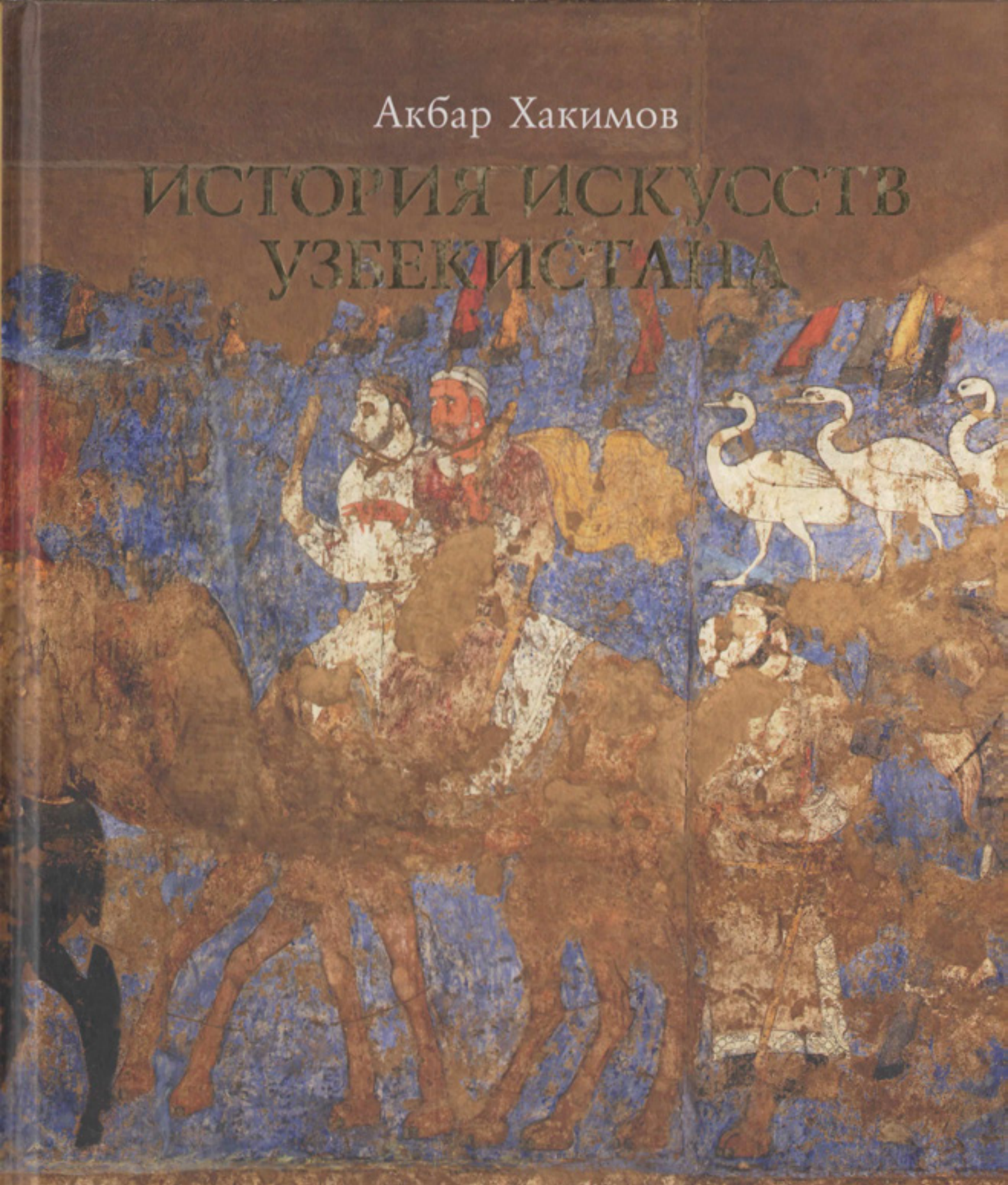
Акбар Хакимов

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ УЗБЕКИСТАНА



ДРЕВНОСТЬ, СРЕДНЕВЕКОВЬЕ,

ЦЕНТР ИСЛАМСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ В УЗБЕКИСТАНЕ
ПРИ КАБИНЕТЕ МИНИСТРОВ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

707C3
X 16

Акбар Хакимов

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ УЗБЕКИСТАНА

древность, средневековье,
современность

R. Behzod nomidagi
Milliy Rassomlik
va Dizayn Instituti
AXBOROT RESURS
MARKAZI
№ 41985

Ташкент
2022

УДК 008:7(091)(575.1)
КБК 71г(5Ў)
Х 30

Хакимов, А.
История искусств Узбекистана. Древность, средневековье, современность [Текст] / А. Хакимов.- Ташкент: Zilol buloq , 2022.-528 с.

Редакционная коллегия:

Ш. Минавваров (председатель),
Б. Абдухалимов (зам. председателя), Т. Кузиев, Э. Ртвеладзе,
А. Сагдуллаев, А. Саидов, Ш. Пидаев, Р. Сулейманов

Ответственный редактор — академик Э. Ртвеладзе

В период независимости концепция исторического развития искусства Узбекистана получает новую трактовку — оно рассматривается как единый историко-художественный процесс. Именно эту точку зрения отстаивал автор настоящей книги в своих обобщающих работах по истории искусств Узбекистана. Выявление неразрывной линии преемственности в историческом развитии искусства Узбекистана и черт самобытности, как в общем движении искусства, так и в индивидуальных творческих поисках художников прошлого и настоящего стало стержневой идеей и настоящей книги. На ее страницах представлены памятники искусства, зодчества и ремесла Узбекистана, позволяющие проследить все этапы развития национальной художественной культуры — с древнейших времен до современности.

Для искусства доисламского времени важно было показать процесс зарождения искусства на территории Узбекистана, а также внутренний мир образов и стиль искусства античности и раннего средневековья. В настенной живописи, скульптуре и изделиях прикладного искусства той поры можно обнаружить трепет жизненной энергии, донесенный до нас благодаря мастерству древних художников, скульпторов и ремесленников. В сегменте исламского искусства было важно раскрыть философию и магию эстетики орнамента, ставшего универсальным языком прикладного искусства на протяжении более чем тысячелетней истории искусств Узбекистана. Современное искусство рассматривалось с учетом влияния на его проявления исторических и политических трансформаций, а также из понимания внутренних задач искусства и индивиудиульных предпочтений художеников. Автор надеется, что настоящее издание поможет читателю более внимательно всмотреться в лики прошлого и увидеть в художественном наследии узбекского народа непреходящие духовные ценности, формирующие важные нравственные ориентиры современного поколения.

**Работа выполнена в рамках научного гранта
Центра исламской цивилизации в Узбекистане
«Исламское искусство Узбекистана — неотъемлемая часть мировой цивилизации».**

Руководитель гранта — академик Т. Кузиев

Фото на обложке . Шествие послов Чаганиана к царю Самарканда. VII–VIII вв. Афрасиаб. Южная стена (Фрагмент)
Фронтиспис: Кушанский принц. Далверзинтепа. Сурхандарья. I в. н. э. Институт искусствознания АН РУз. Ташкент

ISBN 978-9943-5820-7-1

©А. А. Хакимов, 2022
© «Zilol buloq», 2022

Благодарность автора следующим организациям и коллективам, оказавшим всемерную помощь и содействие в подготовке книги к изданию:

Центр исламской цивилизации в Узбекистане
Бухарский государственный архитектурно-художественный музей-заповедник
Государственный Музей искусств Узбекистана
Государственный Музей истории Узбекистана
Государственный Музей прикладного искусства Узбекистана
Государственный музей истории и культуры Узбекистана в Самарканде
Государственную Третьяковскую галерею
Дирекция художественных выставок при Академии художеств Узбекистана
Журнал Sa'nat Академии художеств Узбекистана
Институт искусствознания Академии Наук РУз
Институт востоковедения Академии Наук РУз
Термезский археологический музей
Государственный музей искусств им. И. В. Савицкого в Нукусе
Государственный историко-архитектурный музей-заповедник «Ичан кала»
Ферганский областной краеведческий музей
Фонд поддержки и развития научных и культурных программ имени
Ш. Марджани в Москве
Центральный выставочный зал Академии художеств Узбекистана

Персональная благодарность за помощь и содействие в подготовке книги к печати:

Шоабдурахманову Рустаму Мавлуровичу — директору Дирекции по строительству, реконструкции и капитальному ремонту объектов, имеющих особо важное социальное, культурное и историческое значение, при Кабинете Министров Республики Узбекистан
Сулейманову Рустаму Рансовичу — руководителю Фонда Марджани за безвозмездную помощь в предоставлении фотоиллюстраций произведений искусства Мавераннахра из собраний Фонда
Хакимов Зафару Абдуллаевичу — перевод, редакция и подготовка узбекского текста
Шаниязовой Саодат Каримовне — перевод, редакция и подготовка русского и узбекского текстов

Автор выражает искреннюю благодарность за помощь и содействие в подготовке к печати книги научно-творческую группу в составе:

Вяткин Виктор Авксентьевич — дизайнер и художник макета книги
Гончаренко Владимир — фотограф
Абдуганиева Джамиля — переводчик текста на английский язык
Абдуллаев Машариф — координатор по организационным и техническим вопросам по подготовке книги
Мухсинова Зебо — ассистент по сбору и обработке историографического материала на английском языке

В 1991 году Узбекистан провозгласил свою независимость и суверенитет. Возникла уникальная историческая возможность объективной интерпретации национального художественного наследия.

В результате реформаторской политики Президента Узбекистана Ш. М. Мирзиёева вопрос изучения истории искусств узбекского народа приобретает особую актуальность и становится важным фактором формирования фундамента национального возрождения — Третьего Ренессанса.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. Искусство Узбекистана: корни и крона ... 8

Глава 1. У ИСТОКОВ ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА: от мезолита к эпохе бронзы ... 14

Глава 2. ИСКУССТВО ЭПОХИ БРОНЗЫ II – СЕР. I ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н.Э.: от ремесла к искусству ... 18

Глава 3. ИСКУССТВО IV В. ДО Н.Э. – IV В. Н.Э.: величие античной цивилизации

Исторический ландшафт. — Торевтика: ретранслятор идей эллинизма на Восток. — Кампыр-тепа. Лев, бережущий божественный нектар. — Искусство малых форм: монеты и коропластика. — Скульптура и живопись Северной Бактрии. — Истоки индо-буддо-эллинистического «гибридного» стиля. — Халчаян: поэтика династийного искусства. — Дальверзинтепа: гедонизм эллинов и буддийская нирвана. — Золото Дальверзина: симбиоз традиций. — Застывшая музыка Айртамского фриза. — Античная живопись: роль второго плана. — Курильница — звено между верующим и небом. — Древний Хорезм: цивилизация, «извлекшая пользу из Джейхуна». ... 30

Глава 4. ИСКУССТВО РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (V–VIII вв.): эстетика замков и дворцов

Исторический ландшафт. — Гедонизм раннесредневековой живописи. — Балалыктепа. Пир или обряд. — Афрасиаб. К царю для выражения почтения я прибыл. — Варахша. История о верблюде, который летал. — Торевтика: «дьявол в деталях». — Тюрко-согдийский симбиоз: между античностью и исламом. — Керамика и искусство малой пластики: богини всегда молоды. — Оссуарии: «мы не боимся смерти». — Согдийский текстиль: занданечи в Бельгии. ... 90

Глава 5. ИСКУССТВО IX – НАЧ. XIII ВВ.: от лика бога — вся земная красота

Исламское искусство: историко-культурный контекст. — Архитектура новых идей: мечети, медресе, мавзолеи. — Мавзолеи: память дает знать времени о его бесправии. — Мечети: пространство сунны. — Минареты: эстетика духовной вертикали. — Керамика: технология, формы, стиль. — Торевтика Мавераннахра: от серебра к бронзе и меди. — Редкие находки: стекло, кость, терракота, ганч, текстиль. ... 148

Глава 6. ИСКУССТВО XIV–XVI ВВ.: блеск империи Темуридов

Монгольская интервенция в исламский мир: номады и город. — Истоки и особенности темуридского стиля. — Архитектура-символ величия и красоты. — Декор – земная концентрация небесной красоты. — Художественные ремесла: имперский центр и периферия. — Версии возникновения мавераннахрской школы миниатюры. — Миниатюра эпохи Темуридов в контексте проблемы Запад и Восток. ... 196

Глава 7. ИСКУССТВО УЗБЕКСКИХ ХАНСТВ XVI – НАЧАЛО XX ВВ.: взлет или упадок

Узбекские ханства — историко-культурный контекст. — Архитектура и градостроительство XVI – нач. XX вв.: посттемуридский ландшафт. — Миниатюра узбекских ханств: отблеск Герата и свое видение. — Центры миниатюры: стиль, тематика, мастера. — Золотая аура миниатюр из Фонда Марджани. — Художественные ремесла: поздняя классика. ... 248

Глава 8. ИСКУССТВО XX ВЕКА: горечь и радость метаморфоз

Искусство в ретроспективе столетия. — Миф и реальность в живописи: на рубеже столетий. — Течет дувалов полусон: эстетика восточного гедонизма. — 1930-е гг.: другое время – другое искусство. — Соцреализм крепчает: живопись 1940–1950-х гг. — Искусство 1960–80-е гг.: новый спектр тенденций. — Живопись Перестройки — альтернатива соцреализму. — Монументальное искусство и скульптура: от реализма к метафоре. — Архитектура и время. — Судьбы ремесленников. ... 392

Глава 9. ИСКУССТВО НОВОГО УЗБЕКИСТАНА: поиск национальной идентичности

Исторический Рубикон. — Возрождение исламских ценностей. — Архитектура как символ независимости. — Урбанизм новой эпохи. — Монументальное искусство и скульптура. — Живопись: философия поиска. — Станковая картина: тематика и стиль. — Прикладное искусство: традиции и инновации ... 462

Khurasan and Transoxiana
ARAL SEA
Jaxartes River
• Yasi
KHWARAZM
• Shahrukhiyya (Tashkent)
Uzjand
Andijan •
FERGHANA VALLEY
TRANSOXIANA
Oxus River
Bukhara •
Samarqand •
Qashqa River
Qarshi
Kish
(Shahr-i Sabz)
• Merv
• Radkan
Murghab River
• Tirmidh
Andkhud •
Balkh •
Qunduz •
BADAKHSHAN
• Mashhad
Sarakhs
KHURASAN
BALKH
FARYAB
• Sar-i Pul
TOKHARISTAN

ВВЕДЕНИЕ
Искусство Узбекистана: корни и крона

Еще в первой половине XX века искусство Узбекистана, территория которого раскинулась меж двух могучих рек Трансоксианы, именовавшихся в древности Яксартом (Сырдарья) и Оксом (Амударья), не входило в обобщающие труды по истории культуры и искусства Древнего Востока как самостоятельный объект исследования. Широкие археологические и историко-искусствоведческие исследования XX – начала XXI века позволяют говорить о значительной роли этого региона в развитии цивилизаций древнего мира.

Узбекистан — срединная зона среднеазиатской цивилизации. Природно-климатические условия междуречья Амударьи и Сырдарьи обусловили возникновение в этом регионе оседло-земледельческих культур и ранних форм цивилизаций, что послужило основой для образования и развития древних, средневековых и современных государственных образований на территории Узбекистана. Наличие симбиоза разнообразных художественных традиций при сохранении собственного стиля — это важнейшая особенность искусства узбекского народа. Восприятие и адаптация традиций ирано-ахеменидской, греко-эллинской, индо-будийской, китайской, ирано-сасанидской и арабо-мусульманской культур, а позже — российской и европейской культурной модели во многом определили трансконтинентальный характер нашей культуры.

В 1920–40-е гг. годов стали издаваться обобщающие работы по истории искусств Востока и Средней Азии (Б. Денике. 1923; Б.

Вейрман. 1940). Однако специальных трудов по истории искусств каждой республики, входящей в состав региона речи не было — исключение составляли работы, посвященные современному искусству Узбекистана (Чепелев В. Н. 1935). В 1960-х годах появились труды по истории искусств Узбекистана (Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1960; Рempель Л. И. 1961; Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1965), что вызвало дискуссию в научной среде. Так, после выхода в 1965 году фундаментального издания «История искусств Узбекистана» (Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1965), во всесоюзной печати развернулась дискуссия относительно использования термина «история искусств Узбекистана». Тогда историк искусств С. Б. Певзнер, упрекал авторов «Истории искусств Узбекистана» (Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1965) и книги «Искусство Туркменистана» (Г. А. Пугаченкова. 1967) в попытке показать развитие искусства региона замкнуто, в их современных политико-административных границах (Певзнер С. Б. 1971). Позиции С. Б. Певзнера придерживался и московский ученый Б. Я. Ставиский, считавший неверной дефиницию Г. А. Пугаченковой и Рempеля Л. И., отмечая, что такого государства как Узбекистан в древности и средневековье не было и правильней использовать термин «История искусств Средней Азии». С ним полемизировал Л. И. Рempель, опубликовавший в том же журнале свою статью (Рempель Л. И. 1972). Не отрицая правомерность регионального подхода, узбекистанские ученые отстаивали право республик на собственную историю художественной культуры в рамках сложившихся в XX веке государственных образований (Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1979). Казалось бы, обретение Узбекистаном и другими республиками региона государственной независимости поставило точку в этом споре.

Однако в середине 1990-х годов Б. Я. Ставиский вновь по-втори л свои прежние утверждения о неправомерности рассмотрения искусства Центральной Азии лишь в рамках современных государственных образований (Ставиский Б. Я. 1997). И вновь с ответом выступила Г. А. Пугаченкова, развивая свои прежние подходы с учетом новых исторических реалий — обретения государствами региона независимости (Пугаченкова Г. А. 1998). В конечном итоге, обретение странами Центральной Азии своей независимости и императив создания национальных историй искусств странами Центральной Азии сделали эту дискуссию не актуальной. Однако этот пример показывает, что опыт достижения объективной научной истины был непростым.

В конце XX века Узбекистан вошёл в мировую орбиту как самостоятельный субъект международного права, как суверенное государство. Это беспрецедентное событие определило новую страницу в историческом развитии народов Узбекистана и

поставило перед гуманитарными науками важные задачи. Возникли новые аспекты в изучении художественного наследия в его взаимодействии с процессом формирования на территории Узбекистана государственных образований. Историография искусства народов Центральной Азии, в том числе и Узбекистана достаточно обширна. Созданы обобщающие работы по истории искусств, уделено внимание проблемам развития изобразительного и прикладного искусства XX столетия.

Вместе с тем, история искусств Узбекистана в советской историографии большей частью рассматривалась как механическое соединение различных эпох, школ искусства и художественных стилей. Так, в одном из упомянутых фундаментальных трудов по истории искусств Узбекистана, историческая линия развития искусства прерывается концом XIX века (Пугаченков Г.,А. Рempель Л. И.. 1965) а искусство XX века рассматривалось как самостоятельный этап истории искусств (Искусство... 1976).

В период независимости концепция исторического развития искусства Узбекистана получает новую трактовку — она рассматривается как единый историко-художественный процесс. Именно эту точку зрения отстаивал автор настоящей книги в своих обобщающих работах по истории искусств Узбекистана (Хакимов А. А. 2010., Хакимов А. А. 2018).

В этом целостном подходе к национальной истории искусств заключается и принципиальная особенность настоящего издания — искусство, архитектура и ремесла Узбекистана представлены в нем как единый историко-художественный феномен — с древнейших времен до современности. Выявление неразрывной линии преемственности в историческом развитии искусства Узбекистана и черт самобытности, как в общем движении искусства, так и в индивидуальных творческих поисках художников прошлого и настоящего стало стержневой идеей настоящей книги. Таким образом, внутреннее единство художественного феномена и историческая преемственность традиций не исключает безусловного своеобразия национального искусства Узбекистана на различных этапах его развития. Напротив, в единстве многообразия развивалось все искусство Узбекистана. Оно вбирает в себя связанные с историческими трансформациями процессы сложения новых стилей и школ искусства, динамические изменения в составе и репертуаре тем и сюжетов, но сохраняет внутреннюю ментальную цельность и узнаваемость эмоций и идей. Это определило структуру книги, состоящей из анализа основных этапов развития искусства Узбекистана.

История искусств Узбекистана имеет свою стратиграфию. Есть крупные эпохи, которые, в свою очередь, состоят из более дробных периодов. Эта хронологическая особенность истории

искусств Узбекистана выглядит следующим образом — выделено 5 основных эпох:

– 1) искусство древности — IV тысячелетия до н. э. до III–IV вв. н. э.;

– 2) искусство раннего средневековья — V–VIII вв.;

– 3) искусство исламского времени IX – нач. XX вв.;

– 4) искусство Узбекистана 1920–1980-х годов, когда республика находилась в составе СССР;

– 5) искусство независимого Узбекистана (с 1991 года и по настоящее время).

Из перечисленных эпох наиболее длительными и, соответственно, состоящими из нескольких периодов являются «Искусство древности (IV тысячелетия до н. э. до III–IV вв. н. э.) и «Искусство исламского времени (IX – начало XX вв.)». Буферной эпохой для двух упомянутых глобальных периодов является «Искусство раннего средневековья — V–VIII вв.».

Искусство древности включает в себя несколько периодов:

– а) «Искусство на территории Узбекистана в древнейшие периоды и в эпоху бронзы (неолит, эпоха бронзы, протогородская культура — IV–I тысячелетия н. э.);

– б) Искусство периода вхождения культуры региона в орбиту ахеменидского влияния — VI–IV вв. до н. э.;

– в) Искусство греко-эллинистического времени IV–II вв. до н. э.;

– г) Искусство Кушанской эпохи (I в до н. э. – IV в. н. э.).

Искусство исламского времени определяется IX – началом XX вв. Эта эпоха ознаменована формированием и развитием нового орнаментального стиля. Внутри этой тысячелетней эпохи существовали свои этапы развития:

– а) Искусство домонгольского времени — IX – начало XIII вв.;

– б) Искусство Темуридского времени — XIV – начало XVI вв.;

– в) Искусство узбекских ханств и Туркестанского края — XVII – начало XX вв.

Искусство Узбекистана 1920–1980-х гг. формировалось и развивалось в рамках требований советского искусства, основным художественным принципом которого являлся метод соцреализма. Новую страницу в истории искусств Узбекистана открывает период независимости, нацеленное на творческое самовыражение и адекватное выражение национальной идентичности узбекского народа.

В разделах по искусству древних цивилизаций, античности и раннего средневековья важно было показать внутренний мир запечатленных образов, их эмоции и чувства, в которых можно обнаружить трепет жизненной энергии, дошедший до нас бла-

годаря мастерству художников, скульпторов и ремесленников далеких эпох.

В сегменте исламского искусства сделана попытка раскрыть философию и магию эстетики орнамента, ставшего универсальным языком прикладного искусства на протяжении более чем тысячелетней истории искусств Узбекистана.

Современное искусство рассматривалось с учетом влияния на его стиль и своеобразие исторических и политических трансформаций, а также из понимания внутренних задач искусства и индивидуальных предпочтений художников.

На полях книги более мелким шрифтом даны комментарии и цитаты, дополняющие информацию и аналитику основного, более укрупненного текста. Включение текстовых комментариев помогает донести до читателя идеи и особенности стиля, как мастеров прошлого, так и современных художников. Такое видение искусства позволяет увидеть в неорганических артефактах живую ткань человеческих эмоций и переживаний. Как писал Освальд Шпенглер: «Я вижу во всемирной истории картину вечного образования и преобразования, чудесного становления и прехождения органических форм. ...» (О. Шпенглер. 1993. С. 151)

Мы надеемся, что настоящее издание поможет читателю более внимательно всмотреться в лики прошлого и увидеть в художественном наследии узбекского народа непреходящие духовные ценности, обогатившие мировую культуру.

Глава 1
У ИСТОКОВ ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА: от мезолита к эпохе бронзы

Искусство Узбекистана берет свое начало в глубине веков. Дошедшие до нас наскальные изображения эпохи мезолита свидетельствуют о зарождении на территории Узбекистана очагов первобытного искусства. Однако в условиях первобытного общества наскальные рисунки не имели осознанных социальных, идеологических и художественно-эстетических функций.

Охота на диких быков.
Наскальная живопись в Зараутсае

Особый интерес вызывают … изображения, помещенные на центральном навесе. Здесь представлены сцены охоты на диких быков … Люди вооружены предметами в которых можно усмотреть луки, топорики, бумераги … …Охотники одеты в необычные … плащи и по силуэту напоминают крупную птицу дрофу. Дикие быки, видимо, этих птиц не боялись и первобытный охотник мог таким образом маскировать свое к ним приближение … (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 13).

Стр. 14. Изображение горного козла. Петроглиф. Самаркандская область. Неолит

Петроглиф с козлом. Эпоха неолита. Сармышсай. Навоийская область

Наскальное изображение горного козла. V–IV тыс. до н. э. Бастанлык. Ташкентская область

В эпоху мезолита зарождается искусство многофигурной композиции, в которой уже не зверь, а человек играет главенствующую роль. Перемены в области искусства: главными героями изображений становятся люди, совершающие какое-либо действие.

Древнейший памятник с наскальными изображениями эпохи мезолита обнаружен высоко в горах Кухитанг на юге Узбекистана в пещере Зараутсай, что означает «Ущелье золотого огня». Грот, где находятся наиболее интересные изображения, носит название Зарaут-камар — «Грот золотого огня». На поверхности скал изображены сцены охоты, различные животные и человеческие фигуры.

Наскальные изображения Зараутсая входят в достаточно ограниченный по количеству круг памятников эпохи мезолита, обнаруженных в ряде стран Европы и Азии. Среди них можно упомянуть такие объекты первобытного искусства, как наскальные изображения на территории Испании, Индии Украины, Азербайджана и Таджикистана. Достаточно схожие по стилю и сюжеты наскальными изображениями в Зараутсае сюжеты росписи эпохи мезолита в Испании. Их общие черты заключаются в передаче действия, движения.

Наскальные изображения каменного века обнаружены также и в пещерах Тешикташ и Обирахмат на юге Узбекистана, в горах под Ташкентом, в районах Чимгана, Чаткала, Бельдерсая, в пещерах Сармышсая в Навойиской

Изображение коня из Сармышсая. Неолит. Нуратинский район. Навоийская область

области, Иляисае и Аксае под Самаркандом, Суратсае в Фергане и других местах и регионах Узбекистана.

Памятники культуры этих периодов не совсем подходят под понятие искусство, но они важны с точки зрения генезиса форм интуитивной художественной деятельности. Древние пласты культуры Узбекистана свидетельствуют о том, что на ее территории существовали очаги цивилизации, ставшие основой для формирования развитых форм социальной организации и перехода к ранним типам государственности.

Петроглифы Бельдерсая

«...Наскальные изображения рисуют то, что окружает человека в труде повседневно – охота, пастбища, загоны для скота, орудия труда ... В первобытном искусстве мысль, чувство, верование, практическая потребность ... предстают в целостном единстве» (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л .И. 1965. С. 18).

K Behzod nomidagi
Milliy Rassomlik
va Dizayn Instituti
AXBOROT RESURS
MARKAZI
№ 41985

Глава 2
ИСКУССТВО ЭПОХИ БРОНЗЫ II – СЕР. I ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н. Э.: от ремесла к искусству

В эпоху бронзы наблюдается зарождение раннегородской цивилизации, которой присущи развитая для своего времени строительная техника, сложение приемов жилой и культовой архитектуры, развитие бронзолитейного и гончарного ремесла. В эту пору постепенно формируется ряд крупных историко-культурных областей на территории Узбекистана, отмечается, с одной стороны, развитие скотоводческого хозяйства, с другой — сложение центров культуры орошаемого земледелия.

Художественная культура региона складывалась в процессе широкого взаимодействия племен и народов, обитавших на ее территории с сопредельными культурами степного Востока, Сибири, Месопотамии, Ирана, Индии и Китая.

К концу II тыс. до н.э. – первой половине I тыс. до н.э. на территории современного Узбекистана складываются несколько крупных историко-культурных региона — Бактрия, Согд, Чач, Хорезм, в которых можно усмотреть первоначальные формы государств с разветвленной системой и иерархией политической власти. Первые же крупные города возникают на протяжении I тыс. до н.э. К началу I тысячелетия до н.э. в ряде областей Узбекистана начинают слагаться локальные земледельческие районы. В каждом из земледельческих районов наряду с разрозненными мелкими селениями формируются крупные, в несколько гектаров, поселения городского типа, построенные по единому плану, окруженные оборонительными стенами, а внутри разделённые широкими улицами на жилые кварталы, ремесленно-хозяйственные и культовые комплексы. Первые образцы прикладного искусства Узбекистана восходят ко времени появления оседло-земледельческой культуры, они были связаны с необходимостью создания художественно оформленных изделий, предназначенных главным образом для быта. Значительное число памятни-

К числу шедевров древнего искусства относится находка, сделанная еще в конце XIX века в селении Сох Ферганской долины. Это композиция из черного камня в виде двух ядовитых змей, обращенных друг к другу головами. Камень тщательно отполирован, ямки на туловищах змей сохранили следы гипса, глаза, возможно, были инкрустированы драгоценными камнями. Для культуры этого периода с Средней Азии мы не находим аналогий, однако подобные мотивы в это время были известны в искусстве Месопотамии и Иранского Азербайджана. Поэтому неисключено, что скульптурная композиция является импортом.

Стр. 18. Шпилька с изображением горного козла. XVII–XVI вв. Сапаллитепа

Лепной сосуд. Поселение Чакка. XVI–XV вв. до н. э.

Каменный амулет в виде двух змей. II тыс. до н. э. Сох. Ферганская долина

Глиняная фигурка. Середина II тыс. до н. э. Сапаллитепа.
(Аскаров А. 1973; Аскаров А. 1977.)

Интересны находки небольших глиняных статуэток-идолчиков (высота 50–60 см.), трактованных схематично, с нарушением пропорций, что свидетельствует о начальном этапе формирования религиозно-культовых представлений и зачатков пластического искусства на территории южного Узбекистана.

ков земледельческой культуры эпохи бронзы исследовано на юге Узбекистана. Наиболее детальному исследованию подвергнуты поселения XVII – X веков до н.э. – Сапаллитепа и Джаркутан. Освоение бронзы и появление гончарного круга дали импульс совершенствованию ремесленного производства, ускорению процесса урбанизации на территории Узбекистана. В структуре поселений этого времени просматриваются зачатки городской культуры — укрепленная цитадель, святилище огня, жилые кварталы с примитивными постройками, мастерские ремесленников.

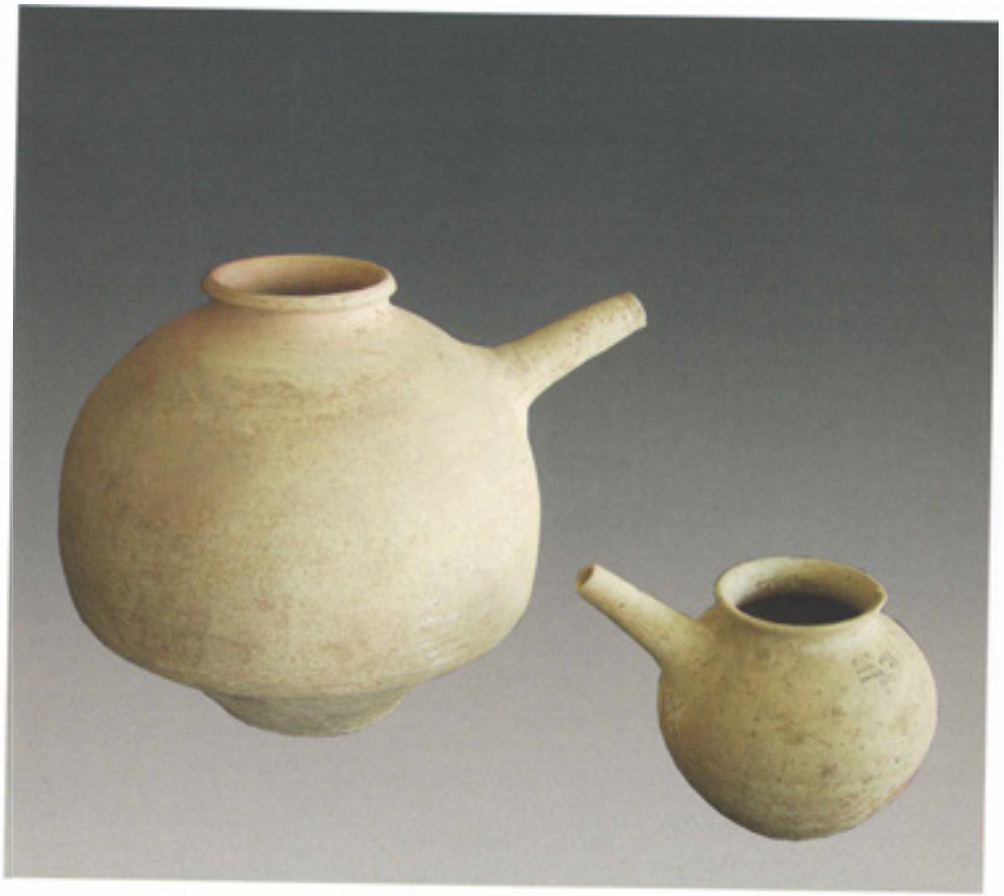
Этот период культуры Узбекистана представлен керамикой, изделиями из бронзы, камня и кости. Зафиксировано два керамических типа: крашеная керамика земледельческих племен юга и серая керамика степных скотоводческих племен севера. Каждое из направлений отличалось своеобразием изобразительного и орнаментального декора. К числу наиболее интересных памятников в Узбекистане относится расписная керамика эпохи бронзы из Чуста и Шурабашата (Ферганская долина).

Лепная, разнообразная по форме керамика покрыта ангобом разных оттенков от светло-коричневого до черного и обработана лощением.

Мастерство владения техникой обработки гончарных изделий и развитость традиции демонстрируют разнообразные по формам керамические сосуды культового, бытового и парадного назначения, обнаруженные на городищах Джаркутан, Сапаллитепа (Сурхандарья) и поселений Мумина-бад, Чакка (Самаркандская область) и др. центрах.

Сосуды. II тыс. до н. э. Чуст

Ваза и кубки. II тыс. до н. э. Чуст.



Сосуды для воды. XVII–XVIвв. до н.э. Саппалитепа

Кубок. XV–XIV в. Джаркутан

Курильница. XVI–XV вв. до н. э. Джаркутан

Ваза и сосуды. XVII–XVIII вв. до н. э. Сапаллитепа

Кубок. XV–XIV вв. до н. э. Джаркутан

Следы прикосновения рук древнего гончара дают знать времени о его бесправии.

Бусы. XVII–XVI вв. до н. э. Сапаллитепа

Шпилька с изображением горного козла. XVII–XVI вв. Сапаллитепа

В связи с появлением в середине II тысячелетия до н. э. гончарного круга, широкое применение получает высококачественная керамическая посуда в виде бокалов на высоких ножках, шаровидных чаш, низких плоских блюд, горшков, кувшинов, сосудов с длинным носиком, хумов различных размеров и форм, изготовленных из жёлтой и красной глин.

Не менее высокого уровня достигло и бронзолитейное производство, о чем свидетельствуют многочисленные находки – каменные и глиняные тигли, глиняные формы для отливки зеркал с небольшой рукоятью, серпов, ножей.

К этому же периоду относятся строгие, но изящные по форме ювелирные изделия из этих же регионов — золотые серьги (Афрасиаб, Самарканд), каменные бусы (Сапаллитепа), бронзовые браслеты (Чакка, Муминабад), а также бронзовые шпильки и зеркала (Сапаллитепа). В VII–VI вв. до н. э. в связи с освоением производства изделий из железа и созданием разветвлённых ирригационных систем, происходит резкое увеличение орошаемых земель.

Шпильки. XVII–XVI вв. до н. э. Сапаллитепа

Бронзовые браслеты. XVII–XVI вв. до н. э.. Муминабад

Сурьмадон — сосуд для косметики. XVII–XVI вв. до н. э. Сапаллитепа

В I тысячелетии до н. э. на территории современного Узбекистана складываются древнейшие государства, которые к VI в. до н. э. входят в состав государства Ахеменидов. О взаимодействии в этот период культуры Среднеазиатского Междуречья и древнего Ирана свидетельствуют импортированные образцы ахеменидских гемм из халцедона и полевого шпата. Культура сакских племен была широко распространена на территории Узбекистана в I тыс. до н. э., с традициями которой связаны памятники Ферганы и Чача (бронзовые котлы со скульптурным зооморфным декором, литые бляхи со стилизованным изображением козлов, грифонов и птиц, кинжал с рукоятью, покрытой образами «звериного стиля»).

В VI–IV вв. до н. э. Бактрия и Согд были завоеваны и включены в состав сатрапий державы иранских Ахеменидов. Поселения Бактрии представляли собой административные центры с архитектурными комплексами и высокоразвитым ремесленным производством в области металлургии, обработки камня, керамических изделий. В течение двухвекового периода вхождения Бактрии в состав древнеперсидской державы Ахеменидов через Бактрию прошла «царская дорога», идущая из Малой Азии в Индию.

О богатстве и художественных вкусах бактрийской знати можно судить по изделиям Амударьинского клада или «Клада Окса», датирующегося V-IV вв. до н. э. и ныне хранящегося в Британском музее в Лондоне. Клад был обнаружен в Кобадиане (Южный Таджикистан), а затем через Индию после многочисленных приключений попал в собрание Британского музея.

Бронзовое зеркало. XVII–XVI вв. Сапаллитепа

Ваза. X в. до н. э. Мулалитепе

Зеркало бронзовое. XVII–XVI вв. до н. э. Сапаллитепа

Невидимая рука красавицы, поддерживающая диск солнца с помощью рифленной рукоятки зеркала. Мастер сохранил органику точного расчета и поэтического воображения.

Бронзовое зеркало. XVII–XVI вв. Сапаллитепа

Все предметы, составляющие «Клад Окса», подразделяются на несколько групп, среди которых особый подраздел составляют произведения бактрийского и скифо-сибирского искусства. Предметы, относящиеся к V–III вв. до н.э., отражают связи с традициями художественных центров Ближнего и Среднего Востока. В составе клада находились около 200 золотых и серебряных предметов храмовой утвари, а также 1300 монет — греческих, малоазийских, иранских, селевкидских. О. Дальтон включил в состав клада 16 объемных фигурок, 5 сосудов, 26 рельефных предметов, 53 пластинки с оттиснутыми изображениями, 16 перстней и печатей, 30 браслетов, 31 мелкое украшение и 1 золотую ахеменидскую монету (Dalton O. 1964). Но для нас сейчас важны не столько разные виды находок, сколько их принадлежность. Значительная часть предметов клада выполнена в центральных областях Ахеменидской империи и в Бактрии, что дает возможность говорить о существовании самостоятельной бактрийской художественной школы в ахеменидскую эпоху. Уникальность этих предметов в том, что культура Бактрии ахеменидского периода была практически неизвестна. К группе бактрийских находок относится художественный металл, в частности, ювелирные

Бронзовый сакский котел. IV в. до н. э. Фергана

Бронзовый сакский котел. V в. до н. э. Фергана

Сакский бронзовый шлем. VI в. до н. э. Фергана

«сравнение самаркандского шлема с головными уборами саков на рельефах дворца Персеполе, где они носят остроконечные войлочные головные уборы, а также на ахеменидской печати, изображающей пленников, и на другой печати, представляющей сцену сражения персов с иностранцами, наконец, сака в остроконечном колпаке на золотой колеснице из Амударьинского клада не оставляют сомнений в том, что … шлем принадлежит искусству саков и имитирует в бронзе сако-скифские колпаки».
(Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 21).

Золотой браслет с крылатыми козлами. VI–IVвв. до н. э. Амударьинский клад

украшения, золотые пластины с контурными изображениями женских и мужских фигур. В кладе также представлены предметы, выполненные в традициях искусства степного мира (миниатюрные фигурки копытных животных V–IV вв. до н.э., не сомкнутые браслеты и гривны, золотые бляха и перстень с зооморфными изображениями).

Это послужило для исследователей основанием считать, что они свидетельствуют лишь о контактах бактрийского и эллинского миров и интересе бактрийской верхушки к эллинскому и иранскому искусству, с одной стороны, или об усвоении бактрийскими мастерами приемов греческих медальеров и скульпторов, с другой.

Находки Амударьинского клада подтверждают, что в Бактрии, как и в Ахеменидской империи в целом, сосуществовали две четко различающиеся художественные традиции, связанные как с древневосточным стилем, развивавшимся в земледельческих оазисах, так и со стилем кочевых племен. Выполненные на исключительно высоком уровне, изделия клада являются ярким свидетельством высокого уровня развития цивилизации. Они дают также основание судить о религиозных верованиях их обладателей, характере эстетических предпочтений. Весь этот материал указывает на значительное расширение культурных связей южного Узбекистана с ближневосточным миром.

Глава 3
ИСКУССТВО IV В. ДО Н.Э. – IV В. Н.Э.: величие античной цивилизации

Исторический ландшафт
Торевтика: ретранслятор идей эллинизма на Восток
Кампыр-тепа. Лев, берегущий божественный нектар
Искусство малых форм: монеты и коропластика
Скульптура и живопись Северной Бактрии
Истоки индо-буддо-элиннистического «гибридного» стиля
Халчаян: поэтика династийного искусства
Дальверзинтепа: гедонизм эллинов и буддийская нирвана
Золото Дальверзина: симбиоз традиций
Застывшая музыка Айртамского фриза
Античная живопись: роль второго плана
Курильница — звено между верующим и небом
Древний Хорезм: цивилизация, «извлекшая пользу из Джейхуна»

Исторический ландшафт

Благодаря работам археологов и историков искусств в XX веке открылась одна из ярчайших страниц в истории искусства региона, связанная с вхождением его территории в состав эллинистического и индо-буддийского мира. Искусство эпохи античности на территории Узбекистана охватывает период с конца IV в. до н.э. до IV в. н.э. Памятники искусства этого длительного исторического периода показывают проникновение и взаимодействие мира идей и образов древнегреческого, древнеиранского и индо-буддийского происхождения в среду среднеазиатского культурного и эмоционального пространства.

Завоевательные походы Александра Македонского (334–326 гг. до н. э.) в Среднюю Азию положили конец существованию Ахеменидской державы (VI–IV вв. до н. э.) и ознаменовали наступление нового периода в истории искусства древнего Узбекистана — периода эллинизма. В 330 г. Александр Македонский захватил Южную Бактрию, но передел сатрапий великой империи, произведенный в 321 г. после его смерти, сопровождался борьбой за политическую власть. В 306 гг. Александр Селевк присоединил Бактрию к другим своим владениям. В государстве Селевкидов создаются новые города в виде полисов, общество которых формировалось в основном из македонян и греков, что было важным фактором проникновения эллинской культуры в регионы Ирана, Средней Азии и Индии.

Широкое распространение и освоение местными мастерами традиций греческой культуры и искусства началось уже после распада империи Селевкидов, когда к середине III в. до н.э. в Средней Азии утвердились правители Греко-Бактрийского царства, в состав которого вошла территория южного

Стр. 30. Голова Будды. II – начало III вв. Дальверзинтепа

Узбекистана. Отсюда традиции эллинистического греко-бактрийского искусства распространялись в сопредельные области — Согд, Шаш, Фергану, Хорезм, где влияние эллинистических традиций было не столь ощутимым, как на территории южного Узбекистана.

Культура эллинизма в результате завоевательных походов Александра Македонского распространилась на востоке вплоть до пределов Индии. Причем этот процесс протекал в два этапа — в IV–I вв до н. э., в так называемый эллинистический период, греческое искусство сохраняло свою первозданность, но уже на втором этапе (I–IV вв. н. э. — именуемым кушанским), оно начинает активно перерабатываться на почве местных художественных традиций и черт индо-буддийского, кушанского искусства. Г. А. Пугаченкова и Л. И. Рempель дают более дробную периодизацию античного искусства Узбекистана — а) раннеантичный — эллинизированный; б) среднеантичный — раннекушанский или тохарский; в) позднеантичный — имперский или позднекушанский (Пугаченкова Г. А. Рempель Л. И. 1965. С. 92). В раннеантичный период особая роль принадлежала греко-бактрийскому искусству, памятники которого стали своего рода катализаторами уникального симбиоза традиций эллинской культуры и искусства Средней Азии, Ирана, Китая и Индии. Несмотря на относительно небольшой срок существования греко-бактрийской империи (250–135 гг. до н. э.), именно в этот период происходят важные процессы культурного взаимопроникновения западно-восточных традиций, породившие феномен греко-бактрийского искусства и давшие импульс дальнейшему развитию форм и стилей античного искусства Узбекистана.

Торевтика: ретранслятор идей эллинизма на Восток

В Бихистунской надписи упоминаются все три крупные государства античного Узбекистана — Бактрия, Согдиана и Хорезм, на территории которых формировались центры и школы архитектуры, изобразительного и прикладного искусства. В перечне ремесленников упоминаются ювелиры, кузнецы, резчики слоновой кости, ткачи, изготовители луков и стрел, гончары, но наиболее престижной считалась профессия «мастеров, работавших в золоте и серебре, и свинце и в олове, и в меди, и в бронзе, и в железе» (Тревер К. В. 1940. С. 14). Они изготовляли сосуды, чаши, кувшины из драгоценных металлов — серебра и золота, а также из бронзы и меди. Изделия торевтики из драгоценных металлов часто являлись предметом торговли и преподносились в качестве даров правителям и знатным вельможам, одновременно представляя культурную информацию о стране и традициях центра изготовления. Еще одна важная особенность изделий из драгоценных металлов заключалась в их предназначении для привилегированного сословия — правителей и знати. Этим обусловлен характер образов и сюжетов предметов торевтики, отражающий вкусы и предпочтения аристократии, знакомой с традициями эллинской, древнеиранской или индо-буддийской культуры, и не всегда понятный более широким слоям населения. Историческое кочевание и миграция предметов из серебра и золота в древний и средневековый период, подражание местных мастеров привозным изделиям способствовали формированию универсальных черт, схожести технологических, художественных приемов и общности сюжетов в декоре предметов, происходящих из различных регионов. В отличие от атрибуции керамической посуды, которая редко была предметом экспорта и ее находили в хорошо датируемых археологических слоях, при характеристике изделий восточной торевтики,

исследователи нередко допускали ошибки и разночтения в вопросах локализации и датировки одних и тех же предметов торевтики. В конечном итоге, это искажало картину описания того или иного периода в истории искусств региона, приводило к неверной оценке локальных особенностей той или иной художественной школы.

Такую драму пережила и история датировки так называемых «бактрийских чаш» из серебра, изготовление ряда образцов которой связывали с южными и центральными районами древнего Узбекистана — Кушанской Бактрией или Бактрией-Тохаристаном (Смирнов Я. И. 1909; Тревер К. В. 1940; Ставиский Б. Я.. 1960; Маршак Б. И. 2017).

Начало глубокому и системному изучению греко-бактрийской и кушанской торевтики было положено с издания Смирновым Я. И. в начале XX века «Атласа восточного серебра из собрания Эрмитажа» (Смирнов Я. И. 1909). Разнообразные изделия из серебра и золота, изготовленные в период с VIII в. до н. э. до XIII в. н. э., хранятся в Эрмитаже и представляют собой одну из самых многочисленных мировых музейных коллекций восточного серебра. На протяжении последних 2-3 столетий, в результате, как собирательской деятельности, так и случайных находок большое количество восточных предметов из драгоценных металлов составили коллекцию Эрмитажа. Они попали на территорию России в процессе древних торговых связей и были обнаружены в различных селениях и деревнях от Урала до Алтая и Восточной Сибири. Смирновым Я. И. были выделены основные истори-

Серебряный фалар с изображением слона. IV–Vвв. Кушанская Бактрия

По версии Тревер К. В. фалар датирован IIв. до н.э. (Тревер К. В. 1940. Табл. I. С. 48), Смирнов Я. И. определял его дату III–VII вв. (Смирнов Я. И. 1909. Табл. CXX. Рис. 47).

ко-культурные регионы, в которых предположительно могли быть созданы эти предметы. Это — Месопотамия, Ахеменидский Иран, Греко-Бактрия, Кушанское царство, Сасанидский Иран, буддийская Индия и Китай, отдельно упомянуты традиции торевтов степного Востока (скифский звериный стиль).

В последующем исследования восточного серебра по материалам эрмитажной коллекции стали усложняться по части научной методологии и более детальной иконографической и технической характеристики предметов. Специальной отраслью исследований стала тема сасанидского металла (Орбели И. А., Тревер К. В., Луконин В. Г. и др.). В качестве самостоятельных направлений выделились труды по изучению согдийской и раннеисламской торевтики (Маршак Б. И., Даркевич В. П. и др.). Изделия торевтики Греко-бактрии, Кушанской Бактрии, Бактрии-Тохаристана и раннесредневекового Согда, исследовались на протяжении второй половины XX века как в виде отдельных публикаций, так и в общих трудах по истории искусств Средней Азии и Узбекистана (Б. Денике, Б. В. Веймари, Г. А. Пугаченкова, Л. И. Рempель, Б. Я. Ставиский, А. Хакимов и др.), а также зарубежных исследователей (M. Rostovtzeff, K. Weitzmann, M. Bahrami, Ettinghausen R., Ghirshman R., Curtis J., K.Tanabe и др.) .

Среди изделий из серебра греко-бактрийского и кушанского происхождения, территориально связанного с районами древнего Узбекистана, то Смирнов Я. И. выделил несколько греко-бактрийских сосудов — «к грекобактрийскому царству можно приписать — 21, 22, и рис. 47» (Смирнов Я. И. 1909. С. 7).

Тревер К. В. указала 6 предметов, отмеченых Смирновым Я. И. как греко-бактрийские (Тревер К. В. 1940. С. 35). Большую группу изделий (Смирнов Я. И. 1909. Табл. №№ 67–72, 283, 284, и 42–47, 285, 286) из серебра Смирнов Я. И. датировал кушанским и раннесредневековым временем — III–VIII н.э., (Смирнов Я. И. 1909. С. 7).

Иную датировку группы так называемых греко-бактрийских изделий торевтики дала Тревер К. В. (Тревер К. В. 1940). Эти изделия, в виде полусферических чаш с рельефными композициями на внешней стороне с сюжетами пиров и свадеб, были названы Тревер К. В. «греко-бактрийскими» и датированы ею периодом от III в. до н.э. – до I в н.э. Датировка Тревер К. В., не совпадавшая с мнением Смирнова Я. И. (Смирнов Я. И. 1909, С. 7), была принята многими учеными. На основе атрибуций и датировки группы греко-бактрийских изделий торевтики, Тревер К. В. пришла к выводам более широкого историко-искусствоведческого характера. По ее мнению, именно в более чем вековой период существования греко-бактрийского царства происходит смешение различных художественных традиций, сформировавших особый кросскультурный характер античной цивилизации Узбекистана. Тревер К. В. использовала особый термин по отношению к искусству Греко-Бактрии — «гибридный характер памятников искусства» (Тревер К. В. 1940. С. 42). Позже Тальбот Т. использовала выражение «гибридные школы» по отношению к искусству античного Востока как феномен симбиоза западно-восточных культурных традиций (T. Talbot Rice. 1965. P. 7).

При этом Тревер К. В. настаивала на том, что «… гибридные формы искусства, впитавшие в себя столь сильные и яркие элементы античной культуры» сформировались именно в этот греко-бактрийский, а не кушанский период (Тревер К. В. 1940. С. 43).

Особый акцент делался на ряде уникальных образцов торевтики – в частности, на так называемой Кустанайской чаше (найдена в Кустанайской об-

Серебряная чаша с изображением охоты на львов. IV–V вв. н. э. Бактрия

II в. до н.э. по версии Тревер К. В. (Тревер К. В. 1940. Табл. 22–24. С. 89)
Смирнов Я. И. определял его дату III–VII вв. (Смирнов Я. И. 1909. Табл. XXXIX, 68).

Чаша из Бухары. IV–V вв. н. э. Бактрия

Смирнов Я. И. датировал Бухарскую чашу III–VII вв. (Смирнов Я. И. 1909. С. 7. Табл. CXII. №283).

ласти Казахстана). Семантику изображений на Кустанайской чаше Тревер связывала с индийскими ведическими сюжетами (Тревер К. В. 1940. Табл. 15–17. С. 71–81). Также Тревер К. В. достаточно подробно было рассмотрено типологически близкое к ней блюдо из собрания Строганова с изображением Геракла (Тревер К. В. 1940. Табл. 18–21. С. 81–87).

Использование античных сюжетов в декоре этих чаш, казалось, подтверждало их датировку греко-бактрийским периодом. Однако, при всей обстоятельности характеристик содержания сюжетов греко-бактрийских предметов, а также их стиля и техники исполнения, приведенных Тревер К. В., в 1960-е годы датировка ряда изделий, считавшихся «греко-бактрийскими», стала корректироваться в пользу их «омоложения». У исследователей не вызывало сомнений, что в декоре чаш сочетаются местные и эллинистические элементы, но выполнены они были в позднантичный и раннесредневековый период. В итоге была реабилитирована датировка этих изделий в диапазоне III–VIII вв. н. э., выдвинутая Смирновым Я. И. в 1909 году. Изготовленные в этот промежуток времени изделия торевтики, в том числе, указанные выше — Кустанайская, Строгановская, и Бухарская чаши (названа по месту приобретения чаши), — стали рассматриваться как реплики, то есть подражания греко-бактрийским образцам, оригиналы которых не сохранились.

Обоснование возврата к датировке Смирнова Я. И. нашло отражение в ряде трудов и публикация известных ученых (R. Ghirshman. 1951 P. 918–919, Б. Я. Ставиский. 1960.. С. 67–71. Альбаум Л. И. 1960 с. 176–178, Пугаченкова Ремпель 1965. Илл. 120, 121, Маршак Б. И. 1978; Б. И. Маршак, Я. К. Крикис. 1969; Б. И. Маршак. 2017 и др.).

Разночтения в вопросах датировки между Тревер К. В. и сторонниками поздней датировки упомянутых изделий, выдвинутой в начале XX века Смирновым Я. И., не отразились на общей позиции по локализации производства этой группы изделий территорией Бактрии-Тохаристана и Согда, а также районов, близких к северным областям Индии. Осталась в силе и историко-искусствоведческая характеристика Тревер К. В. общей картины формирования и развития стиля греко-бактрийского искусства III–I вв. до н. э. Исследованные ею изделия, отражали мир образов и представлений эллинистического мира. Несмотря на смену «возраста», эти изделия, созданные, вероятно, кушанскими, эфталитскими и согдийскими торевтами, все же были своего рода повторениями не сохранившихся образцов греко-бактрийской торевтики.

Определение времени и места изготовления «бактрийских чаш» важно, проблеме посвящено немало публикаций. В то же время особенностью художественного оформления этих изделий является наличие повествовательных композиций, семантика и содержание которых трактовались по-разному. Так, Кустанайскую чашу Смирнов Я. И., датировал в широком диапазоне кушанского и раннесредневекового времени, т. е. III–VIII вв., подчеркивая местный характер изображенных на чаше событий: «Проникнутая явным влиянием антика чаша 284 скорее иллюстрирует какой-либо местный миф, нежели копирует какую-либо готовую сцену из греческой мифологии, и в центральной фигуре богини с рогом изобилия можно признать, по сходству с изображениями на монетах богиню Ардохшо» (Смирнов Я. И. 1909. С. 7).

Одним из первых развернутое толкование сюжетов и стиля 6 чаш так называемого греко-сакского происхождения (ср. с определением этих чаш, данным Смирновым Я. И. — греко-скифское) дал М. Ростовцев (Rostovtzeff M. 1933. P. 175). В трактовке сюжетов и иконографии композиций в декоре

Чаша. V в. н. э. Бактрия

(Смирнов Я. И. 1909. Табл. XXXIX. № 68.)

«Бактрийские» чаши — эти реплики с древних оригиналов .... Их сюжеты так разнообразны, что приходится допустить, что эллинистические сосуды, с которых копировали мастера III–VII вв., сохранялись вплоть до раннего средневековья в довольно большом количестве. (Маршак Б. И. 1978. С. 258–268).

Серебряная чаша со сценами из драм Еврипида (Кустанайская чаша). V в. н.э. Бактрия — Тохаристан

(Смирнов Я. И. 1909. Таблица CXIII. № 284; Тревер К. В. 1940. Табл. 15, 16 описание на стр. 71-81).

этих чаш М. Ростовцевым подчеркивал значение древнеиранской иконографии в трактовке образов и атрибутов во всей группе бактрийских чаш. Он считал несправедливым игнорирование значение иранского искусства эллинистического периода, совпавшего с периодом между ахеменидским и сасанидским искусством.

М. Ростовцев не отрицал значения и важности греческого компонента в формуле «греко-иранское искусство», куда он относил группы бактрийских чаш. Тем не менее, мотивы и образы эллинистического содержания на Кустанайской чаше, он пытался интерпретировать как проявления иранских схожих тем и образов, хотя использовал имена эллинистических героев, а автора чаши считал.

Как видим, время изготовления чаши М. Ростовцев I–II вв. н.э. (не зная в то время датировок Тревер К. В.) расположил между датировками Тревер К. В. (III–I вв. до н.э.) и Смирнова Я. И. (III–VII вв. н. э.). Через семь лет после публикации упомянутой статьи Ростовцева М. была издана книга Тревер К. В., в которой те же самые сюжеты и образы на примерно той же группе бактрийских чаш, получили индийскую окраску (Тревер К. В. 1940).

Тревер К. В. заметно удревнила дату изготовления Кустанайской чаши по сравнению с версией Смирнова Я. И. — она определила время изготовления основной группы полусферических чаш греко-бактрийским периодом — III–II вв. до н.э. Что касается семантики изображений, то Тревер К. В. связала происхождение сюжета и место изготовления Кустанайской чаши с бактрийскими регионами, близкими к территории Индии (Тревер К. В. 1940. Табл. 15, 16. С. 71–81).

«Известная кустанайская чаша — более античная по стилю, что, казалось бы, говорит в пользу более ранней даты, но сопоставление изображения сидящей богини с монетным материалом и здесь подводит к дате — около 400 г. (Маршак Б. И. 1978. С. 258–268; Б. И. 2017. Рис. 18, 18а.).

Серебряная чаша со сценами из драм Еврипида (Кустанайская чаша). V в. н. э. Бактрия-Тохаристан

Фрагмент Кустанайской чаши с изображением сцена прощания Адмета и Алкестиды

Адмет, царь Фер, прощается со своей преданной женой Алкестидой, которая готова пожертвовать ради него собственной жизнью. Родители Адмета отказались умереть вместо него, после чего Алкестида решает сама умереть за своего супруга. В центре сцены находятся двое влюбленных ... нежность между двумя влюбленными подразумевает сцену прощания Адметуса с Алкестис по версии Еврипида «Алкестис» (K. Weitzman. 1943. P. 292).

Иранофильской теории М. Ростовцева и индийской версии трактовки сюжетов на бактрийских чашах, данную Тревер К. В., К. Вейцман противопоставил греческую теорию (K. Weitzman. 1943). При этом он считал, что эти чаши были созданы в эллинизированной Бактрии и являлись репликами, так называемых терракотовых гомеровских чаш со сценами из древнегреческих драм и эпоса, (K. Weitzman. 1943. P. 292).

Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель не разделяли точку зрения Тревер К. В. на индийскую трактовку сюжетов Кустанайской чаши датировали эту чашу I–II н. э., и, ссылаясь на мнение К. Вейцмана, что в декоре этой чаши изображены сцены из драм Еврипида (Пугаченкова Г. А. Ремпель Л. И. 1965. С. 83. Илл. 82, 83). Б. И. Маршак придерживается датировки всей группы так называемых бактрийских чаш в версии Смирнова Я. И. (Маршак Б. И. 1978; Маршак Б. И., Крикис Я. К. 1969; Б. И. Маршак. 2017), то есть III–VIII вв., а Кустанайскую чашу датирует V в. н. э., то есть «омолаживает» дату ее изготовления на семь веков по сравнению с датировкой Тревер К. В.

При этом Б. И. Маршак работу К. Вейцмана упоминает вскользь, лишь в связи с его высказыванием о том, что богиня на Кустанайской чаше «негреческая по своей иконографии», оставляя в стороне принятую К. Вейцманом «греческую теорию» трактовки сюжетов бактрийских чаш, в корне отличающуюся от подходов М. Ростовцева и К. Тревер. Таким образом, наиболее точной датой изготовления Кустанайской чаши является V в. Но если с датировкой Кустанайской чаши I–II в. в. н. э., данной Л. Ремпеля и Г. А. Пугаченковой, можно поспорить, то связь сюжетов на внешних сторонах бактрийских чаш с драмами Еврипида может быть принята как наиболее ве-

Фрагмент Кустанайской чаши

Сцена с изображением спорящих пастухов из-за царской одежды малолетнего сына Алопе — дочери Церциона, царя Элевсина. Это незаконнорождённый ребенок, которого она бросает , чтобы скрыть свой позор. Вместо короля , который должен разрешить спор пастухов на блюде изображена восточная богиня, что навело Вейцмана К. на мысль, что это блюдо изготовлено бактрийским гончаром, не знавшим детали драмы Еврипида (K. Weitzman. 1943. P. 295).

Медальон в центре композиции Кустанайской чаши со сценой из драмы Еврипида «Ион» с изображением Креусы и ее старого наставника

"...сцена в центральном медальоне состоит всего из двух фигур. После того, как Ксутус, муж Креусы, который решил взять Иона с собой в Афины, покинул сцену вместе с мальчиком, старый слуга и Креуса появляются вместе. Слуга сообщает своей госпоже о намерении Ксутуса назначить Иона своим наследником. В ходе этого диалога Креуса решает избавиться от Иона с помощью яда. Преданный слуга охотно соглашается совершить это преступление ... Именно этот решающий разговор ..представлен на этом фрагменте..» (K. Weitzman. 1943. P. 302–303).

Фрагмент Кустанайской чаши со сценой из драмы Еврипида «Вакханки» с изображением оракула Тиресия, бывшего царя Фив Кадма и его внука нового царя Фив — Пенфея или Пентея

Пенфей считал новый культ бога Диониссия безнравственным. Однако оракул Тиресий и бывший царь Кадм.. намерены поклоняться Дионису и пытаются начать танец в дионисийской манере. Именно этот дионисийский танец двух старцев отчетливо изображен на рельефе. Они топают по земле, слегка поднимая ноги в довольно неуклюжей манере» (K. Weitzman. 1943. P. 296-297).

Сцена с изображением персонажей драмы «Ион» Еврипида — Иона (с веткой в приподнятой правой руке) незаконнорожденного сына Креусы (в центре) и лидера Хора (слева) по версии Вейцмана К.

Ион выходит из дверей храма Аполлона, держа в правой руке лавровую ветвь, о которой упоминается в драме ... В то время, когда хор готов войти в храм, Креуса, его хозяйка, появляется на сцене с толпой, которая вызывает похвалу Иона: «Высокое происхождение твое, и осанка созвучны». По мнению Вейцмана К., именно этот эпизод изображен на данном фрагменте Кустанайской чаши. (K. Weitzman. 1943. P. 298).

Чаша с изображением свадьбы (Строгановская чаша). V–VI вв. Бактрия

«… Отправной точкой для интерпретации иконографии этой чаши как производной от мегарской чаши является лежащий человек, чье могучее тело и безошибочно узнаваемая дубинка в левой руке почти не оставляют сомнений в том, что он действительно Геракл. Кроме того, в области греческого искусства маленькая фигурка, идущая с посохом и несущая бурдюк с вином …, соответствует обычному типу сатира. (K. Weitzman. 1943. P. 304).

роятная. С наибольшей убедительностью эта версия проявляется в сюжетах и иконографии Кустанайской чаши, которая по выражению Б. И. Маршака «более античная по стилю». Возможно, сказалась большая демократичность стиля драм Еврипида, отсутствие в них излишнего пафоса, характерного для произведений Эсхилла и Софокла, а также близость характеров героев Еврипида и их поступков житейским событиям и человеческим переживаниям.

На внешних сторонах полусферической чаши идет повествовательная композиция, которая, по мнению, К. Вейцмана, представляет не последовательные сцены одной драмы, а своего рода сюиты из отдельных эпизодов, иллюстрирующих различные драмы Еврипида – известные пьесы «Алкестида», «Вакханки», «Ион», «Ипполит» и утерянную драму «Алопе».

Чаша, похожая на чашу из Кустаная по форме и типу повествовательной иллюстрации, ранее находилась в коллекции Строганова в Санкт-Петербурге, а позже поступила в Эрмитаж.

Смирнов относил изготовление Строгановской чаши «… к позднейшему периоду индо-скифского царства III–VII в. по р. х.» (Смирнов Я. И. 1909. С. 7). Тревер К. В. предлагала более раннюю дату, обосновывая свое положе-

Чаша с изображением сцен из драм Еврипида. IV–Vвв. н. э. Бактрия
Коллекция Кеворкяна. Метрополитан музеум.

«…многие сосуды включают в свой декор целые фигуры и композиции, твёрдо датирующиеся не ранее IV-VI вв. Так, на чаше галереи Фрир (ранее — в коллекции Кеворкьяна) в центре изображён орёл с характерными для позднего сасанидского искусства особенностями стилизации. Таковы не орлиные ооолённые лапы, треугольник из перьев между лапами и хвостом, … завитки на наружном контуре крыльев. К сожалению, датированных сасанидских изображений орлов слишком мало, чтобы можно было установить, когда сложился такой образ, известный по памятникам VI–VII вв. В III в. на монетах Ардашира I орёл дан ещё без каких-либо признаков такой стилизации. …. Л. И. Альбаум и Б. Я. Ставиский показали, что декор чаши с Гераклом включает сцену пира, персонажи которой одеты в среднеазиатские костюмы VI–VII вв.» (Маршак Б. И. 1978 С. 258–268).

Безумный Геракл убивает своего сына. Фрагмент. Чаша из коллекции Кеворкиана с изображением сцен из драм Еврипида ...

"...Сильный мужчина , одетый в тунику без рукава и носки головного убора, в котором он держит левой рукой шею коленопреклоненного юноши, а правой размахивает дубинкой с очевидным намерением разбить свою жертву. .... Описанная таким образом ситуация соответствует ситуации Геракла, который в своем безумии убивает одного из своих сыновей, в то время как Мегара, его жена, которую он собирается убить позже, смотрит на это.... (K. Weitzman. 1943. P. 307-308).

ние развернутой характеристикой всей греко-бактрийской культуры (Тревер К. В. 1940. Табл. 18–21. С. 87).

Л. И. Альбаум в своей монографии по Балалык-тепа (Альбаум Л. И. 1960. С. 176–178) и Б. Я. Ставиский в своей специальной статье (Ставиский Б. Я.. 1960), посвященной Строгановской чаше, показали, что ее декор включает сцену пира, персонажи которой одеты в среднеазиатские костюмы VI–VII вв. Была доказана и связь других деталей изображений на Строгановской чаше с местной согдо-бактрийской и восточно-туркестанской иконографией (Ставиский Б. Я. 1960). Последняя датировка этого блюда не ранее IV–V вв. н. э. была определена Маршаком Б. И. на основе детального обзора публикаций предшествующих исследователей, которые склоняются к мысли о том, что это изделие могло быть изготовлено в Бактрии-Тохаристане или Согде.

Анализу этой чаши К. Вейцман также уделил внимание и подробно проанализировал композиции, их стиль и иконографию, после чего пришел к выводу, что и на этом изделии отражены сцены из различных драм Еврипида. Мы приводим лишь один пример из нескольких фрагментов на чаше из коллекции Кеворкяна, в котором достаточно достоверно угадывается сюжет, который встречается в драме Еврипида. Речь идет об убийстве обезумевшим Гераклом своего сына.

Особое место в торевтике Бактрии занимали так называемые фалары — бляшки бронзовые, серебряные или даже золотые с креплениями, чаще крестообразного типа, соединяющие ремни конской сбруи. С лицевой стороны на бактрийских фаларах изображались божества смешанного кушано-эллинистического происхождения. Датировка этих изделий греко-бактрийским

Серебряная чаша с изображением четырех женских голов — символов города. IV–Vвв. Бактрия

Датировка Тревер К. В. — III–II вв. до н.э. Пугаченкова Г. А. и Ремпель Л. И. датировали чашу I в. до н.э. — I в. н.э. (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. Илл. 41).

временем, вероятно, также как серебряных чаш, должна быть скорректирована в пользу их омоложения.

Изучаемый медальон, как и упомянутая чаша (с 4 женскими головами — А. Х.), по мнению, Тревер К. В. должен относиться к первой половине II в. до н.э. Г. А. Пугаченкова и Л. И. Ремпель, датируют этот медальон также II в. до н.э. (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. Илл. 40).

Вышеупомянутые фалары-медальоны с амазонкой и Тюхе-Хваниндой, а также чаша с изображением четырех божеств покровителей городов, в связи с возвратом к датировкам Смирнова Я. И., также следует датировать более поздним временем III–V вв. н. э.

Тесей и Ипполит. Фрагмент. Чаша с изображением сцен из драм Еврипида. IV–V н. э. Бактрия

Коллекция Кеворкьяна. Метрополитан музеум. (K. Weitzman. 1943. P. 310. Рис. 15).

«... Тесей, вернувшись в Троезен, обнаружил в руках Федры, которая только что покончила с собой, письмо с ложными обвинениями в адрес своего сына Ипполита, утверждавшего, что он был виновен в любовной связи с ней. Тесей сразу же верит в эти обвинения, и после того, как Ипполит вышел на сцену, между ними происходит ожесточенный спор. Отец с горечью нападает на своего сына, и в его упреке есть фраза, которая подразумевает, что Ипполит внезапно отвернулся — жест, который Тесей неверно истолковывает как признанную вину стихи:
Нет, покажи свое лицо — раз уж ты пришел к этому,
Это мерзость, - посмотри своему отцу в лицо!
Именно эти два стиха, по-видимому, легли в основу композиции нашего рельефа.»
(K. Weitzman. 1943. P. 310).

Эфталитская серебряная чаша. V в. Согд

В конце 1960-х годов в селении Челек Самаркандской области был найден клад серебряных изделий, среди которых выделялась чаша с изображением на ее внешней стороне полуобнаженных женских фигур. Чаша была датирована V веком и отнесена к разряду эфталитских изделий. Однако в глаза бросалась и техническая и композиционная общность с названными Тревер К. В. «греко-бактрийскими» изделиями из серебра, в которых просматривалась эллинистическая традиция (Маршак Б. И., Крикис Я. К. 1969. С. 67–76). Чилекская чаша находит близкую аналогию с серебряной чашей из Британского музея, происходящей из Пенджаба и поэтому названной

Фрагмент Эфталитской чаши

… Чилекский портрет в центральном медальоне, видимо, отражает местный, восходящий к кушанскому, идеал красоты, поскольку те же округлые плечи и массивная низко посаженная голова, то же сочетание приподнятого подбородка и слегка наклоненной шеи, те же линии профиля повторяются у всех шести женщин под арками. Даже линии между рукой и грудью покалены одинаково у мужского и женских изображений. (Б. И. Маршак. 2017. С. 72-74).

Пенджабской чашей (Б. И. Маршак. 2017. Рис. 14–14в).

С мнением Г. А. Пугаченковой о пенджабском происхождении Чилекской чаши (Пугаченкова Г. А. 1987. С. 81.) не согласен В. С. Соловьев. Он считает, что эта чаша сделана тохаристанским торевтом под сильным индийским влиянием (Соловьев В. С. 1996. С. 68). Возможно, на позицию Пугаченковой Г. А. оказала влияние сравнительная характеристика Эфталитской чаши с Пенджабской чашей, данная Маршаком Б. И. (Маршак Б. И. 2017. С. 73). Предпочтительной является локализация этой школы территорией Бактрии-Тохаристана и Согда.

Медальон с изображением «амазонки». IV–V вв. Бактрия

II–I до н.э. — эту датировку медальона, выдвинутую Тревер К. В. поддержали исследователи Пугаченкова Г. А. и Ремпель Л. И. (Пугаченкова Г. А. Ремпель Л. И. 1965. Илл. 42).

Богиня Тихе-Хванида. IV–V вв. Бактрия

К. В. Тревер с оговорками датировала этот медальон греко-бактрийским периодом — II в. до н.э. (датировка — Тревер К. В. 1940. Табл. 13. Описание на стр. 63–67) . Пугаченкова Г. А. и Ремпель Л. И. датировали тем же периодом (Пугаченкова Г. А. Ремпель Л. И. 1965. Илл. 40).

«Изображенная на медальоне богиня, это — местное божество, гибридный образ из слившихся воедино местных и античных элементов. Гранат, негреческий покрой одежды и лежащая на лбу прядь или лента вносят восточные элементы в эллинистический образ крылатой богини… …Итак перед нами богиня местного пантеона, сочетающий в себе черты греческих богинь Ники и Тюхе, но носящей местное имя, сохраненное на кушанской монете, имя — Hanin̄da, вернее Hvanin̄da. Стилистически голова эта относится к той же группе, к которой относится и иконографически ей близкая серебряная чаша с изображением Тюхе-Хванинды бактрийских городов (см. Тревер К. В. 1940. Табл. 27; №19. С. 65).

Серебряная чаша. V в. Пенджаб

(Dalton O. 1964. P. 53-55. Pl. XXIX–XXXI. No.201; Маршак Б. И., Крикис Я. К. 1969: 67–68, 70, рис. 9, 10; Ставиский Б. Я. 1974. С. 171–172. Илл. 125; Harper P. O, Meyers P. 1981: 87, 129, fig. 44).

Серебряная чаша. V в. Пенджаб. Британский музей
(Маршак Б. И. 2017. Рис. 14–14в. С. 493.)

«Чилекская серебряная чаша находит близкую аналогию в серебряной чаше Британского музея, происходящей из Пенджаба ...Оба сосуда несомненно принадлежат к одной школе и могут быть отнесены к одной эпохе. В середине дна на обеих чашах помещен медальон с погрудным изображением мужчины. На чаше Британского музея вокруг медальона идет пояс орнамента с тремя фантастическими птицами, в свою очередь окруженный полосой с четырьмя сценами конной охоты на львов, на тигров, на кабанов и на диких баранов. По краю обеих чаш идет орнаментальный бордюр. Портреты в центре чаши аналогичны портретам на эфталитских монетах и печатях. Сходство настолько велико, что оно позволяет отнести обе чаши к той же среде и к той же эпохе...» (Маршак Б. И. 2017. С. 73).

Кампыр-тепа. Лев, берегущий божественный нектар

Торевтика как привилегированный вид и ремесла и искусства стал фактором ретрансляции идей Древней Греции в воспринимаемый эллинами как варварский — обширный мир Востока. Подтверждением существования на территории Греко-Бактрии, Кушанской Бактрии, а затем и Бактрии-Тохаристана, эллинистических традиций, сочетавшихся с восточными мотивами и образами, может служить и обнаруженные на юге Узбекистана бронзовые изделия I–II вв. н. э. Весной 2001 г. на городище Кампыртепа, расположенном в 20 км. к западу от Термеза, Тохаристанской археологической экспедицией были найдены два металлических изделия. Это — целая плоская бронзовая чаша с ручкой в виде головки льва и изображением вакхического персонажа в ее нижней части, а также поддон курильницы, изготовленной в комбинированной технике — деревянная основа, обложенная листовой бронзой с типично эллинистическим орнаментом в виде полосы пальметт (Материалы… 2000).

Обнаружение металлических изделий в слое, датирующемся концом первой половины II в. н.э., уже само по себе исключительное явление. Чаша — это единственный образец торевтики античного времени, обнаруженный на территории юга Узбекистана, и единственный сосуд подобного типа на территории Бактрии. Более того, декоративное оформление чаши, в виде фигурки льва, совмещенное с изображением вакхического божества, придает этим находкам и важное художественно-семантическое значение.

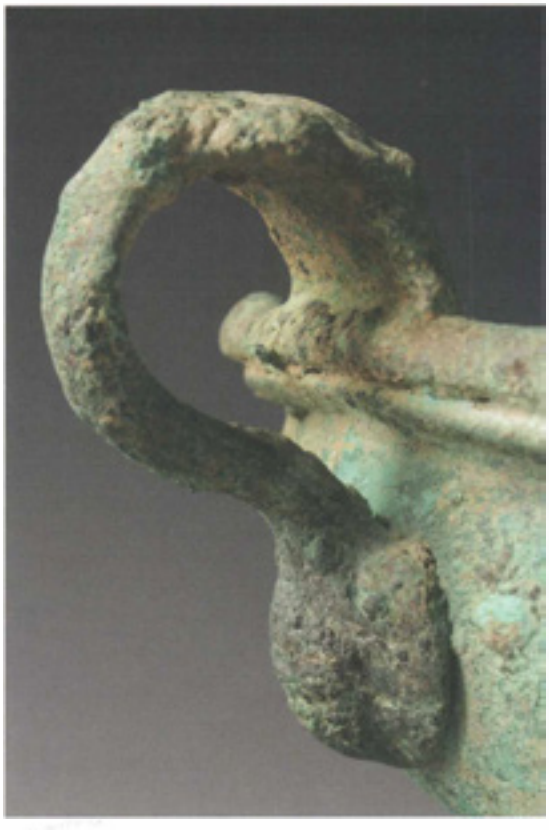
В стиле изображения, характере мотивов и композиционного решения это блюдо являет собой пример симбиоза местных, древнеиранских и эллинистических художественных традиций. Керамические кувшины из Хорезма с аналогичным сюжетом — лев, закусывающий край сосуда, восходят к традиция луристанской бронзы.

Декор чаши из Кампыртепа отражает эллинистические традиции, что проявляется в образе вакхического персонажа, изображенного в нижней части ручки. Обилие персонажей этого круга в изобразительном и прикладном искусстве античной Средней Азии (найдено много терракот с изображением Дионисия на юге Узбекистана на бактрийских городищах Зартепа, Халчаян, Дальверзитепа, в Старом Термезе и на самом городище Кампыртепа) дают достаточно оснований, для того, чтобы видеть в изображении бородатого мужчины на чаше из Кампыртепа образ Дионисия (Хакимов А., Ртвеладзе Э. 2001). Таким образом, ручка представлена двумя весьма распространенными в искусстве Древнего Востока изобразительными мотивами.

Наиболее близкие аналогии фигурному изображению льва встречаются в торевтике и керамике Средней Азии еще в раннеантичный период. Достаточно вспомнить керамические кувшины, обнаруженные на обширной территории Древнего Хорезма на памятниках раннекангюйского времени (IV–III вв. до н. э.). Этой теме была посвящена специальная статья М. Воробьевой (Воробьева М. Г. 1958. С. 40–73). Кувшины, покрытые красным ангобом, имели одну ручку, украшенную сверху рельефным изображением головы льва, словно надкусывающего край горловины и заглядывающего внутрь кувшина. Эти изображения очень схожи со львом на металлической чаше из Кампыртепа, за исключением того, что на металлической чаше лев надкусывает не край ее, а некий круглый удлиненный брусок.

Интересным и позволяющим расширить представление об иконографических особенностях и генезисе изделия является еще одно изображение Дионисия. Таким образом, ручка представлена двумя весьма распространенными в искусстве Древнего Востока изобразительными мотивами. Сочета-

Бронзовая чаша. I–II вв н. э. Кампыртепа



Бронзовая чаша. I–II вв н. э. Кампыртепа. Фрагмент

ние их на ручке металлического сосуда не имеет аналогов для этого времени, хотя принцип размещения на металлических ручках серебряных чаш зооморфных и антропоморфных изображений встречается в более позднем согдийском серебре.

М. Воробьева провела весьма тщательный семантико-иконографический и технологический анализ многочисленных изображений льва на ручках около 50 керамических кувшинов из Хорезма. Керамические кувшины с львиноголовыми ручками, по мнению М. Воробьевой, являются подражанием металлическим образцам (Воробьева 1958. С. 45). С этим утверждением трудно не согласиться. В качестве аналогии, автор дважды упоминает известный золотой кувшин из Амударьинского клада, датируемый V–IV вв. до н. э. (Curtis. 1989. Ill. 65). Однако под воздействием собственной же гипотезы о связи образа льва на хорезмийских кувшинах с древнеегипетской ремесленной традицией (Воробьева М. Г. 1958. С. 51–53), М. Г. Воробьева не обращает внимания на очевидные параллели в иконографии этого образа с ахеменидской, а также со среднеазиатской (сако-скифской) художественной традицией. Не отрицая возможной связи хорезмийских образцов львиноголовых ручек с древнеегипетской традицией, все же отметим, что за полтора-два столетия до создания хорезмийских кувшинов с налепами, т.е. в конце VI в. до н. э. (525 г. до н. э.), Египет был завоеван ахеменидским правителем Камбизом, а имущество египетского фараона Псамметиха III было конфисковано. Предметы художественного ремесла с именами фараонов Нехо, Амасиса, Псамметиха III были найдены археологами в персепольской сокровищнице. Камбиз вывез из египетских храмов золото, серебро, слоновую кость и взял в плен ремесленников этой страны, чтобы строить дворцы в Персеполе, Сузах и Мидии (Дандамаев М. 1985. С. 58). В этот период мастера Египта активно занимались формированием и развитием ахеменидского художественного стиля. Поэтому к тому времени, когда египетская традиция могла быть заимствованной в Хорезме, у нее самой не было того потенциала, который мог бы быть воспроизведен без какого-либо посредничества со стороны ахеменидской культурной среды. Версия М. Воробьевой, согласно которой культ древнеегипетской богини Сехмет мог найти отражение в образах льва на хорезмийских кувшинах, при всей привлекательности, выглядит скорее фантастичной, нежели исторически реальной. Находки же изделий древнеегипетского производства в Средней Азии (статуэтки божеств, бусы) относятся к более позднему — кушанскому времени — и не могут рассматриваться как серьезная аргументация в пользу версии о связи львиноголовых ручек на хорезмийских кувшинах с ремеслом Египта и культом богини Сехмет. Слишком далеким и чуждым был этот образ, в то время как пантеон местных, эллинистических и древнеиранских божеств, связанных с образом льва, был понятнее и ближе.

Фигурная ручка в виду головки льва. Нефритовая чаша с именем «Улугбека Гураганн». 1420–1449 гг.
Лондон. Британский музей. (Timur and Princely Vision 1989. Ill. P. 224; cat. no. 124).

«…интересно отметить ,что приплюснутая, раскинутая львиная голова – на самом деле безрогий дракон скопирован в виде фонтана на миниатюрах Герата конца пятнадцатого века» (Timur and Princely Vision 1989. Ill. P. 224; cat. no. 124 P. 354).

Возможно, осознавая некую натянутость собственной гипотезы, М. Воробьева в другой, более поздней работе по керамике Хорезма, говоря о львиноголовых ручках, уже не упоминает о своей первоначальной версии

Бронзовая чаша. I–II вв н. э. Кампыртепа. Фрагмент

Рассмотрение иконографических особенностей этих мотивов позволяет уточнить атрибуцию и генезис металлических изделий. Изображение льва, надкусывающего край сосуда, имело широкое распространение в искусстве и ремесле разных регионов Востока с древних времене до наших дней.

(Кой-Крылган-Кала. 1967. С. 108-109). Более того, вектор приводимых ею аналогий справедливо смещается с запада на восток — теперь это Северная Индия, Горный Алтай и зона скифо-сарматского искусства I тыс. до н.э. (Кой-Крылган-Кала. 1967. С. 114). Исследуя генезис фигурных изображений на керамических изделиях Хорезма, в частности, на весьма распространенных в середине I тыс. до н.э. ритонах с зооморфными протомами, М. Воробьева вынуждена считаться с мнением большинства ученых, относящих их происхождение к одному центру — Иранскому нагорью (Воробьева М. Г. 1958. С. 111). Это подтверждают и находки ахеменидских золотых ритонов V в. до н.э. с протомами в виде фигур львов из Хамадана (Perse proto-iraniens. 1963. Илл. 290, 306). Традиция фигурных изображений львов была широко распространена в сако-скифской и ахеменидской торевтике. Об этом свидетельствует серия так называемых сакских, или сако-усуньских жертвенных алтарей, светильников и котлов из Восточного Казахстана, датирующихся второй половиной I тыс. до н.э. с изображением, как правило, по бортикам литых фигурок обычных и крылатых львов (Сокровища... 1985. Илл. 44, 45, 46, 47, 51). Рассмотренные изделия обычно связываются с зороастрийским культом, что вполне вероятно, принимая во внимание известную роль Средней Азии в развитии этой религии.

Антефикс в виде львиной головы. Конец IV в. до н. э. Восточно-греческий регион

Метрополитен музеум.

Генезис львиноголовой ручки на Кампыртепинской чаше, вероятнее всего, восходит к среднеазиатской (сако-скифской или сако-усуньской) и ирано-ахеменидской традициям. Примером территориально и хронологически более близким Кампыртепинской чаше является каменная капитель с протомой льва (из четырех полуфигур сохранилась одна) из Старого Термеза, датирующаяся II в. до н. э. – I в. н. э. (Ставиский Б. Я., Козловский В. А. 1985. С. 196). Генезис подобной капители, по мнению исследователей, восходит к ахеменидской традиции VI–IV вв. до н. э., хотя впоследствии, в эллинистическое время, она имела широкое распространение в других регионах Центральной (Афганистан, Пакистан, Индия) и Средней Азии. Образ льва в кушанский период был распространен в этом регионе и на предметах прикладного искусства. Весьма примечательна в этом отношении керамическая чаша из Аккургана, схожая по форме с Кампыртепинской и украшенная по внешней стороне четырьмя равномерно распределенными

Фигурная ручка в виду головки дракона. Нефритовая чаша. 1400–1450 гг. Средняя Азия или Иран

Лондон. Британский музей. (Timur and Princely Vision 1989. Ill. P. 144; cat. no. 52 P. 340).

Золотой кувшин. V–IV вв. до н. э. Амударьинский клад
Британский музей. Лондон.

Ближайшая аналогия в торевтике обнаруживается в декоре золотого кувшина из Амударьинского клада, датирующегося V–IV вв. до н.э. Однако форма кампыртепинской чаши — широкая, слегка уплощенная — не встречает аналогий в среднеазиатской торевтике.

Кувшин из нефрита, изготовленный для Улугбека ибн Шахруха. 1420–1449 гг. Средняя Азия или Иран
Фонд К. Гульбекяна. Лиссабон. (Timur and Princely Vision 1989. Fig. 46. P. 144).

Лев или дракон, надкусывающий край блюда или чаши — поистине «бродячий сюжет» — он находит отзвук в изделиях эпохи Тимуридов, охраняя хозяина чаши или кувшина от напастей и бед во все времена и лихолетья.

налепами в виде головок львов, в иконографии которых ощущаются эллинистические влияния (Пидаев Ш. Р. 1989. Илл. на стр. 52).

Скорее всего, это сам Дионисий. И хотя ко времени создания Кампыртепинской чаши образ льва был уже не столь популярен как, скажем, в доэллинистический период, в то время как дионисийские или вакхические культы (обычно ассоциируемые с козлиной атрибутикой) на рубеже веков приобретают в Средней Азии широкое распространение, тем не менее, сочетание образа льва с вакхическим персонажем в декоре ручки металлической чаши также едва ли случайно.

Итак, учитывая форму чаши из Кампыртепа, декоративное оформление в виде сакральных мотивов, а также использование упоминавшихся в качестве аналогий изделий с фигурными изображениями льва (жертвенники, светильники, ритуальные чаши), можно прийти к выводу, что эта чаша использовалась в качестве сосуда для ритуальных целей. Форма данного сосуда в виде округлой с отогнутым венчиком чаши, плоским донцем и одной ручкой, поднимающейся верхним краем выше ее бортиков, не имеет аналогов среди известных нам образцов металлической посуды, найденных на территории Бактрии и в сопредельных странах и датирующихся кушанским и предшествующими периодами.

Находки на городище Кампыртепа различных изделий из бронзы, в том числе вышеуказанных предметов торевтики и небольших косметических сосудов, не исключают их местного изготовления, что подтверждается и наличием следов металлического производства.

В целом приведенные сведения свидетельствуют о том, что в античное время в Кушанской Бактрии, Тохаристане, Согде, Хорезме, возможно и в

Золотой ритон с протомой льва. Золото. V в. до н. э. Ахемениды. Иран

Фергане существовала самостоятельная, школа торевтики. Местные торевты обладали высоким художественным и технологическим мастерством. Здесь формировался своего рода мемориальный стиль, основанный на сочетании репертуара мифов и драм Древней Греции и восточных (Средняя Азия, Месопатамия, Иран, Индия и Китай) религиозных представлений. Воссоздание сюжетов эллинистического искусства в их взаимодействии с раннекушнанскими, эфталитскими, сасанидскими и согдийскими темами, было проявлением почтительного отношения к античной истории со стороны местных торевтов.

Монета. Статер. Александр III. 336–323 гг. до н. э.

(*Хакимов А. 2020. С. 66.*)

Искусство малых форм: монеты и коропластика

Особую отрасль мелкой скульптурной пластики античного времени составляет коропластика — небольшие терракотовые фигурки местных, зороастрийских, эллинистических божеств и персонажей индо-буддийского происхождения, а также образы воинов, музыкантов и др. Примерно тот же состав мотивов и персонажей наблюдается в репертуаре античной нумизматики. Пластическое мастерство местных торевтов проявилось в рельефных изображениях на аверсах и реверсах золотых, серебряных и медных монет.

Эллинистическое влияние ярко отражает нумизматический материал, который свидетельствует о масштабности всего греко-бактрийского пластического искусства. На аверсе монет, как правило, изображалось лицо правителя в профиль, на реверсе — фигура одного из античных богов-покровителей или героев. Монеты, чеканившиеся в период правления греко-бактрийских правителей — Деметрия (ок. 200–285 гг. до н.э.), Евтидема (ок. 235–200 гг.

Монета. Обол. Деметрий. Серебро. 200–185 гг. до н. э. Греко-Бактрия

(Хакимов А. 2020. Илл. 68–69.)

до н. э.), Гелиокла (ок. 155–140 гг. до н. э.), отличаются выразительностью и правдивой передачей внутреннего мира изображенных на них персонажей. Изображения божеств на реверсе, возможно, повторявшие известные скульптурные композиции, еще сохраняют каноны греческой классики.

Реалистический портрет на монетах сохраняется и у ранних кушан, но затем усиливается некий схематизм и условность форм, в пластике монет начинают преобладать восточные традиции. Это преобладание бактрийского нашло отражение и в монетном чекане, где изображения явно копируют статуарные образы монументальных форм.

В монетах Великих Кушан на аверсе представлен царь, совершающий обряд у алтаря (он и царь, и воин, и жрец), а на реверсе божества из кушанского пантеона — Нана, Окшо, Фарро, Орлагно и ряд других, в том числе, будиийские. Здесь уже полное торжество в искусстве местных черт над иноземными, поглощение в среднеазиатской среде традиций, некогда привнесенных эллинизмом.

Появление на территории древнего Узбекистана коропластики широкого тематического содержания во многом было обязано эллинизму, однако постепенно здесь слагался и собственный пластический стиль. Античные терракоты на территории Узбекистана отличны от греческих, поскольку они были связаны с местными культами, обрядами и верованиями, отличными от эллинских. Таким образом, само вкладывавшееся в среднеазиатские терракоты содержание определило особенности их пластического воспроизведения и стиля.

Ареал распространения терракотовых статуэтки первых веков до и после начала нашей эры включал территорию Бактрии, Согда и Хорезм. Причем при определенной тематической общности, иконография терракот в границах этих больших историко-культурных областей различна. Статуэтки выполнялись либо ручной лепкой, либо путем оттиска с матриц-калыбов. Возможно, как и изображения на обороте бактрийских монет, они копировали храмовые статуи, обычно устанавливавшиеся на стене или в нишах, поэтому терракотовые статуэтки в основном были рассчитаны на фронтальное восприятие (Пугаченкова Г. А. 1966. С. 238).

Другой канон связан с эллинистическим влиянием — это в основном тонко моделированные головки типа Афины в шлеме, а также некоторые дионисийские образцы. Во II в. до н. э.– I в. н. э. формируется синтетический тип: богиня сохраняет каноническую иконографию, но она облачена

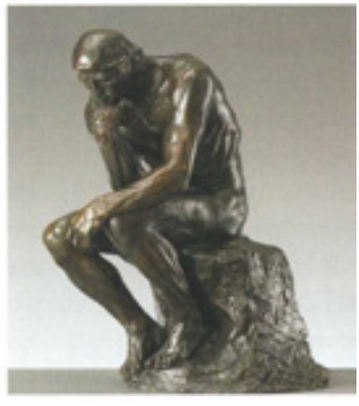
Монета. Тетрадрахма. Кушаны. Санаб. (Герай). Конец I в. до н. э.– начало I в. н. э.

(Хакимов А. 2020. С. 83.)

В первые века нашей эры появляются монеты с профилем правителя, в котором подчеркнуты особенности местных этнических групп как в антропологическом типе, так и в деталях прически, головном уборе и пр. Таковы монеты Герая (Бактрия), монеты из группы Гиркода (Согд), монеты безымянного царя (Хорезм). А на обороте их представлены то обоготворенный предок-всадник на коне, над которым у Герая парит крылатая богиня Ника, то воин в панцире, то протома коня .

Драхма. Евтидем. 235-200 гг. до н. э. Греко-Бактрия

(Хакимов А. 2020. С. 66–67.)



в длинные, струящийся мягкими складками одежды, подобные тунике, лицо разработано тонко, но лишено какой-либо экспрессии. Образ богини претерпевает дальнейшую эволюцию в первых веках н.э. Обычно это стоящая, реже сидящая величавая женщина в длинных одеждах, причем мастер стремился передать этнические особенности. Атрибуты в руках богини, характеризируют ее как покровительницу растительного мира (растение, цветок), воды (сосуд), плодородия (плод граната, иногда младенец) и судьбы (зеркало) и т.п. (Шедевры. 2004. Илл. 54–55, 62-64, 75–77).

Особая группа терракот связана с локальными вариациями дионисийского культа, получившего распространение в Средней Азии в античный период. Это — изображения мужчин и женщин с лютней, арфой, флейтой, свирелью, божеств виноделия с гроздью винограда, бородатых сатиров, лысых старцы с козлиными ушами, маски силена, которые украшают в виде налепов сосуды, видимо, предназначенные для вина. В отличие от бесстрастного облика богини и царственных мужей эти образы живы и экспрессивны.

Наряду с терракотами, связанными с идеологией городского и земледельческого населения, в Средней Азии существовала широко распространенная группа статуэток, связанная с культурой степных народов, осевших здесь, но сохранивших приверженность своим родоплеменным верованиям и суевериям. Это, прежде всего фигурки всадников, выполненные ручной лепкой, причем если, конь, при всей обобщенности формы, изображен достаточно точно, то всадникам имеет примитивный облик — глаза переданы насечками или кругами, торс схематичен. Культовое значение этих образов подтверждают находки ритуальных курильниц, украшенных сидящими идольчиками или головками коней. По всем признакам они были связаны с идеологией номадов — культом их далекого степного предка с одной стороны, с верой в способность отвращать злые силы — с другой.

Заметное место в античной коропластике Средней Азии занимали лепные фигурки животных, особенно коньков, реже баранов, козлов, верблюдов, исполненные обобщенно, но с прекрасным знанием их общего облика. Охранительное значение зооморфных мотивов особенно наглядно предстает в археологической культуре, названной по месту первого открытия культурой Каунчи (в оазиса древнего Шаша (Ташкента) от I– в. до н. э. до VIII в. н. э. в среднем течении Сырдарьи и по её притокам.

Каунчинская лепная керамика представлена небольшими горшками, кувшинами и сосудами с ручками виде головы барана, быка и др. (Григорьев Г. В., 1940; Левина Л. М. 1971). Ныне она обнаружена и в самаркандском и в бухарском Согде, а также в Ферганской долине (Ставиский Б. Я. 1974. Илл. 112 на стр. 148).

Одним из важных свидетельств распространения в Бактрии и Согде эллинистических традиций являются многочисленные изображения эллинских богов (Геракла, Диониса, Афины и др.) и различных персонажей греческой мифологии (Сатиры, Эроты и др.) в виде терракотовых статуэток, найденных в южных и центральных районах Узбекистана (В. А. Мешкерис. 1962; В. А. Мешкерис. 1977; Мешкерис В. А. 1989; Шедевры .... 2004). Это одно

Монета. Кушаны Канишка. Золото. 1-я половина II века н. э.

(Хакимов А. 2020. С. 85.)

Женская терракотовая статуэтка. III–II вв. до н. э. Афрасиаб

В античной коропластике наиболее популярным был образ Великой богини. В ранних образцах устанавливается два истока ее иконографии. Один из них восходит к традициям Древнего Востока и представляет собой архаичный образ обнаженной женщины с вытянутыми вдоль туловища руками или же одна прижата к груди, другая к лону. Позднее ее облекают в одежды, при сохранении той же позы.(Шедевры... 2004 . С. 69).

Флейтист. Терракота. III–I вв. до н. э. Афрасиаб

Божественная и духовная сила искусства противостоит меркантильности и бытовому прагматизму: Музыкант может петь о утраченной любви, а купец не может петь о утраченных деньгах. Сакральный характер образа флейтиста подчеркнут татуировкой в виде кружков на обеих щеках.

из богатейших собраний среднеазиатской мелкой пластики, наиболее ранние образцы которой датируются II в. до н. э. а поздние — VII–VIII в н. э., хранится в коллекции Музея в Самарканде (Шедевры ... 2004).

В так называемой эллинистической группе терракотовых статуэток, обнаруженных в основном в окрестностях Самарканда и южных районах Узбекистана (Бактрия), встречаются знакомые персонажи греческой мифологии (Дионис и персонажи его круга) с явно выраженными переднеазиатскими и греческими иконографическими и стилевыми чертами. Свыше 100 терракот относят к следующему кушанскому периоду (I в. до н.э. – IV в. н.э) — это образы местных женских и мужских божеств, фигурки музыкантов и др., интерпретированные в духе местной пластической традиции, но испытавшие влияние эллинистической традиции. Терракотовые фигурки имеют небольшие размеры — варьируются от 5 до 9 см. Однако детали одежды, атрибуты, черты лица достаточно внятно изображены, что позволяет их идентифицировать с определенными божествами и мифологическими персонажами.

В Согде мелкая пластика демонстрирует местную интерпретацию эллинистических традиций. Так, штампованные терракотовые статуэтки из Афрасиаба и Тали-Барзу (II до н. э. – IV в. н. э.) показывают как проникновение эллинистических художественных принципов, так и формирование локального стиля (иератизм образов, статичность поз, передача местного этнического типажа).

Матрица для изготовления терракотовых статуэток и сама статуэтка богини Анахиты. II в. до н. э. Афрасиаб

Матрица для изготовления терракотовых статуэток и сама статуэтка богини Анахиты. Афрасиаб. II в. до н. э.
В руках богини — плоды граната, как символ плодородия, жизненного изобилия и благополучия. Несмотря на сакральность образа, он выглядит лиричным и близким современному мироощущению.

Сосуды с зооморфными ручками. I–IV вв. н. э. Культура Каунчи. Ташкентская область

В Согде мелкая пластика демонстрирует местную интерпретацию эллинистических традиций. Так, штампованные терракотовые статуэтки из Афрасиаба и Тали-Барзу (II в. до н. э. – IV в. н. э.) показывают как проникновение эллинистических художественных принципов, так и формирование локального стиля (иератизм образов, застылость поз, передача местного этнического типа). По мнению Б. И. Маршака, образцы греческого искусства могли попасть в позднекушанский период в Согд из Бактрии-Тохаристана и стать примером для подражания для согдийских мастеров.

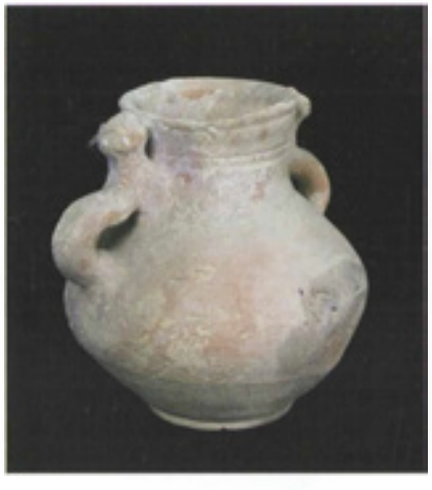
Ярким свидетельством распространения эллинизма стали культы Геракла, излюбленного греческого героя, получившего отражение и в коропластике. Подобного рода статуэтки найдены на ряде городищ Северной Бактрии — Баратепа, Зар-тепе, Кара-Пичок, Сар-и Банд. Изображение бородатого Геракла в профиль имеется на сердоликовой гемме-инталии, состоящей из спаянных дутых обручей. Она обнаружена среди золотых украшений в кладе Дальверзинтепа.

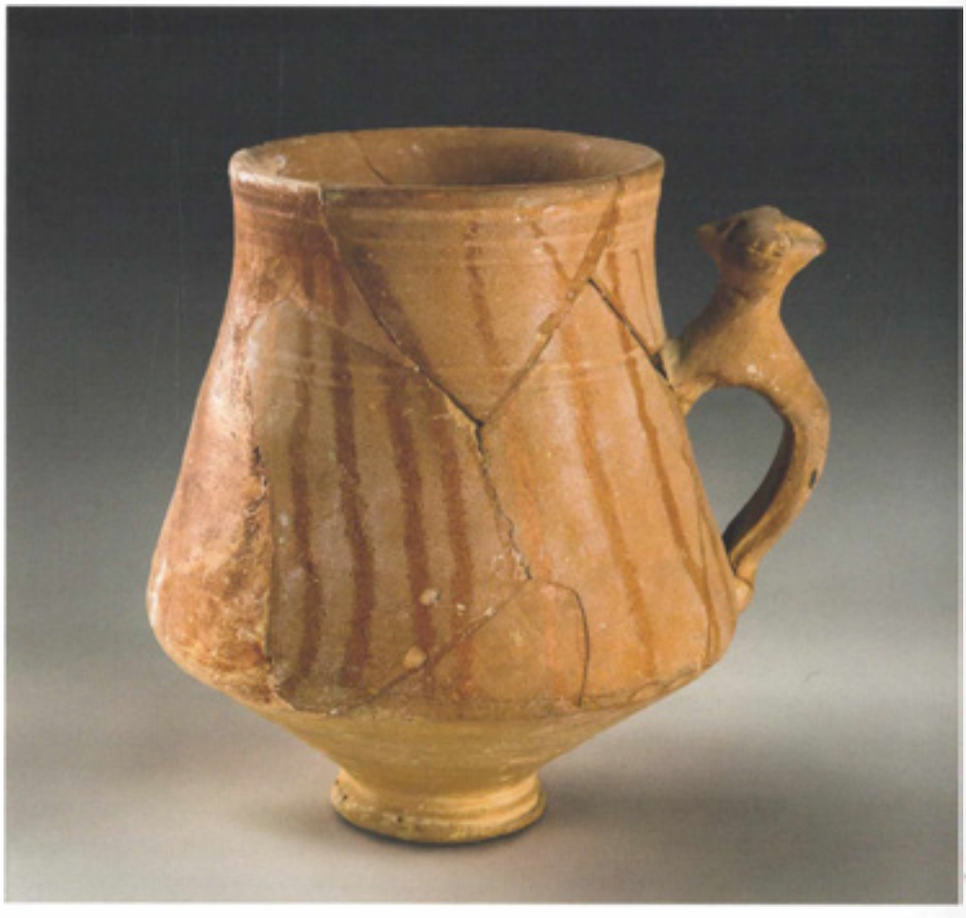
Но наиболее широкое распространение в античный период получает образ Диониса — бога плодородия и виноделия. Затем этот образ уже в V–VIII вв. становится излюбленным персонажем в декоре глиняных и серебряных изделий, изготовленных на территории Согда, Ферганы и других регионов. Тема Диониса отражалась не только в непосредственном изображении его антропоморфной ипостаси, но и в символическом отражении дионисийской темы через свойственные ему атрибуты, например, кистей винограда, виноградной лозы или плюща. Так, в нижняя часть парфянского ритона для винопития из Метрополитан музеум завершается фигуркой дикой кошки, на груди которой вьется виноградная лоза, увешанная фруктами.

Среди обильного количества античных терракотовых статуэток Согда встречаются мужские фигуры в костюмах кушанского типа, статуэтки музыкантов, фигурки животных, особенно коней, нередко с всадниками. При сходном эволюционном развитии с терракотами Бактрии и Хорезма, терракотовые образы Согда не совпадают с бактрийскими и следуют собственной иконографии. Многочисленные терракоты, обнаруженные на территории Узбекистана, позволяют выявить не только картину связей и взаимовлияний различных инонациональных традиций, но и показывают особенности

Богиня Анахита. I в. до н. э. Тали-Барзу. Самарканд

Это модель средневзятской женственности, выросшая из искомного чувства растительного плодородия, отрицающее внешнюю эротичность и гедонизм.





Сосуд с зооморфной ручкой. I–II вв. н. э. Культура Каунчи. Ташкентская область

Сосуд с зооморфной ручкой. I–II вв. н. э. Культура Каунчи. Ташкентская область

Сосуд с двумя ручками в виде фигурок баранов. I–IV вв. н. э. Культура Каунчи. Ташкентская область

Геракл и флейтист играющий сиринге (флейта Пана). III–IV вв. Зартепа
(*Омельченко А. В. 2017. С. 88. ГЭ А-2594, А-2549.*)

Матрица для оттиска морды льва. III-IV вв. Еркурган

формирования школ античной терракотовой пластики, выявляют сложную динамику развития религиозно-культовых воззрений и художественного стиля местного античного искусства.

Черты эллинского влияния сохранила среднеазиатская античная керамика. Это типично греческие по форме керамические изделия — амфоры, ойнохойи, кратеры, кубки, чаши, найденные на городищах Кара-тепа, Тали-Барзу, Старом Термезе, Дальверзинтепа и других местах Северной Бактрии и Согда.

Так, среди находок известен крупный черно-глиняный сосуд с двумя ручками, украшенный по тулову орнаментом в виде пальметок, листиков, волнистых линий и прямоугольников с точками по углам. По форме это

Кувшин с S образным знаком и фигуркой льва на ручке. III–I V вв. н. э. Каунчи

S образный знак является символом водной стихии и вполне логичен для изображения на сосуде для воды. Что касается фигуры закусывающей край слива кувшина, то аналогии здесь можно найти в сосуде из золота из Амударьинского клада (IV–III вв. до н.э) и более близкого по времени бронзовой чаше I в н.э. из Кампыртепе (А. Хакимов, Э. Ртвеладзе. 2001).

типичная греческая амфора. Орнамент в виде листиков-пальметт тоже заимствован из стран эллинистического мира. В Греции амфоры обычно применялись для хранения масел и вина. На Кампыртепа найдены и другие типично греческие по форме керамические изделия, например, ойнохойя — кувшин с одной ручкой для вина, у которого горлышко имело три стока, позволявшие разливать вино сразу в три чаши. Аналогичные сосуды с одним, двумя и тремя стоками найдены в Хатын-рабаде, Старом Термезе, в других местах Северной Бактрии и Согде.

Массовость находок керамических изделий эллинистических форм свидетельствует о широком внедрении греческой культурной традиции в быт местного населения. Амфоры, кубки, фиалы, двуручные кувшины в античный период становятся характерной продукцией местного керамического производства. Она выполнялась на гончарном круге и отличалась выразительной пластикой, изящными форами и высокими технологическими свойствами.

Так же, как и на нумизматическом материале, в керамике наблюдается процесс «азианизации» греческих традиций. Во II в. до н. э. – I в. н. э. широко были распространены собственно эллинистические формы и приемы обработки керамической посуды (штамповка с помощью печатей, чернолощеная керамика, частичное окрашивание ангобом и др. — Каратепа, Зартепа, Фаязтепа, Дальверзинтепа, Айртам, Халчаян). В первые века нашей эры классические образцы гончарных изделий теряют прежние изысканные очертания, подвергаясь пластической аранжировке местными гончарами. В итоге происходит определенное огрубление форм, а декоративная обработка поверхности сводится к минимуму. И в керамике греческая традиция

S образный знак на кувшине напоминает водный мотив в ташкентских сюзане XIX – нач. XX вв. — паляках , где S образные мотивы разбросаны по краям сюзане и именуются зулюк нуска — пиявка.

Налеп на керамическом сосуде. VI–VII вв. н.э. Кафыр кала. Самарканд *(Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. Илл. 173.)*

перерабатывается в соответствии с вкусами и требованиями местного населения. Наряду с эллинистической керамикой в этот период изготавливалась и посуда собственно местного стиля, восходящая еще к традициям керамики Сапаллитепа, Джаркутана и Мулали — крупные, но изящные бокалы на высоких ножках, кубки, разнообразные чаши и блюда. В целом керамика стала свидетельством широкого проникновения эллинистических влияний в быт бактрийцев. Греческие формы посуды сохраняются вплоть до III–IV вв. н. э. Проникновение посуды эллинистического типа в регионы Согда, Хорезма, Ферганы и Чача ощущается в меньшей мере и связано с общим процессом трансформации и взаимодействия культурных традиций южных и северных регионов древнего Узбекистана.

Дионис. Налеп на керамическом сосуде. VI–VII вв. н. э. Кафыр кала. Самарканд
(Пугаченков Г. А. , Ремпель Л. И. 1965. Илл. 172.)

Силен. Фрагменты статуэток. VI–VII в. Афрасиаб.
(Омельченко А. В. 2017. С. 136.)

Скульптура и живопись Северной Бактрии

Одним из ярчайших проявлений античного искусства является скульптура Кушанской эпохи, обнаруженная на юге Узбекистана. Отличия исконной эллинской пластики и скульптуры античного Узбекистана во многом были обусловлены не только сменой тематики, но и использованием местными мастерами разных материалов. В эллинском и индо-буддийском мире преобладало ваяние в камне, в Средней Азии же практиковалась в основном лепка в глине, нередко в сочетании с формовкой в гипсе. Узбекистан богат разновидностями пластической глины. В античный период наряду с ремеслом формируется скульптура и настенная живопись, украшавшие интерьеры дворцов и храмовых помещений, в соответствии, с чем разделенных два основных репертуарных раздела. В одном случае, если речь идет об интерьерах храмов и монастырей — это настенная живопись и скульптура религиозного (буддийского по преимуществу) содержания, а во втором случае — это дворцовое или светское искусство, отражающее жизнь правителей и знати со сценами восседания правителя на троне, царских пиров и охоты. В обоих разделах нередки и портретные изображения персонажей второго плана, иерархически выделявшихся меньшими размерами, с не столь виртуозно обработанными анатомическими чертами как у главных героев. Наибольшее развитие настенная живопись и скульптура Северной Бактрии получают в кушанское время — с I по IV вв. н. э., хотя импульс к их развитию дал более ранний греко-бактрийский культурный субстрат.

В эпоху Кушан эллинские боги по-прежнему присутствовали в пантеоне официальных божеств среднеазиатских народов, а их изображения воспроизводились на оборотной стороне монет, в мелкой терракоте и изделиях торевтики. Что касается скульптуры больших размеров и настенной живописи, то от греко-бактрийского период каких-либо значительных образцов изобразительного искусства в архитектуре Северной Бактрии не сохранилось. Косвенным свидетельством существования в южных регионах скульптуры больших размеров является мастерство в передаче образов божеств и правителей, их атрибутов, которые проявили местные художники в малых формах искусства. В течение XX века, и особенно во второй половине столетия на территории Сурхандарьинской области Узбекистана было открыто большое количество памятников и городищ, давших импульс появлению в науке нового понятия — культура и искусство Кушанской эпохи. Огромная роль в этом процессе принадлежит Узбекистанской искусствоведческой экспедиции Института искусствознании АН РУз, которая было основана в начале 1960-х годов академиком Г. А. Пугаченковой. В результате деятельности экспедиции были продолжены исследования и изучение на ранее

открытых памятниках, культурные слои которых имели отношение к эпохе Кушан, а также обнаружены или исследованы новые памятники — Айртам, Каратепе, Халчаян, Дальверзинтепа, Кампыр-тепа, Зартепа, Куевкурган, Фазтепа, Зурмала и др.

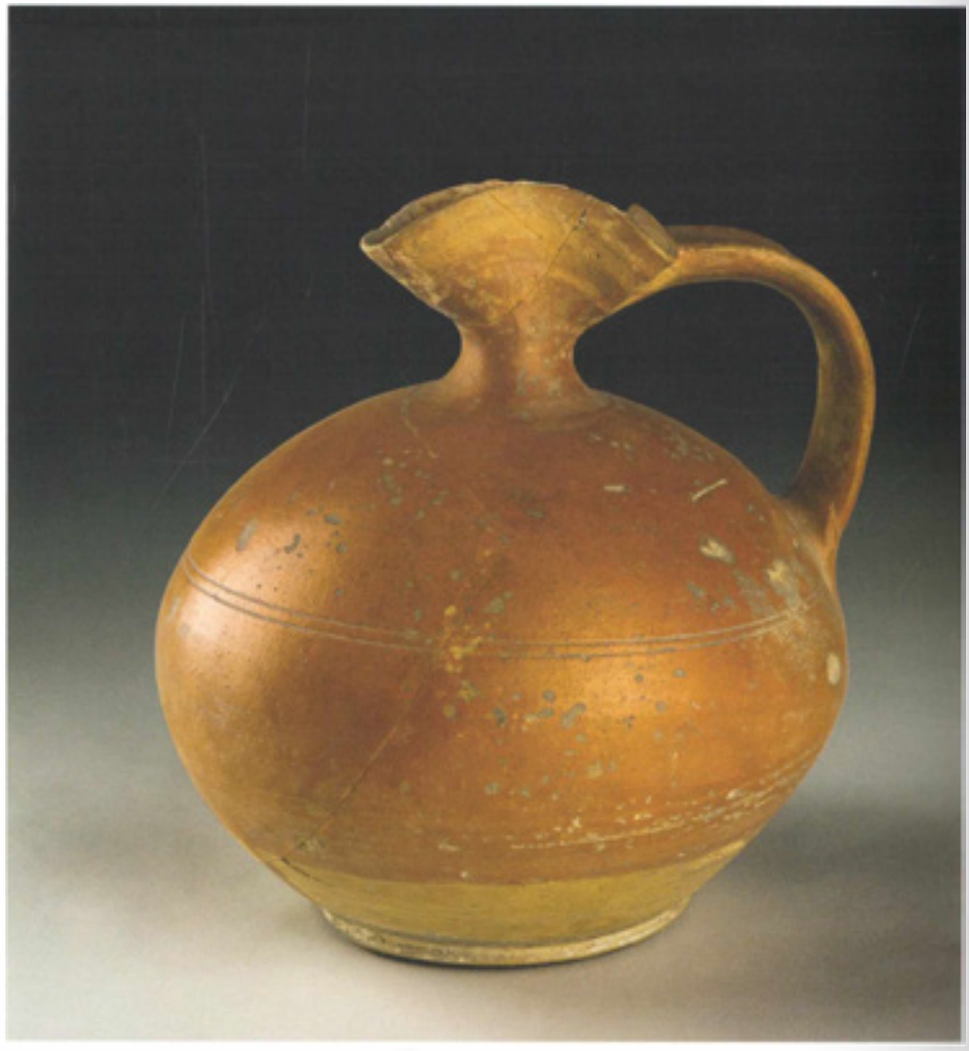
С первых веков нашей эры в искусстве античного Узбекистана появляется еще один важный аспект, связанный с включением территории Бактрии в состав могущественной Кушанской империи и проникновением сюда буддизма, который был провозглашен государственной религией этой империи. В скульптуре формируется антропоморфный образ Будды и его окружения, вырабатываются основные композиционные схемы и варианты изображения образа Будды. Признанным центром этого процесса является Гандхара: «В Гандхаре, занимавшей в этом историко-культурном регионе центральное положение, сложилась наиболее благоприятная атмосфера для синтеза художественных тенденций разных локальных школ на идейной базе объединявшего их буддизма. Здесь протекала и выработка изобразительного канона Будды.» (Пугаченкова Г. А. 1982. С. 43). В то же время, Г. А. Пугаченкова

Дионис с гроздью винограда на груди. VI–VIII вв. н. э. Фрагмент оссуария из Мунчак-тепе
(Пугаченков Г. А., Ремпель Л. И. 1965. Илл. 172.)

Дионис. Деталь кружки из серебра.VI–VII вв. Фергана
(Пугаченков Г. А., Ремпель Л. И. 1965. Илл. 128.)

В V–VIIвв. культ Диониса и вакхические мотивы стали широко распространяться и на территории соседнего с Тохаристаном Согде и Фергане. На керамических сосудах и изделиях из серебра этого времени появляются многочисленные мелены с изображением Диониса или Вакха, что свидетельствует о постепенном продвижении эллинистических традиций с территорий южного Узбекистана в центральные и юго-восточные районы.

Амфора. II в. до н. э. Кампыртепа. Южный Узбекистан



Ойнохойя. II–III в. н. э. Хатынрабад. Южный Узбекистан
Институт искусствознания АН РУз.

В связи с влиянием греческой культуры в южных регионах Центральной Азии появляется лощенная керамика эллинистического типа – изящные по формам амфоры, ойнохойи, вазы, кубки и другие изделий (Халчаян, Дальверзин-тепе и др), что свидетельствовало об изменении бытовых вкусов в сторону их рафинирования и появления элементов бытового гедонизма. (Хакимов А. А. 2010. С. 420).

Курильница. I–II вв н. э. Афрасиаб
ГМИУ. Ташкент.

Артефикс — слив для воды. I в. н. э. Халчаян
ГМИУ. Ташкент.

подчеркивает важную роль северобактрийского региона в распространении эллинистических идей в пластике Гандхары и других индийских центров.

С проникновением в Бактрию буддизма здесь появляются мотивы и образы буддийского искусства, отмечается влияние традиций гандхарской школы ваяния (каменный фриз из Айртама II в. н. э.). Так, в оформлении двух буддийских монастырей I–III вв. в Старом Термезе — Фаяз-тепе и Кара-тепе были живописные изображения Будды, выполненные в нормах сложившегося к этому времени в Гандхаре и Матхуре — эпицентрах формирования греко-буддийского канона.

Общеизвестно, что исходя из учения Будды (проповедь, медитация и состояние нирваны) соответственно выделяются 3 основные позиции, кото-

Айртам — античное городище расположено в Узбекистане в 18 километров к востоку от Термеза на обрывистом берегу Амударьи. В 1932—1933 годы здесь был найден знаменитый скульптурный фриз с изображением буддийских музыкантов.

рые нашли отражение в канонических изображениях — 1) идущая фигура проповедующего свое учение Будды, изображаемого в виде стоящей фигуры; 2) сидящего, медитирующего Будды в позе йоги и 3) Будды в состоянии нирваны, которое исследователи называют смертью, хотя это состояние пограничное между жизнью и смертью, вызванное полным уничтожением эмоций и желаний, но не означающее физической смерти.

На памятниках южного Узбекистана скульптуры буддийских персонажей и сам Будда обнаружены в основном в виде верхней части тулова или виде головы, поэтому идентификация их с какими-либо позами или каноническими композициями, которые широко представлены в искусстве Гандхары, крайне затруднена. Не обнаружено в Средней Азии, за исключением Айртамского фриза, и развернутых композиций из деяний Будды. В то время как Гандхаре, Матхуре и других индо-буддийских центрах обнаружено большое количество каменных рельефов с изображением различных эпизодов жизни Будды — джатак и сказаний.

Основным материалом в скульптуре Кушанской Бактрии античного периода была глина в растворе с местным гипсом — ганчем. Скульптурные произведения из камня в Северной Бактрии встречаются редко. К ним можно отнести известную скульптурную «триаду» из Фаяз тепе I–II вв. н. э.. небольшой горельеф с изображением Будды из Термеза и горельеф на пьедестале в виде фигур стоящих мужчины и женщины из Айртама того же времени. Редкое использование камня скульптурами Северной Бактрии является отличительной чертой этой школы. В общем объеме обнаруженных археологами на городищах южного Узбекистана глиняных скульптур буддийского содержания из-за большей подверженности (чем камень или чистый гипс в Гандхаре и Матхуре) глино-гипсового материала разрушениям, обнаруженные образцы представляют собой в основном фрагменты изображений Будды и бодхисатв.

Эта внешняя, фактурная сторона кушанской скульптуры подчеркивает ее локальные стилевые особенности в трактовке буддийских персонажей. Рыхлая и окрашенная в красноватый цвет индо-буддийская скульптура Северной Бактрии имеет черты импрессионистического стиля, выражающего сиюминутные ощущения реального бытия. Такая экспрессия образов отли-

«…Наряду с гипотезой об эллинистическом происхождении глино-ганчевой скульптуры Средней Азии было высказано мнение о ее местных истоках. …Поддерживая эту точку зрения, следует напомнить, что традиция глиняной скульптуры существовала в Средней Азии еще до эпохи Греко-Бактрийского царства. ….Очевидно, греческие мастера , оказавшись в III–II вв. до н.э. в Средней Азии, восприняли местную технологию изготовления скульптуры из местных материалов (глины и ганча), придав ей иконографические черты эллинистического искусства». (Мкртычев Т. К. 2002. С. 126–127).

Фрагмент архитектурного фриза. III–IV вв. Каратепе. Сурхандарьинская область
ГМИУ. Ташкент.

Женская головка. Фрагмент архитект. фриза. III–IV вв. Каратепе. Сурханд. область
ГМИУ. Ташкент.

***Каратепа** — буддийский комплекс, состоящий из нескольких храмов и монастырей, расположен в северо-западной части Старого Термеза. Строительство здесь началось в начале II века н.э..*

Буддийский женский персонаж. Фрагмент архитектурного фриза. III–IV вв. Каратепе
ГМИУ. Ташкент.

«... Одним из величайших идейно-художественных достижений буддийской скульптуры Гандхары явилась разработка иконографии самого Будды. Повествование о жизни Будды Гаутамы и сказания о его предшествующих рождениях—джатаки — в индобуддийском искусстве по крайней мере с III в. до н. э. легли в основу обширного изобразительного цикла. Но ни в Бхархуте, ни в Санчи, ни в Амаравати главного персонажа этих сюжетов — Будды—нет; его присутствие лишь условно передано каким-либо символом или атрибутом, каковы священное колесо закона, тюрбан, трон, следы босых ног, реликварий и др. Появление иконографии Будды соотносится с распространением той ветви буддийского вероучения, которое называется махаяна. Хронологически исследователи относили ее к эпохе Великих Кушан, еще более решительно — ко времени царя Канишки; сформирование же самого образа Будды связывали со скульптурными школами Гандхары и Матхуры» (Пугаченкова Г. А. 1982. С. 38).

чала бактрийскую скульптуру южного Узбекистана от произведений пластики индийских центров, в которых в соответствии с учением Будды мистическая отрешенность образов должна превалировать над мирской суетой. Неслучайно в облике буддийских образов в скульптуре Кушанской Бактрии более явно проступают местные антропологические черты и реальные прототипы. По сравнению с классической скульптурой Гандхары, Матхуры и других собственно индийских центров, представленных в основном композициями и изображениями Будды и бодхисатв в камне и гипсе, гипсо-глиняная пластика этой же тематики в Северной Бактрии выглядит менее рафинированной и отточенной. В скульптуре Гандхары, особенно выполненной в камне, достаточно хорошо идентифицируются канонические позы и ипостаси Будды и бодхисатв, а также их одеяния. В Северной Бактрии такого композиционного разнообразия не обнаруживается. Ввиду недостаточной прочности глино-ганчевого материала сохранились в основном фрагменты изображений Будды, бодхисатв и деватов. При этом развернутых сцен с изображением различных поз Будды и его деяний на памятниках южного Узбекистана крайнее мало.

Истоки индо-буддо-элиннистического «гибридного» стиля

Вопрос генезиса антропоморфного образа Будды греко-эллинистического и греко-римского стиля на протяжении всего XX века имеет обширную историографию, включающую различные точки зрения и предположения. Превалирующее число исследователей склонялось к тому, что главным центром формирования скульптурных моделей буддийских персонажей является Гандхара. Однако пути проникновения первых образцов антропоморфного образа Будды в Гандхару вызывали различные толкования и интерпретации.

Вся эта масштабная дискуссия, проходившая преимущественно в первой половине XX века, сводилась к упомянутым выше основным положениям о характере генезиса антропоморфного образа Будды и его окружения. Эти концепции и теории строились на основе изучения арте-фактов и образцов

Дальверзинтепа *— древнее городище, расположенное в Сурхандарьинской области Узбекистана. В II—IV вв. был одним из крупных торговых и культурных центров Кушанской империи. В V—VIвв. Дальверзинтепа приходит в упадок.*

скульптуры, обнаруженных по левую сторону Амударьи — южной и юго-западной части Кушанской империи. Это объяснялось тем, что на территории правобережья Амударьи, то есть на территории южного Узбекистана, до середины XX века буддийских памятников искусства было обнаружено мало. С 1960-х годов начались систематические археолого-искусствоведческие исследования на юге Средней Азии и были открыты уникальные памятники буддийской культуры и искусства на городищах правобережной Амударьи. Это повлекло за собой включение новых арте-фактов в дискуссию по вопросам изучения истоков появления антропоморфного образа Будды. Важную роль в этом процессе сыграли научные труды и публикации Г. А. Пугаченковой, которая ввела скульптуру буддийского содержания, обнаруженную на территории южного Узбекистана, в контекст общей полемики по вопросам генезиса образа Будды. По ее мнению, вновь открытые памятники буддийского искусства в Северной Бактрии и Парфии позволяют говорить о посреднической роли этих регионов в создании портретного образа Будды.

Таким образом, в связи с проникновением буддизма в регионы южного Узбекистана наряду с эллинистической традицией выявляются еще две линии в античном искусстве. Это — «династийное» (дворцовое или светское) искусство, ярко представленное галереей скульптурных образов Халчаяна, а второе — буддийское искусство, произведения которого в большом количестве были обнаружены на памятниках южного Узбекистана — Дальверзинтепе, Кара-тепе, Фаяз тепе, Зурмала тепе и др.

Несмотря на изящные и красивые черты лица, буддийские персонажи отличает эмоциональная бесстрастность. Это демонстрирует утонченный образ Будды или бодисатвы, обнаруженной на Фаяз-тепе в виде скульптурной головы из гипса и раскрашенный минеральными красителями. Следование классической традиции проявилось в изображении удлиненных ушей, а отсутствие усов, характерных для гандхарских образцов, привело исследователей к мысли, что это может быть особенностью бактрийской иконографии Будды (Мкртычев Т. К. 2002. С. 126–127).

В последующие века, также как и в случае, с эллинистическим искусством традиции буддийского искусства и архитектуры были ретранслированы из южного Узбекистана в другие регионы Средней Азии. Влияние буддийского искусства Кушанской Бактрии было ощутимым в памятниках искусства Согда, Хорезма и Ферганы раннесредневекового времени. И даже в XI–XII вв, в когда ислам прочно утвердился в Хорасане и Мавераннахре, в северо-восточных регионах Средней Азии были обнаружены остатки поклонения буддизму в виде небольших терракотовых статуэток с изображением Будды или бодисатв.

Наряду с влиянием на искусство Кушанской Бактрии эллинистической эстетики и индо-буддийской иконографии, со временем в произведениях искусства Бактрии-Тохаристана все более усиливается местная культурная

Статуя Стоящего Будды. Из Давлята. Камень
(Пугаченкова Г. А. 1982. С. 42. Илл 40.)

«… В одиночных статуях и в групповых композициях это чаще всего фронтальная фигура с раздвинутыми ступнями босых ног, в длинных одеждах с вертикально струящимися и с криволинейными складками. Руки преимущественно в позиции абхайя-мудра (знак развеянных опасений, или жест увещевания). Здесь правая рука приподнята ладонью наружу, а левая придерживает край одежды. В многофигурных сценах раннегандхарской пластики стоящий Будда нередко изображен с некоторым поворотом торса и слегка склоненным, исполненным благоволения к окружающим лицом. Позднее возобладает строго фронтальное положение фигуры и головы..» (Пугаченкова Г. А. 1982. С. 42–44).

Дхармачакра-мудра (знак поворота колеса закона) — кисти рук у груди с особым, грациозным расположением пальцев.

Укрощение черного змия. Рельеф из Ранигата. Камень
(Пугаченкова Г. А. 1982. С. 130. Илл. 136.)

Горстка пыли. Рельеф из Шахри Бахлол. Камень
(Пугаченкова Г. А. 1982. С. 132. Илл. 137.)

Голова Будды. Джолиана. Гипс
(Пугаченкова Г. А.1982. С.40. Илл. 47.)

Голова Будды. Мехасанда. Гипс
(Пугаченкова Г. А. 1982. С. 49. Илл. 48.)

Статуэтка Будды. IV–V вв.
Зартепа. Термез

традиция. В скульптуре , живописи, коропластике и изделиях прикладного искусства начинают доминировать династийные сюжеты (тронные сцены с образами царей, дворцовой челяди, сюжеты передачи власти правителю, освящаемого небожителями в традициях эллинистического искусства), но в иконографии, отражающей местные типажи, одеяния и локальную атрибутику.

Халчаян: поэтика династийного искусства

К началу н. э. в бактрийской скульптуре весьма ощутимо воздействие эллинизма, но в еще большей мере демонстрируется стремление к поиску самостоятельного стиля. Свидетельство тому — дворец в Халчаяне (рубеж н.э.), в главном зале и айване которого располагались целые обширные настенные композиции.

Стр. 64. Сидящий Будда. Триада. II в. н. э. Фаязтепа
ГМИУ

Дхьяна-мудра (знак размышления), выражение экстаза самосредоточенности, кисти сложены ладонь в ладонь одна на другой.

Статуя Будды. Фрагмент. Шахри Бахлол. Камень
(Пугаченкова Г. А. 1982. С. 48. Илл. 46.)

Фрагмент статуи Будды из Шахри-Бахлол (Пешавар, Музей), также выполненной первоклассным ваятелем, выражает тот идеал, к которому… стремились гандхарские скульпторы. Лицо погружено в раздумье, в нем заключены и глубокая созерцательность и отрешенность от суеты окружающего мира (Пугаченкова Г. А. 1982 с. 49).

«….Наступает заключительный акт жития Будды — смерть, которая для него означала уход в нирвану — в полное ничто, в совершеннейший покой….При каноничности главной фигуры в изображении других участников сцены ваятели проявляли большую ворческую свободу, по-разному передавая их отношение к горестному событию» (Пугаченкова Г. А.1982. С. 139–144).

Парининрвана. Рельеф из долины Свата. Камень
(Пугаченкова Г. А.1982. С. 142. Илл. 146.)

Будда или бодхисатва. I–II вв. н. э. Фаяз-тепе

«... на основе памятников искусства, открытых ... в Северной Бактрии (Термез, Айртам, Халчаян) и Восточной Парфии (Ниса, Мерв), была показана близость к ним многих эллинизированных образов и сюжетов гандхарской школы и выдвинуто положение об опосредованном восприятии подобных мотивов эллинистического искусства через бактрийский и парфянский фильтр. (Пугаченкова Г. А. 1982. С. 157).

Статуя сидящего Будды. Камень. Гандхара

(Пугаченкова Г. А. 1982. С. 41. Илл. 39.)

Лицевая маска Будды или бодисатвы. I–II в. Дальверзинтепа
Институт искусствознания АН РУз.

Они оформляли верхнюю половину стен на 2-х метровой высоте, а в зале над ними тянулся еще и пластически оформленный фриз. Главные герои композиции — представители династии первых Кушан из рода царя Герая. В центре изображены правитель и его супруга, восседающие на тронах, справа и слева располагались члены царского рода — мужчины и женщины, местная знать, а сверху божественные покровители — «варваризованны» Афина, Геракл, Ника. Эта же тема тронного восседания была отражена и в терракотовом медальоне, обнаруженном на Халчаяне.

Несмотря на явное обращение к эллинистическим мотивам и образам, бактрийский скульптор создал их собственную версию — олимпийские боги претерпевают заметную пластическую и иконографическую переработку на бактрийской почве. Полный отход от греческих художественных канонов дают лица представителей Гераева рода. Их лица окрашены в интенсивные красно-коричневые цвета, а глаза, волосы, усы — в черные. Их одежда, атрибутика, этнические типажи — чисто азиатского происхождения.

Примечательная черта всего цикла халчаянских скульптур — персональные отличия облика всех участников — это портреты реальных людей. В лицах Гераичей подчеркнуты расовые особенности рода, но, ни одно не повторяет другого, в каждом выделено как типическое, так и персональное.

В близком по времени к халчаянскому дворцу уже упоминавшемся храме Великой богини на Дальверзин-тепе располагалась ее статуя. Не только материал и техника выполнения (глина с окраской), но и общий стиль ее очень близки к скульптурам Халчаяна. Отход от экспрессивного реализма к абстрактно-идеализированным образам нарастает в Бактрии в II–III вв. н.э.

Дальверзинтепа: гедонизм эллинов и буддийская нирвана

Одним из интереснейших памятников этого периода являются городище Дальверзинтепа, расположенное в долине реки Сурхан (Les Tresors... 1978).

Лютнистка. I в. до н. э. – I в. н. э. Халчаян
ГМИ Узбекистана

Халчаян восполняет зияющий пробел в истории искусства Бактрии. В нем предстает тот начальный синтез бактрийского и кушанского элементов, каждые из которых принадлежит собственной среднеазиатской античной культуре и каждый из которых вместе с тем входит и широкий общий критерий эллинизма. (Пугаченкова Г. А. 1971. С. 8).
«…Материалы раскопок свидетельствуют, что накануне прихода буддизма в Бактрии существовала развитая традиция пластического искусства, сформировавшаяся на основе местной технологии и эллинистической иконографии. Именно эта традиция послужила отправной точкой для развития «династийного» направления в искусстве кушан и в конечном итоге оказала воздействие на формирование антропоморфного образа Будд» (Мкртычев Т. К. 2002. С. 57).

Коропласты Северной Бактрии редко изготовляли скульптурные изображения, связанные с буддизмом …матрица…уникальна… Она выполнена в традициях раннебудийской скульптуры и связана с образами., созданными эллинистическими ваятелями. (Les Tresors… 1978. P. 66. Ill. 44, 45).

Медальон-эмблемата. Сцена тронного восседания. Терракота. II вв. н. э. Халчаян
Институт искусствознания АН РУз. (Древности… 1991. С. 217.)

«Буддийские памятники Бактрии кушанского времени были богато украшены скульптурой, которая ... стала своеобразным индикатором принадлежности архитектурного сооружения к буддийскому культу. Появление антропоморфной скульптуры на буддийских памятниках Средней Азии произошло именно в Бактрии в конце I–II вв н.э.» (Мкртычев Т. К. 2002. С. 57).

На Дальверзинтепа сохранилась центральная часть небольшого буддийского святилища или храма (Дт-1), расположенного к северу за городской стеной. В нем над прямоугольным пьедесталом, видимо, возвышалась ступа, оформленная скульптурой. Вокруг шел коридор для свершения ритуального обхода. Северная часть здания служила кумирней, восточная условно названа «залом царей».

Ко второй половине I в. относятся сотни фрагментов пристенных статуй и горельефов, оформлявших буддийское святилище на Дальверзинтепа. Одна из них изображала стоящего Будду в окружении дэватов (гениев, второстепенных буддийских мифологических персонажей). Среди скульптурных образов большое количество принадлежит так называемым дэватам — божествам буддийского пантеона Махаяны. Там же была обнаружена и ставшая широко известной уникальная по изящной пластике голова так называемого Кушанского принца. В композицию сцены в «зале царей» также входила огромная статуя Будды, возле которой находились статуи мужчин из царского рода и женщин. Изображение Будды следует утвердившемуся канону, его лик полон беспристрастия и умиротворенности.

Большое количество буддийских скульптурных образов было обнару-

Голова Бодхисатвы. XII в. Центральная Азия
Метрополитан музеум. Инв. № 30.32.74.

Голова Бодхисатвы. Начало XII в. Центральная Азия
Метрополитан музеум. Инв. № 30.32.74.

Голова воина в шлеме. I в. до н. э. Халчаян
Институт искусствознания АН РУз.

Голова полководца. I в. до н. э. Халчаян
ГМИ Узбекистана.

Голова правителя. I в. до н. э. Халчаян
ГМИ Узбекистана.

Голова царя. I в. до н. э. Халчаян
ГМИ Узбекистана.

Голова Афины. I–II вв. н. э. Халчаян
(Пугаченков Г. А. 1966. Табл. V.)

жено при раскопках другого храма (Дт25) внутри городской территории Дальверзинтепа. Среди них нет цельного изображений канонических поз Будды, преимущественно — это бодисатвы, фигуры которых сохранились частично.

Буддизм с его проповедью аскетизма и внутреннего погружения, преодоления страстей и мудрого бесстрастия определил ту сдержанность эмоций, которая запечатлена в образах гандхарской скульптуры. Буддийские образы Дальверзин-тепа также выражают идею сдержанности и индифферентного восприятия реальности.

Скульптура Дальверзинтепе выполнена с помощью нанесения на глиняную с внутренним каркасом болванку гипсового слоя, с прокладкой между ними ткани и уже по гипсу осуществлена пластическая моделировка. Отдельные детали — уши, локоны, украшения оттискивались формочками и затем крепились на изображении. Статуи оказались разбитыми еще в древности и потому можно лишь приблизительно представить их распределение в двух композициях. В одной из них был Будда в сопровождении небожителей-дэватов, в другой — также Будда в окружении знатных почитателей, во главе с представителями царского дома, а также монахов.

Индийскому канону следуют и сопутствующие Будде монахи с обритыми головами и смиренным выражением лишенных какой-либо индивидуальности лиц. Иное у окружавших Будду, или паривших над ним дэватов и гениев, чьи образы прекрасны и разнолики. Таковы дэваты дальверзинского святилища, лица которых исполнены очарования юности и тронуты улыбкой. Здесь еще сильны отсветы эллинизированного бактрийского искусства, его отражение в буддийской тематике.

Фронтальная поза, положение рук, шлем и плащ ... все это не оставляет сомнения в том, что перед нами Афина. Образ этой богини, проникший на среднеазиатскую почву еще со времен македонских и селевкидских завоеваний пользовался, по-видимому, высоким почитанием в среде местных правителей и их окружения, о чем свидетельствует,в частности, изображение ее на монетах греко-бактрийских и индо-парфянских царей. (Г. А. Пугаченкова. 1966. С. 177).

"Анализ памятников бактрийского ваяния выявляет в нем три основных источника, слившихся в единый поток: профессиональное искусство античного бактрийского города, впитавшее высокие достижения греческой цивилизации, архаизирующую старобактрийскую струю, хранителем которой было, по-видимому, в основном село, и, наконец, культуру кочевой степи. В лучших образцах бактрийского искусства три этих начала предстают в неразрывном синтезе. (Пугаченкова Г. А. 1971. С. 111).

Голова мужчины. I в. н. э. Дальверзинтепа
Институт искусствознания АН РУз.

Знатный вельможа. I в. н.э. Дальверзинтепа
Институт искусствознания АН РУз.

Голова богини. I в. н. э. Дальверзинтепа
Институт искусствознания АН РУз.

Бодхисатва. II–III вв. н.э. Дальверзинтепа

Институт искусствознания АН РУз. (Древности... 1991. Илл. 125.)

Т. Мкртычев датирует эту скульптуру IV в. и на основании жеста левой руки, упирающейся в пояс трактует образ как бодхисатву Авалокитешвары (Мкртычев Т. К. 2002. С. 139).

Лица дальверзинских статуй почти бесстрастны, и лишь сквозь легкую мимику губ, напоминающих улыбку, проскальзывают человеческие чувства и эмоции. В этом прослеживается влияние буддизма с его проповедью необходимости отстранения от всяческих житейских желаний, волнений и суеты.

Золото Дальверзина: симбиоз традиций

Уникальным памятником культуры Северной Бактрии являются золотые изделия, найденные в 1972 году в составе знаменитого клада весом 36 кг на городище Дальверзинтепа. По археологическим данным клад восходит ко второй половине I в. н. э.

Ювелирные изделия демонстрируют высокий технологический уровень работы древних мастеров. Так, к числу уникальных относится ожерелье, выполненное сложным сочетанием различных приемов. Великолепна и золотая бляха в форме свернувшегося кольцом зверя, ухватившего пастью одну из лап.

Ювелирная техника изготовления бляхи восходит к кругу экспрессивных образов «звериного» стиля. Схожий по типу зверь встречается на золотых бляхах V–IV вв. до н. э. из Сибири и Зивийе (Иран) и на бронзовых —

«...девату из Дальверзина близки некоторые образы деватов и геннев из Хадды (Восточный Афганистан, в древности — область Нагарахара), в особенности знаменитый «Гений с цветами», ныне украшающий экспозицию музея Гиме (Париж). Близ дальверзинского девата были найдены гирлянды — точное подобие гирлянд у хаддского гения» (Les Tresors... 1978. P. 24).

Голова знатной дамы. I в. Дальверзинтепа
Институт искусствознания АН РУз.

Стр. 72. Бодхисатва. II–III вв. н. э. Дальверзинтепа
Институт искусствознания АН РУз. (Древности... 1991. Илл. 130.)

Голова девата (небожителя). I в. Дальверзинтепа
Институт искусствознания АН РУз. (Les Tresors... 1978. Ill. 17.)

Голова деваты. I в. Дальверзинтепа
Институт искусствознания АН РУз

В составе дальверзинского клада находились золотых слитки в виде прямоугольных брусочков с надписями, в основном обозначающими вес, ювелирных полуфабрикатов из толстых цилиндрических или миндалевидных обручей, а также золотых ювелирных изделий — серег, блях, шейных украшений (гривны, ожерелье, нагрудник), браслетов. Надписи на слитках выполнены письмом кхароштхи (разновидность индийского письма с арамейской письменной основой), имевшим преимущественное распространение в кушанское время в Северной Индии, особенно в области Гандхара.…Надписи двух типов: первый содержит обозначение веса и формулу «Дано богом Митрой», второй тип содержит сведение о весе и сплаве … Имеют большую значимость , так как встречаются впервые и дают сведения о золотом стандарте Кушанского царства. Письменность кхароштхи была распространена на территории Северной Индии, особенно в Гандхаре, с IV в. до н. э. по IV в. н. э. и очевидно ею пользовались во всех владениях Кушанской империи (Древности… 1991. Илл. 99. С. 271).

Бруски. Золото. I в. н. э. Дальверзинтепа

из Минусинской степи и Чиликты (Казахстан). ювелирных вещах III в. н. э. из Шамши (северная Киргизия). Сходные бляшки, но с изображением орла, хранятся Метрополитан музеуме в Нью-Йорке и Британском музее в Лондоне.

Изделия ювелирного искусства из Дальверзинтепа расширяют представления о художественной культуре Кушанской Бактрии. Она подобна некоему сплаву, в котором на основе проникновения в собственно бактрийский субстрат эллинистических, скифо-азиатских и индийских элементов формируется сложное единство кушанского искусства.

Застывшая музыка Айртамского фриза

Поворотной страницей в изучении искусства Узбекистана античного времени стало обнаружение в 1933 году на городище Айртам фрагмента

Пектораль. Золото. I в. н.э.
Дальверзинтепа

Золотая пряжка.
I в н.э. Дальверзинтепа

Золотая пряжка с изображением орла. I–II вв. Парфия или Кушанская Бактрия *Метрополитан музеум.*

Ожерелье. Золото.
I в. н. э. Дальверзинтепа
(Древности... 1991. Илл. 97.)

скульптурного фриза с изображением музыкантш индо-буддийского происхождения (Массон М. Е. 1933; Массон М. Е. 1935).

В скульптурах айртамского фриза преобладает местное начало, хотя индо-бактрийские связи их также очевидны. На плитах Айртама изображены два ряда акантов, из которых выступают полуфигуры нарядных женщин с арфой, лютней, флейтой, дарственными цветами, ритуальными сосудами в руках. Они, по-видимому, воплощают небесных дев, бросавших цветы и кропивших ароматы на пути следования Будды, а также гандхарв — небесных музыкантш, услаждавших его слух музыкой сфер. Их лица, прически, украшения не индийские и, видимо, передают женские типажи из кушано-бактрийской среды. Но в отличие от скульптуры предшествующего периода лица лишены индивидуальных особенностей, а в их бесстрастном выражении утрачена духовность, еще присущая дэватам дальверзинского святилища. Недвижность поз, бесстрастие лиц, взгляд в пространство — все это знаменует существенные видоизменения стиля иератической отстраненности.

В эту эпоху получают развитие прикладные искусства: гончарство, коропластика (посуда и терракотовые статуэтки из Дальверзин тепе, Кара-тепе, Кампыр-тепе), ювелирное искусство (ожерелье, гривна, серьги, браслеты, фигурные пряжки с сюжетными мотивами из Дальверзинтепе), косторезное искусство (пластинки с гравированным изображением из Дальверзинтепе).

На городище Айртам был обнаружен уникальный скульптурный постамент с изображением стоящих фигур мужчины и женщины, у которых верхняя часть тела не сохранилась, а внизу на прямоугольном пьедестале нанесена надпись с именами царей и скульптора.

Одним из крупнейших буддийских культовых центров находился на территории старого Термеза — городище Каратепа, на котором были обнаружены скульптурные и живописные изображения Будды и его окружения. Несмотря на то, что это был комплекс храмов и монастырей, тем не мене в иконографии буддийских персонажей очевидны отходы от классических канонов. В известной скульптурной голове Будды из Каратепа внешняя атрибутика образа Будды сохранена — характерная прическа в виде пучка волос на голове, отсутствие украшений и др.

Арфистка. I–II вв н.э.
Айртам
ГЭ.

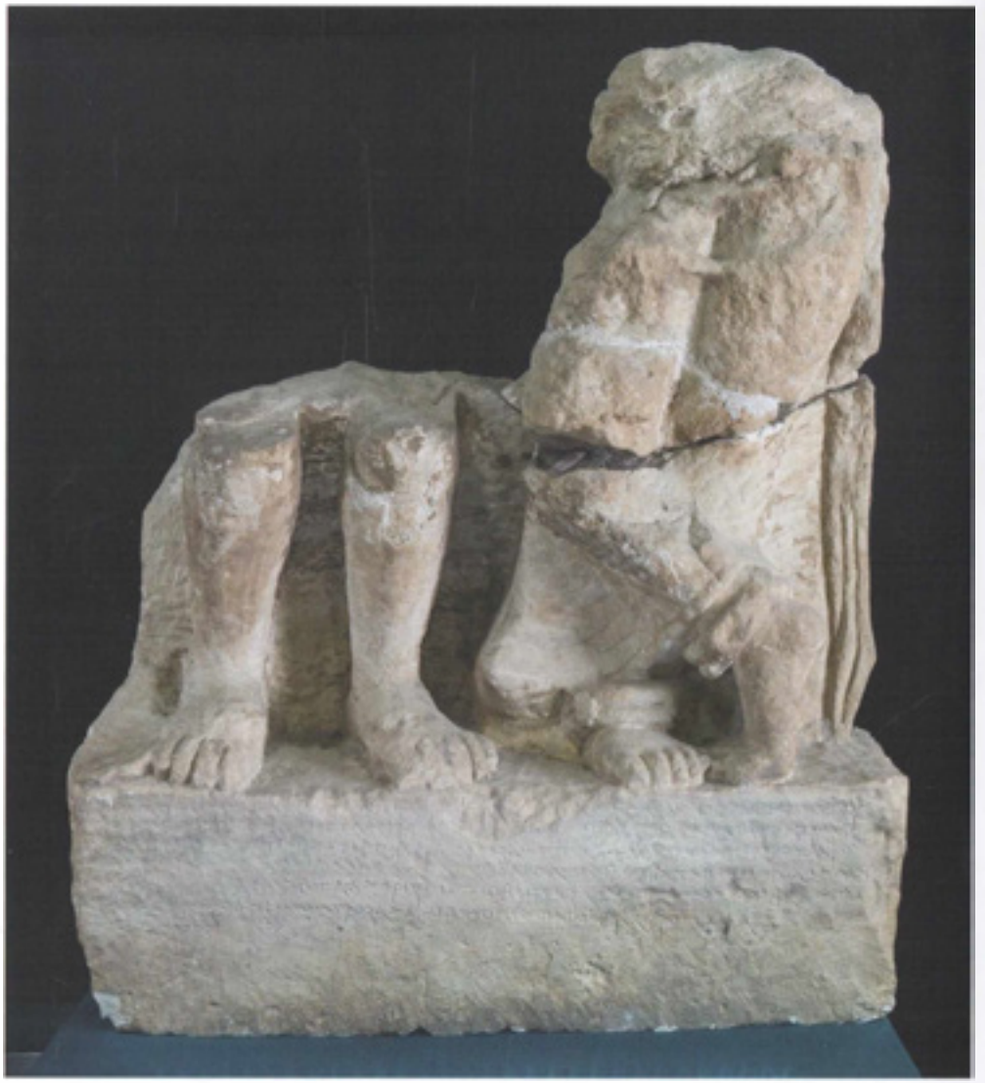
Фриз с музыкантшами. I–II вв н. э. Айртам
ГЭ.

«…Сюжет фриза связан …с «Паринирвана-джатакой» - сказанием о великой кончине . Согласно преданию в момент упокоения Будды Гаутамы , небесные духи, в то время как завершались траурные обряды, скорбя , роняли на землю цветы. (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 76).

Однако, сам типаж, более эмоционально наполненный, с красивым овалом лица и утонченными чертами, все же напоминает больше реального персонажа из среды бактрийской знати. Эта же бактрийская «интонация» ощущается и в других каратепинских образцах — небольших размеров головках бодисатв, донаторов, дэватов, буддийское происхождение которых угадывается лишь при анализе их внешних черт и атрибутов.

В среднеазиатском искусстве жизнелюбивый гедонизм эллинов находит наиболее яркое проявление в многочисленных пластических воплощениях образов Геракла, Афродиты, Диониса, Эроса, разнообразных фигурках крылатых Амуров и других божеств древнегреческого пантеона, связанных с культами любви и оплодотворения. В скульптурных образах Дальверзин-тепа, Халчаяна, Айртама, Каратепа, Зартепа гедонизм скульптурной традиции эллинов теряет свою эмоциональную экспрессию, словно растворяясь в буддийской философии нирваны. Так, на застывших в каноническом молчании лицах бодисатв, адорантов, деватов и других буддийских персонажей скульптуры Дальверзин-тепа с трудом угадывается светлая жизнеутверждающая улыбка эллинского мира (Древности… 1991. Илл. 107, 108, 110, 111, 114, 125, 130). В светских персонажах мимика земного человека выражается с большей силой (Древности… 1991. Илл. 113, 115, 116, 131, 133, 137).

В целом же, в противовес жизнеутверждающим интонациям эллинистического искусства буддийская концепция (четыре Великие истины Будды о Страдании) по существу выступала против выражения эмоционального состояния через мимические движения. В этом смысле индифферентный к эмоциям Будда и не скрывающие жизненного порыва эллинские Дионисы, Амуры, маскароны — это два антипода философии древности, за ликами которых скрываются подспудные мировые дискуссии гедонизма и аскетизма.



Горельеф на пьедестале. II в н.э. Айртам

ГМИУ Ташкент

Необычен по композиции и уникален наличием бактрийской надписи на основании пьедестала скульптурный фриз из Айртама из мраморовидного чуть желтоватого известняка. На упомянутом блоке сохранилась нижняя половина трехчетвертной скульптуры — это стоящая чета, причем, судя по одеяниям, они не из бактрийской, а из индийской среды: мужчина с голыми до колен ногами, украшенными браслетами, женщина также босая. (Древности ... Илл. 23., аннотация на С. 255-256).

Голова Бодхисатвы. III в. н.э. Каратепа

ГМИНВ. (Мкртычев Т. К., Ильясов Дж. Я. 2017. С. 65.)

Настенная живопись. I в. н. э. Дальверзинтепа

Институт искусствознания АН РУз.

(Древности... 1991. Илл 102. Аннотация на С. 272.)

Среди множества фрагментов выделяется часть фигуры, видимо, богини на троне, с лучистым нимбом над головой, рука ее приподнята со сложенными в жесте благословения пальцами, на шее ожерелье, на руке браслет. А на некотором расстоянии располагалась группа: женщина и бородатый мужчина, держащие в воздетых руках младенцев в белых рубашках. Сюжет этой сцены может быть истолкован, как торжественный обряд, совершаемый перед Великой богиней плодородия и растительного мира, к которой жрец и жрица простирают малых детей.

Голова деваты. Фрагмент архитект. фриза. III–IV вв. Каратепе
ГМИУ. Ташкент.

Античная живопись: роль второго плана …

Монументальное искусство этой эпохи — настенная скульптура и живопись — было направлено на возвеличение власти и утверждение культовой идеологии. Так вырабатываются сцены торжественных церемоний и победоносных битв, изображения божеств и ритуальных актов. В искусстве выделяется как бы два направления: несколько рафинированное искусство городов, наиболее восприимчивое к внешним воздействиям (Древняя Греция, Индия, Иран), и экспрессивное искусство наследников степного «сако-скифского искусства», более стойко хранящих вековые традиции (Г. А. Пугаченкова. 1979. С. 201).

Воспринявшая традиции индо-буддийской иконографии и обогащенная достижениями эллинистической культуры, кушанское искусство стало своеобразным проводником этой синкретической эстетики в другие сопредельные регионы.

Образцы настенной живописи эллинистического периода дошли лишь в малых фрагментах, так как обычно она наносилась на толстый слой глиняной штукатурки с растительными добавками, которые, истлев, разрыхляли весь этот подслой.

Кувшин. III–IV вв. Каратепа
ГМИУ Ташкент.

Настенные росписи Кара-тепе. Фрагмент. II–III вв. н. э.
Институт искусствознания АН РУз.

«Находка новых образцов монументальной живописи в наземном монастырском комплексе Каратепа открывает новую страницу не только в истории буддийской художественной культуры Древней Бактрии, но и Центральной Азии в целом. Это — первая хорошо сохранившаяся монументальная полихромная сюжетная живопись в данном регионе. Анализ размещения росписи в исследованной части зала показывает, что живописец, оформлявший зал, был одним из лучших мастеров своего времени. (Пидаев Ш. Р. 2016. С. 50).

Донатор. II в. н. э. Фаяз-тепе. Фрагмент настенной росписи

«Изучение буддийских памятников Средней Азии дает представление о соотношении различных видов произведений искусства. Из 27 относимых к буддизму памятников на 17 были выявлены фрагменты скульптуры, в основном глино-лепной, получившей распространение практически во всех регионах, где буддизм был зафиксирован со II по VIII вв. н. э.» (Мкртычев Т. К. 2002. С. 57).

Характерно, что эллинистический период (III–II вв. до н. э.) на территории южного Узбекистана образцов настенной живописи пока не выявлено — обнаружены лишь окраски архитектурных поверхностей и архитектурных деталей. Но уже в кушанский период (I–IV вв. н.э.) тематические настенные росписи получили широкое распространение. Крупные буддийские комплексы и отдельные постройки выявлены в районе Термеза — на городищах Каратепе, Зартепе, Балалык-тепе, Фаяз-тепе, Айртам, Дальверзинтепе и др. Наряду с этим местное население продолжало почитать божеств восточно-иранского пантеона — это Нана, Ордохшо, Хванида. Таким образом, религиозные воззрения в Бактрии-Тохаристане отличались пестротой. Здесь сосуществовали разные религии и воззрения — буддизм, древнегреческие культы и местные верования. Остатки многофигурных изобразительных композиций обнаружены в храме Великой богини I в. н. э. на городище Дальверзинтепе. Росписям храма присуща живописность, достигаемая разнообразием красочной гаммы при известной колористической сдержанности, а также объемная моделировка фигур лица участников полны торжественной сосредоточенности выполняемого акта.

На рубеже нашей эры кушанский правитель Канишка объявил буддизм государственной религией. Бактрия как религиозный, военный и культурный центр империи в Центральной Азии, больше, чем какая-то другая область этого региона испытала на себе её воздействие

Настенные росписи буддийского содержания обнаружены в меньшем количестве, чем скульптура, что связывают с более значимой ролью скульпту-

Панно с богом Зевсом (Серапис), Ормаздом и поклонником.
III в. н. э. Кушанская Бактрия

Метрополитан музеум.

ры как объекта поклонения в литургии буддийского богослужения (Мкртычев Т. К. 2002. С. 58). Черты индо-буддийской, эллинистической и степной культур в разной мере проявились в других видах изобразительного и прикладного искусства этого периода (Айртам, Дальверзинтепе, Фаязтепа, Кара-тепа, Зартепа, Куевкурган и др.).

К крупным буддийским комплексам относятся храм Кара-тепа, представленный в экспозиции основанием ступы в виде 32-х лепесткового лотоса с остатками красной краски и позолоты.

Обнаруженные на Каратепе образцы настенной живописи свидетельствуют о существовании специальной категории художников, профессионально владевших техникой живописи. Правда вопросы их статуса внутри монастыря, т.е. выполняли ли они работы по заказу или были сами монахами, а также, где обучались мастерству живописи и скульптуры, пока остаются нераскрытыми. Так же, как в случае с обнаруженными на Каратепе образцами скульптурных изображений Будды и его окружения, в живописных образах классические буддийские каноны соблюдались не столь строго. В образе главного персонажа очевидны черты местного бактрийского мужчины.

О существовании в государстве Кушан настенной живописи религиозно-культового содержания свидетельствует прямоугольной формы панно (размеры — высота — 56,8 см, ширина — 52,3 см, глубина слоя — 5,4 см) из Метрополитан музеума с живописным изображением бога Зевса (Сераписа) Ормазда и поклонника-адоранта. Принцип совмещения в одном божестве богов различных пантеонов был характерен для религиозной практики

Настенная роспись. I–II вв. н. э. Фаяз-тепе

На основании уровня живописи и монументальной скульптуры можно заключить, что оформление среднеазиатских памятников осуществлялось профессиональными художниками. К сожалению, имеющиеся материалы не позволяют ответить на ряд принципиальных вопросов, касающихся проблемы авторства, и прежде всего — были ли художники, украшавшие буддийские сооружения, последователями учения или представляли иные конфессии, распространенные в Средней Азии? (Мкртычев Т. К. 2002. С. 59).

Терракотовый фриз. III–IV вв.
Еркурган
ГМИКУ. Самарканд.

Фрагмент крашенной скульптуры.
III–IV вв. н.э. Еркурган
ГМИКУ. Самарканд.

Древние не боялись смерти, раздвигая ситуацию. Глаз жреца, словно Мировое Око, источает лукавую мудрость: Пока мы есть — смерти еще нет, когда она придет — нас уже не будет.

античной поры. Объединение в одной ипостаси нескольких божеств было средством духовной интеграции народов, входящих в ареал эллинистической культуры. В нумизматике, торевтике, коропластике, скульптуре немало примеров такого «сплава» богов в одном образе и их взаимозаменяемости. Эта традиция «гибридизации» богов, как видно, была распространена и в настенной живописи Кушанской Бактрии.

Еще одна деталь, на которую следует обратить внимание — это формат изображений в виде прямоугольных рам. Как видим, именно этот принцип прямоугольной «рамы» характерен и для образца настенной живописи из Метрополитан музеума. К сожалению, в аннотации географическая локация образца дана обобщено — «Кушанская Бактрия».

Огромное основание ступы в комплексе Фаяз-тепе в виде лепестков лотоса позволяет судить о степени распространения этой религии в кушанский период на территории южного Узбекистана и проявлении этого процесса в формах искусства и архитектуры.

Своеобразием форм и мастерством пластической обработки отличаются произведения скульптуры и разнообразные изделия керамики III–IV вв.

из городища Еркурган, представляющим искусство южного Согда. Культовый характер керамической курильницы из Еркургана подчеркнут стройной формой и умелой пластической обработкой деталей в виде налепов и насечек по сырой глине.

Бытовые изделия — это многочисленные сосуды для воды кувшинообразного характера, также отличаются стройными пропорциями и отражают традиции эллинистической керамики Бактрии.

В храме Еркургана найдена крупная терракотовая плита, на которой единой матрицей оттиснуты две мужские головы. По-видимому, это обобщенный образ представителей местной знати. Лица их с крупными миндалевидного разреза глазами под густыми бровями, с заостренной курчавой бородкой и стрелками усов.

В том же храме, среди упавших и сильно расплющенных фрагментов глиняных статуй обнаружена одна сохранившаяся голова. Лицо это напоминает архаическую скульптуру Месопотамии, но, вместе с тем, и современные Еркурганской голове позднефаюмские портреты. Особый интерес представляет раскрашенная скульптура, передающая местный этнический тип с характерным узором на щеках, что нередко встречается на лицах правителей и божеств, запечатленных на монетах и терракотах Согда.

Курильница. III–IV вв. Еркурган
ГМИКУ. Самарканд.

На одном из массивных круглых столбов из храма на городище Еркурган обнаружена живопись с изображением шествующих женщин с младенцами и с культовыми предметами в руках. Фигуры их, расписанные белым по красному фону, массивны и обобщены, что соответствует архитектурной мощи самих столбов (Шедевры. 2004. Илл. 110). Сюжет, видимо, связан с ритуалом благословения детей и извечным молением женщин о потомстве.

В согдийском искусстве, при всем внимании к символике, мифам и религозно-культовой тематике, преобладает реалистическая картина мира с антропологическими приоритетами. Мотивы и образы не теряют семантического значения и не трансформируются в декор, хотя к VIII веку этот процесс стал наблюдаться.

Особую линию в изобразительном и прикладном искусстве Бактрии — Тохаристана представляло искусство кочевых племен и этносов, которое обогащало во многом устоявшееся, каноническое дворцовое и культовое искусство особым динамизмом и экспрессией. Художественные особенности этого стиля, истоки которого уходят в традиции сако-скифского звериного искусства, получили яркое выражение в каунчинской керамике с фигурными ручками в виде изображений животных.

Одним из ярких примеров виртуозного владения искусством рисунка и мастерства композиционного размещения фигур представляют собой известные Орлатские костяные пряжки, получившие название по месту могильника, где они были обнаружены. Семантике изображений, датировке и вопросам локализации места изготовления этих предметов посвящено немало публикаций. Наиболее убедительной представляет интерпретация сюжетов и датировка, представленные Г. А. Пугаченковой и Дж. Ильясовым

Ритуальная сцена на круглом столбе. III–IV вв. Еркурган. Кашкадарьинская область
ГМИКУ. Самарканд.

(несмотря на отдельные разночтения, в основном исходящих из общей позиции). По их мнению, пряжки были изготовлены местными мастерами на территории Средней Азии и датируются I–II вв. н. э. (Пугаченкова Г. А. 1987б; Ильясов Дж. 1999; Ильясов Дж. 2021)

Косторезное мастерство Кушанской Бактрии демонстрируют изящные костяные булавки с разнообразными фигурными навершиями в виде изображений женских божеств, плодов граната, человеческой ладони и др. Особо изысканными и виртуозно исполненными являются образцы костяных булавок античного времени из городищ Дальверзинтепа, Кампыртепа, Зартепа и других поселений Кушанской Бактрии.

Древний Хорезм: цивилизация, «извлекшая пользу из Джейхуна»

Духовная культура и искусство Хорезма античного времени представляет собой яркий и впечатляющий феномен.

Истоки культурных проявлений Хорезма наблюдаются в древнейшие времена и связаны с географическим расположением региона в пойме Амударья, водные артерии которой стали источником процветания жизни в этом регионе: «Высокая земледельческая культура зародилась в Хорезме на основе искусственного орошения очень давно и развивалась так же, как в Египте, Месопотамии и других странах Востока» (Гулямов Я. Г. 1957. С. 7).

В VI веке Ахемениды завоевывают Хорезм, что содействовало более активному включению страны в широкий круг военно-политического, экономического и культурного взаимодействия не только с кочевым миром, но и с цивилизациями Древнего Востока — Мидией, Ираном, Египтом и др. Важным обстоятельством было то, что Хорезм фактически контролировал северный торговый путь с запада на восток и обратно.

Примерно через столетие Хорезм добивается независимости от Ахеменидов, сохраняя ее вплоть до похода Александра Македонского. Об интенсивной градостроительной деятельности в этот период свидетельствуют факты. Резиденцией правителей Хорезма в VI–V вв. до н.э. становится городище Кюзелигир — крупная крепость с дворцовым зданием в центре, расположенное на левобережье Амударьи. Через столетие в V–IV веках до н.э. строится новая столица древнего Хорезма — городище Калалыгыр I. По археологическим данным и письменным сведениям с IV в до н.э. до XIV в н.э. на территории Хорезма существовало не менее 64 населенных пунктов, которые принято называть городами.

В IV–II веках до н. э., уже свободное от непосредственного влияния традиций и иранцев и древних греков искусство хорезмийских мастеров сохраняет некий компромисс — наряду с локальными чертами в нем все же прослеживаются мотивы и образы древнеиранского и отчасти - эллинистического искусства. Об этом свидетельствуют уникальные находки с городища Койкрылганкала — терракотовые статуэтки, плоские керамические фляги с рельефными сценами, статуарные оссуарии, керамические маски,

Поясные пряжки. Кость. I–II вв. н. э. Орлатский могильник
Институт искусствознания АН РУз.

налепы на ручках кувшинов в виде головок львов, протомы животных на концах керамических ритонов.

В этот период в Хорезме высокого уровня развития достигают градостроительство и архитектура (мощная фортификация, необожженные кирпичи и сводчатые перекрытия), ремесла (керамика, ювелирное искусство, каменные печати) и торговля. В это время уже существовала здесь письменность, разработанная хорезмийцами на основе арамейской — ее образцы были обнаружены на керамических фрагментах на городище Койкрылганкала. Большая часть надписей датируется IV в. до н. э., а поздние — II в. до н. э. Таким образом, эти надписи являются самыми древними письменными памятниками не только Хорезма, но всего среднеазиатского региона. Сам памятник Койкрылган кала — круглый в плане, рассматривается исследователями как храмовое сооружение, связанное с сакральными космогоническими, религиозно-культовыми представлениями древних хорезмийцев. Это нашло отражение в образах, мотивах и сюжетах, запечатленных на многочисленных памятниках искусства и художественного ремесла, обнаруженных на нем.

Местные формы, типажи и религиозно-культовые представления запечатлены также и в статуарных изображениях на погребальных оссуариях из Койкрылганкалы в виде сидящих на прямоугольных конструкциях мужские и женские фигур. Этот тип погребальных костехранилищ встречается толь-

Фляга. III–IV вв. Койркылган-кала
ГМИУ. Ташкент.

ко в Хорезме. На том же городище обнаружены статуарные оссуарии в виде сидящих на верблюде или коне всадников. Несмотря на то, что древние ваятели ориентировались на определенные пластические каноны, выражения лиц статуй сохраняют индивидуальные черты.

В рельефных композициях на плоских керамических флягах отражены сцены из придворной жизни, разнообразные сюжеты и образы древнехорезмийских мифов. Вот некоторые из них: лань, стоящая перед символическим древом, всадник с копьем, возлежащий мужчина и человек с инструментом типа арфы, грифон, терзающий фантастическую птицу с мужскими ликами на тулове, сборщик винограда и др. (Воробьева М. Г. 1981. С. 185–194). Многие из них восходят к текстам Авесты и других зороастрийских сочинений (Кой-Крылган-Кала. 1967. Рис. 75, 76, 77, 78, 79).

Обнаружены и фляги растительным узором, имевшим также сакрально-религиозное значение. Сюжеты росписей и скульптурных композиций Койкрылганкалы свидетельствуют о том, что в постахеменидский или кангюйский период в Хорезме были развиты различные виды искусства — танцы, музыка и зрелищные представления. На городище Койкрылганкала были обнаружены также и образцы настенной живописи — одной из самых ранней на территории Средней Азии. Наряду с самыми образцами хорезмийской письменности, найденных здесь же, этот факт говорит о развитости хорезмской цивилизации в IV–I вв. до н. э.

В начале нашей эры вторгшиеся в земли Междуречья племена юэчжей образуют Кушанскую империю.

Хорезм входит в зону влияния или же подчинения Кушанского царства, об этом свидетельствуют многочисленные находки кушанских монет и подражаний им на городищах Хорезма. По этой причине этот период условно обозначается как кушанский. О развитости системы государственного управления свидетельствуют материалы новой столицы Хорезма, построенной в кушанский период — городища Топраккалы (I–VI вв. н. э.), окруженной стеной и имевшей одну магистральную улицу, от которой углом отходили второстепенные. В конце этой главной улицы располагались храм (огня) и цитадель.

Фрагменты фляг. III–II вв. до н.э. Корй-Крылгнан Кала. Хорезм

В первые века нашей эры в искусстве Хорезма более явственно начинают ощущаться традиции эллинистической культуры (Топраккала, Гяуркала), ретранслированные сюда из южных регионов Средней Азии (Парфия, Бактрия, Согд). Эти традиции входили во взаимодействие с местными и древневосточными чертами искусства Хорезма, придавая ему особое своеобразие. Наиболее развитыми видами изобразительного искусства в постахеменидский, кушанский и кушано-афригидский периоды были скульптура, изготовлявшаяся в основном из глины с использованием гипса и раскраски и настенная живопись. Богатая по содержанию образов и пластическому решению пристенная глиняная раскрашенная скульптура и настенная живопись обнаружены в оформлении парадных залов династийного храма Топраккалы.

В скульптурных образах доминируют династийные сюжеты. Примерно та же тематика характерна и для многочисленных настенных росписей Топраккалы, имеющихся почти во всех комнатах дворца. (Калалыгыр. 2004. С. 222, рис 7/8, 7/9).

При всей фрагментарности остатков среднеазиатской живописи, которыми мы пока располагаем, поражает разнообразие ее сюжетов. В стилистическом плане отмечается постепенная эволюция – от экспрессивно-реалистического к обобщенно-величавому, что достигается не только сюжетным циклом, но самой манерой рисунка и наложения цвета, а главное — подходом к передаче образов людей.

Достижения античной культуры Хорезма кушанского времени — замечательный этап в поступательном развитии цивилизации региона, которое было прервано в IV веке н. э. В 305 г. возникает новая хорезмийская династия Афригидов, основу которой положил царь Хорезма Африг.

Статуарный оссуарий. IV–III вв. до н. э. Кой-крылган кала

* * *

Окидывая общим взглядом путь эволюции античного искусства Средней Азии, нельзя не поразиться тому богатству тем и мотивов, образов и композиций, которое оно породило. В целом для всей этой исторической эпохи характерно развитие местного искусства в его взаимодействии с традициями культуры стран Переднего и Среднего Востока, Древней Греции и Рима, Индии, Китая и степного Востока, что привело к своеобразному симбиозу различных религиозных и художественных традиций.

В античном искусстве Средней Азии выделяется два направления: искусство городов, наиболее восприимчивое к внешним воздействиям отличавшееся толерантностью и восприимчивостью к инонациональным традициям, активно изменявшееся на протяжении веков в соответствии с запросами развивающегося античного общества и динамичное искусство кочевий, наследников степного «сако-скифского искусства», более стойко хранящих вековые традиции (Г. А. Пугаченкова. 1979. стр. 201).

Эллинизм как явление культуры оставил глубокий след в материальном и духовном наследии древних народов Средней Азии, надолго пережив по-

Погребальная керамическая маска. IV–III вв. до н.э. Кой-крылган кала. Хорезм

Червонный валет. II–III вв. Топрак-кала

литическое господство эллинов. На рубеже IV–III вв. до н.э. эллинизм дал внешний толчок к подъему местного искусства на новую ступень и его прямое влияние сказалось в основном в бактрийской и парфянской среде, в то время как в Согде, Шаше, Фергане, Хорезме оно было менее ощутимым.

Искусство эпохи Кушан I–IV вв. н. э. знаменует заключительную фазу развития античной художественной культуры Узбекистана. В нем происходит взаимодействие с традициями уходящего эллинистического искусства и в то же время уже выкристаллизовываются те стилевые черты, которые перейдут в раннее средневековье. Древний и античный периоды в искусстве Узбекистана отмечены взаимодействием различных религиозных, культурных и художественных традиций, общей толерантностью в восприятии инокультурных традиций.

Особую известность получили так называемые греко-бактрийские или бактрийские чаши (Тревер К. В.), часть из которых изготовлялась на территории античного Узбекистана — на землях Кушанской Бактрии (позже Бактрии-Тохаристана) и Согда. Древнегреческая цивилизация оказала огромное влияние на культуру местной античности. Эллинская культура была нацелена на вкусы аристократии и широкие слои местного населения были

Настенная живопись. II–III вв. н. э. Акчахан-Кала. Хорезм

далеки от изысканных сюжетов на бактрийских чашах. Эллинистические божества воспринимались простым людом и средним слоями населения через малые формы — монеты, коропластику, где симбиоз божеств — греческих, зороастрийских, буддийских и кочевнических идолов составлял особый пласт народной культуры.

Впервые в этот период идеологическая и духовно-эстетическая функция искусства выходят на первый план, искусство становится выразителем идей государственности и сильной централизованной власти. С особой силой это проявилось в античной скульптуре юга Узбекистана. Одной из примечательных особенностей взаимодействия культуры и государства в этот период является формирование династийного искусства, отражающего особенности генезиса местной художественной культуры.

Глава 4
ИСКУССТВО РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (V–VIII вв.): эстетика замков и дворцов

Исторический ландшафт
Гедонизм раннесредневековой живописи
Балалыктепа. Пир или обряд
Афрасиаб. К царю для выражения почтения я прибыл
Варахша. История о верблюде, который летал
Торевтика: «дьявол в деталях»
Тюрко-согдийский симбиоз: между античностью и исламом
Керамика и искусство малой пластики: богини всегда молоды
Оссуарии: «мы не боимся смерти»
Согдийский текстиль: занданечи в Бельгии

V–VIII вв. — особый период в истории искусств региона, который именуют ранним средневековьем или поздней античностью. Второе определение используют зарубежные исследователи, имея ввиду устойчивые связи этой эпохи с традициями с предшествующей античной культурой, нежели с наступившим после VIII века мусульманским искусством. Шедевры настенной многофигурной живописи и изделий из серебра, высокий уровень пластической обработки в скульптуре, декоре оссуариев и небольших терракотах, прославленные шелковые ткани занданечи и другие артефакты представляют нам картину истинного расцвета искусств раннего средневековья. В этом всплеске мастерства большую роль сыграл предшествующий эллинистический и кушанский период, внутри которого сформировались основные технические приемы и художественные модели изобразительного и прикладного искусства V–VIII вв.

В раннесредневековой торевтике Средней Азии и Ирана связь с традициями искусства античного периода весьма очевидна. Одним из артефактов, иллюстрирующих это положение, является эфталитская чаша V в. из Челека, о которой шла речь в предыдущем разделе. Это типичный образец эфталитского искусства, сочетающий в себе бактрийско-кушанские, сасанидские (Иран) и гуптские (Индия) элементы. На внешнем поле чаши, внутри аркад, изображены шесть полуобнаженных танцующих женщин, в иконографии которых прослеживаются индийские и эллинистические традиции (Маршак Б. И. 1987. С. 237–238).

В преемственности образцов искусства и ремесла этой поры с позднекушанским искусством скрывается смысл отнесения этого периода к поздней античности. Однако следующий раннеисламский период (IX–X вв.) в искусстве среднеазиатского междуречья не был в состоянии полностью от-

Стр. 90. Кувшин с изображением крылатого верблюда. VIII в. Бухара
ГЭ. Санкт-Петербург.

Эфталитская серебряная чаша. V в. Согд
ГМИКУ. Самарканд.

Блюдо с изображением богини с оленем. Вторая половина VIII–первая половина IX вв. Средняя Азия
ГЭ. Санкт-Петербург. (Смирнов Я. И. 1909. Табл. LXVI. Рис. 111.)

Интерес с точки зрения связи раннесредневековой торевтики с традициями античного искусства демонстрирует и серебряное блюдо с изображением обнаженной богини (вторая пол. VIII – первая пол. IX вв.), кормящей рогатого оленя. Иконография богини … близка широко распространенному в Иране и Средней Азии образам богини плодородия Анахит и греческой богини — матери-кормилице и покровительнице природы Артемиде (Даркевич В. П. 1976. Табл. 22, 1,2; С. 9–10).

речься от системы и лексики искусства раннего средневековья. В этот период определенные мотивы и сюжета искусства раннего средневековья еще сохраняются, но их интерпретация становится иной - они перестают быть носителями сакральной, культовой или исторической семантики, а становятся частью декоративного украшения разнообразных изделий прикладного искусства (Хакимов А. А. 2021).

В торевтике IX–X вв. происходит процесс стирания особенностей локальных художественных школ, нарождается стиль, отражающий тенденции нового времени.

Впечатляющий пример трансформации доисламских мотивов в декоративную систему мусульманского времени представляет серебряное блюдо X в. из Мавераннахра с изображением на дне женщины-птицы с виноградной лозой в руках и персидской надписью по краям, прославляющей вино (Даркевич В. П. 1976. Табл. 29. С. 118). Иконографически изображение

Чашка с изображением женщины-птицы. X в. Мавераннахр
ГЭ. Санкт-Петербург. (В. П. Даркевич. 1976. Табл. 29. Больше-Аниковская № 42.)

Настенная роспись со сценой охоты. XI–XII вв. Афрасиаб

восходит к византийской традиции, но в данном случае – это, скорее излюбленный восточный образ пери — крылатой, сказочно красивой девы, живущей в далеком небесном царстве (Бертельс А. Е. 1979. С. 123–131). Здесь гедонистическая линия выражена как изобразительном образе, так и в его вербальном сопровождении— в куфической надписи на фарси по внутреннему бортику чаши, прославляющей вино в духе поэмы Рудаки «Мать вина». В орнаменте чаши скрестились традиции согдийского стиля с тяготением к монументальным, пластично выраженным формам (однако уже сдающего свои позиции) и нового, общехалифатского искусства, гедонизм которого основан на изысканной декоративности узора. Образ девы-птицы восходят к эллинистической традиции, трансформированной через Бактрию, а затем Согд в мусульманское искусство. На блюде из Мавераннахра мы видим сплетение арабо-мусульманских (каллиграфия), ирано-персидских (стихи), эллинистических (генезис образа), византийских (иконография) и собственно согдийских черт. При этом согдийский компонент не поглощается, а представляет собой результат культурного и художественного симбиоза.

Процесс превращения фигурных изображений в узор можно наблюдать на примере одной из самых поздних настенных росписей Афрасиаба караханидского времени со сценами охоты и надписями на арабском языке. В IX веке еще были живы поколения мастеров и художников, которые следовали традициями доисламского искусства, при этом новый декоративный стиль формировался руками тех же мастеров. Таким образом, исламское искусство создавалась внутри художественной системы раннего средневековья. Мотивы, сюжеты и технологические приемы перешли из раннего средневековья в искусство исламского времени, но подверглись стилизации (Хакимов А. 2021.) Эта связь раннеисламского искусства с традициями Согда была достаточно ощутимой и стала основанием для авторов истории искусств Узбекистана выделить в самостоятельный раздел искусство V–X вв., обозначив его как эпоху раннего средневековья: «Эпоха раннего средневековья заключает два основных этапа: V–VIII и IX–X века. В них укладываются исторические судьбы двух художественных культур: позднеантичной и зачатки феодальной. И та и другая выходят за свои строго хронологические рамки, однако на первом этапе развитие искусства идет под знаком преобладания старого, на втором этапе — формирование и утверждения нового, получившего далее, с XI в века, окончательное для феодальной эпохи господство» (Пугаченкова Г. А. Рempель Л. И. 1965. С. 105).

Тем не менее, приверженность к фигуративным, развернутым изображениям, определенный реализм стиля искусства V–VIII вв. и новая исламская

Кувшинчик. X в. Нишапур или Самарканд
Метрополитен музеум.

Кувшинчик с арабской надписью «Преданность укрепляет действие» из Нишапура или Самарканда, точно датирующийся Хв. и многие подобные изделия никак не могут быть отнесены к культуре раннего средневековья и представляют собой образцы нового исламского орнаментального и каллиграфического искусства.

эстетика в виде орнаментального стиля на образцах прикладного искусства IX–X вв. представляют различные типы художественного мировоззрения. Искусство V–VIII вв. по духу и стилю больше связано с предшествующим античным временем, чем с последующим мусульманским средневековьем, хотя оказало огромное влияние на последующее развитие среднеазиатского и шире всего мусульманского искусства. Что касается искусства IX–X вв., то оно более органично входит в понятие искусство Мавераннахра раннеисламского или домонгольского периода (IX– начало XIII вв.).

Оссуарий. VI–VII вв. Самарканд
ГМИКУ. Самарканд.

«…Говоря об истории и культуре Средней Азии конца IV– середины VIII в., следует отметить, что бурные политические события и переселения значительных этнических групп привели к известным переменам в составе населения Средней Азии: наряду с потомками бактрийцев, согдийцев, хорезмийцев и других древних ее обитателей на землях среднеазиатских областей расселились теперь группы хионитского (и северного — степного вообще), эфталитского, тюркского, западно-иранского и арабского происхождения. Нельзя не отметить и определенного культурного сближения различных среднеазиатских областей того времени, которое проявилось в широком распространении в них согдийского языка как языка межобластных (и международных) общений, сходного обряда захоронения в ящичках-костехранилищах (оссуариях), свидетельствующего об известной унификации религиозных представлений и многих близких явлений историко-художественного характера…» (Ставиский Б. Я. 1974. С. 157).

Исторический ландшафт

В IV–VI вв. этническая история Центральной Азии отличалась особой пестротой, так как в ее развитии активную роль начали играть новые группы кочевников (хионитов, кидаритов, эфталитов) под натиском гуннов, устремившихся на запад. В этот период были разрушены многие поселения, но одновременно стал формироваться иной тип городской культуры, получивший свой небывалый расцвет в VI–VIII вв. IV–V вв. характеризуются крушением античных империй, вторжением в Центральную Азию кочевников с севера и образованием мощного Эфталитского государства, которое распалось под натиском тюрков в 563–567 гг. н. э. Государство Эфталитов создало условия для контактов различных художественных стилей. Бактрийско-кушанские, сасанидские (Иран) и гуптские (Индия) элементы в искусстве эфталитского царства (монеты, произведения торевтики) сосуществовали без глубокого взаимопроникновения, которое произошло позднее.

В VI в. часть территории Узбекистана вошла в состав Западного Тюркского каганата. Одним из ведущих экономических и культурных центров Междуречья становится Согд, где значительного расцвета достигают искусства и ремесла. В искусстве Согда формируется своеобразный тюрко-согдийский художественный симбиоз, отражающий активизировавшиеся социально-экономические, торговые и политические связи тюрков и согдийцев.

Религиозные воззрения раннего средневековья характеризовались многообразием и толерантностью. На землях Согда и Бактрии одновременно существовали четыре мировых религии: зороастризм, буддизм, христианство и манихейство. Зороастрийские культовые комплексы и храмы обнаружены на городище Еркурган в Кашкадарье, на городищах в Бухарском оазисе и других регионах Среднеазиатского Междуречья.

С установлением власти Тюркского каганата активизировались политические, торговые и культурные взаимоотношения согдийского и тюркского населения. В искусстве наблюдается своеобразный тюрко-согдийский симбиоз. Благодаря Великому Шелковому пути, мастера крупных ремесленных центров на территории Узбекистана усваивали и применяли художественные приемы народов Ирана, Индии, Византии, Китая и кочевых тюрок, в свою очередь, многое передав им. Среднеазиатские товары расходились по разным направлениями Великого шелкового пути.

В этот период в политической истории и торговых взаимоотношениях усиливается роль согдийцев — жителей центральных регионов Узбекистана и Таджикистана. Города Самарканд (Афрасиаб), Бухара, Пенджикент, Бунджикат, Варахша, Нахшеб становятся центрами культурной жизни, здесь строятся великолепные дворцы и замки (кешк), которые украшались прекрасной настенной живописью и скульптурой, резными деревянными панно, местными мастерами создавались замечательные сосуды из золота и серебра, гончары производили разнообразную глиняную посуду, в ткацких

Карта Среднеазиатского междуречья. (Трансоксианы) V–VII вв.

мастерских выделывались замечательные шелковые и хлопчатобумажные ткани.

Искусство раннего средневековья V–VIII вв. характеризуется достаточно разнообразными тенденциями, определяемыми конкретными историко-культурными особенностями регионов. Развитие получают самостоятельные владения Согд, Тохаристан, Хорезм, Чач, Уструшана, в культуре и искусстве которых при очевидном локальном своеобразии прослеживается и общие технические приемы и стандарты.

В III–IV веках с распадом огромных государств античности заметно усиливается роль удельных землевладельцев и постепенно центры общественной жизни из крупных городов перемещаются в их укрепленные сельские замки — усадьбы. Многие, некогда процветавшие античные города (Дальверзинтепе, Зартепе, Кампыртепе, Халчаян, Койкрылган кала, Топракала и др.), приходят в запустение. Но те, которые лежали на магистральных трассах Великого шелкового пути, продолжали функционировать.

К концу V – началу VI вв. на территории Узбекистана слагаются удельные владения, автономно управляемые местными правителями. В Хорезме правила династия Афригидов, округ Бухары был во владении бухархудатов, Самарканд — ихшидов, Кашкадарья входила в государственное образование Согд. Самостоятельными владениями были Уструшана (между Джизаком и Ходжентом), Чач со столицей в Бинкенте (Ташкент) и Тохаристан или Чаганиан (Сурхандарьинская область).

Поселения и замки этой поры по внешнему периметру, как правило, ограждались мощными высокими стенами, фланкированными полукруглыми или прямоугольными башнями, сооруженных на стилобатах их пахсовых блоков. В стенах и башнях симметрично прорезались бойницы. Отличительной чертой кёшков

Раскопки на городище Афрасиаб. Середина XX в.

Хорезма является то, что фасады их внешних стен оформлялись гофрами.

Особенно насыщенным и художественно выразительным было искусство Согда. Подлинное открытие согдийской цивилизации началось во второй половине XX века, когда были обнаружены великолепные памятники настенной живописи, скульптуры, а также уникальные произведения художественного ремесла на городищах Афрасиаб, Варахша, Пенджикент, Калаи Ках-Каха, Буджикат, Кафир-Кала, Тали-Барзу и др., расположенных на современной территории Узбекистана и Таджикистана. Были определены как согдийские серебряные изделия, найденные на Урале и в Сибири и ранее относимые к группе так называемого «сасанидского металла». Расширение археологических работ открыло новые памятники изобразительного искусства и ремесла южного Согда – на городище Нахшеб, Еркурган, Джартепа и др. были обнаружены новые свидетельства высокого развития согдийской культуры и искусства.

В отличие от античного периода, когда в искусстве определяющими были религиозные мотивы, культовые сюжеты и образы, в искусстве раннего средневековья на первый план выходит светская тематика. Изобразительное искусство этого времени связано либо с героическим эпосом, либо с культами. Скульптура играет уже не такую доминантную роль как в античности. На первый план выходит настенная живопись. Она отличается сложностью рисунка и сюжетной фабулы, композиционной насыщенностью и колористическим богатством.

Ткани с вышивкой. Найдено в курганах Ноин-ула в Северной Монголии. II в до н.э.

По мнению Тревер К. В. ткани из курганов Ноин-ула в Монголии, возможно, являются импортом из Бактрии. Крылатые драконы на вышивке напоминают таких же монстров из росписей во дворце Варахши, что косвенно подтверждает версию Тревер К.В. о средиземноморском происхождении Ноин-улинских тканей. (Тревер К. В. 1940. С. 142–144. Табл. 39–40).

Гедонизм раннесредневековой живописи

Настенная живопись V–VIII вв. — это вершина домусульманского изобразительного искусства, отличающаяся широким репертуаром сюжетов и тем, а также блистательным техническим и живописным исполнительским мастерством. Ее генезис восходит к традициям настенной росписи Кушанской Бактрии, но, в то же время представляет собой совершенно самобытное и уникальное художественное явление. Своеобразие согдийской настенной живописи проявилось в обращении к сюжетам эпоса и сценам дворцовой жизни и развернутой повествовательности их изложения, в умении организовать в гармоничное целое сложные композиционные планы и ракурсы, в экспрессивном стиле цветового решения. Следует отметить, что стремление к возвеличиванию правителя-рыцаря сочетается с тенденцией раннесредневекового художника к показу картины мира в его жизненном разнообразии.

Настенные росписи трех основных центров — Афрасиаба, Пенджикента и Варахши — при всех особенностях тематики и художественного исполнения — представляют собой явления одной согдийской художественной школы. Несмотря на то, что они посвящены или отображению реальных исторических событий или культовых ритуалов, сценам из дворцовой жизни или эпических сюжетам, благодаря высокому исполнительскому мастерству эти росписи объединяет впечатляющая сила эмоционального воздействия.

Монументальная живопись Согда опровергает утверждение о доминирующем значении ирано-сасанидского искусства в культуре Среднеазиатского Междуречья V–VIII вв. Более того, традиции высокого согдийского искусства сами оказывали влияние на формирование живописи тех центров, которых находились на пути исторических торговых контактов согдийцев.

Характер и тематика настенной живописи раннего средневековья были тесно связаны с функциональным назначением сооружений. Изменения ре-

Сцена сражения рыцаря на слоне с крылатыми драконами. VIII в. Варахша

лигиозно — культовых представлений приводили к смене идеологии архитектуры, а в связи с этим и к новому репертуару тем настенной живописи и скульптурных произведений. Обогащение местных феодалов, князьков, строительство помпезных усадеб и замков, их стремление к роскоши и удовольствиям мотивировали формирование гедонизма раннего средневековья. Это в свою очередь способствовало развитию эстетических исканий художников той поры — религиозные образы и мотивы все больше уступали место светской тематике — сценам охоты, сражений, тронных восседаний, пиров и единоборств воинов.

В то же время именно территория традиции кушанского искусства Северной Бактрии сыграли важную роль в расцвете настенной раннесредневековой живописи Тохаристана, Хорезма и Согда.

Источником формирования согдийской живописи априори можно считать кушано-тохаристанскую школу живописи, большое количество образцов которой было обнаружено археологами на юге Узбекистана. Но уже настенная живопись Тохаристана и Согда раннего средневековья показывает образцы профессионально сильной школы мастеров, способных на разработку крупных и сложных по композиции монументальных панно.

В 1913 году на городище Афрасиаб были обнаружены первые образцы раннесредневекового согдийского изобразительного искусства — фрагменты настенной живописи. В отличие от большинства культовых сооружений храмов и алтарных помещений на Афрасиабе мы имеем дело с дворцовой архитектурой. Тематика настенной живописи носит светский характер — это сцены дворцовой жизни, сражений и охоты правителей и знати, приемы и шествие посольств, борьба с силами зла и тьмы. Много тем и образов, почерпнутых из местной мифологии и эпоса.

Технология нанесения живописи этого периода была достаточно хорошо разработана и свидетельствует о развитой традиции этого вида раннесредневекового искусства на территории Узбекистана. Росписи

Стрелец из лука и воины. VIII в. Пендижкент

Сцена шествия на слонах и конях. VIII в. Афрасиаб

«... Сопоставляя кушанскую живопись с живописью раннего средневековья, мы находим как общие черты, так и различные. Для памятников эпохи Кушан характерна особая тщательность в прорисовке лиц персонажей, стремление передать портретное сходство изображаемых людей, их индивидуализация в наиболее важных деталях — в прическе, типе лица ...» (Альбаум Л. И. Живопись Афрасиаб. 1975. С. 94).

наносились на подготовленную сухую поверхность стены, предварительно оштукатуренную раствором глины и загрунтованную белым составом. Использовались клеевые краски, для позолоты — натуральное золото.

В античный период наиболее распространенным и развитым видом изобразительного искусства, по числу обнаруженных артефактов и по уровню их художественной выразительности можно по праву считать скульптуру. В раннесредневековый период на территории Узбекистана наиболее ярким проявлением изобразительного искусства, безусловно, является настенная живопись, школы, и центры которой сформировались на территории Бактрии — Тохаристана, Согда и Хорезма. Из этих центров наиболее впечатляющим и художественно выразительными являются настенные росписи согдийской школы Афрасиаба, Пенджикента, Варахши, взлет которых предваряет настенная живопись Тохаристана.

Важным фактором формирования тематики и семантических особенностей раннесредневековой живописи становится вкусовые пристрастия заказчика — правителей или местных князьков. Новых меценатов искусства

Прорисовки настенных росписей на южной и северной стене Афрасиаба. Афрасиаба. Южная и северная стена
(*Альбаум Л. И. 1975. Рис. 12, 16 и 18.*)

привлекает не только отвлеченный мир божеств и мистических образов, но и реальные события, отражающие богатство и роскошь их дворцовой жизни, прославляющие рыцарский дух или воинскую доблесть заказчика.

Стреляющий всадник. VII-VIII вв. Варахша
Шишкин В. А. 1963. Табл. XVIII.

Генезис формирования согдийской живописи, возможно, связан с северо-восточными и южными направлениями культурных связей Согда, поскольку в раннесредневековом Иране не обнаружено образцов настенной живописи и скульптуры такого масштаба.

Согдийское искусство сыграло важную роль в формировании иконографии и стиля мусульманского искусства. Особое значение имеет согдийская живопись в формировании и развитии на Востоке миниатюрной живописи. Все больше фактов свидетельствуют о том, что появление восточной миниатюры генетически связано с традициями настенной живописи Согда. Последняя находка на городище Афрасиаб (начале 2000-х гг.) настенных росписей XI-XII вв, выполненных в стиле близком миниатюрной живописи восполняет недостающее хронологическое звено в построении этой гипотезы.

«…Сравнение настенных росписей Балалык-тепе, Варахши и Пенджикента приводит нас к заключению о преобладании в монументальной живописи Согда светских тем и сюжетов, подчинивших своему мирскому содержанию также и дела веры» (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 178).

Балалык тепа. Пир или культовый обряд

Росписи замка в Балалыктепа (V–VI вв.) были обнаружены Альбаумом Л. И. в результате археологических работ, длившихся на территории Ангорского района Сурхан-Дарьинской области в течение 1950–1955 гг. Настенная живопись Балалыктепа с одной стороны продолжает предшествующие кушано-бактрийские традиции, а с другой — является принципиально новым по тематике и содержанию феноменом искусства. Не случайно, настенные росписи Балалыктепа называют промежуточным звеном между кушанской живописью и настенными росписями Согда.

«…На территории Согда, то есть долины Зеравшана, в настоящее время известны три центра, в которых процветало монументальное искусство. Это, наряду с Пенджикентом, Варахша и Афрасиаб (руины древнего Самарканда). … можно сказать с уверенностью, что пенджикентские художники находились в непосредственной связи с Самаркандом. Больше того, Самарканд, являвшийся в то время крупнейшим экономическим и культурным центром Согда, несомненно играл ведущую роль в области изобразительного искусства. Самарканд и Пенджикент следует рассматривать как одну художественную школу» (Беленицкий А. М. 1973. С. 51).

По итогам этой работы Альбаум Л. И. опубликовал специальную монографию, в которой дал обстоятельный анализ как материалов археологического , так и художественного значения. Естественно автор особое место уделил анализу настенной росписи, поскольку она имеет большое знание для понимания процесса формирования школы раннесредневековой живописи на юге Узбекистана и помогает осмыслить роль кушанского наследия в появлении феномена живописи соседнего с Тохаристаном Согда.

«…Полезно вспомнить основные вехи открытия памятников живописи в Средней Азии: в 1913 г. — фрагменты живописи на Афрасиабе, в 1936 г. — живопись Варахши VII–VIII вв., в 1946 г. — живопись Пенджикента V–VIII вв., в 1953 г. — настенные росписи на городище Кува в Ферганской долине, а также в Семиречье, в 1961 г. — живопись и скульптура Аджинатепе, в 1965 г. — живопись на городище Калаи Кахка-ха, в 1970 г. — фрагменты росписей на городище Минг-Урюк в Ташкенте. (Альбаум Л. И. 1975. С. 93).

Фризовая композиция росписи Балалыктепе состоит из двух рядов — на первом плане изображены статично сидящие знатные мужчины и женщины, а за их спинами стоят слуги с опахалами в руках. Такое построение привело к ощущению схематизма и повторяемости фигур. Это ощущение усиливается тем, что лица женщин во многом похожи друг на друга, также впрочем, как и лица мужчин, которые отличаются от женских лиц наличием особой прически. То же самое относится и к лицам слуг, которые похожи и на себя и на своих господ. Учитывая, что роспись насчитывает 47 схожих по общему силуэту и позам фигур, ощущение ритмического повторения становится весьма приметным и приводит к мысли о схематизме всей композиции, отсутствии выразительности в выражениях лиц (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 139).

«Одним из наиболее важных и наиболее ранних памятников стенной живописи периода раннего средневековья является Балалык-тепа (V–VI вв.). А. М. Беленицкий видел в росписях Балалыка важное звено, соединяющее среднеазиатское искусство сопредельных стран, в первую очередь Афганистана и Восточного Туркестана… Дальнейшее развитие искусства Средней Азии, Ирана, Индии и других стран протекало самостоятельно, но, конечно, в условиях тесных контактов и взаимного обогащения» (Альбаум Л. И. 1975. С. 93).

В трактовке сюжетов Л. И. Альбаум исходил из культового назначения памятника и, поэтому в своей монографии он определил сцены росписи как обрядовый пиршественный ритуал: «Росписи Балалык-тепе изображают,

Сцена пира на западной стене. V–VI вв. Балалыктепа

«...начало кладет главная стена (западная); в ней завязка действия, его первопричина» (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. Илл. 114)

Фрагмент фризовой живописи Бамиана
(Альбаум Л. И. 1960. Рис. 128. С. 170.)

О связи росписей Балалык тепе с буддизмом «...На основании сравнения ... живописи Бамиана и Балалык-тепе можно предположить, что группы персонажей, одетых в костюмы с правосторонними отворотами, изображает жителей Северного Тохаристана. ...Мы склонны считать, что указанная сцена изображает ...народы, имеющие определенное отношение к буддизму, очевидно, исповедующие его или принимающие в какой-то мере догмы этой религии» (Альбаум Л. И. 1960. С. 169).

как мы предполагаем, сцену культового пиршества» (Альбаум Л. И. 1960. С. 196). Причем, какой религиозной направленности этот ритуал автор точно не сообщает. Альбаум Л. И. дает несколько возможных вариантов причин проведения этого по его мнению «культового пиршества» – от похоронного обряда до торжеств в честь местных богов плодородия Анахит и Сиявуша и или пиршества по поводу окончания полевых работ (Альбаум Л. И. 1960. С. 200). Так, указывая на связь иконографии изображенных в росписях фигур мужчин с тюркскими балбалами, Альбаум упоминает о пиршественный ритуалах, связанных с тюркскими похоронными обрядами (Альбаум Л. И. 1960. С. 190 и далее).

Связь сюжета росписей с празднованием культа плодородия, автор обнаруживает, перечисляя атрибуты и детали росписей в качестве элементов тех или иных религиозных учений: «Тут мы усматриваем элементы зороастризма (челюсти собак на суфах), буддизма (зеркала), культа огня (курильница, алтарь, зола), культа плодородия (медальон, верблюд из соли, а также семена различных растений). Синтез этих начал и был тем культом, который мог почитаться жителями замка, и, вероятно, культ плодородия подчинил себе начала других религий» (Альбаум 1960. С. 200).

В своей монографии Альбаум Л. И. приводит такое огромное количество сведений, письменных данных и различных арте-фактов, связанных с возможной версией трактовок сюжета (тюркские балбалы, росписи Пендижкента, мервская чаша с со сценами из жизни человека, атрибуты — зеркала, чаши и т.д.), что порой сам не может выбрать из этого массива какой-либо один предпочтительный вариант.

Концепция «культового» пиршества Альбаума Л. И. была оспорена Л. И. Ремпелем, который считал, что «Зал этот носил не культовый характер, а светский характер» (Путаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 135 и сл.) и соответственно утверждения о культовом значении росписи Балалыктепе не имеет оснований (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 138). При этом все исследователи признают, что в росписях Балалыктепа отображена сцена

Сцена на северной стене. V в. Балалыктепа
(Альбаум 1960. Прорисовка 115 на стр. 149 и Рис. 116 На стр. 150.)

Сцена пиршества. V в. Балалыктепа
(Альбаум Л. И. 1960. Рис. 101. С 134.)

пиршества, но какого содержания это пиршество и чему оно посвящено вызывает различные версии трактовок.

Л. И. Рempель аппелировал как к источнику происхождения сюжета в росписях Балалыктепа не к религиозно-культовым представлениям, а к распространенным в то время эпическим преданиям, а также народным сказаниям и притчам.

По мнению Рempеля Л. И. сцена росписи на западной стене Балалыктепа навеяны сюжетом, известным по «Шах-наме» Фирдоуси, т.е. рассказом о сватовстве сыновей Феридуна к дочерям Серва, владыки Йемена. Согласно рассказу, Серв пригласил сыновей Феридуна, показал им своих трех совершенно одинаковых дочерей и предложил отгадать, кто из них старшая, средняя и младшая. Сыновья Феридуна отгадывают, и Серву ничего не остается, как отдать им дочерей. (Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1961, стр. 70 и сл.; Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1965. С. 135 и сл.). С целью доказать свою версию в Л. И. Рempель в отличие от Альбаума Л. И. начинает обзор не с южной стены, а как он считает с «главной» — западной. При этом Рempель Л. И. избегает подробного описания росписей на каждой стене, а концентрирует внимание на литературной фабуле: «Мы …полагаем, что начало кладет главная стена (западная); в ней завязка действия, его первопричина; на двух боковых стенах располагаются второстепенные персонажи, по–видимому, гости; на восточной стене круг действующих лиц смыкается» (Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1965. С. 136).

Альбаум Л. И не согласился с литературной версией Рempеля Л. И., отметив, что «…нельзя говорить о трех луноликих, так как все фигуры росписей Балалык тепе похожи друг на друга, а вся композиция далека от рассказа Фирдоуси» (Альбаум Л. И. 1975. С. 95). Между тем, версия Л. И. Рempеля имела свою логику, поскольку в раннесредневековый период была распространена традиция иллюстрирования литературных и исторических событий в изобразительном и прикладном искусстве. Сюжеты из «Шахнаме» или жизни сасанидских царей были излюбленными сценами и в настенных

«…Сравнение настенных росписей Балалык-тепе, Варахши и Пенджикента приводит нас к заключению о преобладании в монументальной живописи Согда светских тем и сюжетов, подчинивших своему мирскому содержанию также и дела веры» (Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1965. С. 178).

Прорисовка кубков в руках женских фигур. V в. Балалыктепа
(Альбаум Л. И. 1960. Рис. 132. С. 179.)

Прорисовка изображения на блюде
(Альбаум Л. И. 1960. Рис. 131. С. 177.)

Чаша с изображением свадьбы. Vв. Бактрия-Тохаристан
(Смирнов Я. И. 1909, Табл. XXXVIII. № 67.)

Сравнивая иконографию сидящих фигур в композиции на Строгановской чаше с персонажами на росписях Балалыктепе (характерные треугольные отвороты воротника на одежде, схожие формы чаш в их руках, примечательный жестом вытянутых двух пальцев — указательного и среднего) Альбаум Л. И. обоснованно исправляет датировку Тревер К. В. (I в. н.э.) на Vв.

Терракотовая статуэтка. V–VII вв. Балалыктепа
ГМИУ. Ташкент.

росписях Согда (Пенджикент) и на изделиях прикладного искусства V–VIII вв. Однако, изображения на западной стене Балалыктепе, о которой идет речь, не совпадает с вербальным описанием, данным Фирдоуси в «Шахнаме». Три сестры — дочери йеменского царя Серва, не сидели в зале, где по версии Л. И. Ремпеля их узнают сыновья Феридуна.

Таким образом, на торжественном пире, который дает царь Серв, его трех дочерей не было и версия ее отображения в росписях Балалыктепа представляется необоснованной. В то же время Альбаум Л. И. частично отказался и от собственной версии пятнадцатилетней давности относительно культового характера пиршества и видит в росписях Балалыктепа сцену свадебного пиршества: «Мы видели в живописи Балалыктепа сцену культового пиршества, теперь к этому можно добавить, что изображена свадебная сцена. Такую расшифровку дают нам этнографические данные, в частности, объяснение жеста перехвата руки женщинами в рисунке на северной стене росписей Афрасиаба и Балалыктепа, символ заключения брака, скрепления союза»(Альбаум Л. И. 1975. С. 95).

Отказ Альбаума Л. И. от версии обрядового характера пиршества оправдан, поскольку атрибутика, антураж и одеяния персонажей не дают достаточных оснований для такой трактовки. Что касается версии свадебного пиршества, то и здесь ссылка на отдельные этнографические сведения в сравнении с жестами в росписи выглядят несколько натянутой. Более убедительной выглядит точка зрения на это пиршество, как на один из приемов, который дает в честь приглашенных гостей хозяин усадьбы. Этой трактовки придерживался ряд исследователей (Нильсен В. А., Гафуров Б. Г. и др.), имена которых приводит Л. И. Альбаум (Альбаум Л. И. 1975. С. 95).

Говоря о художественных особенностях росписей Балалыктепа прежде

Прорисовка сосудов в руках мужских фигур. V в. Балалыктепа
(Альбаум Л. И. 1960. Рис. 133. С. 180.)

Сцена пиршества. Левая часть . IV–V вв. Балалык тепа

всего следует сказать, что уровень технологии и живописного мастерства художников этой росписи, выше, чем в настенных рисунках Топраккалы и настенных росписей кушанского периода (Халчаян, Дальверзинтепа, Каратепа и др.).

На стенах квадратного зала развернута единая по сюжету сцена пиршества мужчин и женщин в колоритных костюмах с золотыми и серебряными кубками в руках. Особо следует отметить способность художника передать атрибутику и аксессуары участников.

Художник Балаллыктепа демонстрирует реалистическую точность в передаче многочисленных бытовых предметов — зеркала, опахала, кубков и чаш, различных деталей костюмов, тканей и орнаментов на одеждах персонажей, украшений на их руках и ушах. Изображения этих предметов обихода представляют собой развернутую по горизонтали сюиту натюрмортов, изящно вовлеченных в визуальную ткань всего пиршественного события.

Процесс трансформации культовых представлений в эстетику удовольствий является показателем усиления светской линии в раннесредневековой культуре Средней Азии. Эта гедонистическая тенденция, пожалуй, впервые наблюдается в росписях на городищах Балалыктепа.

Росписи в Балалыктепе можно назвать увертюрой к большой симфонии замечательных настенных росписей Афрасиаба и Варахши, в которых историческая и бытовая реальность получает еще более развернутое художественное воплощение.

Сцена пиршества. Правая часть. IV–V вв. Балалыктепа

Росписи Афрасиаба. В Самарканд — к царю для выражения почтения я прибыл

Самым ярким явлением раннесредневекового искусства была, безусловно, настенная живопись Согда. Она демонстрирует высокий уровень мастерства в композиционном, жанровом и колористическом освоении пространства стены. Сюжеты росписей подтверждают их преимущественно светский характер, связанный с реальными событиями (торжественные шествия, сцены героических сражений и охоты, пиршества царя, развлечений и др.), но есть мотивы и образы, почерпнутые из местной мифологии, религиозно-культовых представлений и эпоса.

Наиболее яркое представление о живописи согдийской школы, находящейся в зените своего развития, дают росписи, обнаруженные на Афрасиабе в квартале резиденций самаркандского правителя и придворной знати VII–VIII вв. В отличие от настенных росписей Балалыктепе, породивших ряд различных толкований, содержание афрасибских росписей, как иллюстрация реальных событий, не вызвала сомнений. Они были связаны с деятельностью правителя Согда, о чем свидетельствовали сохранившиеся на

Павлины. Орнамент одежды в росписи Афрасиаба. VIII в.
(Альбаум Л. И. 1975. Табл. LV.)

Крылатые лошади. Орнамент одежды в росписи Афрасиаба. VIII в.
(Альбаум Л. И. 1975. Табл. LIII.)

«…Наивысшая ступень развития стенной живописи Средней Азии приходится на VI–VIII вв.: росписи поражают размерами, сюжетным богатством, реализмом и богатой цветовой гаммой изображений. Среди памятников этого периода особо выделяются стенные росписи дворца самаркандского ихшида на Афрасиабе, отличающиеся монументальностью, колоритностью больших и малых сюжетных стен, где в ярких красках и с большой пышностью изображено прибытие в Самарканд невесты ихшида Вархумана, прием последним посольств и многие другие сцены… …можно предположить, что оформление зала относится к последнему периоду его царствования — 90тм годам VII в.» (Альбаум Л. И. 1975. С. 3).

стенных росписях фрагменты согдийских надписей. Здесь в большом зале сохранились изображения, сюжетно подчиненные теме прибытия к царю Самарканда послов с дарами из соседних княжеств и отдаленных владений.

Ярка и насыщена деталями сцена свадебного шествия, которое открывает принцесса на слоне в сопровождении придворных дам, двух бородатых послов на верблюдах, кавалькады всадников с главой посольства, вереницы священных птиц и предназначенного в дар коня (южная стена). Наполнены бытовыми подробностями сцена переправы через реку китайской принцессы, сцена охоты на леопардов (северная стена).

Кульминация всей композиции — прием послов самаркандским царем. Тщательно прорисованные одеяния персонажей дают уникальную возможность изучения декора тканей, украшенных орнаментом и рисунками птиц и фантастических.

Живопись Афрасиаба отличается разнообразием ракурсов изображений, плоскостными, но не лишенными живого движения даже в состоянии казалось бы статического положения.

Благодаря умению расположить фигуры художник добивается максимального ощущения динамики движения в ограниченном пространстве стеновой плоскости.

Несмотря на передачу определенных реальных событий и повествовательность все фабулы афрасиабской росписи, художник не воссоздает реальность, а преобразует ее с помощью своих творческих ассоциаций и изящных

Шествие послов Чаганиана к царю Самарканда. VII–VIII вв. Афрасиаб. Южная стена

художественных приемов. Тем самым он превращает прагматическую действительность в образный мир искусства.

Трудно сказать, наблюдал ли художник сцену переправы на лодке через реку, но в его интерпретации столь точно подмечены жизненные детали, что зритель не сомневается в реальности происходящего. В то же время в пространство знакомой ландшафтной реальности (готовящихся к переправе людей, скопившихся в лодке, мирно плывущих уток, спокойная гладь воды и т. д.) художник неожиданно «инкрустирует» изображение фантастического водяного дракона.

Это смешение реального и воображаемого для нас кажется парадоксальным. Но художник того времени мыслил категориями «гибридной реальности» и применил свое естественное восприятие, как средство художественной экспрессии. Поражает его наблюдательность — это проявилось в передаче этнических типажей персонажей как европеоидных, так и тюрко-монголоидных — согдийцев и тохаристанцев, китайцев и тюрков.

Точны и красочны различные узоры на тканях, которые помимо декоративной роли, служат важным источником по истории текстиля раннесредневекового Согда, Тохаристана и Ирана.

Понятие времени и пространства в живописи Афрасиба приведено в гармоничное соответствие — очевидная по изображениям разновременность событий не рассеивает внимание, а призывает увидеть в росписях увлекательный и цельный рассказ о важном событии в биографии правителя.

Крылатые сэнмурвы и козлы с лентами. Орнамент одежды в росписи Афрасиаба.
VIII в.
(Альбаум Л. И. 1975. Табл. LVI.)

Варахша. История о верблюде, который летал

Разнообразие образов и мотивов реального и фантастического характера, мастерство композиционного и колористического исполнения отличает настенную живопись во дворце Варахша — столице владетелей Бухарского Согда VII–VIII вв. В главном зале был изображен царь (или божество), сидящий на троне в форме крылатого верблюда в окружении сцен придворной жизни: жертвоприношений, охоты, развлечений. Тема утверждения светской и духовной власти правителя соседствует с панорамой эпического

Стр. 106-107. Шествие послов Чаганиана к царю Самарканда. VII–VIII вв. Афрасиаб. Южная стена

Идущий слон. VII в. Афрасиаб

Идущий слон. VII в. Афрасиаб. Реконструкция

(Альбаум Л. И. 1975. Рис. 9. С. 42.)

Сцена охоты. VII в. Варахша

«... росписи Афрасиаба, Пенджикента и Варахши относятся к единой художественной школе. .... Об этом свидетельствуют росписи «Красного зала», где изображено несколько групп всадников на слонах, сражающихся с фантастическими животными. Позы животных в этих росписях очень похожи на изображения животных на северной стене центрального зала Афрасиаба ...» (Альбаум. Л. И. 1975. С. 97).

Настенная роспись со сценой охоты.VII в. Варахша. Бухара

содержания, развернутой в смежном, так называемом «Красном» зале, где мы видим сцену борьбы восседающего на слоне героя с леопардами и фантастическими зверями.

В репертуар искусства согдийские мастера и художники охотно включали несвойственные их реалиям образы, что придает особую привлекательность и привилегию самобытности. Таков образ слона. Поэтическая экзотика свидетельствует о пристрастиях согдийского искусства и его связях на Великом шелковом пути, где согдийцы занимали центральные позиции. Миф, экзотика и реальность сплетаются в один поражающий воображение мир синтетического по характеру согдийского мироощущения.

Герой, вооруженный длинным копьем, отражает нападение пятнистого хищника сзади, развернувшись перед зрителем всем торсом, в то время как погонщик, чья фигура почти вдвое меньше фигуры основного персонажа, вонзает копье в хищника, напавшего на слона спереди. Фигуры погонщика и героя выписаны почти по всем правилам академического рисунка, удивительно точно и изящно моделирующего силуэты персонажей росписи.

Высказывалась мысль, что сцена сражения на слонах близки современной ей индийской живописи в пещерных храмах Аджанты; в этой связи «Красный» зал часто называют «индийским». Однако витязи росписей Варахши ничем не походят на томных, изнеженных принцев Аджанты, их лица суровы и серьезны.

Сюжетные мотивы в согдийском искусстве (царь на троне, сцена битвы и охоты) нацелены на идеализацию правителя и носят репрезентативный характер. Этот прием героизации, который отчасти был воспринят согдийским искусством из арсенала тюркской дидактической традиции.

В изображении божеств доминирует представители местного пантеона, но культово-религиозное начало не является главной темой согдийского искусства, не испытывавшего давления той или иной конфессии, как было в Иране, где доминировал зороастризм.

Одним из первых крылатым верблюдом назвал изображенного в росписях Варахши крылатого существа Ремпель Л. И. в 1955 году, о чем написал в своей статье, посвященной согдийскому искусству.

В этой же статье на основе широкого круга фактических сведений Ремпелем Л. И. дана развернутая характеристика значения образа верблюда в домусульманском искусстве Средней Азии и, в частности, ученый выделил три аспекта его интерпретации в искусстве Согда как символа 1) религиозно-мифологического значения (авестийский Веретрагна); 2) династической преемственности власти владетелей Согда от предшественников эф-

талитов, заимствовавших эту эмблему власти еще у ранних кушан; 3)декорационно-зрелищного (Рempель Л. И. 1977. С. 99). Династический аспект значения образа верблюда развивает в своей монографии Даркевич В. П. «...В Согде образ верблюда-птицы получил особе распространение как символ бухарской династии и связанного с ней культа (свидетельства китайских хроник о золотом престоле владетелей Аньси, потверждаемое варахшинским изображением ножек трона). Крылатый верблюд на кувшине близок верблюду в росписи Варахши (ср. крылья с загибающимися концами перьев). Образ крылатого верблюда был распространен в домусульманских верованиях Ближнего и Среднего Востока. В искусстве Средней Азии это — эмблема правителей и их мифический патрон. Он служит основанием престола бухарских владетелей или парит в воздухе в сцене жертвоприношения (Варахша). В росписях Пенджикента верблюд птицы подлетает к пирующим...» (Даркевич В. П. 1976. С. 24). Последней известной нам публикацией, в которой дан семантический анализ и характеристика интерпретации образа в верблюда в доисламском искусстве Средней Азии, является статья Гюль Т. (Гюль Т. 2020. С. 117–130).

Кувшин. VII–VIII вв. Бухарский Согд. Крылатый верблюд. Фрагмент

Согдийское искусство дает образцы синтеза различных искусств — живописи, скульптуры. Наиболее ярко этот синтез проявился в оформлении дворца Варахши — красочные настенные росписи и наполненные экспрессией ганчевые рельефы создают особую атмосферу фантастического и в то же время узнаваемого мира событий и образов.

Резной ганч применялся для декорирования стен дворцовых помещений сценами баталий, пиршеств, народных гуляний, ритуальных церемоний.

Серебряный фалар с изображением слона. II в.э. Кушанская Бактрия
ГЭ. Санкт-Петербург. (Смирнов Я. И. 1909. Табл. CXX. Рис. 47.)

Иконография слона на фаларе близка к варахшинским слонам. На чепраке изображен гиппокамп – морской конь, изображение которого имеется в сцене переправы на лодке китайской невесты в росписи Афрасиаба.

Рыбы. Фрагмент панно. VII в. Варахша. Бухарская область
ГМИУ. Ташкент.

Голова дракона. VIII в. Варахша
ГМИУ. Ташкент. (Шишкин В. А. 1963. Рис. 105. С. 184.)

Раненный козел. Фрагмент панно. VIII в. Варахша
ГМИУ. Ташкент. (Шишкин В. А. 1963. Рис. 99. С. 182.)

Несмотря на определенное влияние эллинистических традиций в искусстве Согда наиболее сильны традиции степного и древнего классического Востока, переданные в совершенно индивидуальной интерпретации согдийских художников. В варахашинской резьбе по ганчу отзвуки степного звериного стиля ощутимы в изображении козлов, драконов и других реальных животных и фантастических существ. Динамизм кочевого искусства находит в согдийском искусстве компромисс с нетерпящей суеты величавостью и степенностью сасанидского искусства. Если в сасанидском искусстве пафос изображений нацелен на возвеличивание царя как представителя божеств на земле, то в степном искусстве Востока важнее показать экспрессию жизни в виде динамичных зооморфных и полиморфных образов.

Голова женского божества. VIII в. Варахша
ГМИУ. Ташкент.

Наряду с изображениями человеческих фигур, зооморфных и сказочно-фанастических образов в резных панно широко использованы разнообразные орнаментальные формы (многолепестковая розетка, пальметта, виноградные побеги, ореховое дерево, перлы, симметрические сетки и бордюры). В этом можно видеть влияние новых тенденций, связанных усилением орнаментального начала в искусстве первых веков ислама.

Торевтика: «дьявол в деталях»

Изделия из драгоценных металлов во все времена являлись предметом международной торговли, поэтому часто место их находок не совпадает с местом их изготовления. Эта же судьба постигла изделия согдийской торевтики V–VIII вв. Их большая часть была обнаружена на территории России и вошла в состав собрания Государственного Эрмитажа, отдельные образцы оказалась в частных коллекциях и музеях Европы и США. Проблемы с выявлением из большого количества изделий коллекции восточного серебра собственно образцов торевтики Согда и других регионов Междуречья затрудняли вопрос определения особенностей стиля среднеазиатского раннесредневекового искусства. Благодаря трудам Я. Смирнова, И. Орбели, К. Тревер, Г. Григорьева, Л. Ремпеля, Б. Маршака, В. Даркевича и ряда зарубежных ученых удалось достаточно аргументировано идентифицировать и выделить изделия художественного металла, которые можно отнести к традициям школы согдийской торевтики.

С наибольшей полнотой это было сделано в специальных исследованиях Маршака Б. И. (Маршак Б. И. 1972; Маршак Б. И. 2017). С целью выявления локальных особенностей согдийской торевтики Маршак Б. И. систематизировал и усовершенствовал критерии определения художественных и ремесленных приемов мастеров той поры. В своих подходах он во многом полагался на принципы, которых придерживались в своих исследованиях его

Птица женщина. VII в. Варахша. Резьба по ганчу. Реконструкция
(*Шишкин В. А. 1963. Рис . 90 на стр. 176.*)

Блюдо. XI в. Фергана
ФОКМ. Фергана.

Происхождение большого количества фантастических образов — птице-дев, крылатых львов, грифонов и сфинксов, украшавших изделия чеканки Мавераннахра раннеисламского времени, обязано изобразительному искусству Согда V–VIII вв.

«… В докладе , зачитанном нами в 1955 году в секторе археологии Института истории и археологии АН УзССР, было высказано предположение, что в «Зале гирфонов» Варахши (именуемого впоследствии Восточным залом) фигурирует не грифон, а крылатый верблюд. Догадка эта совпала с выводами, к которым пришел к этому времени и В. А. Шишкин. Однако он и впоследствии предпочитал называть своих крылатых верблюдов «желтыми грифонами с верблюжьими головами , шеями и ногами» …, в то время как схожие изображения на известном кувшин из Мальцева … называл просто «крылатыми верблюдами». По существу же, там и здесь — одно и то же сказочное животное с головой не хищной птицы (грифа), а верблюда, и, следовательно , в обоих случаях крылатый верблюд» (Ремпель Л. И. 1977. С.96).

Мужская голова.. VIII в. Варахша
ГМИНВ. Москва.

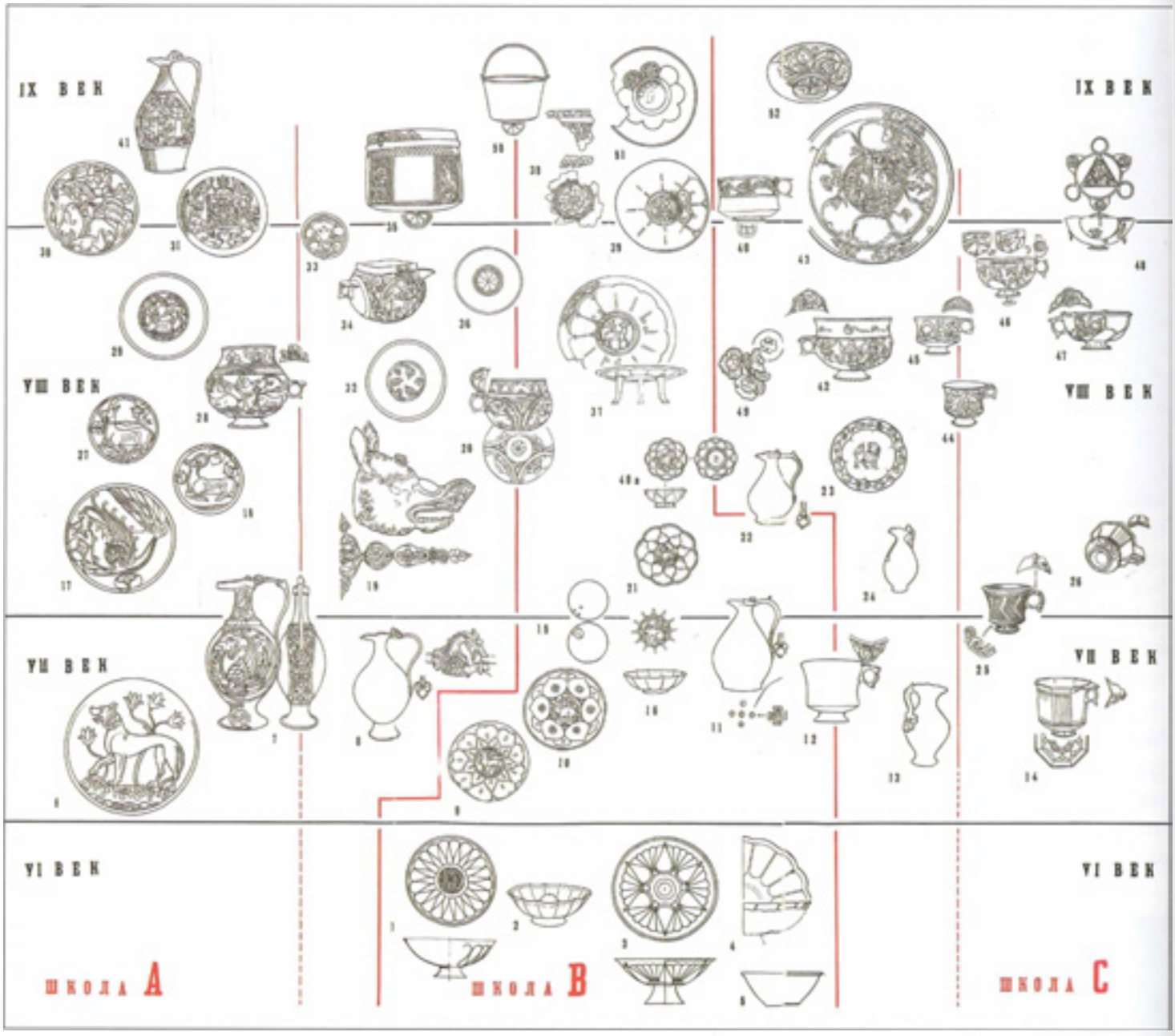


Таблица Маршака. (Маршак Б. И. 1971)

предшественники из Эрмитажа (Смирнов Я. И. 1909; Орбели И. А. Тревер К. В. 1935. Один из критериев определения традиций согдийской торевтики, который использовал в своей методике Маршак Б. И., являлось сравнение изделий торевтики с материалами, которые не могли быть предметом экспорта (идея Орбели И. А и Тревер К. В.). Речь, в первую очередь, идет о керамических изделиях, которые имели сходства с изделиями из серебра. Такое сравнение керамических и металлических изделий раннего средневековья в 1940- годы применил в своей работе Григорьев Г. В. (Григорьев Г. В. 1946). В своей статье 1961 года Маршак попытался пойти примерно тем же путем, но выявлял не просто схожесть сосуда из различных материалов, а сосредоточил свое внимание на тех признаках согдийской керамики, которые имитировали приемы работы на изделиях из серебра (Маршак Б.И. 1961). Впоследствии этот подход нашел развернутое воплощение в его монографии по согдийской торевтике (Маршак Б. И. 1971).Таким образом, сопоставление приемов обработки в различных по ценности материалов изделиях стало одним из достоверных критериев «..определения основных ареалов тех или иных признаков форм» (Маршак Б. И. 1971. С. 14).

В своих подходах Маршак Б. И. использовал в качестве основы таблицу (далее — таблица Маршака), в которой (снизу вверх) расположены 52 изделия торевтики с VI по IX вв., представляющие три школы согдийского серебра, имеющие как черты сходства, так и различия. Этими изделиями, безусловно, не ограничивается круг изделия согдийского серебра, но систематизированные в таблицу образцы дают важную ориентацию для сопоставления с другими сходными изделиями, а также позволяют более корректно строить анализ художественных качеств и особенностей согдийской торевтики.

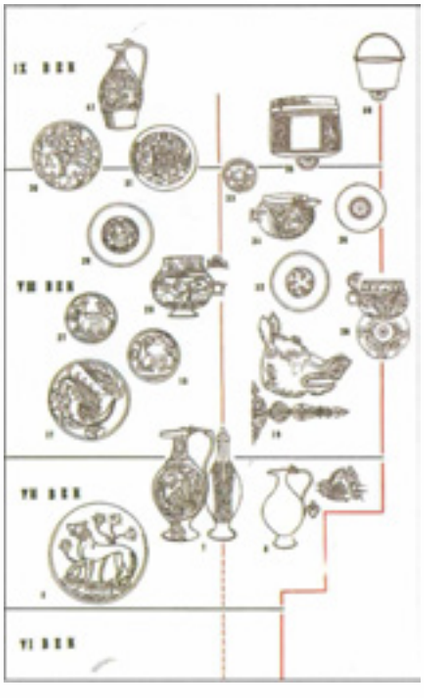
Методика, используемая Маршаком Б. И., естественно не идеальна. Нередко формальные признаки, по которым определяется особенность школы А встречается и в другой школе (например форма кружек с изображениями джейранов Т28 Школы А, кружка с джейранами Т20 школы В и кружка с цветочным узором Т 42 школы С) характерны для всех трех школ. Тем не менее, принципы исследования Маршака Б. И. признаны наиболее доказательными, как в характеристике происхождения форм, приемов обработки, так и интерпретации сюжетов, изображенных на изделиях согдийской торевтики.

Изделия из серебра предположительно согдийского происхождения сгруппированы на таблице Маршака Б. И. в три школы — А, В и С. Эта классификация сделана на основании соответствия форм изделий, тематики и стилевых черт декора, а также технических приемов обработки деталей. При этом в пограничной зоне между школами А и В, а также между школами В и С, расположены изделия, которые отражают в той или иной мере черты и особенности двух рядом расположенных школ.

Несмотря на то, что Маршаком не дана географическая привязка выделенных им школ согдийской торевтики, тем не менее, по контексту исследования понятно следующее. Школа А, наиболее близкая традициям ирано-сасанидского металла и использующая мотивы индийского содержания (четырехрукая богиня в хорезмской торевтике), может быть локализована бухарским Согдом и отчасти Хорезмом.

В группу А вошли два кувшина со схожими формами и композициями — в одном случае на боковых сторонах кувшина дано изображение собаковид-

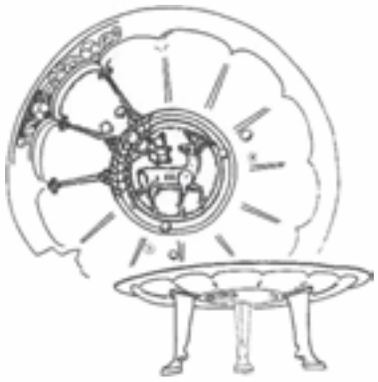
Блюдо. VII в. Согд
ГЭ. Санкт-Петербург. (Школа А — Т6 по таблице Маршака) (Смирнов Я. И. 1909. Табл. LVII. Рис. 91).



Школа А по таблице Маршака. Близка традициям ирано-сасанидской торевтики

Блюдо с изображением джейрана. VII в. Согд
ГЭ. Санкт-Петербург.

В таблице Маршака это блюдо отнесено к школе В – Т10. Фестончатая обработка дна блюда характерна в основном для группы изделий школы В (Т9, 21, 37, 39, 40а, 51) (Маршак Б. И. 2017. Рис. 39 на стр. 523 и прорисовка 40 на стр. 524).



Блюдо с изображением оленя.
VIII в. Согд
ГЭ. Санкт-Петербург.

В таблице Маршака блюдо отнесено к школе В – Т37 и имеет аналогии преимущественно в этой школе В (Т9, 10,21, 39, 40а, 51). (Маршак Б. И. 2017. Рис. 42 на стр. 526 и прорисовка на стр. 527).

Блюдо с изображением льва.
VIII в. Согд
ГЭ. Санкт-Петербург.

В таблице Маршака блюдо отнесено к школе В – Т16 и имеет аналогии и по форме и мотивы с блюдом Т21 школы В, а происхождение ложчатой формы связано с группой ложчатых чаш, относящихся к этой же школе В – Т1-Т5. Изображение льва имеется на дне блюда, отнесенного к школе С – Т23.

Школа В по таблице Маршака. Самаркандский Согд

ного зверя на фоне растений (авестийский Сенмурв), а в другом — запечатлен образ крылатого верблюда (бухарский Согд). В этой же группе — два блюда с возлежащими джейранами, одна кружка с чередующимися возлежащими джейранами по бокам и одно блюдо с терзающим лань или джейрана львом. Все эти изделия датируются VII–VIII вв. Рубежом VIII–IX вв. датируются три изделия с сюжетными композициями, включенные в эту школы — два блюда со сценами царской охоты и тронного восседания, а также кувшин с изображением мужской и женской фигур в круглых медальонах на боковой стороне кувшина.

Школа В представляет сердцевину Согда — его самаркандский регион. Отличительный признак, который позволил выделить эту школу в самостоятельный раздел, является форма ложчатых керамических блюд, аналогии которым встречены и в изделиях восточного серебра. Ложчатые по форме изделия серебра являются наиболее ранними образцами этой школы и датируются VI в. Типичным образцом торевтики этой школы является ложчатая чаша из Чилека (Маршак Б. И. 1971. Школа В — Т2). На основании сходства с ложчатыми чашами сюда же включены чаши и блюда с фестончатыми углублениями. Более поздние блюда школы В с фестончатыми плоскими медальонами на дне Маршак Б. И. рассматривал как признак «вырождения ложков», характерных для ранних (VI в.) чаш этой школы.

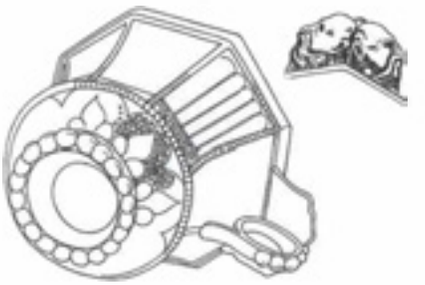
Изобразительные мотивы в школе В не столь разнообразны как школе А. В основном это изображения в небольших медальонах на дне чаш и блюд— розеточных узоров в центре ложчатых чаш (Т1, Т3) также в виде медальо-

нов фигуры стоящего рогатого оленя (Т9), лежащей косули (Т10), полуобернувшегося льва (Т16 и Т21), птицы с распахнутыми крыльями (Т40а), напоминающей орлов на бактрийских чашах. Более поздними изделиями этой школы являются плоские блюда, сохранившие следы ложчатого или фестончатого признака и датирующиеся рубежом VIII–IX вв. На них также в центре даны медальоны с изображениями идущего оленя (Т31 — блюдо на треножнике) и птицы с распахнутыми крыльями (Т39 и Т40а). В школу В включены также кружки и кувшины, которые расположены в пограничных зонах — кружка (Т20) с джейранами в смежной зоне со школой А, а кувшины без декора (Т11 и Т22) в зоне между школами В и С.

Что касается школы С, то ее связь со степным (тюркским) и китайским (танским) искусством позволяет отнести ее к северо-восточному Согду, Фергане и Уструшане, находившимся в зоне влияния согдийской традиции. В эту школу включены изделия начиная с VII по IX вв.

В основном это небольшие кружки (тюркский генезис) с гладкими или граненными боками, которые декорированы в основном жирным стеблевидными растительным узорами (китайские пионы) или стилизованными китайскими облаками на точечном фоне, обработанном пунсоном.

Особенность кружек — в их кольцевидных литых ручках, верх которых заполнен изображениями мужских головок, напоминающих силенов (элли-



Кружка. VIII в. Согд

В таблице Маршака отнесена к школе С – Т26. (Маршак Б. И. 2017. Рис. 49, 50 на стр. 532).

Кружка из серебра. VI–VII вв. Средняя Азия

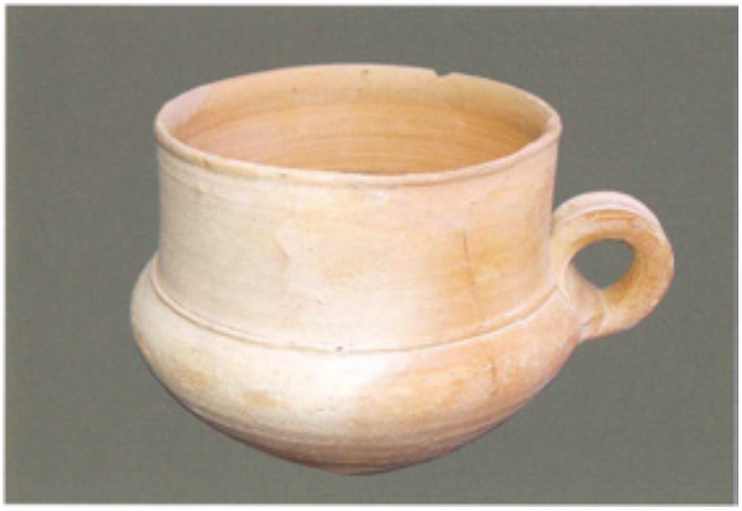
Метрополитан музеум. Нью Йорк. Инвентарный номер — 1998.343.

По форме основного корпуса и кольцевидной ручке кружка из Метрополитан музеума может быть отнесена к школе С в таблице Маршака и идентифицирована как продукция тюркских мастеров. Буквальное сходство эта кружка имеет с кружкой Т12, отнесенной в таблице Маршака к школе С.

Кружка с овальными вырезами. 6–8 вв. Афрасиаб

Кружка из серебра. VI–VII вв. Согд
ГМИКУ. Самарканд.

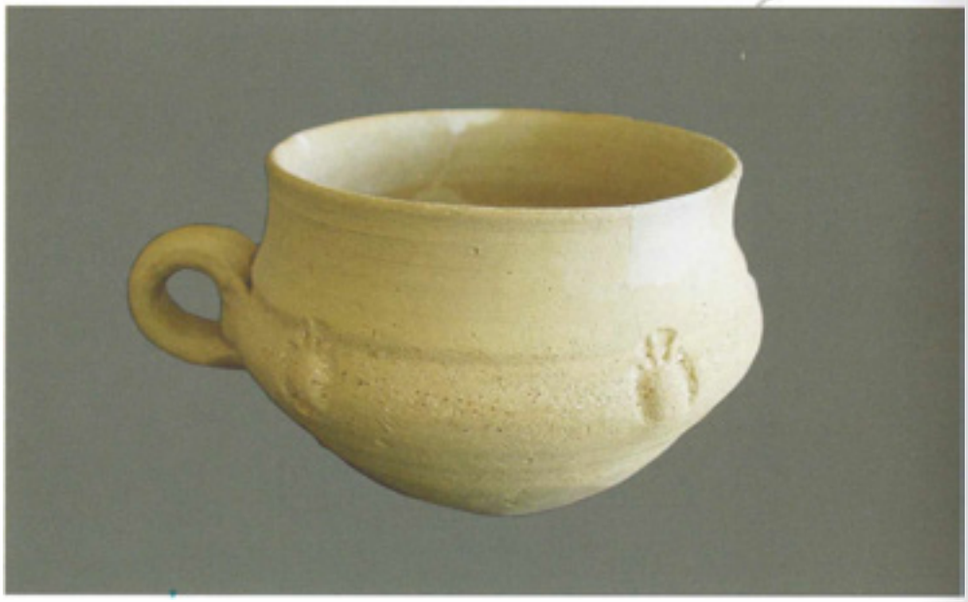
В таблице Маршака отнесена к школе С — Т12. По форме корпуса, кольцевидной ручке и гладкостенности очень близка кружке из Метрополитан музеума. Изображение на литой ручке портрета не восточного происхождения свидетелствует о связи с традициями эллинистического или римско-византийского мира.
В VII, VIII и в начале IX в. тесные связи с Китаем не прерывались, причем существовало сильное среднеазиатское воздействие на китайскую торевтику и обратное влияние, сказавшееся, однако, не в формах и сюжетах, а главным образом в деталях орнамента. Лучшие изделия школы С, наименее похожие на вещи школы А, могут быть отнесены к Восточному Туркестану или востоку Средней Азии, так как эти изделия связаны как со школой В, так и с Китаем. Они отличны от китайских по манере исполнения и часто по формам, но по нескольким мотивам орнамента находят место в хронологических рядах танского серебра. Ответвления этой школы связаны с искусством степных народов (Маршак Б. И. 1971. С. 50).



Кружка. VIII – нач. IX вв.
Афрасиаб
ГМИКУ. Самарканд.

Кружка с штампом в виде плода граната. VI–VII вв. Афрасиаб
ГМИКУ. Самарканд.

Шедевры... 2004. Илл. 143 на стр. 97. Кружки с кольцевидной ручки характерны для согдийской керамики и по форме близки изделиям торевтики школы школы А (Т20, Т28, Т 34) и школы С (Т42, Т46) по таблице Маршака. (Маршак Б. И. 1971).



нистические образы), головами слона (индийский мотив) и других мотивов фигуративного содержания. Верхняя зона школы С (то есть IX в.) представлена круглым блюдом, на дне которого в медальоне дано изображение обнаженной фигуры Артемиды, прислонившейся на круп оленя.

К школе С (тюрко-китайские традиции) можно отнести группу не вошедших в таблицу Маршака изделий — серебряные ведра, кружки и светильник, опубликованные в монографии Даркевича В. П. (Даркевич В. П. 1976. Табл. 14-19). Они имеют примерно такие же приемы декорирования (пальметты и вьющиеся стебли на обработанном пунсоном точечном фоне), сходные мотивы — птицы, слон, а около дюжины кружек с кольцевидной ручкой по формам также близки изделиям, включенным в школу С по таблице Маршака.

Таким образом, известные образцы согдийской торевтики позволяют выделить как основные три доминирующих направления — северо-восточное (степной, тюркский компоненты и традиция танского Китая), южное (Бактрия — Тохаристан, связанное с эллинистическим и индо-буддийским искусством) и западное (отражающее преимущественное влияние парфянских, индийских и ирано-сасанидских традиций). Отдельное ответвление представляет собой серия серебряных чаш, происхождение которых связано с Хорезмом. В их стиле можно видеть как эллинистические и ирано-сасанидские, так индо-буддийские традиции.

Для понимания особенностей собственно согдийской традиции очень важен первый этап школы В, где наиболее ранними являются блюда из клада на Мунчак тепе (близ Беговата) и Чилека (близ Самарканда) (Маршак Б. И., Крикис Я. К. 1969. С. 67–76, рис. 12).

Это так называемые ложчатые чаши. Различные модификации ложчатых медальонов определяют особенности этой группы изделий (школа В по таблице Маршака). Отнесение чилекской ложчатой чаши из серебра строилось на сравнении со сходными по обработке фестончатых, ложчатообразных керамических блюд и кружек, созданных согдийскими мастерами в Самарканде.

Серебряная кружка. VIII в. Согд
ГЭ. Санкт-Петербург.

В таблице Маршака кружка отнесена к школе А (Т28), но имеет сходство с подобной формой кружек, отнесенных к школе В (Т20) и С (Т42). (Маршак Б. И. 2017. Рис. 20а на стр. 502).

Серебряная кружка-светильник. VIII в. Согд
ГЭ. Санкт-Петербург.

В таблице Маршака кружка отнесена к школе А (Т34), имеет сходство с подобной формой кружек школы А (Т28 и Т20) и С (Т42). (Маршак Б. И. 2017. Рис. 61 на стр. 540).

Серебряная кружка. VIII в. Согд
ГЭ. Санкт-Петербург.

В таблице Маршака отнесена к пограничной зоне школ А и В (Т20), имеет сходство с подобной формой кружек школы А (Т28 и Т34) и школы С (Т42). (Маршак Б. И. 2017. Рис. 57 на стр. 538).

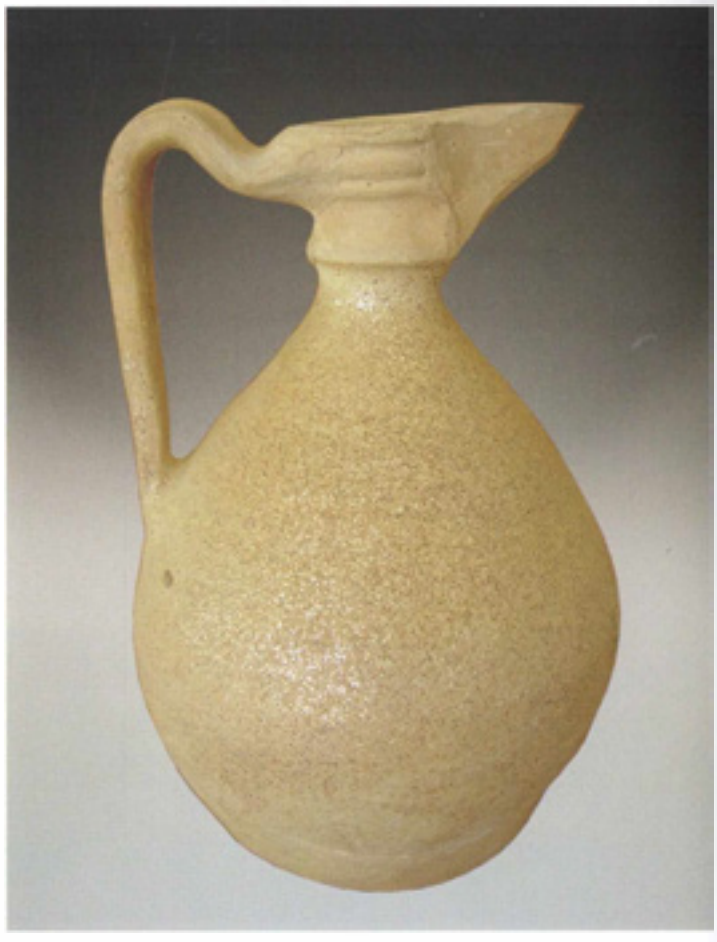
Таким образом, согдийское происхождение серии ложчатых блюд подтверждается аналогиями в формах местной согдийской керамики. Последняя из них ложчатая керамическая чаша из Нахшеба (Р. Сулейманов. 2000. Рис.187, 1), буквально повторяющая форму самой ранней согдийской серебряной чаши из Чилека. Однако фестончатые или ложчатые формы серебряных блюд были характерны не только для Согда. Традиция изготовления ложчатых чаш восходит к ахеменидскому ремеслу и через Парфию, вероятно, проникла в Среднюю Азию.

Сходство определенных деталей обработки или одинаковых мотивов и образов, порой не укладывается в схему таблиц Маршака Б. И., но она сохраняет значение классификатора основных доминирующих особенностей той или иной ремесленной и художественной традиции. Так, например, ложчатые углубления имеются на серии так называемых хорезмийских чаш, синхронных по времени согдийским ложчатым изделиям школы С. Наличие на дне чаши изображения четырехрукой богини связывает ее с иконографией гуптской Индии, что больше характерно для школы С, а географическая близость к Ирану делает правомерным отнесении ее к школе А. Однако в каждом случае большую роль играет преобладающая степень сходства в трактовке приемов обработки или тематики декора.

Принцип применения в декоре изделий из серебра и золота ложчатых или фестончатых медальонов имеет очень широкий ареал распространения и хронологию бытования. Сравнение изделий из серебра и керамики на материале ложчатых чаш показывают важность сходства в деталях, а не только в использовании общего принципа, который не всегда может служить достоверным индикатором определения места производства того или изделия торевтики.

Серебряный кувшин. VII в. Согд

Школа С – Т13 по таблице Маршака (Маршак Б. И. 1971). Прорисовка из кн. (Маршак Б. И. 2017. Рис. 253а на стр. 701).



Кувшин. VI–VII вв. Кафыркала. Самарканд

ГМИКУ. Самарканд.

Кувшин с конусовидным горлышком, характерным для согдийской керамики, по форме близок к изделиям торевтики школы А (Т7 и Т8), кувшинам школы В (Т 11 и Т22) и школы С (Т13 и Т24) по таблице Маршака (Маршак Б. И. 1971) (Шедевры... 2004. Илл. 142 на стр. 96).

Ложчатая керамическая чаша. V в. Самарканд
ГМИКУ. Самарканд.

Школа С по таблице Маршака

(Маршак Б. И. 1971). Северо-восточный Согд (связь с традициями торевтики Китая, тюрков и отчасти Индии).

В таблице Маршака не был отражен ряд блюд с сюжетными изображениями, которые достаточно обоснованно были локализованы Согдом, шире— Средней Азии. Среди них — так называемое Аниковское блюдо со сценой осадой замка, а также блюдо со сценой единоборства двух воинов и др. Их атрибуция и характеристика была дана в текстовой части цитируемой книги Маршака Б. И. (Маршак Б. И. 1971. С. 61–63). Опубликовал иллюстрации и дал обстоятельную характеристику этих блюд и семантику сюжетов на них Даркевич В. П. (В. П. Даркевич. 1976. Табл. 24, № 41, Табл. 29, № 42). Сюжет Аниковского блюда был, вероятно, весьма популярным, во всяком случае, в коллекции Эрмитажа хранится еще одно блюдо с идентичным сюжетом и техникой исполнения, обнаруженное в селе Верхне-Нильдино в Северном Приобье (Маршак Б. И. 2017. Рис. 211б на стр. 669).

Между тем, относительно бедная по изобразительным мотивам школа В в таблице Маршака, представляющая традиции самаркандского Согда, могла бы быть дополнена изделиями торевтики с сюжетными изображениями. Это было бы логично, учитывая то, что именно в центральном Согде мы

Серебряное блюдо. V в. Чилек. Самарканд
ГМИКУ. Самарканд.

Согдийская надпись на блюде: "Этот сосуд собственность главы общины (?) Дехчи,(вес) немного меньше, чем 20 статеров серебра"(перевод В. А. Лившица). (Шедевры... 2004. Илл. 118 на стр. 86).

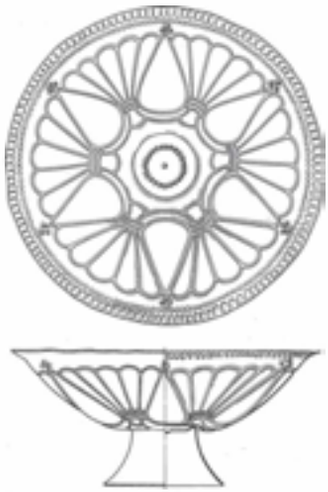
Маршак Б. И. 2017. Рис. 36, 36а на стр. 520

В таблице Маршакачаша отнесена к школе В – Т2. Наряду с двумя сходными ложчатыми чашами этой школы (Т1,3-Т5) это блюдо имеет аналогии с местными согдийскими формами керамических изделий и характеру оформления ложчатыми углублениями, что сталодля Маршака Б. И. основанием для отнесения подобных изделий к школе В.

Ложчатая чаша. VI–VII вв. Согд или Иран

Метрополитан музеум.

Судя по сходству с согдийскими чашами VI в. — школа В (Т1-Т5) в таблице Маршака — может быть отнесена к Самаркандскому Согду.



Ложчатая чаша. VII в. Согд

В таблице Маршака наряду с еще 4 ложчатыми чашами (Т1,2 –Т4,5) отнесена к школе В (Т3).

Чаша с изображением четверорукой богини. VII в. Хорезм.

ГЭ. Санкт-Петербург. (Маршак Б. И. 2017. Рис. 86 стр. 556).

Чаша. VII в. Хорезм
ГЭ.

наблюдаем расцвет настенной живописи, полной повествовательными эпическими сюжетами и фигуративными изображениями.

Процесс «секуляризации» культовой тематики характерен для согдийских изделий из серебра. В них образы божеств теряют прежнюю религиозную окраску и превращаются в декор. Характерен пример с изображением мифического персонажа — крылатого верблюда на кувшине из бухарского Согда VII–VIII вв., имеющим аналогии в росписи Варахши. Этот образ является местным согдийским символом, который, также как и возлежащие горные козлы на согдийских блюдах, сформировался под воздействием иконографии сасанидского сенмурва.

Помещенный в овальный медальон на тулове серебряного кувшина, образ излюбленного авестийского персонажа благодаря оплетающим его растительным узорам и сам превращается в элемент декоративного убранства. Своеобразие согдийскому искусству придают фантастические существа — грифоны, птице-девы, драконы и др. Эти существа находят отражение в различных видах искусства и ремесла и также служат формированию некоего единого языка изложения.

Одним из излюбленных в согдийском искусстве был мотив архара и оленя, в зависимости от материала и иконографического происхождения трактовавшийся в различных вариациях. В таблице Маршака кружка (Т28) и два блюда (Т18 и Т27) с изображением сидящих козерогов отнесены к школе А, хотя они имеет общие черты и со школой В (Т20, Т28) с формой кружки (Т42) школы С, связанной с традициями торевтики степного Востока, Китая и отчасти Индии, а также Византии. Эти изделия, как впрочем и многие другие, предположительно относимые к согдийской школе торевтики, отражают специфичную для среднеазиатского региона черту кросскультуры или так называемого «гибридного стиля».

Маршак Б. И. пишет о популярности козерогов и баранов в иранской культурной и бытовой традиции, но бараны и козероги играли не меньшую сакральную и обиходную роль в представлениях народов среднеазиатского междуречья с древности до конца XIX века. Достаточно упомянуть один из самых распространенных узор «кучкорак» — бараньи рога, который можно встретить в памятниках изобразительного и прикладного искусства народов региона с древности до настоящего времени. О широком распространении этого мотива в традиционном ремесле и культовых представлениях народов Средней Азии свидетельствуют многочисленные данные этнографических исследований.

Отражая связь с наследием древневосточного искусства, торевтика Хорезма VI–VIII веков н. э. все более сближается с традициями искусства Согда, Ферганы и Тохаристана. Это наглядно демонстрирует группа из 12 серебряных с позолотой изделий с хорезмийской надписью, в которых также культовая тематика индийского и местного происхождения «секуляризиру-

Блюдо с ложчатыми каплевидными медальонами.V–IV вв. до н.э. Золото. Амударьинский клад
Британский музей.

Блюдо с ложчатыми каплевидными медальонами. V вв.до н.э. Ахеменидский Иран. Серебро
Британский музей.

Серебряные блюда двойники: а — из деревни Большая Аниковка; б — серебряное блюдо из села Верхние-Нильдино в Северном Приобье
ГЭ. Санкт-Петербург.
(Маршак Б. И. 2017. Рис. 211 на стр. 669.)

Блюдо изготовлено по оригиналу VIIIв. Маршак Б.И. 2017. Рис. 210б на стр. 667 Начиная с 1920 — х годов до конца столетия интерпретация сюжета на Аниковском блюде была различной. Их обзор дан Даркевичем В. П. (Даркевич В. П. 1976. С. 28). Само блюдо считали сначала сасанидским, но затем было доказано его среднеазиатское происхождение. Долгое время считалось, что это осада одного из средневзиатских замков Хорезма (Тереножкин А. И., Толстов С. П.) или Согда (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И.). Однако, несмотря на то, что блюдо было изготовлено, возможно, в Семиречье местными несторианами, оно все же является репликой или копией блюда, которое скорее всего было изготовлено на Ближнем Востоке (возможно в Сирии — христианами). По мнению Маршака Б. И. на блюде изображена сцена, описанная в книге Иисуса Навина об осаде Иерихона. В нижней части блюда изображены ворота Иерихона и выглядывающая из проема блудница Рааь, которой всевышний сохранил жизнь за помощь ангелам, которых он послал в Иерихон. В верхней части — вынос Ковчега Завета в сопровождении семи жрецов с трубами и Иисус Навин, остановивший одновременно солнце и луну. (Маршак Б. И. 1971. С. 11).

ется» самой функцией чаш как напитков для питья и предметов дворцовой роскоши (Пугаченкова Г. А., Л. И. Ремпель. 1965. Илл. 126, В. П. Даркевич. 1976. Табл 25, 26 на стр. 105, 106 и рис. 14 на стр. 107). Эти изделия представляют самостоятельную школу торевтики Хорезма, место производства которых было установлено Толстовым С. П. на основании прочитанных им надписей на поверхности этих изделий (Толстов С. П. 1928; Толстов С. П. 1948), подтвержденных впоследствии Лившицем В. А. (Толстов С. П. Лившиц В. А. 1964).

Несмотря на наличие религиозно-культовых образов в репертуаре декора хорезмийских чаш, встречаются божества индийского происхождения, имеющие аналогии на монетах династии Гупта (Смирнов Я. И. 1909. С. 7), очевидно и усиление гедонистической линии дворцового искусства, характеризирующее новый этап культуры раннесредневекового периода Хорезма (VI–VIII вв. н. э.).

В оформлении чаш доминируют династийные сюжеты-тронные сцены с образами царей, дворцовой челяди, царственный или культурный герой на коне, сюжеты передачи власти правителю, освящаемого небожителями. В декоре хорезмийских чаш встречаются образы (божество с козлиной головой), генезис которых восходит к древним эллинистическим традициям.

Тюрко-согдийский симбиоз: между античностью и исламом

Образцы художественного ремесла, свидетельствующие о взаимодействии тюрко-согдийских традиций между собой и о включении их в общий поток трансконтинентальной по характеру культуры региона, относятся к VI–IX вв.

Если согдийская традиция несла в себе переработанные художественные черты греко-эллинистической и индо-буддийской иконографии, а также мотивы искусства Ирана, то в произведениях тюркского ремесла находят в большей степени отражение мотивы и черты искусства степного Востока и культуры Китая. Согдийская торговая экспансия на северо-восток Средней Азии и основание в результате этого в долинах Семиречья и Ферганы городов, ставших центрами торговли со степью, способствовали взаимодействию тюрко-согдийских художественных традиций. В эти города — Отрар, Суяб и Тараз — тюрки привозили скот и продукцию ремесла, а согдийские купцы в свою очередь доставляли нужный для кочевников товар. В результате такого тесного торгово-обменного процесса происходило взаимопро-

Чаша со сценой поединка. VII в. Согд

ГЭ. Санкт-Петербург.
(Маршак Б. И. 2017. Рис. 198 на стр. 655.)

Прорисовка изображений на кувшине

(Маршак Б. И. 2017. стр. 537.)

«...Кувшин же с крылатым верблюдом, аналогичным изображенному на стене одного из варахшинских дворцовых залов, наряду с растительным узором, ...близким орнаменту на крышке бия-найманских оссуариев, украшен ... чеканным узором, сходным с китайскими (Ставиский Б. Я. 1974. С. 226).

Кувшин с изображением крылатого верблюда. Конец VII – первая половина VIII в. Бухарский Согд

ГЭ. Санкт-Петербург. (Даркевич В. П. 1976. Табл. 10. С. 84. № 35.)

Блюдо с изображением сэнмурва. Первая половина VIII в. Согд
ГЭ. Санкт-Петербург.

В таблице Маршака это блюдо включено в состав школы А (Т17), близкой к традициям сасанидского металла.

(Маршак Б. И. 2017. Рис. 23 на стр. 505)

Кувшин с изображением крылатого сэнмурва. VII–VIII вв. Иран
ГЭ. Санкт-Петербург.
(Маршак Б. И. 2017. стр. 537. Рис. 199.)

никновение культурных и художественных черт. В ремесле это наблюдается на материале согдийской керамики Семиречья, в которой обнаруживаются «элементы, характерные для культуры местных тюрок, народов Восточного Туркестана, Китая и особенно чачских культур круга Каунчи» (Распопова В. И. 1960. С. 162–163.).

Таким образом, взаимовлияние тюркских и согдийских традиций происходило в районах колонизации согдийцами городов от Ферганы, Семиречья до Китая и Монголии, а затем по мере продвижения тюркских племен на запад, соответственно перемещается и центр взаимодействия этих культур. Но и здесь, определить этнокультурную чистоту традиций представляется крайне сложным, поскольку согдийская традиция, во многом схожа с ирано-сасанидской, а тюркская — с традициями танского Китая. И в таком усложненном виде они вступали во взаимодействие друг с другом. Симбиоз тюркских и согдийских традиций обнаруживается исследователями на материалах торевтики в различных аспектах — на уровне стиля, тематики, а также в форме взаимного использования бытовых предметов. Так, например, сосуды, поясные наборы, части конского снаряжения и другие предметы тюркского металла, вошли в быт согдийцев (Маршак Б. И. 1972. С. 78).

Кружка. Серебро. VII – первая половина VIII вв.
ГЭ. Санкт-Петербург. (Смирнов Я. И. 1909. Табл. LXIV. Рис. 109.)

Идеология Тюркского каганата была направлена на возвеличивание своего государства, на придание ему соответствующей атрибутики и блеска, присущего древним цивилизациям Востока. Исходя из этого, они ориентировались в своих политических, культурных и художественных критериях на своих ближайших соседей — Согд, Иран, Китай. Этим во многом объясняется то, что в процессе взаимодействия тюрки заимствовали свойственные согдийскому искусству канонизированные стилевые приемы, характерные мотивы, многофигурные композиции и сложную орнаментику. Причем, тюркские правители нередко использовали труд самих согдийских мастеров.

Зачастую взаимовлияние было настолько сильным, что позволило выделить художественные школы на территории Средней Азии, ведущей особенностью которых являлось смешение форм, мотивов и приемов тюркского и согдийского искусства.

Блюдо. VII – первая половина VIII вв. Согд

ГЭ. Санкт-Петербург.

Чаша с изображением всадника. VII– начало VIII вв. Хорезм

ГЭ. Санкт-Петербург.
(Даркевич В. П. 1976. Табл. 25, рис. 1, 2. С. 15-16. № 17.)

Даркевич В. П. ни описании этого блюда приводит мнение Смирнова Я. И. о том, что в облик всадника находит аналогии на китайско-тюркских монетах VII–VII вв., а также упоминает гипотезу Ростовцева М. И., считавшего , что на блюде изображен «индо-скифский бог-всадник , спутник Великой богини». Сам Даркевич В. П. скорее склоняется к точке зрения Толстоваа С. П., который отождествляя всадника с с Сиявушем — древним божеством растительного царства, мужским спутником хорезмийской Анахит. Поскольку Сиявуш считался легендарным предком правящей династии , то всадник на монетах Хорезма (I–IV и VII–VIIIвв.) по мнению Даркевича В. П. мог рассматриваться как эмблема Хорезмийского государства. Учитывая местом изготовления хорезмийских чаш является Хорезм, то последняя гипотеза, кажется наиболее убедительной. (Даркевич В. П. 1976. С. 16).

Чаша с изображением богини на фантастическом звере. VII в. Хорезм
ГЭ. Санкт-Петербург.

Четырехрукая богиня. VII в. Хорезм
(Маршак Б. И. 2017. Рис. 172 на стр. 630.)

Фрагмент хорезмийской чаш. VII в. Хорезм
ГЭ. Санкт-Петербург.

Развитие тюрко-согдийского симбиоза, основанного на сочетании экспрессивного стиля степного искусства, и несколько рафинированного, но более живого, чем иранское, искусства Согда определило характерные особенности эстетики и стиля художественного ремесла Средней Азии всего средневекового периода. В результате, в регионе, возникает своеобразный художественный субстрат, заложивший основы развития всего последующего многообразия искусства региона и его отличия от искусства сопредельных стран.

К VIII–IX вв. влияние исламских традиций в искусстве Согда ощущается всё сильнее. Тюрко-согдийский симбиоз, основанный на этнокультурном взаимовлиянии, начинает испытывать воздействие политико-конфессионального фактора, также нацеленного на интеграционные задачи, но в гораздо большем географическом масштабе. Происходит унификация художественных традиций в масштабах всего халифата. В этот процесс вовлекается искусство тюрков и согдийцев.

В согдийском искусстве одним из популярных сюжетов является сцена тронного восседания или царского пиршества, трансформировавшая в репертуар декора изделий мусульманского ремесла.

Эволюцию этого сюжета мы видим в блюде из северного Мавераннахра с изображением тюркского правителя с провисшими над ним ветвями дерева вак-вак с головами барсов (The Art... 1988. Илл. 179). Здесь синтезируется на согдийской основе традиции тюркской и общемусульманской тематики (говорящее дерево «вак-вак» и арабская надпись). Целый ряд изделий свидетельствует о заимствовании мусульман наиболее ярким образцам согдийского металла и керамики как ложчатые чаши и бронзовые кувшины, несколько модернизированным и широко распространенным в исламском искусстве (The Art .... 1988. Илл.181, 193 и 194).

Изображение царя на троне в окружении слуг по прежнему канонизировано, но при этом, меняются регалии и костюмы владык, встречаются изображения правителей из тюрко-согдийской среды, подражавшие в роскоши и обычаях прославленному двору Сасанидов. В этих изделиях на первый план выдвинута персона правителя и его окружения из среды недавних кочевников. Причем, в облике, как самого правителя, так и его придворных, явно выражены тюркские этнические черты. Эта традиция была сохранена и в более позднее время. Типичным образцом изделий такого типа является блюдо X–XI вв. из Ямало-ненецкого округа, находящееся в Эрмитаже, и на котором, по мнению исследователей, изображены правители тюркской династии Газневидов.

Изображения аксессуаров и атрибутики близки к деталям описанного историком Бейхаки и изготовленного в 1035–1038 годах престола для сына Махмуда Газневи — Масуда (Маршак Б. И. 1971. Рис. 29). Процесс превращения локальных вариантов изображений и композиций в универсальную схему явился следствием глобальных изменений, связанных с возникновением ислама и образованием арабского халифата в котором шел процесс создания нового синкретического «исламского искусства».

По мнению Л. И. Рempеля в Средней Азии в VI–VIII веках обозначился новый этап в торевтике. Во многом это было связано с приходом к власти в Средней Азии, начиная с VI века, тюрок. К этому периоду Л. И. Рempель относит существование трех основных школ — согдийской, хорасанской и хорезмской, отмечая их общность с ирано-сасанидским и тюркостепным искусством. Также как и Б. И. Маршак, он отмечает продвижение ирано-согдо-тюркского симбиоза на запад — на Кавказ и далее в пределы Восточной Европы: «...будучи частью культуры, населявших ее в VI–VIII веках ирано и тюркоязычных племен, искусство Средней Азии было меньше всего национально ограниченным и замкнутым» (Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1982. С. 226).

Таким образом, тюрко-согдийский симбиоз представлял собой не замкнутый, локальный вариант, а являлся одним из звеньев более широкого процесса формирования трансконтинентальной культуры в среднеазиатском регионе, генезис которой восходит еще к античному периоду, а дальнейшее развитие связано с адаптацией в исламском искусстве. Причем, культура центральных районов Средней Азии в процессе исламизации более интенсивно впитывала черты общехалифатского искусства, чем северо-восточные области региона: «Средняя Сырдарья, Фергана и Семиречье фактически не входили в состав халифата. Их искусство, связанное с оседлым тюрко-согдийский населением, долго сохраняло до-исламские мотивы» (Даркевич В. П. 1976. С. 87).

В торевтике северо-восточных районов Центральной Азии — Чача, Ферганы, Семиречья — несколько иные, чем в центральных и юго-западных частях региона, декор и очертания изделий. В ней нашло место оживленное взаимодействие согдийских и тюркских традиций. В узоре и формах предметов торевтики этого региона встречаются также элементы китайского, индийского и даже византийского искусства.

* * *

В согдийской торевтике максимально полно представлен и тематический репертуар — космогонические, астральные и геометрические мотивы, зооморфная и растительная тематика, антропоморфные и полиморфные, сказочно-фантастические существа, а также сюжетные композиции культового и дворцового содержания. В целом, сюжеты и персонажи согдийской торевтики отражают тот же круг образов, который характеризуют и репертуар тем согдийской живописи — сцены дворцовой жизни, пиршества, тронные восседания, охота царей и рыцарей, единоборство воинов, фантастических существ — сенмурва, крылатых верблюда, крылатых драконов и др., Сочетание реального, природного мира (животные, птицы, растения) и фантастических, мифологических, ирреальных существ является характерной чертой всего согдийского искусства и торевтики в частности.

В свою очередь, наличие одних и тех же образов и мотивов, интерпретированных в сходной пластической манере в различных видах искусства, определяет единство стиля согдийского искусства. В репертуар искусства

Серебряная кружка. VII в. Согд-Фергана. Прорисовка
(Маршак Б. И. 2017. Рис. 48 на стр. 531.)

В таблице Маршака Б. И. кружка отнесена к школе С – Т14, отражающей связи с традициями тюркского Востока и Китая.

Серебряная кружка. VII в. Согд-Фергана. Прорисовка
(Маршак Б. И. 2017. Рис. 80 на стр. 550.)

Кружка найдена в Китае, в таблице Маршака отнесена к школе С–Т26.

Серебряное ведерко. VII в.
Согд-Фергана
ГЭ. Санкт-Петербург. Прорисовка из кн.: (Маршак Б.И. 2017. Рис. 65, 665а на стр. 542).

«…Каганы широко использовали опытных согдийских златокузнецов вместе с мастерами других народов. В кочевых государствах быстро распространялись в воинской среде пояса и чаши, изготовленные в ставках каганов, но все же искусство степи оставалось самим собой. Так, например, заимствуются и перерождаются у тюрок и кыргызов согдийские растительные орнаменты, превращаясь в сочетание абстрактных элементов» (Маршак Б. И. 1972. С. 81).

согдийские мастера и художники охотно включали несвойственные их реалиям образы. Миф, экзотика и реальность сплетаются в один поражающий воображение мир согдийского мироощущения. Несмотря на определенное влияние эллинистических традиций в торевтике Согда наиболее сильны традиции степного и древнего классического Востока — Ирана, Индии и Китая. Раннесредневековая торевтика Узбекистана по духу и стилю больше связана с предшествующим античным временем, чем с последующим мусульманским средневековьем, хотя оказало огромное влияние на последующее развитие среднеазиатского и, шире — всего мусульманского искусства.

Оссуарии: мы не боимся смерти

Три главных события в жизни человека — рождение, свадьба и смерть— сопровождались ритуальными процессами, характер которых зависел от исторических обстоятельств времени, религиозных воззрений эпохи и бытовых традиций того или иного народа. На всем протяжении истории искусств Узбекистана эти судьбоносные события в жизни человека находил прямое или косвенное отражение в памятниках искусства и архитектуры. В современном сознании понятие смерти отождествляется с безысходной скорбью и невосполнимой потерей, но в древности и раннем средневековье на религиозном уровне умели отвести от себя печаль и траурную окраску

Правитель на троне. X–XI вв. Хорасан или Мавераннахр
ГЭ. Санкт-Петербург. (Даркевич В. П. 1976. Табл 6. Рис. 5.)

«Именно рубеж VIII–IX вв. мог стать наиболее благоприятным моментом для превращения локального варианта царской иконографии в стандарт, общий для всего аббасидского халифата» (Маршак Б. И. 1972. С. 88).

Поднос. XI–XII вв. Фергана.
ГЭ. Санкт-Петербург.

Фигура восседающего тюркского правителя (хакана) изображена внутри растительного узора, концы которого представляют собой головки барсов . Это атрибут широко распространенного в исламском искусстве мотива говорящего дерева — вак-вак. По краям подноса нанесена арабская благожелательная надпись почерком насх.

этого неизбежного события. Это нашло отражение в формах и изобразительных сюжетах керамических оссуариев — специальных костехранилищ, которые появились в античное время в Хорезме, а в раннем средневековье распространились на территории Согда. Идея счастливой потусторонней жизни, которую придерживались приверженцы зороастрийских и схожих с ними местных вариантов похоронных ритуалов и оссуарных захоронений, была одним из инструментов защиты от негативных эмоций. С другой стороны, в этих церемониях как показывают изобразительные сюжеты на оссуариях, смерть воспринималась в контексте древних представлений о циклической смене жизни и смерти — известной как цикл умирающей и воскресающей природы.

Первые, так называемые статуарные оссуарии, которые появились в регионе в IV–III вв. до н. э. происходят из Хорезма. Несмотря на разнообразие портретных типажей, по стилю иератических, статичных фигур и застывших, бесстрастных лиц они напоминают стоящих греческих куросов

Сцена царского пира. VIII– первая половина IX вв. Восточный Иран
(Маршак Б. И. 2017. Рис. 31, 31а, 32. С. 514–516., а также: Смирнов Я. И. 1909. Табл. XXXV. Рис. 64).

Блюдо с изображением Артемиды. IX в. Согд
ГЭ. Санкт-Петербург.

В таблице Маршака Б. И. блюдо отнесено к школе С — Т43, связанной с традициями тюркской и китайской торевтики, а также сохраняющей отголоски эллинистического, римско-византийского и кушанского искусства.

— посмертных статуарных изображений умерших людей. В статуарных оссуариях образы индивидуальны, они узнаваемы, тщательно проработаны не только лица, но и одежда, головные уборы умершего, что свидетельствует о незаурядных способностях и мастерстве скульптурной техники создателей этих погребальных урн.

Примерно в III в. н. э. статуарные оссуарии исчезают. Им на смену приходят сводчатые, прямоугольные, с фигурками птиц на крышках, ящики. Именно в Хорезме сформировался тип оссуария, который в раннесредневековое время станет одним из наиболее распространенных во всех областях Средней Азии — прямоугольный ящик с четырехскатной крышкой. Поздние оссуарии Хорезма отличаются расписным декором — мы видим изображение сцен похорон с фигурами плакальщиков, встречаются также надписи: имя покойного, его отца, датировка жизни, благопожелания душе.

Интересные находки, свидетельствующие о характере культуры и искусства этого времени, были сделаны и на других городищах Хорезма. Так, на некрополе из Токкалы (древний Дарсан в области Кердер) обнаружены прямоугольные расписные оссуарии с хорезмийскими письменами, содержащими имя усопшего и его родителя, благопо-

Блюдо с изображением оссуария и львов. VIII–IX вв. Средняя Азия
ГЭ. Санкт-Петербург. (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. Илл. 132.)

Оссуарий в виде женщины. I в до н. э. – I в н. э. Койкрылганкала. Древний Хорезм
ГМИУ. Ташкент.

желательные изречения и датировку. В них оссуарий называется «тапанкук» — ящичек, а сами наусы для костехранилищ — «фравартик» — «принадлежащий духам предков» (Рапопорт Ю. А. 1991. С. 94).

О распространении оссуарных захоронений в Хорезме среди рядовых жителей свидетельствуют массовые находки более простых ящичного типа урн на городищах комплекса Миздакхан. Этот тип прямоугольного оссуария с 4 закругленными ножками имел примерно одинаковую форму корпуса и слегка овальную конструкцию крышки, которая, как правило, завершалась грибовидной ручкой для удобства ее поднятия (Ягодин В. Н. Ходжайов Т. 1970. Рис. 34 на стр. 83, рис. 35 на стр. 85, рис. 36 на стр. 86).

В качестве пластического рудимента — отдаленной связи с скульптурными оссуариями Хорезма более ранних периодов, свидетельствуют формы некоторых ручек на навершии крышек в виде парных головок баранов (Ягодин В. Н. Ходжайов Т. 1970. Рис. 35,3 на стр. 85).

Широко распространенной формой осуариев Хорезма в VI–VIIIвв. были оссуарии четких геометрических очертаний с 4 ножками и трапециевидной крышкой без каких либо украшений и без ручки на крышке, но с надписями и случайными символическми знаками.

На комплексе Миздакхан в Хорезме были обнаруженные образцы оссуариев с оформлением, отличающиеся от типовых моделей оссуариев. Так на одном из оссуариев (без характерных 4 ножек) гладкие стороны или ребра трапециевидных крышек оформлены прорезным узором, редко встречающимся на хорезмийских оссуариях, но весьма распространенным на оссуариях Чача, Ферганы и Согда (Ягодин В. Н. Ходжайов Т. 1970. Рис. 43,2 и рис. 43,3 на стр. 85).

Другой образец является единичной находкой и представляет собой оссуарий торпедовидной формы выполненный из единого куска глины на гончарном круге (Ягодин В. Н. Ходжайов Т. 1970. С. 96–97).

Наиболее широко в музеях Узбекистана и зарубежных собраниях представлены образцы оссуариев, относящиеся к территории Самаркандского (Центрального) Согда и самому Самарканду, в котором ритуал захоронения костей умерших в оссуариях имел массовое распространение. Показательны в этом плане статистические сведения. Так, в каталоге по согдийским оссуариям из 272 оссуариев, относящихся к территории Центральный Согда 153 приходится на Самарканд (Павчинская Л. В. 1990). Наиболее ранние образцы датируются V – началом VI вв. Но оссуарии были распространены и в других областях и региона — их немалое количество было обнаружено на территории Чача, Ферганы, бухарского Согда.

Согдийские оссуарии имеют различные формы — прямоугольные, овальные, в виде фигуры животного. Нередко боковые стенки оссуариев украшали рельефными изображениями, которые чаще всего выполнялись в смешанной технике — лепка и прочерченный узор, резьба и оттиски штампом, наносившиеся с помощью гребенчатых инструментов и пунсонной тру-

бочкой (Павчинская Л. В. 1990) .

Изображения зороастрийских парящих божеств под знаками солнца и луны и предстоящих жрецов в масках у алтаря со священным огнем, космогонических мотивов — весь антураж мироздания, предстающий на согдийских оссуариях, далек от передачи явно выраженной скорби. Сюжеты на оссуариях больше воспринимаются как жизнеутверждающая философия, уводящая обрядовую литургию от свойственной ей траурной интонации.

Оссуарии Согда датируются в основном V–VIII вв. и изображения на них связаны с божествами и персонажами зороастрийской религии. Наиболее распространенной композицией являлась аркада, в проемах которой располагались фигуры богов согдийского пантеона. Иногда согдийские оссуарии украшались налепами или гравированными, процарапанными изображениями зооморфного или растительного происхождения. Полукруглые, вытянутые в форме овал оссуариев с наивными налепными фигурками и схематическим прорезным узором отражает традиции кочевых народов. Лишь иногда крышка среднеазиатских оссуариев оформлялась в виде небольшой фигурки человека — еще один рудимент, связывающий оссуарии раннего средневековья со статуарными оссуариями Хорезма античного времени.

Священная книга зороастрийцев — Авесты …предписывает выставлять тела умерших собакам и птицам, рекомендуя, впрочем не категорически, сохранить кости. Однако, становится всё более очевидным, что костехранилища, подобные тем, сотни которых найдены в Средней Азии, никогда не были характерны для Ирана, где зороастризм стал государственной религией, а некоторые особенности среднеазиатских погребальных обрядов не соответствовали предписаниям зороастрийских канонических сочинений. Эти факты требуют своего объяснения…» (Рапопорт Ю. А. 1971. С. 7).

Скульптурный оссуарий. I–III вв. н. э. Койкрылганкала. Древний Хорезм
(Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. Илл. 92.)

Согдийские оссуарии в своем большинстве имели форму прямоугольного ящичка. Но встречались костехранилища и овальных очертаний, в которых декоративные композиции и лепные изображения по уровню исполнительского мастерства уступали лепным или штампованным изображениям на прямоугольных оссуариях.

Возможно, прямоугольные оссуарии символически отражали очертания архитектуры жилища городского или оседлого жителя селений, а овальные— связь с кочевыми мобильными юртами.

Однако полного подтверждения эта версия не находит, хотя примечательно, что оссуарии, обнаруженные на территории северо-восточнее Сога— Фергане и Чаче, в основном имели овальную форму с фигурными налепами на верхней части крышки в виде мужских.

Необычная форма оссуария в виде фигуры лошади, которая помимо скульптурного образа, несет в себе и сакральный смысл — умершего в путешествие в мир иной сопровождает его конь. Захоронения головы коня отмечено в могильниках Передней Азии XVII–XIV вв. до н.э. и Малой Азии в конце II – начале I тысячелетия, что ознаменовалось появлением большого количества изображений коня, и фантастических конских грифонов в изобразительном и прикладном искусстве Древнего Востока. (Кузьмина Е. Е. 1977. С. 32–33). Традиция захоронения воинов степняков вместе своей лошадью, характерная для культуры тюрков (Boyle J. A. 1965). В погребальном обряде казахов, а также бурят, якутов, многих народов Сибири и Алтая конь играл важную роль в похоронных обрядах. У казахов после смерти хозяина на лошадь клали его

одежду и шапку, а коню отрезали хвост и гриву и на ней больше не ездили. У некоторых народов Средней Азии существовал обычай покрывать могилу умершего шкурой коня а его череп устанавливать на могилах умершего хозяина (Кузьмина Е. Е. 1977. С.45). Изображения коней в древних петроглифах Средней Азии говорит о важной роли коня в жизни местного населения уже во второй половине II тысячелетия до н.э. Изображение золотых фигурок коней, запряженных в колесницу в составе Амударьинского клада, свидетельствует о длительной исторической традиции одомашнивания коня в Средней Азии. Об этом же говорят многочисленные исторические упоминания о прославленных небесных конях (даваньских) из Ферганы, ставших предметом зависти китайских императоров. Таким образом, в оссуарии из Самарканда в форме фигуры коня, вероятно, нашли свое далекое отражение многочисленные эзотерические и сакральные ассоциации, связанны с образом коня у народов Средней Азии.

С приходом ислама производство оссуариев в Средней Азии постепенно прекратилось, и оставшиеся группы адептов зороастризма производили захоронения просто в крупных бытовых сосудах.

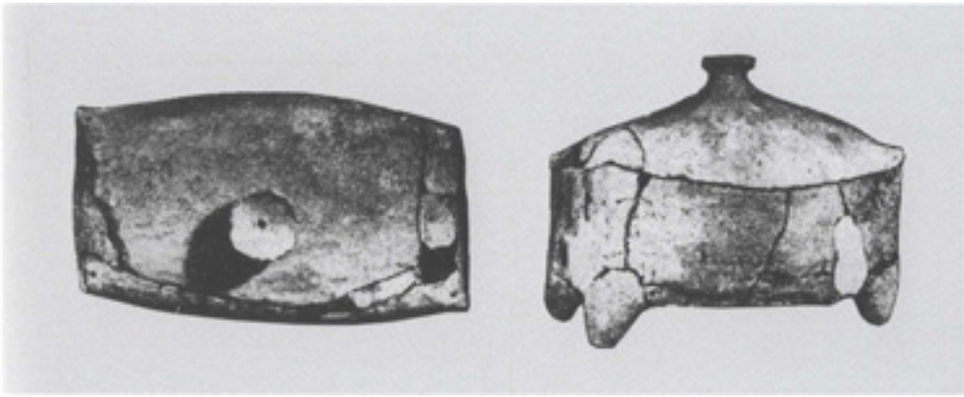
Керамика и искусство малой пластики: богини всегда молоды

Классические образцы раннесредневекового искусства Узбекистана — настенные росписи или скульптура, изделия из серебра и шелковые ткани — это дворцовое искусство, предназначенное для правителей, знати, феодалов и других состоятельных слоев населения. В это же время местными мастерами создавались скульптурные изображения небольшого размера — налепы на керамических сосудах, отдельные терракотовые статуэтки или мелкая пластика в виде фигурок божеств, воинов, животных или птиц, представляющие в художественном отношении если не периферийное искусство, то, во всяком случае, несколько примитивную художественную традицию. Особенность этого пласта согдийского искусства в том, что оно отражает круг религиозно-культовых, фольклорно-эпических и эстетических представлений более широкого круга населения. Большое количество малой пластики обнаружено археологами на всех городищах раннесредневекового времени — в Согде, Фергане, Хорезме. В этом контексте интересны последние находки узбекских археологов в Тохаристане, а также в южном и центральном Согде, давшие интересные материалы и свидетельствующие о новых гранях и особенностях общесогдийского ареала искусства (Исамиддинов М. Х., Сулейманов Р. Х. 1977; Сулейманов Р. Х., Нефедов Н. Ю. 1982; Сулейманов Р. Х. 1986; Сулейманов Р. Х. 1987; Исамиддинов М. Х., Сулейманов Р. Х. 1984; А. Э. Бердимурадов М. К. 1999; А. Э. Бердимурадов, М. К. Самибаев. 1999; Р. Сулейманов. 2000).

Керамический оссуарий с росписью. VII в. Миздакхан. Хорезм
Крышка оформлена в виде фигурки птицы. (Ягодин В. Н. Ходжайов.1970. Илл. на стр. 112–113.)

Период поздней античности (III–IV вв.) был переходным этапом в скульптуре Бактрии-Тохаристана — монументальность образов, выраженная психологическая направленность образов уступает место более камерным решениям и многообразию тематики. Наиболее ярко локальные черты искусства проявляются коропластике (В. А. Мешкерис. 1962).

В стиле многочисленных образцов мелкой пластики обнаруженных на позднеантичном городище



Оссуарии с округлой крышкой и грибовидной ручкой навершия. VII в. Миздакхан. Хорезм

(Ягодин В. Н. Ходжайов Т. 1970. Рис. 34, 2 на стр. 83.)

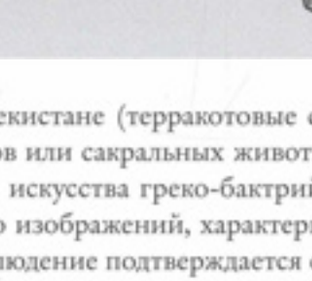
Зартепа в южном Узбекистане (терракотовые статуэтки, налепы на сосуды в виде головок силенов или сакральных животных и др.), отражен процесс перехода от традиций искусства греко-бактрийского и кушанского периодов к образам и стилю изображений, характерным для раннесредневекового искусства. Это наблюдение подтверждается сравнением позднеантичных скульптурных фигурок и образцов мелкой пластики раннего средневековья (Собрание … 2017. С. 88).

Эти же тенденции искусства переходного периода характерны и для стиля скульптуры из позднебактрийского дома-усадьбы Куёвкурган в Сурхандарьинской области Узбекистана, расположенного недалеко от городища Зартепа. В скульптурных образах Куёвкургана преобладают местные этнические черты, особое внимание уделяется прическе, головным уборам.

Пластически выразительна и мастерски выполнена глиняная с раскраской скульптура V–VI вв. из городища Куёвкурган. В них легкий налет буддийской таинственности сочетается с мимикой и чертами лица, характерными для реальных типажей из числа местного населения.

Особую отрасль пластики представляют небольшие терракотовые фигурки с изображениями различных божеств, а также налепы и фигурные навершия на различных бытовых (кувшины, вазы) и культовых изделиях. Крупнейшим центром коропластики того времени становится Самарканд, а главным жанром - мужские статуэтки. Разрабатывается ряд статуарных типов, часть которых связана с культовыми, а часть с эпическими образами.

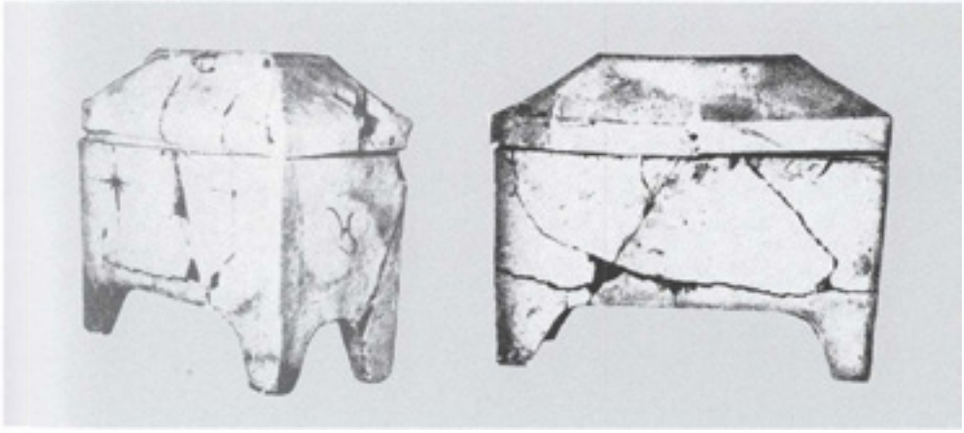
Исследователи выделяли в терракотовой пластике несколько основных стилевых и тематических направлений — 1) образы, связанные античным наследием и греко-римской эллинизированной традицией — это изображения Аполлона, Диониса, Геракла, персонажей вакхического круга — сатиры, силены; 2) местная династическая тематика с изображением коронованных



Алебастровый оссуарий с росписью на торцовой стороне. VII в Миздакхан. Хорезм

(Ягодин В. Н. Ходжайов.1970. Илл. на стр. 120-121)

«…Хорезмийские оссуарии стали привлекать особое внимание историков и лингвистов после того, как недавно были открыты экземпляры, несущие древние надписи. Эти надписи являются ценнейшим историческими документами, поскольку они, как показал В. А. Лившиц, содержат даты, имена, религиозные и социальные термины. Отметим, кстати, что они впервые донесли до нас древние названия самих костехранилищ и склепов». (Рапопорт Ю. А. 1971. С. 7).



Оссуарий с плоской крышкой. VII в. Миздакхан. Хорезм

(Ягодин В. Н. Ходжайов Т. 1970. Рис. 59,5 и рис. 59,6 на стр. 85.)

Оссуарий овальной формы. VI–VII вв. Ургут. Самаркандская область

Оссуарная урна торпедовидной формы. VII в. Миздакхан. Хорезм
(Ягодин В. Н. Ходжайов Т. 1970. Рис. 43,3 на стр. 95.)

Оссуарий. VI в. Муллакурган. Самаркандский Согд

Композиция с парящими божествами на крышке оссуария.

Оссуарий с навершием крышки в виде головы мужчины. VII– начало VIII вв. н. э. Самаркандский Согд
ГМИНВ. Москва. (Мкртычев Т. К., Ильясов Дж. Я. 2017. Илл. на стр. 70.)

Оссуарий со сквозным узором в форме креста. VI–VII вв. Кафыркала
ГМИКУ. Самарканд.

Стр. 135. Оссуарий. VI в. Муллакурган. Самаркандский Согд
ГМИКУ. Самарканд.

На стенках оссуария под аркадой изображены жрецы перед священным алтарем

Оссуарий с прорезным узором на крышке. VI–VII вв. Центральный Согд
ГМИКУ. Самарканд.

Оссуарий в форме фигуры лошади. VI–VII вв. Самарканд
ГМИКУ. Самарканд.

Оссуарий. VI–VII вв. Бешкапа. Той-тепа. Ташкентская область
ГМИУ. Ташкент. .

Оссуарий с навершием крышки в виде головы мужчины. VI–VII вв. Чач. Ташкентская область
ГМИУ. Ташкент.

Оссуарий. V–VI вв. Кашкадарьинская область
Музей истории Узб.

правителей и дворцовой знати, трактовка которых близка к согдийской эпической традиции; 3) изображения местных божеств Анахит, Митры; 4) в отдельную группу исследователи включили изображения демонических устрашающих образов — олицетворение сил зла Ахримана, служивших, вероятно, своего рода оберегами от злых сил как (Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1965. С. 158–164). Терракотовые статуэтки в большом количестве обнаружены на городищах Согда — Афрасиабе, Варахше, Кафыркале, Талибарзу и др.

Эта классификация дает представление об основных группах терракотовых изображений, но естественно не охватывает всего круга образов малой пластики. Вне этого перечня остаются многочисленные изображения реальных людей — воинов, плакальщиц, музыкантов и местных божеств, а также фигурки животных и птиц, игравших роль оберега от злых сил.

Очевидно, что в сложении согдийского искусства огромную роль играл процесс взаимодействия с иными культурами, но при этом самобытность местного искусства на всех этапах его весьма осязаема. Причем степень восприятия традиций или их переработки зависит и от вида и назначения изделий, наконец, а также от места изготовления — в центре Согда стиль более изящен, а на периферии наблюдается некий архаизм изображений и примитивность форм.

Пластическое искусство местных мастеров проявилось и в многочисленных скульптурных налепах на керамических сосудах и в форме антропоморфных глиняных изделий. Особый вид раннесредневековой скульптуры представляют собой изображения различных божеств, обнаруженных в результате раскопок буддийского храма на городище Кува близ Ферганы и датирующихся VII в. По мнению ученых, вся скульптурная композиция в храме Кувы была посвящена изображению борьбу сил добра во главе с божеством Шри-Дэви, сторонником Будды с врагами буддийского учения. Иконография этих образов не имеет аналогов ни в буддийском искусстве кушанской Бактрии, ни в скульптуре других регионов на территории Узбекистана этой поры. Буддийские образы из кувинского храма, по мнению исследователей, были созданы под влиянием распространившегося в Восточном Туркестане вышедшего из недр учения Махаяны самостоятельного направления в буддизме — Ваджраяны. Исходя из этого, было высказано предположение, что скульптурные образы божеств в кувинском храме были созданы или под влиянием мастеров из Хотана или же ими самими (Мкртычев Т. К. 2002. С. 150–151).

Однако трудность идентификации заключается в том, что в пантеоне божеств индуизме представлен достаточно широкий круг персонажей, имеющих одни и те же черты — например, изображение человеческого черепа, который украшает огромную скульптурную голову божества из храма в Куве.

В аннотации Музея искусств Узбекистана она определена как голова божества зла Дакшит, однако черепа являлись нередко и атрибутами богов добра, имевших демонический вид для устрашения богов зла.

Не менее запутанная история и с обнаруженным в буддийском храме Кувы скульптурным изображением божества с усами и символическим «третьим глазом» на лбу. В подписи к экспонату Музея искусств Узбекистана этот образ определен как «трехглазый Будда». Мкртычев Т. К., оспаривая трактовку трехглазого божеств как представителя согдийского пантеона божеств Абдагу, считает, что наличие третьего глаза необходимо рассматривать вместе с другим атрибутом – синим цветом. Это сочетание, по мне-

Арки на оссуариях с обрамлением вверху волнистой линией — греческим меандром, напоминают арочные изображения на металлических сосудах кушанского, ирано-сасанидского и согдийского происхождения. (Смирнов Я. И. 1909. Табл. XXXVIII, Рис. 67).

Исторический парадокс в том, что на Строгановской чаше изображена сцена свадьбы, а на оссуарии — обряд связанный со смертью.... Волнообразный узор словно символически сращивает эти события в единый циклический процесс умирания и возрождения природы.

«...Появление первых находок оссуариев фиксируется с рубежа V - первой половины VI веков в трех городских центрах: Самарканде, Пенджикенте, Ер-Кургане. О массовом распространении оссуарного обряда по всему Согду можно говорить пока не раньше, чем с VII века. Возможно, оссуарный обряд в Согде складывался первоначально в городских центрах» (Павчинская Л. В. 1990).

нию Мкртычева Т. К., позволяют идентифицировать трехглазую скульптуру с образом божества Махешвары «…чей образ соответствовал Богу-творцу, воплотил в себе черты индуистской иконографии … Шивы» (Мкртычев Т. К. 2002. С. 149).

Серебряный кувшинчик. Фрагмент. VI–VII вв. Иран или Средняя Азия
ГЭ. Санкт-Петербург. (Маршак Б. И. 2017. Рис. 188 на стр. 644)

Согдийский текстиль: занданечи в Бельгии

Одним из развитых видов художественного ремесла Узбекистана являлось производство различных видов тканей — хлопчатобумажных, полушелковых и шелковых. Памятники искусства и археологические находки свидетельствуют о ранних периодах возникновения на территории Узбекистана текстильного производства. Анализ фрагментов хлопковых и, возможно, шелковых тканей одежды местных жителей, датируемых эпохой бронзы и обнаруженных на городище Сапаллтепа на территории южного Узбекистана, дал основание говорить о существовании здесь ткацкого ремесла кустарного характера.

Женская голова. V в. Куевкурган
ГМИКУ. Самарканд

«…Буддийская скульптура… служила ярким примером для подражания и оказывала сильное влияние на оформление небуддийских памятников в регионы. Примером можно считать скульптурный декор памятника Куев-Курган (V–VI вв.) — в его изготовлении прослеживаются технологические приемы глино-ганчевой скульптуры и отчетливо видны следы буддийской иконографии — формы причесок, характерная улыбка» (Мкртычев Т. К. 2002. С. 143).

Женская голова. V в. Куевкурган
ГМИКУ. Самарканд

В портрете нет осознанного чувства самого Себя и осязаемого пространства бытия, поэтому взгляд устремлен мимо нас — в сторону Великой бездны.

Силен. Фрагменты статуэток. VI–VII в. Афрасиаб
ГЭ. Санкт-Петербург. (Эрмитаж. Собрание… 2017. С. 136.)

Текстильная отрасль, зародившаяся на территории среднеазиатского междуречья еще в глубокой древности, в период античности и раннего средневековья приобрела развитый характер. В разделе античного искусства мы упоминали о вышитых тканях из могильника Ноин-Ула в Монголии в связи со сходством изображений мужских портретов на них со скульптурными образами Халчаяна. На этом основании ряд исследователей (Тревер К. В., Григорьев Г. В., Пугаченкова Г. А. и др.) высказали предположение о возможности изготовления этих тканей в Бактрии или Согде. Эти косвенные данные о возможности существования на территории южного Узбекистана самостоятельной школы ткачества еще в первые века до н.э. были подтверждены археологическими находками. Атрибуты ткацкого ремесла в виде грузил, пряслиц, веретена найдены археологами на городищах и могильниках эпохи бронзы свидетельствуют о раннем появлении ткацкого производства на территории Среднеазиатского Междуречья. Еще в большем количестве эти предметы обнаружены в античный период. Обнаруженные на юге Узбекистана костяные предметы, датирующиеся I–II вв. н. э., свидетельствуют о знании местными среднеазиатскими мастерами технологии изготовления шелковых нитей и, возможно, основ шелкоткацкого производства.

Это касалось специального инструмента — глазка-ловушки с городища Халчаян, который используется в процессе вытягивания нитей из кокона, находящихся в котле с кипящей водой. Схожее металлическое устройство глазок-ловушку и сегодня используют мастерицы Маргилана при вытягивании нитей из коконов в котле с кипящей водой.

Плакетка-образок с изображением женского божества. Тали-борзу. V–VII вв.

Собственное производство шелковых и полушелковых в областях Иране, Византии и Средней Азии было налажено только в V–VI вв. К первой половине V в. относятся сведения письменных источников о производстве собственного шелка в некоторых областях запада Средней Азии, где разведение шелковичного червя было заимствовано из Хотана — древней историко-культурной области Восточного Туркестана. В середине XX века учеными было доказано существование развитого шелкоткацкого производства на территории Согда в V–VIII вв. Благодаря своим художественным качествам шелковые и полушелковые согдийские ткани были предметом экспорта в другие станы, где они высоко ценились. Фрагменты полушелковых тканей из Согда были найдены в церкви города Юи в Бельгии, а на одной из них сохранилась надпись на согдийском языке, которая была прочитана. Самым важным было то, что там сохранилось название этой ткани — «зандане-чи», происходящее от слово Зандана, селения недалеко от Бухары, где было налажено производство шелковых и полушелковых тканей. Это открытие свидетельствовало о существовании торговых связей Согда с европейскими странами в раннем средневековье, в результате которых согдийские ткани экспортировались из территории Согда в Европу через так называемый Северный Шелковый путь, проложенный согдийцами и тюрками через Кавказ и Причерноморье (Sheperd D. G. Hening W. B. 1959. P. 15–40).

Находки согдийских шелковых тканей «зандане-чи» в северокавказских могильниках VI–VIII веков н. э. и в Западной Европе, убедительно свидетельствуют, что именно Согдиана стала основным импортёром шелка в эти страны. Ткани этой поры дошли до нас лишь в виде фрагментов. Небольшие

Голова скульптуры. V в. Куевкурган
ГМИУ. Ташкент.

Скульптура из буддийского храм. VI–VII вв. Кува. Ферганская область
ГМИУ.Ташкент.

Поясное изображение плакальщика. V–VII вв. Афрасиб
ГМИКУ. Самарканд

Богиня с ребенком. Афрасиаб. V–VII вв.
ГМИКУ. Самарканд

Фигура воина. V–VII вв. Кафир-кала
ГМИКУ. Самарканд

Ритон в виде головы усатого мужчины. VI–VII вв. Ургут. Самаркандская область

Портрет не отделился от назначения предмета, поэтому это еще «до-портрет».

куски шелка с орнаментом в виде звезд и кругов из перлов, чередующихся с цветочными узорами, были найдены на территории Согда в замке Муг (VIII в.) (Бентович И. Б., Гаврилова А. А. 1972 . С. 31–37).

Одна из самых крупных коллекций шёлковых тканей, большую часть которых составляли ткани из Согда, была обнаружена в могильнике Мощевая Балка (VIII–IX вв.) на Северном Кавказе. В ней наряду с тканями из Согда были обнаружены также византийские и китайские шелка — свыше 300 экземпляров фрагментов. Эти ткани использовались в основном знатью и семьями правителей как для изготовления богатых нарядов — платьев, халатов, так и для изготовления головных уборов, шарфов, повязок, мешочков. Одежду из шелковых и полушелковых тканей носили не только женщины, но и знатные мужчины.

По мнению исследователей, на первом этапе своего существования узоры на занданечи отличались эклектизмом, что связывали с относительно поздним появлением в Согде шелкоткацкого производства (VI в) по сравнению с ближневосточными и средиземноморскими центрами (Иерусалимская А. А. 2012. С. 109). К первому этапу развития согдийских шелковых тканей, возможно, относятся узорные ткани на настенных росписях Балалыктепа, повторяющие во многом узоры сасанидских тканей. К ранним образцам согдийских шелковых тканей относятся и образцы, обнаруженные в Восточном Туркестане (Иерусалимская А. А. 1975. С. 39–53). Но уже к VIII веку изображение согдийских тканей в росписях Варахши свидетельствуют о зрелой профессиональной школе ткачества, обладающей собственным арсеналом мотивов и образов, своим технологическими особенностями. Во многом они повторяли тот же круг образов и мотивов, который был характерен и для других видов прикладного искусства Согда. Однако ввиду того, что ткани «занденачи» являлся предметом экспорта и импорта, в них больше встречаются смешанные «гибридные» формы декора, отражающие связи как с ирано-сасанидским и византийским текстилем, так и с искусством Китая (например, танский узор парных уточек как символ супружеской верности) (Иерусалимская А. А. 2012. С. 111).

Исследователями подробно были рассмотрены

Антропоморфный сосуд. VI в. Кафыр кала. Самарканд
(Пугаченкова Г. А., Реммель Л. И. 1965. Илл. 177.)

Погремушка «корова». VI–VII вв. Афрасиаб
ГМИКУ. Самарканд
Rattle "cow". 6th -7th centuries. Afrasiab

Бог зла. Дакшит. VII в. Кува
ГМИ. Ташкент.

Скульптура с изображением богини Шри-Деви. VI–VII вв. Кува. Ферг. обл.
ГМИУ. Ташкент.

Трехглазый Будда. VII в. Кува
ГМИ. Ташкент.

технические особенности переплетения и толщины нитей тканей занданечи, устройства шелкоткацких станков , соотношение нитей утка и основы, степень кручения нитей и т. д. (Иерусалимская А. А. 2012. С. 114). Таким образом, было установлено, что в раннесредневековом Согде существовал центр производства шекловых тканей, по качеству и технологическим особенностям своей продукции стоящий в одном ряду с ведущими центрами шелкоткачества Ирана и Византии.

Китайцы строго хранили секрет производства шелка, но со временем его научились создавать и в других странах Востока и Запада. Одеяния персонажей на согдийских настенных росписях Афрасиаба, Пенджикента, Варахши, Топраккалы в основном был сшиты из местных тканей, среди которых выделялась шелковые и полушелковые ткани. Эти ткани отличались от китайского шелка узорами рисунка и цветовой палитрой.

Также, как и монументальном искусстве Согда, в согдийских тканях темы и образы способствуют прославлению местной власти или династии, а также отражают атрибутику различных божеств зороастрийского пантеона.

Ткани «занданечи» отражали круг образов и мотивов, характерный для всего тематического репертуара раннесредневекового искусства Согда.

Среди излюбленных мотивов тканей заданечи такие зороастрийские образы как крылатые кони и львы, голова вепря или кабана, козероги и олени, а также фазаны, павлины, утки со священными лентами (ашхараванд) на шее, как атрибуты царской власти, дарованные божествами избранным правителям. Часто использование сюжетов и известных мотивов на тканях, их массовость лишала эти мотивы истинных сакральных значений, и они воспринимались скорее всего как декоративные узоры, придающую тканям и узнаваемость, и красоту (Иерусалимская А. А. 2012. С. 113).

Одним из излюбленных мотивов этих тканей был образ сэнмурва — фантастической собако-птицы, являющейся одним из зороастрийских божеств, которое упоминается в священной книге Авеста. В композициях согдийских тканей с парным изображением фантастических птиц и животных по-своему находит отражение дуалистическая идея зороастризма, заключающаяся в борьбе и противостоянии добра и зла, света и тьмы.

По версии Иерусалимской А. А. «кафтан вождя» датируется IX в. Однако сравнение с изображением сэнмурва на изделиях торевтики VIIIв. и афрасиабских росписях VII–VIII вв. с иконографией этого образа на кафтане аланского вождя из Мощевой Балки, позволяет отнести производство ткани для «кафтана вождя» к Согду и предположить дату их изготовления VIII в.

Как упоминалось выше, шелковые или полушелковые ткани шли не только на изготовление одежды, но использовались и в других целях. Так, в Метрополитан музеуме Нью-Йорка хранятся два образца лошадиных намордника с использованием кожи и шелковых тканей свидетельствующие об использовании шелковых тканей в изготовлении различных предметов бытового назначения.

История показывает, что V–VIII века были временем расцвета караванной торговли на Великом шелковом пути, ведущими центрами которого были города Самарканд, Бухара, Фергана. Этот путь соединял цивилизации Востока и Запада и одним из самых ценных товаров был шелк. В связи с распространением в VII–VIII вв. ислама на территории Ирана и Средней Азии стиль шелковых и полушелковых тканей претерпевает изменения. В их орнаменте наблюдается сплетение арабо-мусульманских, иранских, ви-

Слоновая кость, резьба, бронза.
I в. до н. э. – I в н. э. Халчаян

Глазок ловушка — костяная палочка в виде руки для размотки шелковых нитей. Это часть устройства для размотки коконов тутового шелкопряда, предназначенная для вытягивания тонких нитей по 10–20 штук в одну тяцкую нить.

Ткань занданечи из Мощевой Балки с изображением крылатых коней.
VI–VII вв.
(Иерусалимская А. А. 2012. Илл. 81 на стр. 149.)

Шелк с изображением кувшинов. Деталь. VIII в. Мощевая Балка
(Иерусалимская А. А. 2012. Илл. 78 на стр. 144.)

Сэнмурв. Фрагмент настенных росписей. VII–VIII вв. Афрасиаб

Византийский шелк из Хасаутского могильника. Деталь. VIII в. Мощевая Балка
(Неруленинская А. А. 2012. Илл. 58 на стр. 104.)

Ткань «занданечи» с изображением парных коней. IX в. Согд
Метрополитан музеум.

зантийских и согдийских черт. По существу именно согдийское искусство становится базовой основой для формирования в будущем мусульманского стиля искусства и архитектуры региона.

Судя по настенным росписям, одежда согдийцев и тохаристанцев отличались особой роскошью (парча, шелк), и украшались драгоценными камнями. Декор текстиля был своеобразен и основывался на геометрических формах, растительном и редко зооморфном или антропоморфном орнаменте. Возможно, часть тканей была привозной из Китая или сасанидского Ирана и Византии, но использовать завезенные дорогие ткани, учитывая их дороговизну, могли лишь избранные, а для большого количества людей даже состоятельных это было затруднительно. Несомненно, ткани, изготовляемые в шелкоткацких мастерских на территории Согда были более доступны жителям Тохаристана и других регионов среднеазиатского Междуречья, учитывая, что лучших образцы тканей занданечи также были предметом вывоза за пределы Согда как на Восток в восточный Туркестан, так и на Запад вплоть до европейских стран.

Главными центрами художественного ткачества в V–VIII вв. были Согд, Фергана, Тохаристан, Хорезм, где активно использовали традиции шелкоткачества Ирана, Китая, Византии. В декоре шелковых и полушелковых тканей «занаданечи» отражается эстетика удовольствий и наслаждений. Эта гедонистическая тенденция просматривается в таких сюжетах росписей, как торжественные шествия, сцены героических сражений и охоты, пиршества царя, развлечений и др.

Классические образцы согдийского искусства — представляют рафинированную дворцовую гедонистическую культуру, в которой философия наслаждения жизнью проявляется с особой силой в роскоши одеяний изображаемых персонажей. Например, в тканях на росписях городищ Балалыктепа, Топраккала, Афрасиаб, Варахша мы видим красивые шелковые ткани, из которых сотканы одеяния женщин и мужчин той эпохи.

К IX–X вв. влияние исламских традиций в искусстве Средней Азии ощущается всё сильнее. Происходит унификация художественных традиций в

масштабах всего халифата, что нашло отражение и в орнаментальном украшении шелковых и полушелковых тканей, которые производились в городах Средней Азии.

* * *

Известные памятники искусства Узбекистана этого периода позволяют выделить как основные несколько регионов и школ искусства. Это центральные районы, представляющие сердцевину Согда — Самарканд, Бухара и Кашкадарьинские зоны, северо-восточные территории — Ферганская долина и Чач, южный Узбекистан — Бактрия — Тохаристан — Чаганиан, и западное крыло, которое связано с искусством Хорезма. В соответствии с таким географическим ареалом в раннесредневековом искусстве Узбекистана наблюдается соответствующий спектр его связей с с культурой сопредельных регионов. В этот полифонический набор традиций можно включить отзвуки эллинистического и индо-буддийского наследия, искусства тюрков, Китая, Парфии и сасанидского Ирана.

В отличие от античного искусства, где эпицентром искусства была Бактрии, занимавшая территорию южного Узбекистана, в раннесредневековый период законодателями мод в искусстве становятся города и селения центральных и западных регионов Узбекистана. Наиболее ярким и впечатляющим художественным явлением становятся изобразительное и прикладное искусства Согда. Оно составляет неотъемлемую часть раннесредневекового искусства Узбекистана, но в то же время отличается от искусства современных ему регионов Средней Азии — Тохаристана, Ферганы, Чача, Хорезма. Наиболее близка по стилю тохаристанская школа, хотя в согдийском искусстве почти отсутствуют столь распространенная на юге Узбекистана буддийская тематика.

Границы понятия «согдийское искусство», несмотря на некоторую объяснимую для того времени историческую расплывчатость, имеют, тем не менее, определенный хронологический, территориальный и художественный диапазон. Это искусство, датирующееся в основном V–VIII вв., памятники которого создавались на территории срединной зоны нынешнего Узбекистана (районы Самаркандской, Бухарской и Кашкадарьинской области) и северо-запада Таджикистана. (районы нынешней Согдийской области) или были связаны с традицией этой региона (торевтика). Причем к северо-востоку самаркандского Согда (Уструшана, Фергана, Чач) сильны традиции степного искусства и воздействие культуры танского Китая, на юге (Бактрия-Тохаристан) ощутимо воздействие эллинистической и чуть слабее индо-буддийской традиции, а на западе (Бухара, Хорезм) наблюдается влияние ирано-сасанидского искусства (Хакимов А. А. 2004 стр. 9–14). В искусстве V–VIII вв. максимально полно представлен и тематический репертуар — космогонические, астральные и геометрические мотивы, зооморфная и растительная тематика, антропоморфные и сюжетные композиции. Единство стиля во многом определяется наличием одних и тех же форм предметов, а также образов и мотивов, интерпретированных в сходной пластической манере в различных видах.

Исключительно важный вклад в изучение вопроса об особенностях согдийских тканей зандянечи внесла Иерусалимская А. А., тщательно изучавшая ткани из так называемой Мощевой Балки на Кавказе, основная часть которых относится к Согду (Иерусалимская А. А 1961; Иерусалимская А. А 1967; Иерусалимская А. А 1967 а;Иерусалимская А. А 1972; Иерусалимская А. А 1975;Иерусалимская А. А. 1978; Иерусалимская А. А 1982; Иерусалимская А. А. 1983; Иерусалимская А. А 1985; Иерусалимская А. А. 1986; Иерусалимская А. А. 1988; Иерусалимская А. А. 1992; Иерусалимская А. А. 1994; Иерусалимская А. А 1995; Иерусалимская А. А. 2000; Иерусалимская А. А. 2001; Иерусалимская А. А. 2005; Иерусалимская А. А. 2008; Иерусалимская А. А. 2010; Иерусалимская А. А. 2012).

Фрагмент согдийской шелковой ткани «с головой вепря». VII–VIII вв. Мощевая Балка
ГЭ. Санкт-Петербург

«Кафтан вождя». VIII–IXвв. Мощевая Балка
ГЭ. Санкт-Петербург (Иерусалимская А. А. 2012. Илл. 139а на стр. 235.)

Настенные росписи Афрасиаба с изображением группы знатных мужчин в одежде из тканей «занданечи». VII–III вв.

Согдийский шелк с изображением «Жертвоприношение Авраама». IX в. Мощевая Балка. Прорисовка
(Иерусалимская А. А. 2012. С. 109.)

«…в согдийском шелкоткачестве полностью утверждается специфически византийский прием построения композиции: использование симметрично-зеркальногоудвоения изображения … Более того, здесь появляются не только простые христианские символы … но и целые ветхозаветные сюжеты (например, «Жертвоприношение Авраама»…). Последние трактованы с легким налетом исламского искусства Вполне возможно, что появление на шелках занданечи христианских сюжетов отражает, в известной мере, … продвижением в Согда несторианских общин, где такие ткани могли быть востребованы..». (Иерусалимская А. А. 2012. С. 109).

Шаффрон. Намордник лошади. V–VII вв. Средняя Азия. Шелк кожа Согд
Метрополитан музеум.

Шаффрон. Намордник лошади. V–VII вв. Средняя Азия. Шелк кожа Согд
Метрополитан музеум.

Фрагменты согдийской шелковой ткани с крупными «двойными секирами». VII–VIII вв.
ГЭ. Санкт-Петербург

Классические образцы раннесредневекового искусства — монументальная живопись, скульптура, изделия из драгоценных металлов — представляют рафинированную дворцовую гедонистическую культуру, в которой философия наслаждения жизнью проявляется с особой силой. В меньшей степени это ощущается в массовом художественном ремесле, которое представляют изделия неполивной керамики, отражающие или городскую культово-религиозную традиции (оссуарии) или кочевую традицию (сосуды с лепными изображениями). В искусстве этой поры сюжеты и образы сохраняют семантическое значение, но в произведениях монументального искусства и торевтики наблюдается процесс усиления в них декоративного начала. Это процесс получил активное развитие в VIII–IX вв. — в переходный период от изобразительного искусства раннего средневековья к орнаментальной эстетике мусульманского искусства.

Блюдо с изображением сэнмурва. Первая половина VIII в. Согд
(Эрмитаж Прорисовка. Маршак Б. И. 2017. Рис. 23 на стр. 505.)

Сэнмурв. Фрагмент «кафтана вождя» IX в. Мощевая Балка
(Иерусалимская А. А. 2012. Илл. 143 на стр. 240.)

Глава 5
ИСКУССТВО IX – НАЧ. XIII ВВ.
от лика бога — вся земная красота

Исламское искусство: историко-культурный контекст
Архитектура новых идей: мечети, медресе, мавзолеи
Мавзолеи: память дает знать времени о его бесправии
Мечети: пространство сунны
Минареты: эстетика духовной вертикали
Керамика : технология, формы, стиль
Торевтика Мавераннахара: от серебра к бронзе и меди
Редкие находки: стекло, кость, терракота, ганч, текстиль

Исламское искусство: историко-культурный контекст

IX – начала XIIIвв. представляют собой период, когда с приходом и распространением на территории Средней Азии религии ислама здесь стало формироваться новое по тематике и стилю искусство. Земли между реками Амударья и Сыр-дарья получили арабское наименование — Мавераннахр — Заречье. Важность этого события неоспорима — именно искусство исламского времени, первый период расцвета которого пришелся на IX – нач. XIII вв., стало той основой, на которой развивалась в последующие века культура нашего региона.

Содержание эпохи IX–XIII вв. определяют интенсивные процессы в экономике, политической, общественной и культурной жизни. небывалый товарооборот в рамках халифата, быстрый рост городов и ремесленного производства, возникновение в Иране, Хорасане, Мавераннахре местных самостоятельных государств и династий. В Средней Азии в X–XI вв. отмечается активное расширение ремесленного производства в городах, ростом их населения и территории. Начиная с этого периода, на протяжении почти тысячелетия в Среднеазиатском междуречье формировалась и развивалась городская культура нового типа. Главные ее особенности заключались в активном росте торгово-ремесленных зон, включении региона в орбиту общемусульманской культуры, активном взаимодействии урбанистической культуры с культурой кочевых народов. Города становятся основными генераторами новых художественных идей, урбанистическая культура является системообразующей для этого периода (Хакимов А. А. 2011. С. 7).

В свою очередь в развитии городской культуры огромную роль начинает играть религиозный и торгово-экономический фактор. В это время Самар-

Стр. 150. Блюдо. Надпись в стиле «цветущего куфи»: «Благословение». X в. Афрасиаб
ГМИКУ Самарканд. (Шедевры... 2004. С. 121. Илл. 195.)

канд, Бухара, города Ферганы и Хорезма играют важную роль в процессе культурного и торгового обмена между Западом и Востоком. Примечательно, что активизируется урбанистическая культура в северо-восточных регионах в Средней Азии, где «происходит интенсивное оседание кочевников (Беленицкий А. М., Бентович И. Б., Большаков О. Г. 1973 С. 351). Города Мавераннахра становятся основным оплотом новой религии, по выражению Грюнебаума «Ислам с самого зарождения был урбанистическим образованием как по духу, так и по основным центрам» (Г. Э. фон Грюнебаум. 1988).

Ислам кардинально изменил социально-экономическую, градостроительную инфраструктуру и архитектурный облик городов Среднеазиатского Междуречья. Это время появления торгово-ремесленных городов и их нового пластического силуэта, смены градостроительных и архитектурных приоритетов в целом. Структура простой внутренней иерархии доисламского города (архитектура цитаделей и замков с прилегающей сельской округой) теперь заметно усложняется. Города Термез, Самарканд, Бухара становятся крупным полифункциональным организмом, включающим административные, дворцовые, культово-религиозные, торгово-ремесленные, фортификационные, инженерно-технические и другие сооружения.

Начиная с XI века, после падения власти династии Саманидов на политическую арену выдвигаются династии тюркского происхождения - Газневиды, Караханиды, Сельджукиды, а потом и Темуриды. В прикладном искусстве этот процесс также находит свое своеобразное отражение. Так, распространение в декоре поливной керамики Афрасиаба XI–XII вв. коврового, пестрого по колориту стиля орнаментации исследователи связывали с процессом тюркизации Мавераннахра (Ташходжаев Ш. С. 1967. С. 140, рис. 35-39).

XI – нач. XIIIвв. были временем окончательного сложения единого стиля общехалифатского стиля искусства «…в XI–XIII вв. Средняя Азия стоит в ряду самых передовых цивилизаций Востока и Запада. Окончательно складывается новый стиль искусства. Он охватывает вскоре весь Средний и Ближний Восток» (Ремпель Л. И. 1978. С. 28). В культуре и искусстве наряду с процессом формирования общеисламского стиля на всей территории халифата, просматриваются и модели локальных художественных школ.

Исламский фактор играл определяющую роль в прикладном искусстве и архитектуре нашего региона вплоть до начала XX в. Таким образом, хронологически понятие «исламское искусство» в его полном смысле по отношении к культурному наследию народов Узбекистана может быть определено временными рамками IX – начало XX вв.

Архитектура новых идей: мечети, мавзолеи, минареты

«Понадобилось известное время – возможно, не менее ста лет , - чтобы масса населения Средней Азии ощутила ислам, а мечети – духовными и общественными центрами. С этого времени архитектура мечетей, вначале повторявшая арабские образцы, обращается к собственному художественному наследию и становится все более самостоятельной». (Хмельницкий С. 1992. С. 60).

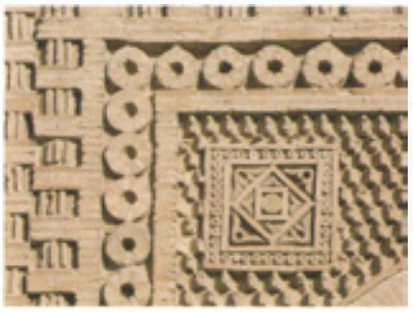
Архитектура всегда формировалась на основе определенных религиозных, культовых идей и утилитарных задач, стоящих перед обществом. В античный и раннесредневековый период религиозные учения – зороастризм, буддизм, местные верования – не имели столь тотального идеологического значения в среднеазиатском Междуречье, которое в домонгольский период стал быстро приобретать ислам.

Исламская цивилизация породила и основные типы культовой архитектуры — мечеть, медресе и мавзолеи, которые преобразили ландшафт городов Мавераннахра. Помимо культовой архитектуры активное развитие градостроительства, торговли и ремесел вызвали к жизни такие типы соо-

ружений как караван сараи, бани, торговые крытые рынки — тим, чор-су и др. Появление в первые века ислама жженого кирпича позволило местным зодчим расширить конструктивные возможности в создании сложных элементов в пространстве новых культовых построек. Начало широкого применения жженого кирпича значительно расширяет возможности зодчих в создании сложных коструктивных элементов, крупных архитектурных объёмов, а равно с этим к зарождению многообразных приёмов строительной техники и методов художественного оформления фасадов и интерьеров зданий.

Дворцы и замки продолжали еще строится по принципам доисламской архитектуры, сохраняли основные параметры и жилые помещения. Наряду с новым строительным материалом как жженый кирпич, продолжали использоваться пахсовые блоки. Но поступь новой архитектуры, рожденной идеями ислама, стала все больше вторгаться в урбанистический ландшафт городов Мавераннахра. Прямым и очевидным символом торжества исламской веры стали мечети, которые стали важным эпицентром распространения идеологии ислама. Мечети стали местом осуществления главных положений ислама. Наряду с молитвенной стороной ритуала, важное значение имела проповедническая деятельность по вовлечению местного населения в лоно новой религии, осуществлявшаяся в мечети с высоты минбара.

Идея необходимости более глубокого познания философии ислама, быстрое развитие наук стало мотивацией для формирования еще одного типа мусульманской архитектуры — медресе, в которых преподавались как религиозные, так и светские науки. Примечательно, что в отличие от мечети, идея которой зародилась на Ближнем Востоке и только потом получила развитие в Средней Азии, медресе является архитектурным детищем Мавераннахра и Хорасана. Впоследствии медресе как высшие религиозные школы стали ведущим жанром архитектурной практики в городах Мавераннахра и образцом для подражания в западных регионах исламского мира. Но для домонгольского периода медресе как архитектурный жанр не получил еще своего архитектруного решения.



Мавзолей Исмаила Саманида. X в. Бухара

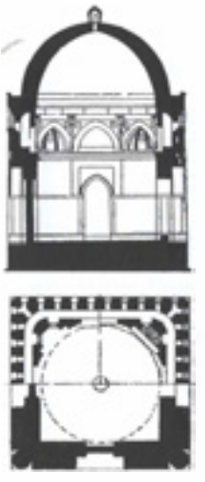
… Первые мусульманские мавзолеи были… нарушением этических норм ислама, утверждавшего – перед лицом смерти – равенство халифа и простолюдина. Поэтому ранние мавзолеи в Средней Азии возводились над могилами светских правителей и к религиозной архитектуре, строго говоря, отношения не имели. Объектами религиозного поклонения, «маларями» они стали позже, когда распространившееся учение суфизма сделало популярным в странах ислама культ святых могил (Хмельницкий С. 1992. С. 10).

Мавзолеи : память дает знать времени о его бесправии

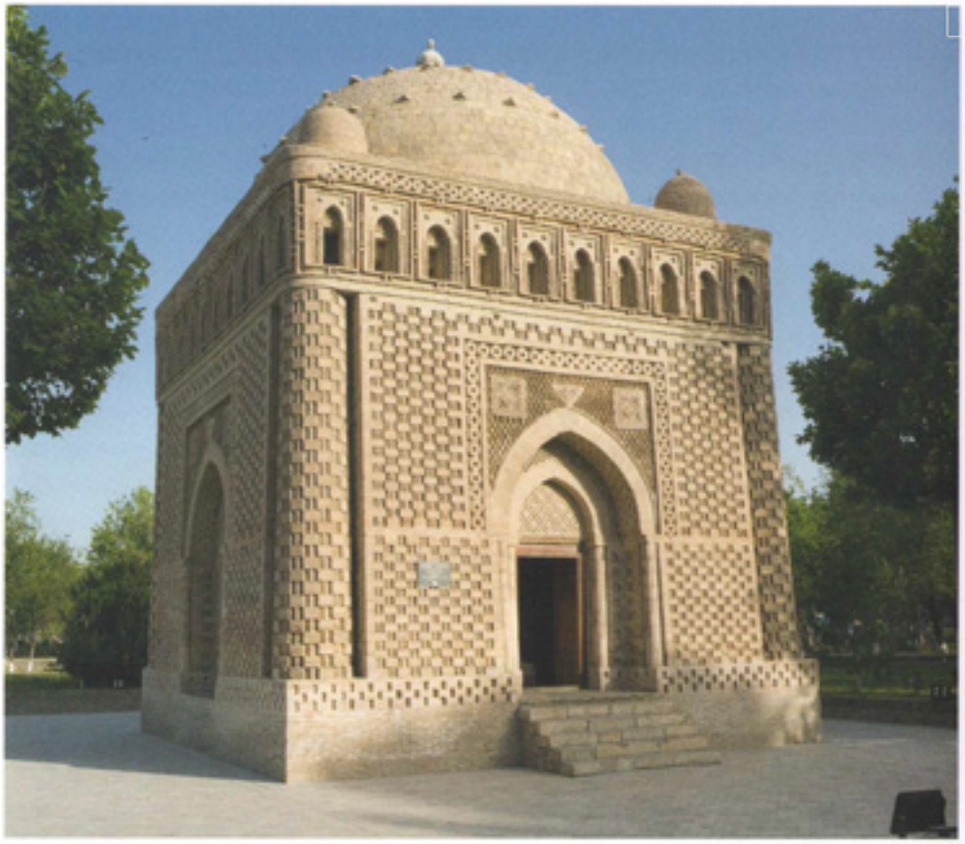
Еще одним типом культовых сооружений ислама являются надгробные мавзолеи, которые возникли в Мавераннахра еще в IX веке. Последующему широкому распространению мавзолеев в Средней Азии и в других исламизированных странах положило начало возведение в IX в. мавзолеев халифам. Композиция ранних мавзолеев заимствовалась от сложившихся раннее типов других построек, по видимому, погребальных и культовых, и воплощалась она в виде привычной купольной структуры.

Несмотря на резко отрицательное отношение в в первые века ислама к идее увековечивания мусульманина в форме монументального надгробия, мавзолеи, тем не менее, стали традиционным и весьма распространенным типом архитектуры во всем исламском мире (Хмельницкий С. 1992. С. 9).

Одним из истинных шедевров архитектуры домонгольского времени является мавзолей Саманидов в Бухаре, который именуется еще и как мавзолей Исмаила Саманида, полностью построенный из жженого кирпича. При этом фактура кирпича и его формы были виртуозно использованы в качестве узорной декоративной кладки, создающей образ изящного и грациозного сооружения, по интонации не соответствующего его функции погребального склепа. Прочность обожженного кирпича позволяла стро-



Мавзолей Саманидов в Бухаре. План и разрез



Мавзолей Исмаила Саманида. X в. Бухара

По своему художественному и историческому значению, уникальности архитектурных форм и приемов мавзолей Саманидов, бесспорно, занимает первое место в истории архитектуры Средней Азии. Это также одно из первых сохранившихся здесь зданий, целиком построенных из жженого кирпича, причем художественные возможности этого материала нашли в нем свое совершенное воплощение (Хмельницкий С. 1992. С. 125).

Мавзолей Ак-Астана баба. Конец X – начало XI вв. Сурхандарьинская область

По местному преданию мавзолей Ак-Астана связан с именем одного из сподвижников Пророка Мухаммада Абу-Хурейры, известного еще и как любителя и покровителя кошек. В 1971 году автору этих строк местный сторож рассказал предание о том, как Абу-Хурейра собираясь на молитву, обнаружил, что его любимая кошка окотилась на подоле его халата. Стараясь не потревожить маленькое семейство, он аккуратно вырезал боковину подола своего халата. С тех пор этот традиционный вырез на традиционных мужских халатах именуется «хурейра».

ить более усовершенствованные конструкции перекрытий, а следовательно, большие пролеты. Новыми элементами в структуре зданий становятся, возведенные на четверик восьмигранные барабаны, которые обеспечивали переход к куполам от кубовидного объема зала. Паруса включались в угловые грани восьмерика, как традиционными ступенчатыми арками, так и одной аркой, что обеспечивало конструктивно-декоративное заполнение углов интерьера. Такой тип органичной структуры купольного перекрытия создавал большие возможности для композиционных вариаций. Мавзолей по наружным размерам около 10х10 м имеет кубовидный объем, который завершен невысокой, скрывающей барабан арочной галереей и увенчан большим куполом, а по углам четырьмя малыми куполами. Гармоничность этого здания объясняется его пропорциями, анализ которых показывает, что исходной величиной для соразмерности его частей послужила сторона квадрата плана и его производные.

Близким усыпальнице Саманидов по объемно-планировочной композиции, использованию жженого кирпича в качестве декоративной облицовки и времени строительства зданием является мавзолей Ак-Астана-Баба (конец X – начало XI вв.) в Сарыасийском районе Сурхандарьинской области. Мавзолей расположен среди старого кладбища. Мавзолей имеет центрическую композицию, квадратен в плане, его кубовидный объем, фланкированный башенками-гульдаста, увенчан стройным сфероконическим куполом.

Поиски новых конструктивных и архитектурных форм привели зодчих в конце X – начале XI вв. к новой архитектурной концепции – портально-купольной композиции, в которой при той же конструктивной структуре внешний объем теряет центричность в результате превращения главного фасада в монументальный портал — пештак.

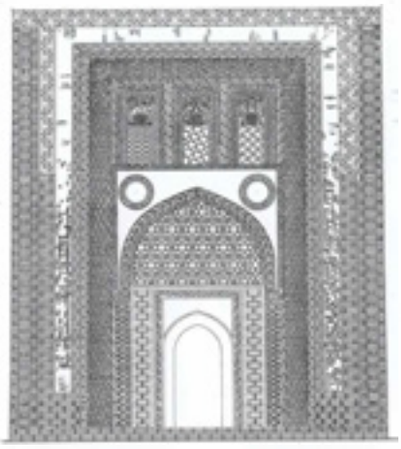
К ранним мавзолеям такого типа относится мавзолей Араб-ата — отец арабов в селении Тим (Нарпайский район Самаркандской области), воз-

можно, так названный в честь одного из арабских военачальников. На здании сохранилась куфическая надпись с указанием даты 977/978 г. Мавзолей Араб-ата построен также, как и мавзолей Саманидов, построен из квадратного жженого кирпича.

Кубовидный объем мавзолее Араб-ата завершен куполом, углы фланкированы восьмигранными колоннами. Верхняя часть портала с трехпролетной аркадой пострадала от времени, но первоначально его вертикальные членения — выкружка, надпись смыкались горизонтально над нишей. Хотя в еще полностью нерасшифрованной надписи портала имеется дата Хв., мавзолей Араб-ата наличием портала, его композицией, ганчевым декором на внешних и внутренних поверхностях, парной кладкой, формой трехлопастных парусов ассоциируется со многими зданиями начала XI в.

Вероятно, в конце X – начале XI вв. был построен и мавзолей Мир-Сеид Бахрома в Кермине (Навоийская область), более скромный по размерам (4,4х4,4 м в интерьере), формам и орнаментации портала. Это первый из известных в Средней Азии мавзолеев «фасадного типа», то есть с разработкой одного из фасадов в портальных формах. Его кубовидный объем перекрыт сфероконическим куполом на восьми арках. Имеет угловые колонны ажурной кладки и выкладкой кирпичных узоров на ганчевом фоне и ассоциируется с мавзолеем Араб-ата.

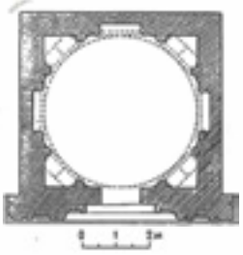
Своеобразием планировочно-пространственного решения отличается



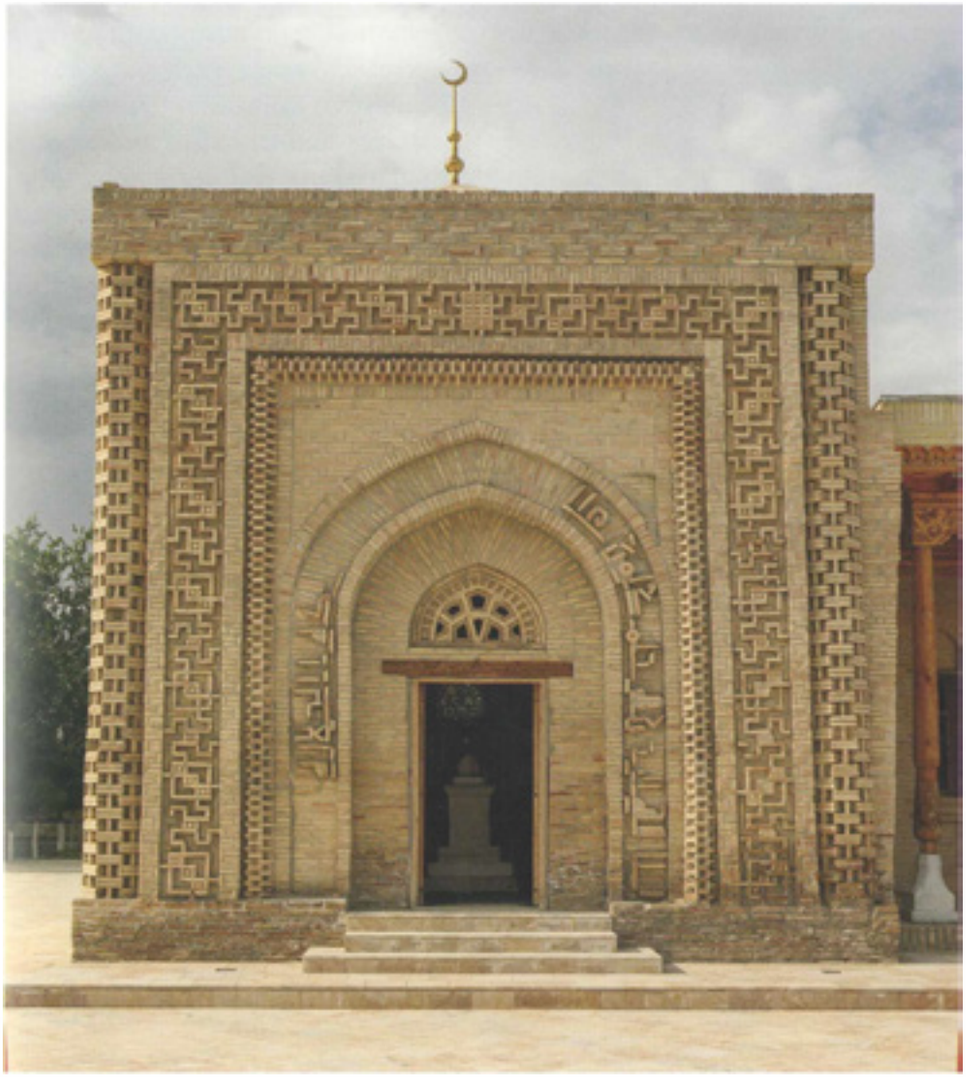
Фасадная часть Мавзолея Араб-ата

Прорисовка Г. А. Пугаченковой. (Хмельницкий С. 1992 С. 166).

Мавзолей Араб-ата (отец арабов). X в. Селение Тим вблизи города Каттакурган



План основания мавзолея Мир-Сеид Бахром



Мавзолей Мир-Сеид Бахром. Конец X – начало XI вв. Кермине ныне г. Навои

Комплекс мавзолеев Султан-Саодат. X–XII вв. Термез

Комплекс мавзолеев Султан-Саодат. X–XII вв. Термез

Комплекс мавзолеев Султан-Саодат. X–XII вв. Термез

комплекс Султан-Саодат (X-XI-XVII вв.) – фамильная усыпальница термезских сейидов, основателем рода которых был некий Хасан-ал-Эмир, представитель пятого поколения имама Хусейна, внука Мухаммеда.

Султан-Саодат — архитектурный ансамбль, сложившийся из разновременных, но однотипных групп мавзолеев, скомпонованных вокруг длинного 70-метрового двора, вытянутого с запада на восток. Главный ориентир комплекса — его древнейшее строение, занимающая западную часть двора. Это два однокамерных купольных мавзолея, объединенных глубоким сводом айванной мечети. Композиционное построение обоих мавзолеев схоже.

Мечети: пространство сунны

Основными типами мусульманского зодчества, сформировавшимися в течение многих веков на территории Узбекистана, наряду с мечетями являются мавзолеи и медресе. Однако наиболее обоснованно термином «исламская архитектура» можно обозначить именно мечети, которые появились намного раньше и имели первостепенное значение в укреплении позиций ислама в регионах его распространения.

Помимо архитектурно-пространственного значения в системе городской среды Мавераннахра, первые мечети являлись зримым символом победившей религии. Массовость их появления и скорость распространения ислама превышала по масштабам процессы вовлечения местного населения доисламскими религиями — зороастризмом и буддизмом, не претендовавших на идеологическую монополию. Уже к X веку по сообщениям источников в городах и селах Мавераннахра было построено сотни мечетей, среди которых выделялись пятничные, более крупные мечети, возводимые на средства государственной власти, а также небольшие квартальные мечети, предназначенные для жителей близлежащих районов и возводимых на средства месного сообщества ремесленников или купцов. Особую категорию мечетей составляли праздничные (для чествования праздников Курбан хайит и др.) или загородные мечети — Намазгах или Мусалла. Особым типом мечети являлсь «ханака» — сооружения, предназначенные для дервишей, и включающие в себя залы для собраний и общежитиями.

В XI – начале XII века мы застаем в Мавераннахре мечети нескольких типов, одни из них как бы завершают эволюцию старых сооружений и восходят к культовой архитектуре доисламского времени, другие знаменуют собой сложение новых конструкций и форм, отвечающих потребностям и художественно-эстетическим идеалам эпохи… (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 195).

Первыми культовыми постройками, которые привнесли арабы вместе с новой религией стали праздничные мечети — намазгахи (арабское мусалла), первоначально использовавшиеся самими завоевателями, ибо местное население не сразу восприняло идеи ислама. Намазгахи возводились вне пределов городской территории и представляли собой огражденную невысокими стенами просторную площадь, а сторона, обращенная к Мекке обрамлялась стеной в виде открытой арочной анфилады с михрабом (молитвенная ниша) по центру и минбаром (возвышение проповедника). По мере увеличения мусульман среди местного населения Намазгах как тип загородной, открытой мечети стал использоваться в качестве места празднования религиозных праздников Курбан и Фитр. В X–XII вв. Намазгахи возводились во всех крупных городах и селениях Мавераннахра. В последующие столетия слагается второй закрытый тип намазгаха, композицию которого характеризует трехчастное построение, с объемным (купол, свод) выделением центрального ядра и арочными галереями по бокам.

«… С древности в Средней Азии было принято возводить новые здания на остатках более старых, - руины не сносили, а использовали их как основание , пьедестал для новой постройки. Так, образно говоря, возникла и раннеисламская архитектура Средней Азии: на фундаменте древних технических приемов, художественных традиций и традиционных образов было возведено новое здание, воплотившее изменившиеся представления о мире, обществе и человеке, и соответственно- новые художественные, моральные и религиозные идеалы, новые представления о величии и красоте. (Хмельницкий С. 1992. С. 9).

Упоминания о самой ранней мечети в Бухаре относятся к 713 году, примерно тогда же была построена намазгох — мечеть для массовых богослужений. В 795 году в Бухаре была возведена пятничная мечеть, в 902 году перестроенная Исмаилом Саманидом. В 919 году к ней был пристроен первый в

Михраб мечети Намазгах в Бухаре. 1119–1120 гг.

регионе минарет — на два с половиной столетия позже первого мусульманского минарета, возведенного в 665 году в Басре во время правления халифа Омейядов Муавии I (Хмельницкий С. 1992. С. 25–26). Первые городские мечети IX–X вв. также как и мавзолеи, представляли собой скромные однокамерные здания с арочно-купольной системой и массивными внутренними опорами.

Самые ранние крупные мусульманские мечети Средней Азии IX–X вв. не сохранились, но, по мнению исследователей, они ориентировались на арабскую модель в виде прямоугольного двора с периметром в виде опирающихся на столбы помещений и михрабной нишой (Хмельницкий С. 1992. С. 61). При этом, небольшие, квартальный мечети нередко строились на местах прежних, доисламских культовых построек.

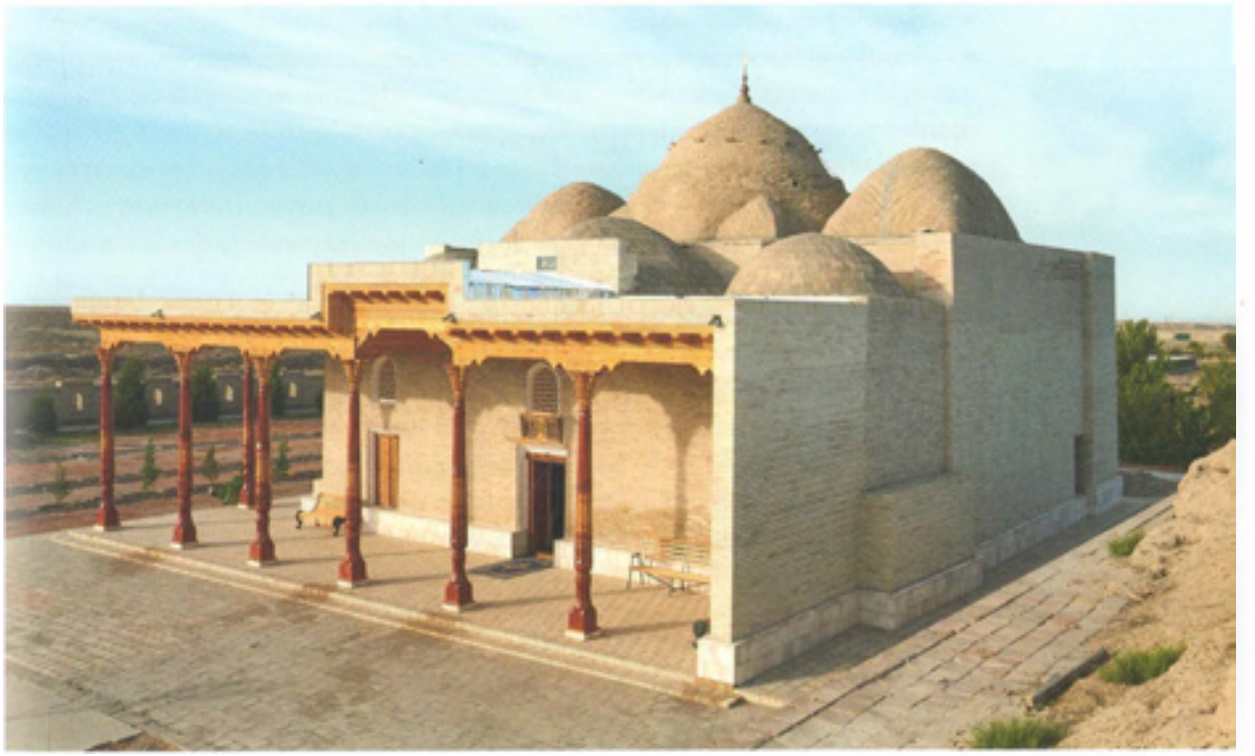
Примером такого рода может служить история строительства в Бухаре одной из ранних мусульманских мечетей Магокки Аттари на месте прежнего зороастрийского храма Мах (Луны). Эта мечеть не была соборной, не имела минарета, отличалась компактными формами и предназначалась для жителей близлежащих кварталов, ремесленников, мелких торговцев, чьи лавки располагались вокруг нее. Отсутствовал в таких небольших квартальных мечетях и минбар, являвшийся в первые века ислама атрибутом большой городской пятничной мечети. Частично сохранившийся зал с михрабом и четырьмя колоннами в центре, по мнению исследователей, аналогичен внутренней композиции молитвенного зала несохранившейся мечети Чор Сутун (IX–X вв.) в Термезе.

К архитектурным сооружениям, которые могут рассматриваться, как образец исламской архитектуры относятся караван-сараи, располагавшиеся на торговых путях и в больших городах. Необычным образцом такого соору-

Мечеть Магоки Аттари. Бухара

Магоки-Аттари расположен в центре города к западу от ансамбля Ляби-Хауз. В раннем средневековье в этом месте располагался базар Мох (Лунный), а рядом культовый центр с храмом Луны. В дни весеннего праздника Навруз здесь продавались статуэтки и образки народных божеств. Арабы, захватив Бухару, основали на месте храма Луны одну из первых мечетей. Раскопки внутри неё выявили остатки резного декора и фундаменты X в. В 1930 г. под слоем грунта был открыт южный портал мечети XII в. с уникальными орнаментами из кирпичей и резной майолики.В позднее средневековье Магоки-Аттари выполняла роль квартальной мечети, вход в которую обращен в сторону Ляби-Хауза.(Хмельницкий С. 1992. С. 80).

Мечеть Магоки Аттари. Вторая половина XII вв. Бухара

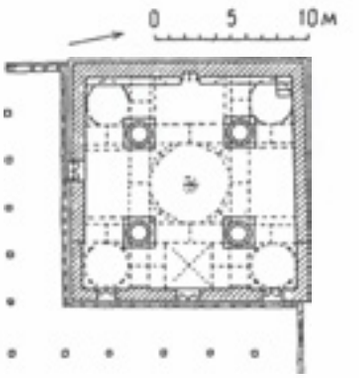


Мечеть Деггарон. Начало XI в. С. Хазара. Бухарская область

жения является караван сарай Рабати Малик (царская крепость) на торговом пути между Самаркандом и Бухарой, близ города Кермине. Его руины дошли да нашего времени в виде фасадной части с порталом и боковым минаретом, соединенных гофрированными стенами. Построенный вначале XI в., как дворец тюркских правителей , в последующие века он был преобразован в караван-сарай и отличается от типовых караван-сараев выразительными архитектурными формами.

К типу четырёхстолпных с центральным куполом мечетям относится одиноко возвышающееся среди руин древнего городища у селения Хазара Бухарской области здание мечети Деггарон датируемое началом XI века.

Памятник представляет собой кубический объём с центральным куполом на четырех круглых столбах. Боковые квадраты и прямоугольники между центральными столбами и стенами мечети Деггарон перекрыты угловыми куполками и продольными сводами. Стены мечети сложены из сырцового кирпича и слегка скошены к верху. В архитектуре этих ранних мечетей отразился переходный этап эволюции привнесенной арабами открытой пространственной композиции к более привычной для местного зодчества — центрально-купольной.



План мечети Деггарон
(*Хмельницкий С. 1992. С. 73.*)

Название мечети связано с именем одного из представителей суфийского течения Хожагон Шайх Малоно Ориф Деггарони. Он родился в 1313 году и был похоронен в 1376 году в данном кишлаке и его считают наставником основателя суфийской школы Бохауддина Накшбанда. По мнению исследователей слово «деггарон» означает «горшечник», однако перевод слова – дег – с фарси означает котел и соответственно фамилия названа в честь мастеров обработки металла и изготовителей котлов, а не керамических горшков.

Минареты: эстетика духовной вертикали

Учитывая техническую сложность построения минаретов, они возводились преимущественно при крупных мечетях. Исследователи средневековой мусульманской архитектуры отмечают, что из всех компонентов мечети именно минареты наиболее полно отражали стилевые особенности местных школ культового зодчества: «…единый для мусульманского мира архитектурный облик мечети не сложился, да и не мог сложиться, поскольку повсюду он был теснейшим образом связан с местными строительными и художественными традициями. Еще показательнее в этом отношении архитектура минаретов» (Бретаницкий А. С. 1960. С. 40).

Минареты как правило возводились у крупных мечетей и служили для

призыва верующих к намазу. Но одновременно служили ориентиром, своеобразным маяком, для караванов и путников, а также сторожевой и сигнальной башней. Раннеисламских минаретов не сохранилось, возможно, по примеру первого, сгоревшего, минарета Бухары, они строились из дерева или как, упомянутый выше, минарет в Пайкенде из сырца. Не следует исключать и природные факторы (сейсмоактивный регион) пагубно действующие на сооружения башенной конструкции. Они возводились в традиционной местной форме; круглые в сечении, с утончением стволов, минареты завершались легкой надстройкой в виде фонаря-ротонды.

В исламском мире минареты впервые появились при Омейядах в Сирии. За многие века сформировались их различные типы: квадратные (Ирак и Иран), спиральные (Ирак и Египет), цилиндрические или круглоствольные (Иран и Средняя Азия). Необычный тип башни в виде гофрированного декоративного ствола на граненой многоугольной базе представляет собой минарет XII века из Джаркургана Сурхандарьинской области, имеющий аналогии в Северной Индии и Хорасане. Однако этот тип не получил дальнейшего распространения на территории Узбекистана. Как упоминалось выше, первый минарет был построен в Бухаре еще в 919 году и не сохранился. Наиболее известным по праву считается бухарский минарет Калян начала XII века, который можно рассматривать как архитектурный прототип большинства минаретов на территории Узбекистана.

Со временем во всем исламском мире минареты перестали использоваться в качестве места призыва к молитве и обрели характер пластически выразительной архитектурной декорации. Отчасти это было связано с техническими причинами — высотой минаретов и трудностью регулярного подъема азанчи, призывавшего верующих к молитве, по внутренней винтовой лестнице. С середины XX века в Иране провозглашение азана осуществлялось с высоты входного портала, а минареты, как правило, пристраивались лишь как украшение с обеих сторон портала и не имели гульдаста — башенки для азанчи. Количество минаретов при одной мечети в исторических городах Средней Азии было небольшим — один или два. Как правило, пара минаретов строилась по сторонам высокого портала мечетей.

Ствол минаретов состоит из наружной стенки кольцевого сечения и внутреннего столба на всю высоту минарета. Внутри ствола кирпичная лестница, спиралью охватывающая столб, ведет верхнюю площадку, одновременно осуществляя связь между столбом и стенкой.

Конусовидность ствола, придающая изящную стройность минаретам, понижала центр тяжести сооружения и увеличивала тем самым его устойчивость при ветровой нагрузке и землетрясениях. Сейсмостойкость сооружению придавал и особый алебастровый раствор, пластичность которого позволяет сооружению вместо жестокого сопротивления в известной мере деформироваться и не разрушаться. К числу строительных приемов, увеличивающих устойчивость минаретов, относится прокладка в их сечении из каменных плит и деревянных брусьев.

Минарет в селении Вабкент Бухарского оазиса. 1196–1197 гг.

Минарет в Джаркургане является единственным в среднеазиатском зодчестве минаретом с гофрированной поверхностью. Небольшое село раскинувшееся вокруг памятника так и называется «Минор кишлок» — село с минаретом. Основанием минарета служит высокий восьмигранный цоколь, каждая грань которого оформлена неглубокой арочной нишей. Над декоративными нишами помещены прямоугольные рамки с надписями из тесанных терракотовых плит. В одной из граней цоколя устроен узкий арочный вход ведущий к винтовой лестнице в стволе минарета. Стройное тело

минарета поставленное на цоколь составляют шестнадцать полукруглых суживающихся к верху колони образующих гофрированную поверхность.

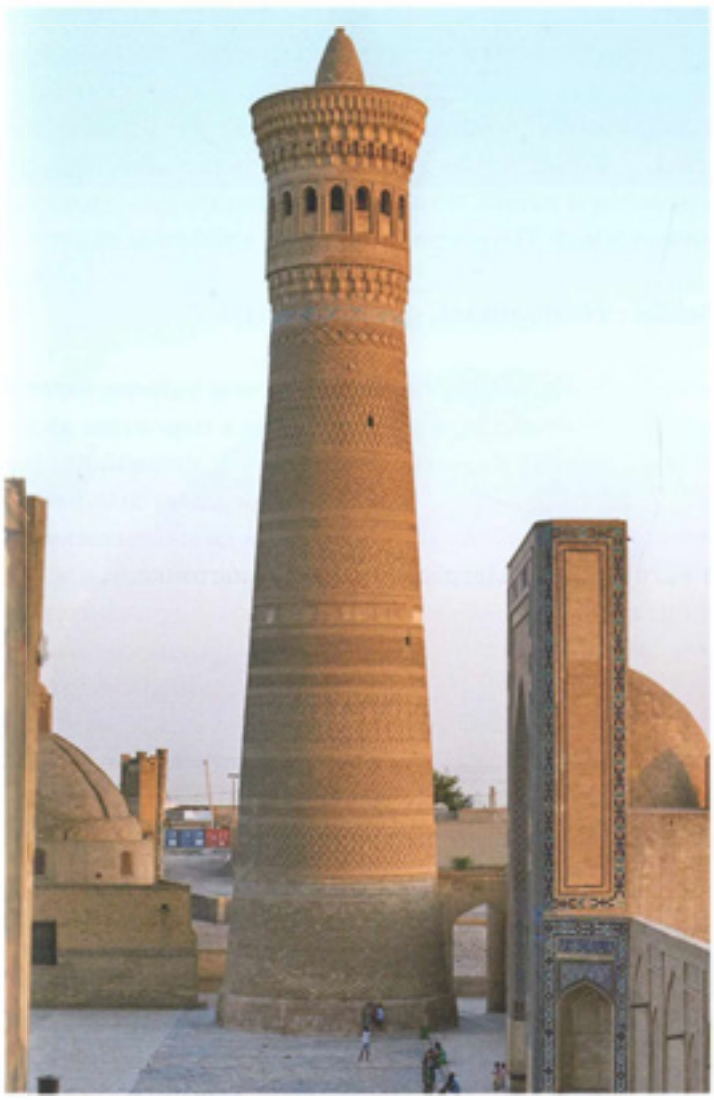
В Бухаре в период, когда она становится столицей государства Караханидов была построена соборная мечеть с минаретом Калян, который сообщался со зданием мечети мостиком с крыши ее дворовой галереи. Мечеть до нашего времени не сохранилась.

Мощный ствол минарета высотой в 45,6 м с нижним диаметром в 9 м господствует над городскими надстройками. Непрерывно следующие по высоте ствола один за другим пояса плоской и рельефной кладки представляют собой образец великолепного орнаментального искусства XII в. Надпись на одном из поясов содержит имя Арслан-хана и дату строительства — 1127 г. Минарет, простоявший почти девять столетий без ремонта, относится к выдающимся произведениям и инженерного искусства.

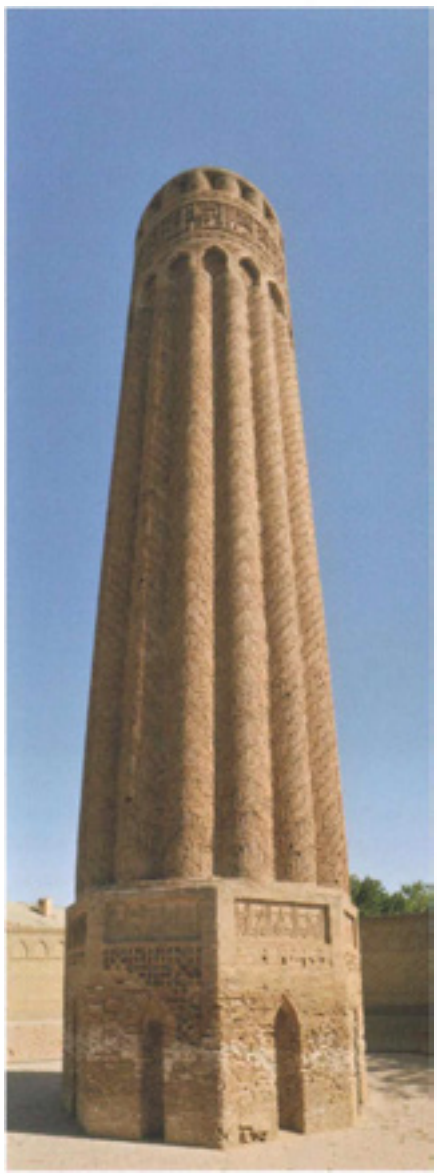
Минарету Калян близок по форме и орнаментации, но несколько ниже его (38,7 м) и стройнее минарет, возведенный в 1196–1197 гг. в небольшом селении Вабкент Бухарского оазиса.

* * *

Ислам, пришедший в регион в VII–VIII вв., кардинально меняет не только социально-экономическую, градостроительную инфраструктуру и архитектурный облик местного города, но и его философию. Это время по-

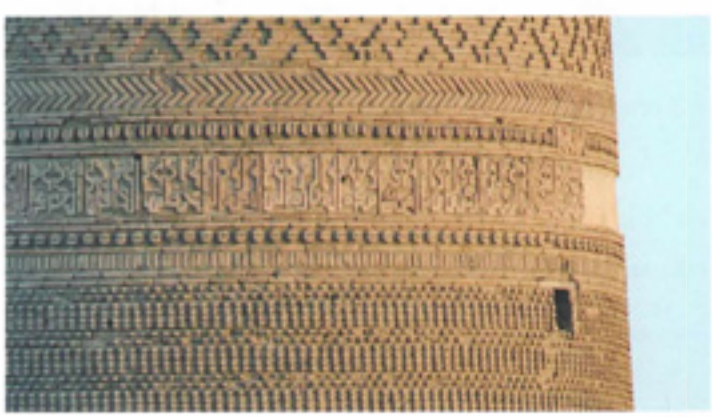


Минарет Калян. 1127–1129 гг. Бухара



Минарет в Джаркургане. XII в. Сурхандарьинская область

Минарет Калян. Фрагмент надписи на минарете. 1127–1129гг. Бухара



явления торгово-ремесленных городов и возникновения их нового пластического силуэта, смены градостроительных и архитектурных приоритетов в целом. Структура относительно простой внутренней иерархии доисламского города (архитектура цитаделей и замков с прилегающей сельской округой) теперь заметно усложняется. Города Термез, Самарканд, Бухара становятся крупным полифункциональным организмом (административные, дворцовые, культово-религиозные, торгово-ремесленные, фортификационные, инженерно-технические и другие сооружения). Образ городов мусульманского средневековья во многом определяют культовые сооружения – мечети, медресе, мавзолеи и др. Они вносят новую пластическую и смысловую интонацию в общую атмосферу городской жизни. В качестве строительного и декоративно-облицовочного материала начинает использоваться жженый кирпич.

В результате активного развития градостроительства в архитектуре Мавераннахра домонгольского времени были выработаны основные конструктивно-технические и художественные принципы возведения как культовых, так и административно-общественных сооружений. Местные зодчие научились создавать сложные конструкции, в частности купольные и портальные пространства, арочные перекрытия, а также умело использовали фактуру жженого кирпича при создании художественно выразительного образа сооружений. В этот период была по существу сформирована самостоятельная школа зодчества Мавераннахра, которой принадлежат истинные шедевры архитектуры мирового значения. Архитектурные идеи местных зодчих были основаны на научных достижения той эпохи — геометрии, математики и материаловедения. Особенности эстетического образа архитектуры формировались благодаря опыту и мастерству большого отряда ремесленников — керамистов, чеканщиков, резьбы по ганчу и дереву. В этот период еще пространство архитектурного декора не были включены сине-белые и голубые керамические вставки и панно, позже ставшие цветовым символом мусульманских памятников эпохи Темуридов и периода узбекских ханств.

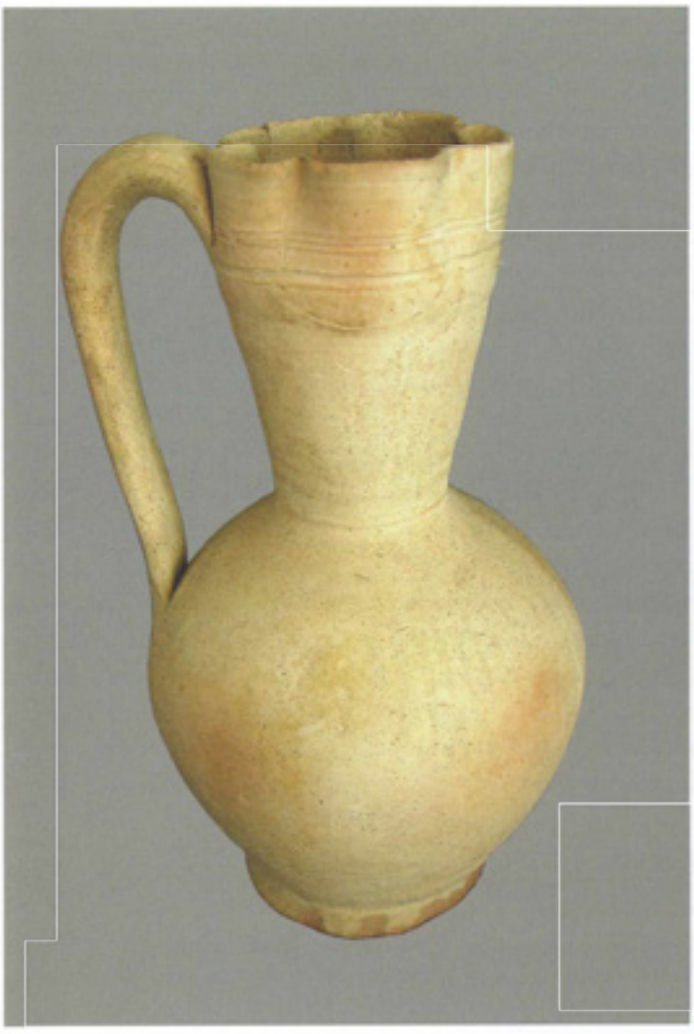
Керамика : технология, формы, стиль

В IX–X вв. керамическая посуда становится массовой и широко входит в быт населения. В городах Мавераннахра формировались огромные кварталы мастеров-керамистов, производивших как рядовую проекцию, так и уникальные образцы. В керамике этого времени произошли значительные изменения — появляются новые формы изделий, иные технические и художественные приемы их оформления, меняется и содержание декора. Прежние мотивы продолжают существовать, но в их трактовке преобладает орнаментальное начало. Ведущим в украшений изделий становится растительный и геометрический орнамент, активно вводятся арабские надписи, постепенно превращающиеся в нечитаемый узор.

В этот период в Мавераннахре формировались ведущие керамические центры. В керамике этой поры определяются две основные разновидности: неполивная и поливная или глазурованная керамика.

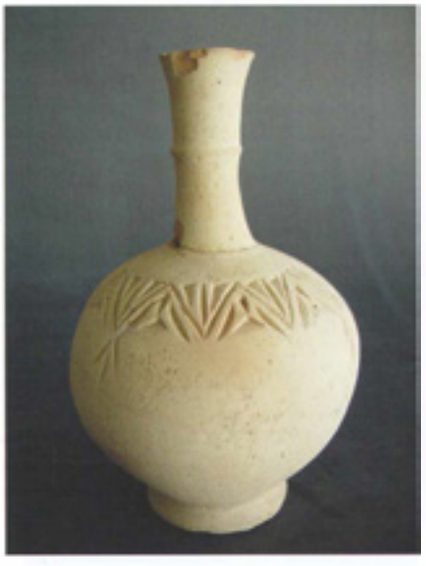
Неполивная керамика IX–XII вв. представлена высокими кувшинами, огромными хумами, плоскими флягами, небольшими чашками и кружками. По технике изготовления неполивная керамика делилась на несколько групп.

В VIII–IX вв. ещё были распространены сосуды с лепными стилизованными изображениями животных и людей, однако в последующие века



Кувшин. X–XI вв. Афрасиаб
(Шедевры ... 2004. С. 134. Илл. 225.)

Неполивной кувшин с надписью «Нет бога кроме Аллаха». Самарканд. XII в.
(Шедевры ... 2004. С. 137. Илл. 236.)



Кувшин узкогорлый. Афрасиаб.2 пол. IX – нач. X вв.
(Шедевры ... 2004. С. 135. Илл. 232.)

Фрагмент штампованного блюда. XI в. Фергана
Ферганский областной краеведческий музей. Экспозиция.

Кружка со львом. XII в. Афрасиаб
(Шедевры ... 2004. С. 136. Ил. 235.)

традиция пластической моделировки элементов керамической посуды постепенно угасает. С развитием гончарной технологии и в связи с необходимостью расширения производства эти архаические формы уступают место новым приемам. Неполивная керамика IX–X вв. представлена изделиями из красной глины, на поверхность которых наносился узора с помощью многократного нанесения штампа.

В конце XI в. на смену этой керамики приходит цельноштампованная сероглинянная керамика, подражавшая формам и орнаменту металлической посуды из бронзы, что заметно как в технологических особенностях ее изготовления, так и составе орнамента.

Основной репертуар тем штампованной керамики составляли геометрические, растительные, эпиграфические, а также зооморфные мотивы и сюжетные композиции. Комбинируя эти мотивы, мастера создавали орнаментальные узоры, опоясывающие тулово сосудов по горизонтали. Повторяемость и ритмичность определенного круга мотивов — основа декоративного стиля этих изделий. Причем прежние, доисламские мотивы и образы и новые орнаменты на изделиях штампованной керамики сливаются в единый декоративный узор. В последующие века штампованная керамика не получила дальнейшего развития в районах Мавераннахра.

Мургоба — сосуд для воды с плохо сохранившейся росписью на тулове. VII–IX вв. Кува
Ферганский областной краеведческий музей. Инв. № 2080/А 399/1.

Если в поливной керамике более явственно проявились черты городского мусульманского искусства, то образцы неполивной, большей частью лепной керамики сохранили связь с несколько архаизированной степной, тюркской традицией. В X–XI вв. в центральных (Афрасиаб) и северо-восточных (Фергана) регионах Мавераннахра была распространена неполивная керамика архаичных форм в виде сосудов для воды — мургоба или урдак-офтоба (букв. — водяная птица или утка), Мургоба были различных вариантов некоторые образцы украшали простым расписным узором зигзагообразных очертаний.

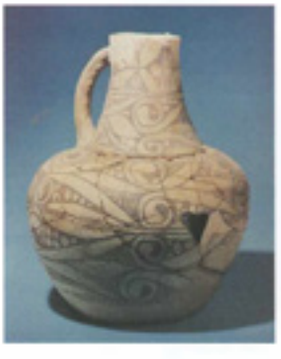
В этот период встречались и сосуды с налепами в виде объемных фигурок птиц, животных и людей. В VII–IX вв. еще были распространены сосуды с лепным орнаментом в виде глиняных полосок, положенных на поверхность сосудов и образующих разнообразный узор. В XI–XII вв. в Мавераннхре были также распространенные изделия штампованной керамики в виде разнообразных кувшинов, кружек, чирагов – светильников, керамических дастарханов — своеобразных столиков на трех невысоких ножках.

В X–XII вв. в городах Мавераннахра получает распространение неполивная расписная керамика архаического типа, напоминающая аналогичные сосуды эпохи бронзы. В больших количествах производились неполивная хозяйственная посуда — больших и средних размеров хумы, кувшины, горшки, миски, фляги и т. д. Среди них немало изделий, изящество и выразительность которых позволяет выделить их из общей

Неполивной кувшин с надписью «Нет бога кроме Аллаха». Самарканд. XII в.
(Шедевры ... 2004. С. 137. Илл. 236.)

Мургоба — сосуд для воды. Афрасиаб. Конец X – нач. XI вв.
(Шедевры ... 2004. С. 135. Илл. 233.)

Мургоба. X в. Фергана
(Хакимов А. А. 1983. Илл. на стр. 98.)



Кувшин для воды. IX–X вв. Фергана
(The Art Central Asia. 1988. Ill. 142.)

Расписной глиняный кувшин — мургоба. XI в. Фергана
Ферганский областной краеведческий музей. Экспозиция. (The Art Central Asia. 1988. Ill. 141).

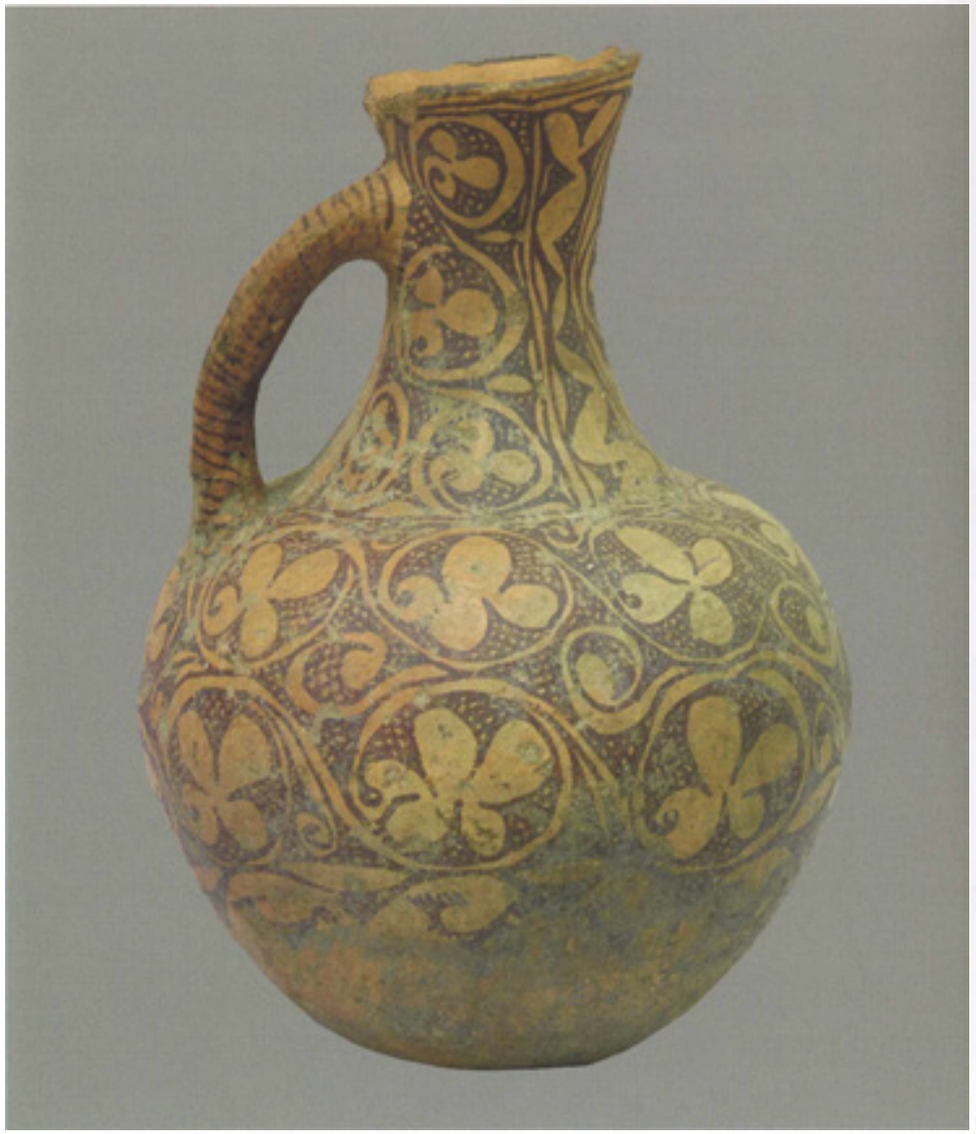
массы ремесленной продукции. Поверхность кувшинообразных сосудов покрывалась крупным рисунком растительного или геометрического характера, нанесенного минеральным красителями.

С конца VIII – нач. IX вв. в городах Мавераннахра появляется и получает широкое распространение глазурованная или поливная керамика. На протяжении IX–XII вв. она достигла здесь настоящего художественного совершенства и высокого технического качества. В этот период сформировались ведущие центры керамического искусства. Главным центром поливной керамики Мавераннахра был Афрасиаб (Самарканд), славилась в ту пору также керамика Шаша, Ферганы, Чаганиана и др.

Стиль изображений домонгольской керамики Афрасиаба имел свою эволюцию. В декоре изделий IX–X вв. ещё сохраняется определенна; целостность рисунка и натурализм изображений, хотя и намечается стремление к их стилизации. В XI веке происходит существенная смена стиля - господствует орнаментально-декоративный узор, которому мастера подчиняют все элементы рисунка. Характерен в этом отношении процесс постепенного превращения изображений птиц или животных путем стилизации в орнамент. В одном случае хвост птицы или животного вдруг переходит в пышный растительный завиток, в другом — зооморфные изображения превращаются в элемент эпиграфической надписи, которая в свою очередь также

Фляга. Самарканд. X–XI вв.
(Шедевры... 2004. С. 134. Илл. 228.)

Расписная керамика. XII в. Фергана
(Пугаченкова Г. А. Ремпель Л. И. 1965. Рис. 52 на стр. 218.)



Большой расписной глиняный кувшин. XI в. Фергана
Ферганский областной краеведческий музей. Инв. № 9193 - А 32.

Фрагмент чаши с антропоморфным изображением. Афрасиаб. XI в.

Донце чаши с рыбой. Афрасиаб. X в.

Донце чаши с хохлатой птицей. Афрасиаб. X в.

Фрагмент чаши с птицей. Афрасиаб. X в.

Донце чаши с изображением горного козла. Афрасиаб. X в.

становится узором и уже не читается в третьем — небольшие фигурки птиц, благодаря их многократному повторению на поле блюда становятся частью орнаментального рисунка).

Декор изделий этого времени отличается высокой культурой рисунка, изяществом и тонким чувством колорита. Это свидетельствует о том, что наряду с мастерами керамической формы существовала и специальная категория художников-рисовальщиков.

Керамика афрасиабского типа получает распространение по всей территории Центральной Азии. Главные успехи гончарного производства Афрасиба связаны с глазурью, с введением цвета и разработкой живописных принципов орнаментации сосудов. Поверхности керамических изделий покрывают надписи — благопожелания, нанесенные особой разновидностью «куфи» и «насх», стилизованно-растительные мотивы, причудливые птицы, рыбы, животные, иногда фольклорно-мифологические образы. Обнаружены и фрагменты афрасиабской керамики со стилизованным изображением человеческого лица.

В изделиях афрасиабской керамики наиболее часто встречаются растительные побеги, цветы и плоды фаната, тюльпаны, розы и др. цветы. Нередко в растительный узор превращаются буквы эпиграфических надписей, а также хвосты и клювы птиц. На многих изделиях господствует геометрический орнамент в виде плетенок, квадратов, треугольников, что было связано с активным развитием в этот период математических наук и включением

Фляга. X–XII вв. Самарканд
(Шедевры... 2004. С. 134. Илл. 227.)

Блюдо. XI в. Ташкент

Государственный музей искусств Узбекистана. Инв. № Т-66 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 24. Илл. 1).

Чаша. Конец X – начало XI в. Ташкент

Фонд Марджани Инв. № ИМ/К-49 (Ильясова С. Р., Ильясов Дж. Я., Имамбердиев Р. А., Исхакова Е. А. 2016 . С. 316. Илл. № 275).

Коническая чаша с надписью : «Подумай, прежде чем совершать какое либо деяние. Процветание и мир». X в. Нишапур

Метрополитан музеум

Чаша коническая с дидактической надписью: «Подготовка к делу избавит тебя от раскаяния». X в. Афрасиаб

(Шедевры…2004. С. 121. Илл. 196.)

Чаша. Хв. Ахсикет. Арабская надпись «Сначала подумай, потом говори…» (чтение Дж. Ильясова)

Государственный музей искусств Узбекистана. Инв. № Ах-11. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 28. Илл. 18.).

Чаша. Хв. Ахсикет

Государственный музей искусств Узбекистана. Инв. № Ах-13. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 28. Илл. 19.).

Чаша. XI. Чач. Ташкент

Фонд Марджани Инв № ИМ-К -25 . (Ильясова С. Р., Ильясов Дж. Я., Имамбердиев Р. А., Исхакова Е. А. 2016. С. 339 № 298).

Чаша. XI в. Ташкент

Фонд Марджани Инв. № ИМ/К-49 (Ильясова С. Р., Ильясов Дж. Я., Имамбердиев Р. А., Исхакова Е. А. 2016. С. 318. Илл. № 277).

Чаша с надписью «Ученье сперва горько на вкус, а конец слаще меда». X в. Афрасиаб
(Шедевры... 2004. С. 122. Илл. 197.)

Чаша. Надпись: «Благословение владельцу сего». X в. Афрасиаб
(Шедевры... 2004. С. 120. Илл. 192.)

Чаша белофоновая с крупными пальметами. XI в. Афрасиаб.
(Шедевры... 2004. С. 126. Илл. 206.)

Блюдо с «лошадкой». X в. Афрасиаб
(Шедевры... 2004. С. 121. Илл. 194.)

Блюдо. Надпись в стиле «цветущего куфи»: «Благословение». X в. Афрасиаб
(Шедевры... 2004. С. 121. Илл. 195.)

Коническая чаша. XI в. Городище Канка. Ташкент

Фонд Марджани. Инв. № ИМ/К-56 (Ильясова С. Р., Ильясов Дж. Я., Имамбердиев Р. А., Исхакова Е. А. 2016. С. 307. № 266).

Чаша с птицей и повторяющейся надписью — ал-йуюми — благополучие. X–XI вв. Афрасиаб

(Шедевры... 2004. С. 118. Илл. 188.)

Коническая чаша. XI в. Городище Канка. Ташкент

Фонд Марджани. Инв. № ИМ/К-57 (Ильясова С. Р., Ильясов Дж. Я., Имамбердиев Р. А., Исхакова Е. А. 2016. С. 301. № 260).

Коническая чаша с псевдонадписью «цветущий куфи». X в. Мавераннахр или Хорасан

(Ильясова С. Р., Ильясов Дж. Я., Имамбердиев Р. А., Исхакова Е. А. 2016. С. 489. № 418).

Блюдо с изображением семи птицы в медальонах. X в. Афрасиаб
(Шедевры... 2004. С. 117. Илл. 185.)

Блюдо с изображением парящей птицы. X в. Афрасиаб

Чаша. XI. Городище Канк Ташкент. Чорбарг в виде 4 видов пиковидного узора с человеческим лицом внутри
Музей истории культуры Узбекистана в Самарканде . Инв. № А-440–173; (Ильясова С. Р., Ильясов Дж. Я., Имамвердиев Р. А., Исхакова Е. А. 2016. С. 542. Илл. № 459).

Сосуд с двумя ручками. XI в. Ташкент
Государственный музей искусств Узбекистана. Инв. № Т-67 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 25. Илл. 7).

Блюдо с изображением трех птицы в медальонах. X в. Афрасиаб
(Шедевры... 2004. С. 119. Илл. 189.)

Коническая чаша с изображением утки. X–XI в. Ташкент
(Ильясова С. Р., Ильясов Дж. Я., Имамбердиев Р. А., Исхакова Е. А. 2016. С. 93. № 63).

орнамента в архитектурный декор. Декор изделий этого времени отличается виртуозностью исполнения рисунка, изяществом и тонким чувством колорита.

Основные цветовые особенности афрасиабской керамики представлены а) белофоновой посудой и б) керамикой с коричнево-охристым фоном и в) рисунком оливково-зеленых цветов. Примерно такой же цветовой спектр характерен и для другого крупного центра поливной керамики Мавераннахра — ташкентского оазиса. Схожий и состав орнамента, но имеются и определенные различия — в керамике северо-восточных регионов Мавераннахра ощущается связь с архаической культурой степных культур .

Белофоновая афрасиабская керамика имеет близкие черты с поливной керамикой Нишапура, такой же тип керамики был распространен в Чаче и Фергане. Как правило, на незаполненной орнаментом поверхности круглых блюд по краю или в центре наносились благопожелания владельцу изделия или суры из Корана на арабском языке. Некоторые надписи носили дидактической характер. Так на одной из чаш по внутреннему бортику расположена арабская надпись на куфи следующего содержания: «Подготовка к делу избавит тебя от раскаяния».

На другом круглом блюде в центре изображена стилизованная фигурка лошади, а по кругу блюда арабским курсивом идет надпись-сентенция: «Ученье сперва горько на вкус, а конец слаще меда» .

Такая же надпись содержится и на другом блюде, но с коричневым фоном. В центре блюда изображе-

Кувшин с растительным узором «ислими». X в. Афрасиб
(Шедевры... 2004. С. 119. Илл. 190.)

Кувшин с надписью «Скромность - ветвь веры». X в. Афрасиаб
(Шедевры... 2004. С. 119. Илл. 191.)

Блюдо. X в. Ташкент
Государственный музей искусств Узбекистана. Инв. № Т-61 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 24. Илл. 2).

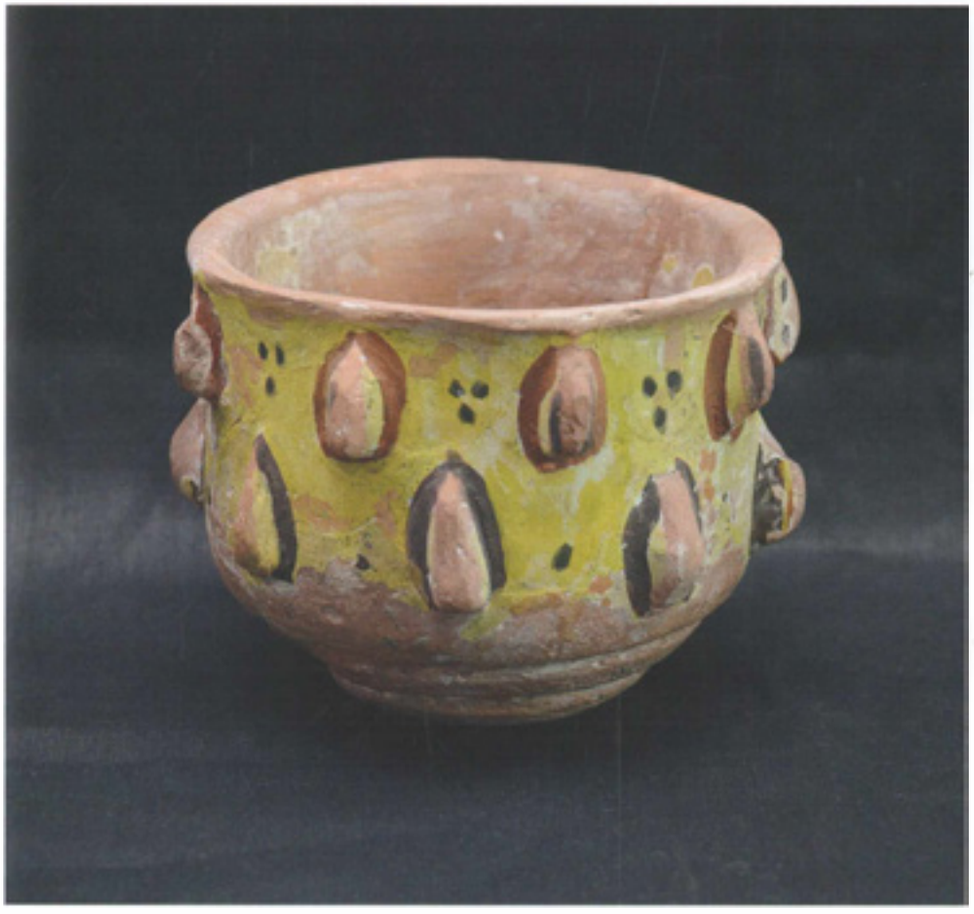
Блюдо. X в. Афрасиаб
Плод терпения — наслаждение
Государственный музей искусств Узбекистана. Инв. № Т-16 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 27. Илл. 13).

Коническая чаша с «флоризованными» арабскими буквами «алиф» и «лям» XI в. Ташкент
Государственный музей искусств Узбекистана. Инв. № Т-69 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 24. Илл. 4).

Кувшин. X в. Афрасиаб
(Шедевры... 2004. С. 123. Илл. 198.)

Коническая чаша. X в. Афрасиаб.
Плод терпения — наслаждение
Государственный музей искусств Узбекистана. Инв. № Т-18 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С.27. Илл. 14).

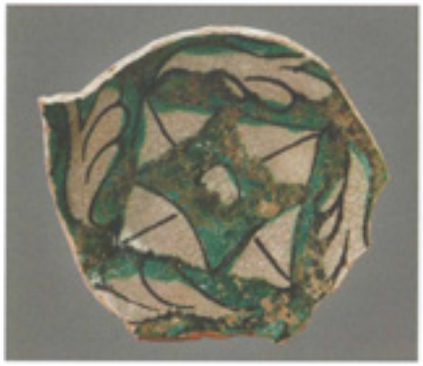
Чаша. IX в. Ташкент
Фонд Марджани . Инв. № ИМК-661 (Ильясова С. Р., Ильясов Дж. Я., Имамвердиев Р. А., Исхакова Е. А. 2016. С . 42 № 13).



Блюдо. X в. Афрасиаб
Государственный музей искусств Узбекистана. Инв.№ А-282 (Хакимов А.А., Файзиева В. 2014. С. 27. Илл. 15).

Керамическая ступка. X–XII вв.
Ташкент
Государственный музей искусств Узбекистана. Инв. № Т-68 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 25. Илл. 6).

Горшок типа саньцай с потеками. X в. Афрасиаб
(Шедевры... 2004. С. 125. Илл. 202.)

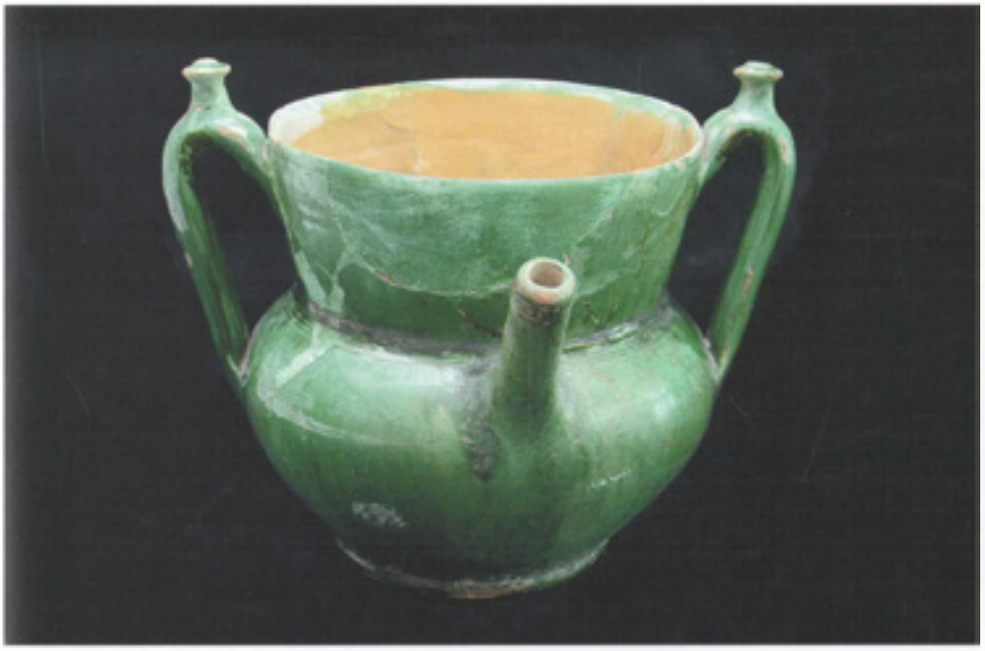


Фрагмент конической чаши. IX в. Ташкент
Государственный музей искусств Узбекистана. Инв.№ 1 (Ильясова С. Р., Ильясов Дж. Я., Имамбердиев Р. А., Исхакова Е. А. 2016. С. 47. № 18).

Двухрожковый светильник. X в. Афрасиаб
(Шедевры... 2004. С. 124. Илл. 201.)

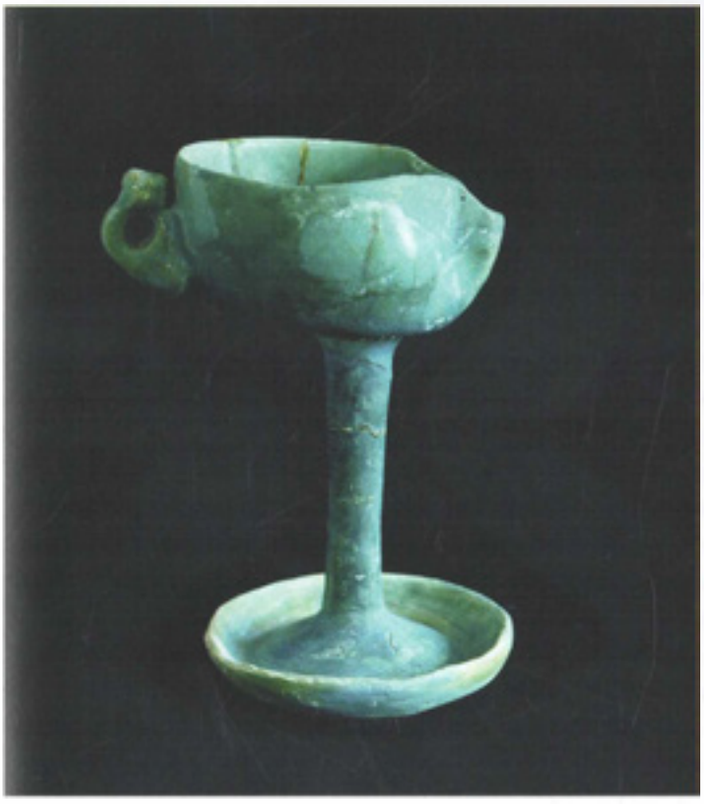
Сосуд с тремя ручками и одним сливом. X в. Афрасиаб
Государственный музей искусств Узбекистана. Инв. № А-27 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 26. Илл. 11).

Блюдо типа саньцай с гравировкой. X в. Афрасиаб
(Шедевры... 2004. С. 116. Илл. 184.)



Сосуд с двумя ручками и одним сливом. X в. Афрасиаб

Государственный музей искусств Узбекистана. Инв. № А-172 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 26. Илл. 9).



Светильник на ножке. Подражание селадону. XII в. Афрасиаб

Государственный музей искусств Узбекистана. Инв.№ А-275 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 26. Илл. 16).

Чаша с вертикальным бортиком. IX в. Ханабад. Ташкентская область

Государственный музей искусств Узбекистана. Инв. № Т-69 (Ильясова С. Р., Ильясов Дж. Я., Имамбердиев Р. А., Исхакова Е. А. 2016. С . 47. № 18)

Светильник. X в. Афрасиаб

(Шедевры…2004. С. 124. Илл. 200.)

Светильник на ножке. Подражание селадону. XII в. Афрасиаб
(Шедевры... 2004. С. 133. Илл. 222.)

Чернильница. X в. Афрасиаб
(Шедевры... 2004. С. 125. Илл. 204.)

на растительная розетка, арабская надпись курсивом расположена по краю бортика.

Закрытые или вытянутые формы изделий с белым фоном украшались крупным растительным узором и арабскими дидактическими надписями на вертикальных сторонах или шаровидном тулове изделий.

Изделия поливной керамики с коричнево-красным фоном обычно украшались стилизованными изображениями животных, птиц и растительным орнаментом типа ислими. На них также наносились арабские благопожелания, но они сочетались с другими мотивами орнамента. На протяжении IX–XП вв. афрасиабская поливная керамика достигла художественного и технического совершенства она была предметом экспорта и вывозилась во многие страны мусульманского мира.

Чернильница. X в. Афрасиаб
(Шедевры... 2004. С. 125. Илл. 203.)

Несмотря на общие черты с афрасиабской керамикой, высокими художественными качествами и безусловным своеобразием отличалась и поливная керамика других центров Мавераннахра IX–XП вв., в частности, поливная керамики Ташкента, которая долгое время рассматривалась лишь как звено «афрасиабской керамики». Благодаря исследованиям отечественных ученых-археологов, искусствоведов можно говорить о том, что «...Ташкент был не провинциальным городом, где просто имитировали продукцию Самарканда. Он являлся крупнейшим центром керамического производства , продукция которого по ряду параметров превосходила изделия и Самарканда, и Нишапура того же времени, и, безусловно, оказывала влияние на про-

дукцию Южного Казахстана и Ферганы» (Ильясова С. Р., Ильясов Дж. Я., Имамбердиев Р. А., Исхакова Е. А. 2016. С. 8).

Значительная коллекция ташкентской поливной керамики X–XIIвв., представляющая ее основные разновидности, хранится в Государственном музее искусств в Ташкенте.

Традиции китайского фарфора сань-цай (s nc i) оказали влияние на технологию и декор глазурованной керамики Мавераннахра X–XIIвв. Зелено-желтая по колориту поливная керамика Афрасиаба X в. несет на себе следы этого влияния. Характер декора такого типа керамики представлен двумя вариантами: А) абстрактным узором состоящим из свободно растекающихся потеков и Б) орнаментальной росписью (калями) в комбинации с прочерченным узором (чизма). Оба этих варианта керамики в стиле саньцай были распространены в самаркандском Согде. На Афрасиабе были обнаружены горшки, покрытые трехцветной глазурью (вариант А), образующей произвольный и абстрактный по очертаниям живописный узор.

В Самаркандском музее хранится еще одно изделие в декоре которого проявилась традиция желто-зеленой керамики саньцай (вариант Б) — это круглое блюдо по широкому полю которого почерчен узор в виде ряда заштрихованных треугольников и разбросанными стилизованными пятнами и точечным орнаментом. Такого же типа блюдо с гравированным орнаментом в виде миндалевидных узоров и эпиграфической стилизованной надписи в центральном круге также обнаружено на Афрасиабе.

Серо-зеленый фарфор цинци, известный в Европе как селадон, появился в Китае в самом начале нашей эры как имитация драгоценного нефрита. Традиции китайского фарфора цинци нашли отражение в ряде поливных изделий Афрасиаба XI–XII вв., покрытых монохромной светло-голубой, бирюзовой и темно-зеленой поливой блюда, чаши, вазы, светильники и чернильницы. Серия таких изделий с сине-голубым монохромным покрытием хранится в музеях Ташкента и Самарканда.

* * *

В связи с активным развитием гончарного ремесла в IX–XII веках расширяется спектр форм, художественных и технологических приемов изготовления керамики по сравнению с раннесредневековым периодом.

Изделия керамики ввиду особой востребованности у местного населения и их повышенной хрупкости в качестве предмета экспорта, в большей степени, чем, скажем торевтика отражали локальные традиции искусства. Здесь следует сделать оговорку, поскольку изделия высокохудожественной керамики также являлись предметом международной торговли. Однако в целом, керамика в меньшей степени, чем торевтика, отражала тенденции универсального общехалифатского, шире — общемусульманского искусства IX–XIII вв.

Торевтика Мавераннхара: от серебра к бронзе и меди

Включение среднеазиатских владений в состав Халифата в результате арабских завоеваний VII–VIII вв. привело к значительным изменениям в идеологии, духовной и художественной культуре населения среднеазиатского Междуречья. Унаследовав высочайший уровень самобытных школ доисламской торевтики — таких как согдийская, тохаристанская и хорезмийская, местные мастера развивали и обогащали традиции, приспосабливаясь к требованиям новой идеологии. VIII–X вв. были завершающим этапом в

«…Основная сложность заключается в том, что для домонгольского периода с территории Мавераннахра пока не известно ни одного медного, бронзового или латунного предмета, на котором были бы указаны место изготовления, или имена мастера, соответствующая какому-либо из городов региона. Лишь с развитием систематических археологических исследований на обширных просторах республики были сделаны находки, позволяющие до некоторой степени осветить проблемы производства художественных изделий из меди и бронзы на территории Узбекистана…». (Ильясов Дж., Хакимов А. А. 2012. С. 221).

Крышка от шкатулки. XII в. Самарканд
(*Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1960. С. 158–159, рис. 189–191.*)

развитии традиций доисламской торевтики Мавераннахра. В то же время, это был переходный период, когда формировались черты нового художественного стиля.

Для того, чтобы общие выводы и заключения в отношении стилевого и технологического своеобразия чеканки Мавераннахра этой поры были достаточно обоснованными, необходима точная атрибуция и локализация исследуемых объектов торевтики. В виду особой подвижности в качестве предмета экспорта изделий торевтики, определение места их изготовления требует обстоятельной аргументации.

Технологической особенностью торевтики Мавераннахра IX – начала XIII вв. было широкое распространение бронзовых, латунных и медных изделий. Массовое распространение предметов из недрагоценных металлов исследователи связывают с экономическим кризисом, когда изделия из серебра и золота переплавляются на монеты, и, как следствие, происходит наплыв изделий из меди и её сплавов. Наряду с этим аргументом одной из причин называют всё чаще раздававшийся призыв исламских богословов к сдержанности и аскетизму в быту. В то же время большое количество изделий из бронзы и меди в музейных коллекциях и собрания не означает прекращения изготовления изделий из серебра и золота в IX–XII вв.

«Тот факт, что Будрачский клад был найден при археологических исследованиях, позволил сделать вывод о том, что в этом крупном городе располагалась мастерская по изготовлению медно-бронзовых предметов» (Ильясов Дж., Хакимов А. А. 2012. С. 223).

Художественный металл Мавераннахра и Хорасана этой поры не ограничивался только разного рода посудой из бронзы и меди, которая была рассчитана в основном на средние слои населения. Правители и дворцовая знать по-прежнему предпочитали роскошь и богатство, символом которого были золото, серебро и драгоценные камни как неотъемлемая частью дворцовой жизни, празднеств и обихода. К сожалению, самих образцов из золота и серебра до нашего времени сохранилось крайне мало. К ним относятся изделия из серебра с позолотой, производство которых можно в разной степени уверенности отнести к Мавераннахру или Хорасану. Это серебряное блюдо начало XI в., на котором изображен один из правителей династии Газневидов (Ильясов Дж., Хакимов А. А. 2012. С. 220. Рис. 2), небольшая серебряная чаша X в. с изображением птице-девы и надписью персидскими стихами вокруг ее фигуры (The Art Central Asia. 1988. Ill. 177), а также хорошо атрибутированный благодаря надписи на нем серебряный с позолотой поднос XI–XII вв. с именем хорезмшаха Абу Ибрагима (The Art Central Asia. 1988. Ill. 178), что позволяет локализовать его Хорезмом. Возможно,

впереди еще нас ждут открытия новых образцов из серебра из золота, которые создавались в тот период в Мавераннахре и Хорасане, но пока остаются неопубликованными и хранятся в запасниках музейных или частных коллекций.

В изделиях бронзы и меди Мавераннахра X – начала XIII вв. основным приемом в технике украшения изделий из бронзы и меди становятся ковка, чеканка, гравировка, более полно отвечающие основным декоративным принципам того времени — плоскостности, ковровости узора. Реже применяются излюбленные в доисламское время литье и рельефная обработка поверхности, использовавшаяся ранее в декоре сосудов из золота и серебра. В то время как в Хорасане и Иране была распространена техника изготовления фигуративных сосудов в технике литья, а также инкрустация серебряными и золотыми нитями, в Мавераннахре эти приемы и формы изделий встречаются намного реже.

Более часто мастера торевты Среднеазиатского Междуречья использовали технику рельефной выколотки. В этой технике выполнена уникальная бронзовая шкатулка XII в. с сюжетными сценами из «Шахнаме», свидетельствующая о распространении в городской среде древних эпических традиций и литературы средневековья (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1960, С. 158–159, рис. 189–191; Шедевры … 2004. Илл. 251).

Однако более широко и отчетливо эту техника использована в декоре серии прямоугольных подносов, локализующихся северо-восточными районами Мавераннахра. Это два подноса из Ферганской долины Узбекистана (The Art Central Asia. 1988. Ill. 179; Торевтика. 2012. Илл. XXVII на стр. 262), три подноса из Калаибаландского клада — территория Таджикистана (Торевтика. 2012. Илл. на стр. 94; см. также Торевтика. 2012.. Рис. 2 на стр. 125) и один поднос из Ошского музея на территории южного Кыргызстана (Хакимов А. А. 1983. Илл. на стр. 93). Все они близки по стилю и технике, но имеют между собой понятные различия. Почти полное сходство по характеру растительных узоров (в центре медальона в виде вьющихся стеблей с трилистниками на конце), специфической удлиненной выемке в центре подноса (выемка двух типов — виде фестончатых или ложчатых и прямоугольных углублений) и характерным рельефным эпиграфическими надписям почерком насх по бортам имеют два подноса из Калаибаландского клада и подносы из Ошского и Ташкентского музеев. Они, безусловно, представляют общую ремесленную традицию Ферганской долины и не исключено, что были выполнены в близлежащих мастерских или даже в одной крупной мастерской. В центре этих подносов изображены незамысловатые рельефные узоры ислими, которые выглядят не очень выразительно. По этой причине эти три подноса можно отнести к продукции если не рядового характера, то, во всяком случае, к предметам, предназначенных не для столь состоятельных заказчиков. Более интересны и богаты по узору в центре подносов два образца из этой серии — один из них поднос из Эрмитажа с изображением сидящего правителя с чашей в руке и ветвями узора вокруг (орнамент «вак-вак»), локализованного в эрмитажной аннотации Ферганой (The Art Central Asia. 1988. Ill. 179), а другой — поднос из Калаибаландского клада (Таджикистан) в виде двух фестончатых выемок в центре подноса с изображением в каждом из них крылатого сфинкса с женским лицом (Торевтика. 2012. Илл. на стр. 94).

Выявляемая общность стиля этой группы подносов дает основание считать, что в рамках всего Мавераннахра существовали центры производства и изготовления бронзовых и медных изделий, которые при всем сходстве,

Поднос. XI-XII вв. Фергана. Мавераннахр
Государственный музей истории Узбекистана. Ташкент. (Торевтика. 2012. Илл. XXVII на стр. 262).

Бронзовый поднос. XI–XIIвв. Северо-восточные районы Мавераннахра. Городище Калаибаланд на территории Таджикистана
(Торевтика. 2012. Илл. на стр. 94.)

Фрагмент бронзового подноса с растительным узором в центре. XI–XII вв. Северо-восточные районы Мавераннахра
Музей в г. Ош – Кыргызстан. (Хакимов А. А. 1983. Илл. на стр. 93).

имели явные черты локального своеобразия. Эти же выводы можно сделать и на основании сравнительного анализа других предметов художественного металла — кувшинов с шаровидным туловом, вытянутой горловиной и литой фигуркой плода грана на ручке, бронзовых котлов, светильников, чернильниц, тупок и т.д.

В середине XI века в прикладном искусстве Центральной Азии наступает смена художественного стиля – господствует декоративно-орнаментальное начало. В связи с серебряным кризисом изделия из серебра и золота переплавляются на монеты, происходит наплыв изделий из меди и её сплавов.

Большие круглые подносы с ложчатым обрамлением и медальоном в центре, как правило, украшенным изображением крылатого сфинкса с женским лицом, были вероятно типичной продукций центральных и восточных районов Мавераннахра. Замечательный образец такого подноса хранится в Самаркандском музее (Государственный музей истории культур Узбекистана) и находит аналогии в сходных по форме и декору изделиях Калаибаландского клада из Таджикистана (Торевтика. 2012. Рис. 4. 1, 2. На стр. 127). А прием ложчатого обрамления на подносе из Самарканда находит аналогии в подставке для светильника из клада в Отратобе в Казахстане (Торевтика. 2012. Илл. IV на стр. 70). Фрагмент блюда сходного по технике фестончатого обрамления с Самаркандским подносом найден в составе Серахского клада из Туркменистана (Торевтика. 2012. Илл. XVIII на стр. 210).

Стр. 181. Бронзовый поднос с изображением сидящего правителя в окружении растительного узора «вак-вак». XI–XII вв. Фергана. Мавераннахр
Эрмитаж. (The Art Central Asia. 1988. Ill. 179)

Бронзовый поднос с растительным узором в центре. XI–XII вв. Северо-восточные районы Мавераннахра. Городище Калаибаланд на территории Таджикистана
(Торевтика. 2012. Илл. на стр. 94.)

Поднос со сфинксами. XII в. Мавераннахр
Музей истории культуры Узбекистана. Самарканд. (Шедевры ... 2004. С. 144. Илл. 253).

Одним из наиболее распространненых типов бронзовых изделий являлись ступки с характерными миндалевидными шишаками на внешней стороне для удобства держания корпуса ступки во время измельчения продуктов или приготовления лекарственных препаратов (Ильясов Дж. Я. 1993). Несколько образцов ступок было обнаружено в составе клада на городище Будрач. Две ступки из будрачского клада (Торевтика. 2012. Илл. на стр. 179; Ильясов Дж., Хакимов А. А. 2012. Цв. илл. на стр. 177) и две ступки из туркменского Дашлыаланга схожи по конструкции и орнаментам (Торевтика. 2012. Илл. XIX, XXI; Илл. на стр. 141). Ступка с отворотом из Будрачского клада (Ильясов Дж., Хакимов А. А. 2012. Цв. илл. на стр. 178) находит аналогии в составе ступок из Дашлыаланга и (Торевтика. 2012. Илл. XXII на стр. 211). Среди известных ступок с территории Узбекистана пока не встречено ступок с гладким туловом, в то время как среди ступок из Дашлыаланга

Подносы из клада в Калаибаланд. Таджикистан
(Торевтика. 2012.. Рис. 2 на стр. 125.)

(Торевтика. 2012. Илл. XXa на стр. 211) такие образцы есть и они находят аналогии в ступках из Азербайджана (Торевтика. 2012. Илл. IV на стр. 283). Возможно, гладкоствольные ступки являются традицией иранских центров торевтики, к которым более близки центры Туркменистана и Азербайджана.

Смена стиля в XI веке коснулась не только приемов орнаментального украшения — заметно меняются и очертания сосудов: от неказистых, несколько громоздких силуэтов (IX–X вв.) происходит развитие к более изящным и плавным абрисам, уравновешенным пропорциям (XI – нач. XIII вв.). В этих видоизмененных силуэтах уже трудом угадываются формы согдийских и позднесасанидских изделий из серебра, к которым они восходят. Это — полусферические и кованые высокие кувшины с фигурным навершием на изящной ручке в виде плода граната, формы которых восходят к доисламскому периоду, а гравированный узор отражает традиции искусства нового исламского времени .

К новым формам изделий относятся бронзовые и латунные подносы прямоугольной и круглой формы, поверхность которых была использована мастерами чеканщиками для нанесения достаточно определенного набора мотивов — круглых медальонов в центре с изображением крылатых сфинксов или птице-дев, растительных и эпиграфических узоров, знаков-символов и других узнаваемых элементов исламского орнамента.

В связи с активным развитием наук и письменности, в большом количестве стали изготовляться чернидльницы, которые также украшались обычеыми для изделий чеканки XI–XIII вв. растительными узорами и, эпиграфическими надписями, образами птице-дев и сидящих мужских фигур, возможно, писарей, для которых предназначались эти изделия.

Изображения крылатых сфинксов и копытных, львогрифонов и человекоголовых птиц, получившие особую популярность в декоре бронзовых изделий XI–XII вв., теряют прежнее мифо-эпическое значение и переходят в разряд фольклорно-сказочных персонажей. Не исчезают и сюжеты светского характера, также получившие новую окраску. Изображения тронных сцен, охотничьих подвигов, пиров и развлечений знати помещаются в небольшие медальоны, ритмично расположенные на поверхности изделия и становятся частью орнаментального украшения различных предметов обихода.

Животный мир на изделиях бронзы XI – начала XIII в. сводится к изображениям зайцев, ланей, собак, лис, гепардов в сценах звериного гона, козерога и тельца в композиции «Знаки Зодиака», а также птиц и рыб в медальонах вне какого-либо сюжета; эти гравированные изображения заключаются в отдельные картуши или круглые медальоны, которые преры-

Светильники XI в. Узбекистан
(Торевтика. 2012. Илл. на стр. 190.)

Чирак — светильник. XII в. Мавераннахр
Музей истории культуры Узбекистана. Самарканд. (Шедевры ... 2004. С. 141. Илл. 247).

Котел. Надпись насхом «Вечная слава и успех». XII в. Мавераннахр

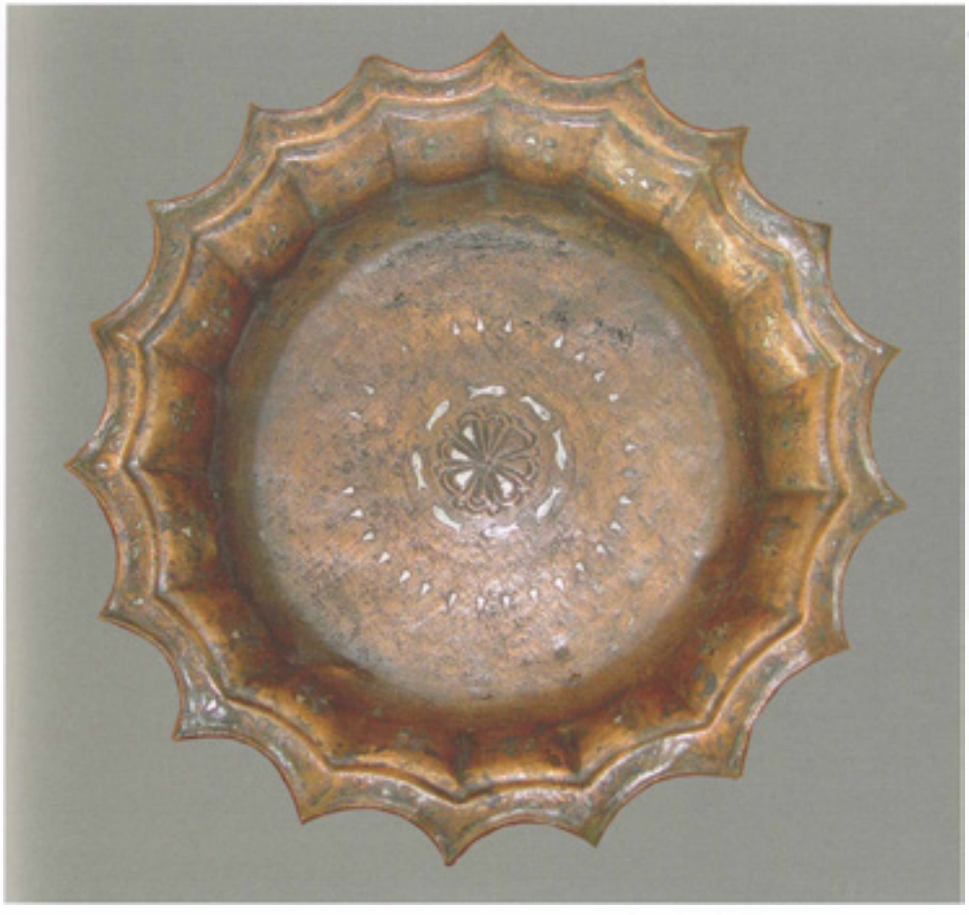
Музей истории культуры Узбекистана. Самарканд. (Шедевры ... 2004. С. 141. Илл. 246).

Подное с изображением сфинкса. XII в. Мавераннахр

Музей истории культуры Узбекистана. Самарканд. (Шедевры ... 2004. С. 143. Илл. 250.)

Курильница — треножник. XII–XIII вв. Мавераннахр

Музей истории культуры Узбекистана. Самарканд. (Шедевры ... 2004. С. 141. Илл. 248).



Тазик с рыбками. XII в. Мавераннахр
Музей истории культуры Узбекистана. Самарканд. (Шедевры ... 2004. С. 145. Илл. 254).

вающимся декоративным обручем охватывают тулово высоких кувшинов и сферических чаш. И хотя трактовка животных порой настолько близка натуре, что можно определить их вид, тем не менее, эти изображения играют в основном роль узорообразующих элементов. Декоративное начало берет верх. Это проявляется в обилии пышного растительного узорочья, которое «поглощает» изобразительные сюжеты и поэтому фигуры зверей и птиц, имеющих, казалось бы, самостоятельное значение, все же вплетается в общую орнаментальную ткань произведений. Прекрасным образцом такого орнаментального набора может служить бронзовая, а скорее, латунная, чаша из Термезского музея с изображением в картушах сюжета со звериным гоном и изображениме на дне крылатого сфинкса (Хакимов А. А. 1975. С. 63–72, рис. 1, 2). Иконографически образ сфинкса близок изображению этого существа на бронзовом (латунном) тазе XII в. из Самаркандского музея (Шедевры. 2004. Илл. 250 на стр. 143).

Курильница со звериным гоном. XII в. Мавераннахр или Хорасан. Музей истории культуры Узбекистана. Самарканд
(Шедевры ... 2004. С. 142. Илл. 249.)

Связь с раннесредневековой согдийской и сасанидской торевтикой проявилась в формах грушевидных кувшинов с надписью «Сделал Ахмад», восходящих к кувшину с крылатым верблюдом VII–VIIIвв. из Бухарского Согда. Сходная форма кувшина обнаружена и на территории Казахстана (Торветика. 2012. Илл. на стр. 33)

Кувшины с шаровидным туловом и литым плодом граната на ручке, ложчатые подносы с изображением полиморфных сказочных существ, датируемые X–

Бронзовая ступка. XI в. Мавераннахр

Государственный музей истории Узбекистана. (Ильясов Дж., Хакимов А. А. 2012. Цв. илл. на стр. 180; Ч/б илл. V на стр. 257. Ильясов Дж., Хакимов А. А. 2012. С. 242).

Бронзовая ступка с шишаками. XI в. Городище Будрач. Узбекистан

(Торевтика.2012. Илл. на стр. 179)

Бронзовая ступа из Дашлыаланга. XI в. Туркменистан

(Торевтика. 2012. Илл. на стр. 141.)

Бронзовая ступка с шишаками. XI в. Городище Будрач. Узбекистан

(Ильясов Дж., Хакимов А.А. 2012. Цв. илл. на стр. 177; Ч/б илл. II на стр. 256.)

«…Наиболее интересна самая крупная ступка из состава Будрачского…, на которой, помимо пояса мерлонов, представлена арабская надпись – благопожелание: «Во имя Аллаха, милостивого, милосердного, благословение владельцу сего» (чтение Дж. Я. Ильясова) (рис. 8 a, b, c). (Ильясов Дж., Хакимов А. А. 2012. С. 242).

Бронзовая ступка. XI в. Мавераннахр

Государственный музей истории Узбекистана. (Ильясов Дж., Хакимов А.А. 2012. Цв. илл. на стр. 181; . Илл. VI на стр. 257.)

«…Существовали типы ступок с 2–3 петлевидными ушками, в которые вдевались кольца. Ушки иногда имеют зооморфное оформление, как на еще одной ступке из коллекции Национального Исторического музея» Ильясов Дж., Хакимов А.А. 2012.С.242

Важную роль в быту населения Мавераннахра играли бронзовые ступки, которые использовались и в производственных процессах … и в приготовлении пищевых продуктов, и, конечно, в аптечном деле. Несмотря на утилитарный характер, эти массивные изделия зачастую имели декор, который подразделяется на рельефный, то есть, литой, и гравированный. Литым орнаментом в виде так называемых ступенчатых зубцов или мерлонов, украшена целая серия ступок различных размеров, найденных в составе Будрачского клада. Три десятка ступок украшены четырех-, пяти- и шестиступенчатыми мерлонами, внутри которых расположены различные фигуры. Иногда это трех- и пятилистники, но в основной массе – это варианты «стрельчатой бойницы», прямо указывающей на происхождение данного орнаментального мотива от архитектурного декора. Что касается его семантики, то она довольно прозрачна – мерлоны, скорее всего, символизируют защиту, то есть, становятся апотропеическим знаком (Ильясов Дж., Хакимов А. А.2012. С. 241).

«Богато украшаются восьмиугольные подставки конца XI – начала XIII в. На одной из них можно видеть надписи почерками куфи и наск, а также гранаты, выполненные медной инкрустацией.

Другая росковно украшена кубическими надписями и растительно-геометрическими мотивами, с использованием серебряной и медной инкрустации» (Ильясов Дж., Хакимов А.А.2012.С. 248)

Подставка с инкрустацией медью в виде плодов граната. XII в. Самарканд
(*Шедевры…2004. Илл. 252.Ильясов Дж., Хакимов А.А.2012. С. 249. Илл. XXXI, XXXII.*)

Бронзовая чернильница. XI–XIII вв. Отрартобе. Казахстан
(*Торевтика. 2012. Илл. на стр. 47.*)

Бронзовая чернильница с инкрустацией серебряными нитями. XII в. Термез. Узбекистан.
Термезский археологический музей. (Ильясов Дж., Хакимов А. А.2012. Илл. на стр. 228).

Бронзовая чернильница с изображением сидящей мужской фигуры. XII в. Термез. Узбекистан
(Ильясов Дж., Хакимов А. А.2012. Илл. на стр. 229.)

Подставка с инкрустацией серебряными нитями. XII в. Самарканд
(*Ильясов Дж., Хакимов А. А. 2012. С. 249. Илл. XXXIII.*)

Медный кувшин. XII в.
Ферг музей. Инв № КП 11804 М800.

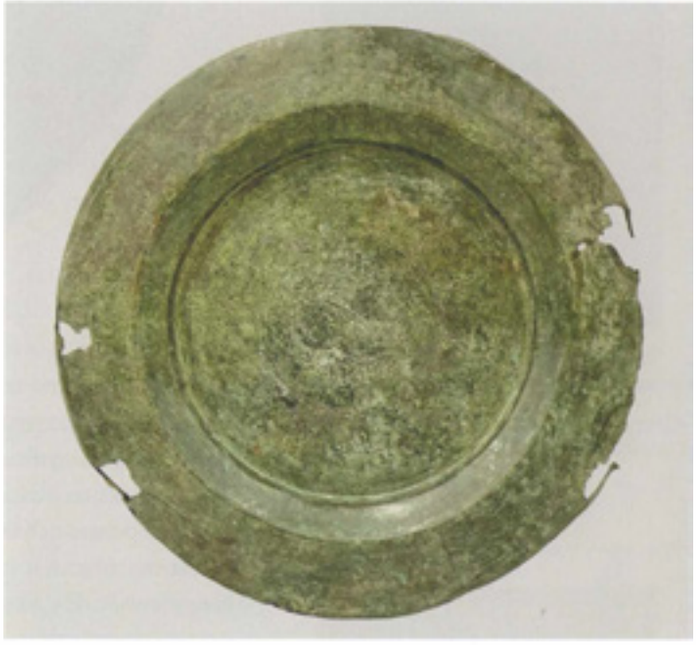
Бронзовый кувшин. IX–X вв. Ахсикетский клад. Мавераннахр
Государственный музей искусства народов Востока. Москва. (Торевтика. 2012. Цв. илл. на стр. 182; Ч/б илл. VII на стр. 257).

Кувшин из Золизардского клада. XI–XII вв. Таджикистан
(Торевтика. 2012. Илл. IV стр. 160.)

Кувшин с фигурным изображением плода граната на ручке. XII в. Мавераннахр

Медное блюдо с с ложчатыми бортиками — наследие согдийского серебра. X в. Северо-восточные регионы Мавераннахра
Ферганский музей. Инв № 2530 А6. Блюдо не публиковалось.

Медное блюдо с ложчатыми бортиками и с изображением птице-девы. XI в. Северо-восточные регионы Мавераннахра
Ферганский музей. Инв. № 2529 А6.



Медное блюдо с изображением крылатого сфинкса. XI в.
Ферганский музей. Инв № 2529 А6-2.

Серьга. Золото, жемчуг. IX–X вв.
Афрасиаб

Браслеты из серебра. XII век. Каттакурганский район. Самаркандская область

Бронзовое зеркало с двумя сфинксами. XI–XII вв. Термез. Узбекистан
(Торевтика. 2012. Илл. на стр. 227.)

Бронзовое зеркало с двумя сфинксами. XII вв. Семиречье
(Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. Илл. 229.)

Кувшин с ручкой. VIII–IX вв. Шахристан
Музей истории культуры Узбекистана. Самарканд. (Шедевры ... 2004. С. 140. Илл. 245).

XIIвв., также имеют аналогии в раннесредневековой доисламской торевтике регионов Среднеазиатского Междуречья. В X–XII вв. эта форма кувшинов становится наиболее распространенных в масштаюа среднеазиатского Междуречья и сопредельных регионов.

В середине XI века в прикладном искусстве Центральной Азии наступает смена художественного стиля — декоративно-орнаментальное начало господствует. В связи с серебряным кризисом изделия из серебра и золота переплавляются на монеты, происходит наплыв изделий из меди и её сплавов. Это отвечало и всё чаще раздававшимся призывам исламских богословов к сдержанности и аскетизму в быту: «Не пей из золотых и серебряных чаш и огра¬ничься глиняной посудой».

Как своеобразное продолжение согдийских традиции изготовления ложчатых чаш можно рассматривать форму медного блюда из Ферганского Музея (Ферганский областной краеведческий музей. Инв № 2530 А6). В Ферганском музее хранится еще одно медное изделие – поднос или блюдо с широким бортиком и небольшим углублением, на дне которого изображен крылатый сфинкс с женским лицом (Ферганский областной краеведческий музей. Инв. № 2529 А6-2).

С середины Xв. получают распространение новые формы изделий из бронзы и меди – прямоугольные подносы, кувшины с шаровидным туловом и граненным горлом, небольшие цилиндрические чернильницы и ступки, полусферические чаши и бронзовые зеркала. Кувшин из Самаркандского музея с навершием на ручке плода граната представляет группы весьма распространенных в Среднеазиатском Междуречье и в сопредельных регионах медных и бронзовых кувшинов аналогичной формы и с таким же фигурным навершием на ручке в виде плода граната. Аналогичный по форме кувшин, датирующийся X – нач. XIII вв., был обнаружен и на территории нынешнего Туркменистана на городище Ясы-депе (Торевтика. 2012. Илл. на стр. 136)

Бронзовые подвески. IX–X вв. Афрасиаб

Два таких же кувшина X – нач. XIII вв. была обнаружена и на территории Таджикистана на городище Золизарда (Торевтика. 2012. Рис. 6 на стр. 145) и на городище Калаибаланд (Торевтика. 2012. Илл. на стр. 93).

При раскопках на территории многих городов — Самарканда, Бухары, Термеза и других, обнаружены остатки мастерских, кварталов ювелиров и сами художественно оформленные изделия. Среди дошедших до нас видов продукции кольца и перстни, браслеты и серьги, медальоны и бляшки, булавки, подвески и амулеты и др.

Мастера — ювелиры изготавливали и фигурки животных, птиц и рыб, служившие в качестве подвесок, т. е. в ювелирном деле продолжало сохраняться смысловое отражение магических представлений. В ювелирных изделиях IX–X вв. изображения живых существ постепенно трансформируются в растительный, эпиграфический или символико-абстрактные мотивы..

Бронзовый кувшин. XII – нач. XIII вв. Городище Ясы-депе. Туркменистан

Ювелирное искусство IX–XII вв. подверглось тем же изменениям стиля, что и другие виды художественного ремесла. В оформлении многочисленных бронзовых амулетов-подвесок с гравированными изображениями птиц, зверей чувствуется нарастающее преобладание растительно-геометрического узора. Вводятся арабские надписи с благопожеланиями, окаймляющие зооморфные изображения в круглых медальонах, иногда выполнявшихся в рельефной или прорезной технике. Широкое распространение в это время получают литые серебряные, бронзовые медные изделия - застежки, накладки для поясов, бляшки, амулеты и булавки в виде фигур птиц и животных, змеевидные браслеты, сочетающие в себе магическое и художественное значение.

* * *

Несмотря на общие, универсальные черты художественной культуры исламского мира IX – начала XIII вв., локальные особенности торевтики Мавераннахра сохранялись. Характер региональных черт зависел от конкретных исторических обстоятельств — от времени принятия ислама, устойчивости местных культурных традиций, уровня урбанистического развития и т. д. Проникновение ислама в регионы Среднеазиатского Междуречья происходит на рубеже VII–VIII вв., однако, в художественной культуре, в частности в торевтике, этот процесс находит отражение лишь в IX–X вв. В этот переходный период прежние доисламские образы и мотивы или исчезают или адаптируются, создавая некий новый художественный симбиоз. В северо-восточные регионы Мавераннахра проникновение ислама происходит позже, поэтому в характере орнаментики и стилевой трактовки общемусульманские стандарты проявляются здесь на более поздних этапах.

Бронзовый уквшин. XII в. Городище Калаибаланд. Таджикистан
(Торевтика. 2012. Илл. на стр. 136.)

Флакон стеклянный. Афрасиаб. X в.

Кувшин стеклянный. X в. Афрасиаб

Кувшин. Стекло. XII в. Афрасиаб

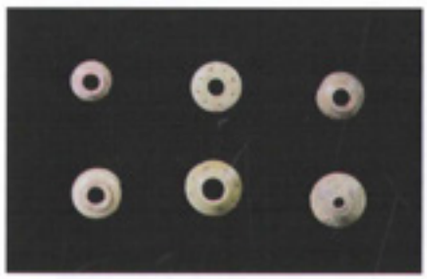
Кувшинчик. Стекло. XII в. Афрасиаб

Тем не менее, уже к началу XIII в. орнаментализм в стиле торевтики северо-восточных регионов Мавераннахра также становится доминирующей художественной чертой.

Редкие находки: стекло, кость, терракота, ганч, текстиль

Наряду с изделиями из глины, металлов и драгоценных и полудрагоценных камней в Мавераннахре в домонгольский период мастера ремесленники создавали и изделия из других твердых материалов — стекла, кости, дерева, кожи, а также предметы из папье-маше.

В отличие от керамики и чеканки эти виды прикладного скусства Мавераннахра IX – начала XIII вв., представлены единичными арте-фактами. В музеях Узбекистана хранятся изделия средневекового стекла — это разнообразные сосуды — кувшинчики, чернильницы, флаконы и т.д., но лишь редкие образцы стеклоделия обладают истинно художественными качествами — большей частью это рядовая утилитарная продукция. В домонгольский период широкое распространение получают стеклянная столовая и химическая посуда, парфюмерные флаконччики и другие бытовые изделия. Изобразительные мотивы на них редки, а имеющиеся несложны и выполнены в технике выдувания в форму или путем тиснения штампом.



Пуговицы костяные. Афрасиаб. IX–X вв.

Косторезное искусство Мавераннахра этого времени представлено многочисленными экземплярами бытовых предметов — уховерток, туалетных ложечек, конических пуговиц и прочих мелких изделий. Они имеют в основном утилитарный характер и не отличаются художественной выразительностью. Исключением являются костяные ложки с изящными, ажурно-прорезными ручками и выполненной в такой же технике гребень в виде фигурки птицы IX–X вв. из Афрасиаба, силуэт которой чем-то напоминает фигурки птиц на афрасиабской керамике того же времени.

Сохранившиеся образцы художественной работы в дереве представляют собой элементы архитектурно-декоративного оформления дворцов и других сооружений.

Резьба по ганчу IX–X вв. представлена резными ганчевыми панелями из Афрасиаба с растительным и геометрическими узорами .

В XI веке в резьбе по терракоте Самарканда можно видеть широкое распространение эпиграфических надписей, которые трансформируются в декоративный узор, благодаря превращению окончаний отдельных букв в растительные завитки.

Фрагмент гребня из кости с изображением птички. IX–X вв. Афрасиаб

Костяные ложки. Афрасиаб. IX–X вв.

Фрагмент алебастрового декора. Городище Афрасиаб. X в.

Фрагмент алебастрового декора. X в. Афрасиаб

Несмотря на некоторые хронологические особенности процесса внедрения ислама в восточные регионы исламского мира, все же в целом IX–X вв. можно считать временем появления в Мавераннахре первых образцов собственно исламского искусства и архитектуры. Так, в южных регионах Средней Азии благодаря использованию жженого кирпича сохранились первые памятники культовой архитектуры, датирующиеся IX–X вв. — мавзолей Араб-ата в Тиме, мавзолей Ак-Астана в Шурчи, всемирно известный мавзолей Саманидов в Бухаре. Причем, нередко исламские постройки возводились на местах прежних культовых сооружений. В IX веке появляются первые образцы поливной керамики, в которых уже очевидны традиции новой исламской эстетики — каллиграфические надписи нередко коранического содержания на арабском языке, стремление к декоративности стиля и т.д.

В искусстве и ремеслах Мавернахра IX – начала XIII вв. происходит процесс замена доисламских традиций на новые, исламские установки и правила. Однако отказ — от старого и его кардинальная переработка не были одномоментным явлением. В IX–X вв. традиции доисламского искусства — технологии, формы, мотивы и образы — еще встречаются, хотя и в несколько видоизмененной трактовке.

В XI–XII вв. трактовка мотивов на изделиях художественного ремесла Мавераннахра меняется. Это проявилось в том, что многие каллиграфические надписи на изделиях поливной керамики и чеканки стали терять смысловое значение и превратились в декоративный, порой нечитаемый узор. Прежние описательные темы и реалистические изображения переходят в разряд ритмического узора. Например, изображения зверей и птиц, сцены охоты или тронного восседания правителей теперь становятся частью декора и вплетаются в узорный орнамент. Сцены звериного гона, сцены терзаний, верховые охотники, фантастические существа — крылатые сфинксы, сирены и гарпии — древнейшие образы, будто возрожденные каким-то чудом, заполняют поверхность сосудов. При этом наблюдается общность мотивов

Фрагмент алебастрового декора. Городище Афрасиаб. X в.

Фрагмент алебастрового декора из интерьера бани. Городище Афрасиаб. X в.

и образов, которые используют как мастера торевтики, так и ремесленники – гончары, стеклодувы, ювелиры. В этом проявляется общность мировоззренческих особенностей в искусстве и ремесле исследуемой эпохи.

IX – нач. XIII вв. — были эпохой собственных ценностей и в тоже время являлись периодом, представляющим некий «мост времени» — из искусства VII–VIII вв. с их богатым изобразительно-фигуративным содержанием в художественную культуру мусульманского мира XIV–XVI вв., построенную на принципах иной эстетики, на стиле всепоглощающего орнаментально-декоративного искусства.

Фрагмент резной терракоты с надписью цветущий насх. XI в. Афрасиаб. Самарканд
(Шедевры...2004. Илл. 287 на стр. 156.)

Глава 6
ИСКУССТВО XIV–XVI ВВ.: блеск империи Темуридов

Монгольская интервенция в исламский мир: номады и город
Истоки и особенности темуридского стиля
Архитектура-символ величия и красоты
Декор — земная концентрация небесной красоты
Художественные ремесла: имперский центр и перифирия
Версии возникновения мавераннахрской школы миниатюры
Миниатюра эпохи Темуридов в контексте проблемы Запад и Восток

Монгольская интервенция в исламский мир: номады и город

В XIII веке сначала народы Мавераннахра, а затем и другие страны исламского мира, испытали исторический коллапс, вызванный опустошительным нашествием орд Чингиз-хана. Первое глобальное столкновение двух цивилизаций — степного язычества в виде монгольского Ясы и исламского единобожия усугублялось другой драматической коллизией — борьбой культуры степи и города. Войны с номадическими, степными династиями в истории исламского халифата имелись, но они осуществлялись единоверцами и, не имели столь тотального и, чаще всего,бессмысленного разрушительного действия.

Последствия нашествия оказали пагубное влияние на экономику, торговлю, политическую и духовную жизнь народов Халифата, положив конец этому во многом номинальному, но системному религиозно-политическому устройству. Жестокое убийство последнего халифа Ал-Мустасима в 1258 году внуком Чингиз-хана Хулагу привело к гибели истинного Халифата. На территории Ирана и Ирака Хулагу основал свою династию и получил титул Ильхан (хан части страны) от своего брата, Великого хана Хубилая.

Двоюродный брат Хулагу хан Берке, принявший ислам, выразил возмущение. Как месть за единоверца,он объявил войну своему соплеменнику и родственнику. Однако истинные причины столкновений между двумя монгольскими родами были связаны не с исламским фактором, а с борьбой за территории между Золотой Ордой и страной Ильханидов, основателем которого был Хулагу.

Как видим, в разделенной на несколько улусов монгольской империи потомки Чингизхана придерживались различных религиозных убеждений.

Стр. 196. Комплекс мавзолеев Шахи-Зинда. Самарканд

Большая часть придерживалась монгольского кочевого устава — Яса, некоторые ханы по тем или иным причинам принимали ислам.

Мавераннахр как государство, номинально подчинявшееся халифату, в связи с его падением потерял прежний статус. По воле новых завоевателей — чингизидов Чагатайской ветви на территории Мавераннахра было создано государство с подчинением монгольским правителям. Резкая антиисламская позиция Чагатая, рьяного сторонника монгольской Яса, приверженность первых правителей монголов номадическим традициям и антипатии к городской цивилизации были причинами, которые тормозили развитие мусульманской архитектуры в Мавераннахре.

В XIII – середине XIV вв. в архитектуре и ремеслах Мавераннхара медленно и не столь масштабно, как в ильханидском Иране, шел процесс восстановления. В архитектуре отстутствуют имперские амбиции, монументальных величественных построек в этот период не наблюдается. Это был период своего рода прото-темуридского стиля, проявления которого были не столь яркими и мощными, но все же, в известной степени, подготовили почву для формирования собственно темуридского стиля архитектуры и искусств.

Со временем часть монгольских ханов, поселившаяся на территории Мавераннахра, под давлением обстоятельств, стала принимать ислам, но развитию градостроительства и сооружению мечетей или медресе они практически не содействовали. На этом неблагоприятном историческом фоне период правления Амира Темура и Темуридов выглядит феномальным явлением, когда на территории Мавераннахра расцвет экономики и культуры привел к созданию непревзойденных шедевров архитектуры и ремесел мирового значения. Исследователи истории архитектуры выделяют период сер. XIII – до 70-х гг. XIV вв. как начальный этап восстановления «городов и возрождения деятельности местных архитектурных школ», в то время как следующий этап —70-е гг. XIV в. и продолжение всего XV в. характеризовался как подъем культурной жизни, напоминающий эпоху Возрождения на Западе (Рempель Л. И. 1961. С. 256).

Балдахин с фениксами. Конец XIII – сер. XIV вв. Вышивка на шелке, золотые нити.
Метроп музеум. (The Legacy ... 2002. P. 179. Fig. 210. Cat. No. 184).

Шелковые ткани из Китая привезенные в Иран монголами были ретрансляторами китайских мотивов в декор иранских изделий прикладного искусства.

Истоки и особенности темуридского стиля

Города Среднеазиатского Междуречья пострадали от монгольского нашествия сильнее, чем на западе Халифата, поэтому уровень развития экономики, градостроительства, ремесел и культурной жизни в Мавераннахре в конце XIII – начале XIV вв. был заметно ниже, чем в Иране или арабских странах. «Монгольское правление оказалось мрачным опытом, хотя, возможно, оно не было во всех отношениях полностью негативным, по крайней мере, для тех персов, которым удалось выжить» (Morgan D. 2016. P. 53).

В культурном отношении монголы не могли обогатить завоеванные развитые цивилизации мусульманского Востока ни достижениями ремесла, ни тем более архитектурными идеями. Они были далеки от урбанистической культуры и оседлых цивилизаций. На их родине, в степях Монголии они зависели от Китая и нуждались в таких предметах первой необходимости как металл для оружия, ткани, изделия из керамики и фарфора, а также изделиях роскоши — ювелирных украшениях и сосудах из серебра и золота. Влияние Китая в виде изящных ремесленных изделий и мотивов декора они принесли с собой в завоеванные исламские земли, и китайские образы стали частью иранского репертуара тем. Это изображения летящих фениксов на тканях и керамических блюдах начала XIV в. (The Legacy ... 2002. P. 178. Fig. 208. Cat. No. 134; P. 201. Fig. 242. Cat.No. 133), устрашающие драконы на керамиче-

Карта Империи Темуридов
(Princely..1989. Pp. 18 -19.)

ских изразцах конца XIII – начала XIV вв. (TheLegacy … 2002. P. 65. Fig. 59. Cat. No. 101; P. 97. Fig. 106. Cat. No. 93), китайских облаков в миниатюрах Багдада 1296 г. (The Legacy … 2002. P. 173. Fig. 201. Cat.No. 1) и Тебриза 1330 г. (The Legacy … 2002. P. 166. Fig. 194. Cat. No. 45).

Возможно, первая волна проникновения дальневосточных, китайских традиций и тематики декора в искусство Мавераннахра произошла опосредованно через мастеров-ремесленников, строителей и архитекторов из Ирана и арабских стран, которые в конце XIV в. были привезены Амиром Темуром в города Мавераннахра. Что касается широкого распространения традиций китайского фарфора, резьбы по камню и дереву в Мавераннахре, то этот процесс протекал уже после кончины Амира Темура, в первой половине XV в. — при правлении Шахруха в Герате и его сына Улугбека в Самарканде, когда отношения с Китаем были тесными и дружественными.

Изображения драконов были популярны в имперской архитектуре Китая. В Средней Азии изображения драконов можно встретить на портале мечети в Анау сер. XVв. (мечеть Сейит Джамал ад-Дина). При этом происхождение сюжета противостоящих драконов почему-то не связывают с китайскими традициями, а относят к местным народными преданиям (Пугаченкова Г. А. 1956; Пугаченкова Г. А. 1959).

Что касается облаков, то они стали весьма популярны в миниатюрной живописи Ирана и Мавераннахра на протяжении XIV–XVIII вв.

В этом смысле генезис и особенности темуридского стиля в архитектуре и ремеслах Маверннахра во многом связаны с искусством западных регионов исламского мира и, в первую очередь, Хорасана и Ирана.

Архитектура и ремесла Мавераннахра к концу XIII – началу XIV вв. медленно, но все же восстанавливались, хотя ярких художественных достижений еще не было.

Изразцовая глазурованная плитка с изображением дракона. XIII в. Возможно Тахти Сулайман. Иран
(The Legasy… 2002. P. 65. Fig. 59. Cat. no. 101.)

Медресе Нодир-Диван-Беги в Бухаре

Летящие фениксы изображены на портале более позднего памятника — знаменитого медресе Нодир-Диван-Беги в Бухаре, построенного в 1622–1623 гг. узбекским сановником Надиром Диван-беги.

Конь и конюх. Тарихи жахон куша-История завоевателя мира. 1290 г. Ирак(Багдад)
(The Legacy 2002. gx P. 173. Fig. 201. Cat. no. 1.)

«Искусство преемников государства Ильханидов во многом было «прототемуридским» ...Хотя стало модным отказываться от династических названий этих, термин Тимуриды в данном случае оправдан, поскольку правящая династия сыграла центральную роль в формировании искусства.Памятниками, которым покровительствовали современники Тимуридов,...также включены как «Темуридские», потому что доминирующим стилем был стиль Темуридского Турана и Хорасана. Временной диапазон проецируется на несколько лет после падения Тимуридов (1506 г.), чтобы включить те памятники, которые стилистически относятся к последним годам династии"(Golombek L., Wilber D. 1988. P. XVIII).

Сорхахтани-беки купила несколько деревень и отдала их в вакф на это медресе. Судя по этим сведениям, медресе Ханумине было построено до ее смерти в 1251 г. и при жизни попечителя медресе известного шейха, поэта и богослова Сайфеддина Бохарзи. Исследователи одно и тоже медресе обозначают по разному – в одном случае Ханумийе, а в другом Ханийе: (Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1965. С. 246 и там же. С. 247).

Несмотря на редкие попытки монгольских ханов самим встать у руля правления в Мавераннахре, все же реальными управителями региона были наместники мусульмане из числа местной знати, назначавшиеся ханами Чагатайской ветви монгольского двора. Одним из таких правителей, который долгое время правил Мавраннахром от имени чагатаидов, был местный феодал Масудбек, по приказу которого в Бухаре было построено не сохранившееся медресе Масудийе, в котором он и был похоронен в 1289 г. (Бартольд В. В. 1963. С. 261–262; Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1965. С. 246).

Однако строительство монументального медресе в Бухаре, в котором обучалось свыше 1000 студентов, отмечается еще в середине XIII в. (Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1965. С. 246). Причем огромные средства на возведение медресе в Бухаре были внесены Сорхахтани-бека — старшей женой Толуя, сына Чингис-хана и матерью провозглашенного в 1251 году Великим ханом Мунке. Будучи христианкой несторианского толка, Сорхахтани-бека (1192–1252 гг.), тем не менее, оказывала покровительство и мусульманам.

В XIII–XIV вв. более стабильно и успешно, чем в Мавераннахре, проходило восстановление экономической и культурной жизни в Хорезме, имевшем более тесные экономические и культурные отношения с Ираном и Золотой Ордой. Об этом свидетельствуют и упоминания средневековых авторов Батуты и Араб-шаха, посетивших золотоордынский Ургенч в XIV в.

Мастерство хорезмийских архитекторов, строителей, керамистов и исполнителей декоративных изразцов и плиток оказало большое влияние на архитектуру Золотоордынских городов XIII–XIV вв. Одним из редких памятников XIII в., созданных на территории средневекового Хорезма, является мавзолей Нажмиддина Кубра, который стал одним из первых образцов двухкупольного погребального сооружения.

В 1262 г. умирает Сайфеддин Бохарзи (1190–1262 гг.), пользовавшийся большим авторитетом не только у местного населения, но и у монгольских ханов. В этот же год, на месте его захоронения строится мавзолей, охарактеризованный исследователями как «едва ли не единственный в Мавераннахре памятник XIII столетия» (Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1965. С. 247. Илл. 246). Отличие мавзолея Сайфеддина Бохарзи от однокупольных мавзолеев домонгольского времени в том, что помимо небольшого помещения гурханы, было построено еще одно, более крупное сооружение — зияратханадля чтения молитв многочисленными последователями. По очертаниям оно напоминает более ранний мавзолей Нажмиддина Кубра в Куня-Ургенче.

Мавзолей Сейфеддина Бохарзи. 1261. Бухара

Мавзолей Сайфеддина Бохарзи расположен в загородной местности Фатхабад, к востоку от Бухары. а в конце XIV века — Мавзолей Сайфеддина Бохарзи, построенный на месте древней усыпальницы. Портал мавзолея предположительно относится к XVI веку.В гур-хане ранее находилось надгробие, облаженное деревянным футляром, представляющим шедевр художественной резьбы и раскраски по дереву (XVI век).

Мавзолей Нажмиддина Кубра. XIII в. Куня-Ургенч. Ныне Туркменистан

Не отличается монументальными формами и мавзолей XIII в. основателя ордена дервишей «кубравийа», великого шейха Нажмиддина Кубра, погибшего в борьбе в монголами в 1221 г. Каждый из двух расположенных друг против друга мавзолейных сооружений по форме напоминают мавзолей Буян Кули хана. Каждое из них представляет собой двухкупольное сооружение - один более крупный купол накрывает помещение с молитвенным залом – зиратханой, а второй купол, меньших размеров возвышается над местом захоронения – гурханой. Мавзолей интересен надгробием, покрытым цветными глазурованными плитками с богатым цветочно-растительным узором и арабскими надписями.

Мавзолей Буян Кулихана. XIV в. Бухара

Камолиддин Бехзад. Миниатюра «Строительство Джума Мечети в Самарканде». 1485 г. Герат. Рукопись Шарафиддина Язди «Зафар-наме»

Badari E. 1997. P. 78. Ill. 36-37. В книге – каталоге выставки в Лос-Анджелосе эти жи миниатюры датируются 1467–68гг. и авторство Камалиддина Бехзада не указывается. (Timur and princely vision. 1989. P. 289. cat. no. 147).

В 1358 году рядом с почитаемым захоронением Сайфеддина Бохарзи был возведен мавзолей Буян-Кули-хана.

В конце XIV века в связи с восхождением на престол Амира Темура происходит создание новой могущественной империи, оказавшей огромное влияние на характер формирования истории и цивилизации не только средневекового Востока, но и Запада.

В XIV–XV вв. народы Средней Азии вновь встали на путь возрождения культуры и государственности. Это время отмечено восстановлением городов, строительством новых грандиозных памятников архитектуры, развитием искусств, поэзии и ремесел. Развитие ремесла в государстве Амира Темура и

Байсунгур ибн Шахрух в саду. Фрагмент. Миниатюра к рукописи «Калила и Димна» Абу Али Насруллы. 1429 г. Герат

(Princely... 1989. P. 111. Cat. no. 21.)

Новые тенденции в империи Амира Темура способствовали взаимодействию культур, традиций и обычаев разноязычных народов исламского мира. Локальные этнокультурные черты постепенно стали уступать место своеобразному культурному синкретизму в искусстве государства Амира Темура и Темуридов. Начали возникать традиции культуры более широкого характера и масштаба. Этот универсализм «темуридского стиля» нашел свое отражение и в искусстве миниатюры. Духовная общность в видении ценностей мира, философия гедонизма, и в то же время сходство в манерах поведениях, типах одежды, предметов и атрибутов дворцового быта хорошо демонстрируют миниатюры этой поры.

Пир во вдорце Хусейна Султана Мирзы. К. Бехзад. 1488 г. Герат
(Baburi E. 1997. P. 101. Ill. 47.)

Темуридов проходило в период значительного усиления роли ислама в государстве. В тоже время в искусстве и в ремесле достаточно очевидно начинает проявляться светская линия, нашедшая свое наиболее яркое воплощение в дворцовом искусстве царствующей династии. Процесс нивелировки локальных художественных традиций, начавшийся в арабо-мусульманском мире еще в VIII–XII веках, в послемонгольский период был продолжен.

По существу же темуридские царевичи, начиная с самого основателя династии Амира Темура, были больше привержены ценностям городской цивилизации и религии ислама. Первое проявилось в широко развернувшемся градостроительстве, постройке фортификаций, караван-сараев, постройке гражданских объектов — бань, торговых рядов, караван-сараев, пиршественных дворцов и садов для празднеств. Почитание ислама нашло свое выражение в строительстве монументальных мечетей и религиозных школ — медресе, в преклонении перед мусульманскими шейхами и духовными лицами. И даже строительство мавзолеев, которое в раннем исламе не всегда поощрялось, в эпоху Темуридов приобретает широкий размах и посвящается не только правителям, но и выдающимся духовным лицам.

Главным городом при Амире Темуре был Самарканд, к тому времени обладающий богатой исторической и культурной традицией. Сразу же после восшествия на престол Амир Темур занялся обустройством фортификационных стен в городах Мавераннахра. В первую очередь, укрепляется Самар-

По изображениям на миниатюрах можно судить о характере использовавшихся в обиходе правителей и знати дорогих фарфоровых сосудах, металлических подсвечниках характере расписных и резных узоров в интерьере дворцов, одежде , тканях и и ковровых изделиях. В то же время мастерство художников позволяет видеть в образах персонажей миниатюр и проявления изысканной, жеманной, а отчасти разгульной атмосферы дворцового образа жизни эпохи Темуридов.

канд, территория которого была восстановлена на месте прежнего домонгольского города и ограждена крепостной стеной. В конце XIV столетия, после ряда удачных, победоносных походов на запад — в Иран, Кавказ, Ирак и другие регионы, казна государства стала пополняться средствами, которые он начинает тратить на строительство грандиозных построек — мавзолея Гури Амир, дворца Ак Сарай, мечети Бибиханым, вошедших в список величайших творений зодчества мирового значения.

Стабильность государства Амира Темура, благоустройство крупных городов и их окрестностей, а также расширение поливного земледелия служили стимулом для развития ремесла, укрепления отдельных их видов, что привело к изменению исторической топографии городов.

Широкие торгово-экономические связи, взаимообмен продукции ремесла и перемещение самих мастеров в масштабах империи способствовали интеграционным процессам в искусстве. Этнокультурные черты уступают место своеобразному синкретизму искусства, в котором прослеживаются художественные традиции более крупных регионов.

Одной из примечательных особенностей «темуридского стиля» было формирование нового художественного мышления.

Форма филигранного изложения становится самоцелью и становится особенностью не только различных видов и жанров литературы, поэзии, искусства и ремесел, но вторгается и в эпистолярный жанр дворцового этикета и исторических хроник. В миниатюре даже, казалось бы, драматические сцены сражений и встречи с демонами не оставляют впечатления трагизма. В них пластика гибких и ритмических форм и цветовое, декоративное богатство миниатюр создают некую особую эстетическую атмосферу, уводящую зрителя от негативной фабулы в сторону наслаждения красотой визуальной картины.

На рубеже XIV–XV вв. Самарканд, а во второй половине XV в. Герат, как эпицентры темуридского стиля возродили традиции восточного романтизма. В то же время расширили и укрепили диапазон влияния ислама на социальные и художественные процессы. Символическим выражением имперского стиля стали утонченная дворцовая культура, поэзия, миниатюра и величие темуридской архитектуры.

Портрет Амира Темура. Миниатюра. XV в.
(Пугаченкова Г. А. , Ремпель Л. И. 1965. Илл. 284.)

«...Хотя Темур умер до того, как в Самарканде возникла какая-либо особенная художественная школа, те, кто обучался при императорском дворе, в конечном итоге отправились в Герат и другие центры, чтобы основать известные темуридские школы живописи и других ремесел. Тем не менее сам Темур оставил отличительный след в архитектуре. время своего времени. Именно он продиктовал масштабы своей колоссальной мечети в Самарканде, грандиозный Ак Сарай в Шахрисабзе и святыня его духовного наставника в Туркестане. После него лидерство в культурной и политической сферах перешло к сыну Темура Шахрукху, который превратил Герат в имперский город, соперничавший с Самаркандом». (Golombek L., Wilber D. 1988. P. XXI).

Архитектура Темуридов — символ величия и красоты

«Если вы сомневаетесь в нашем могуществе – взгляните на наши постройки».

Слова Амира Темура, начертанные на стенах дворца Ак-Сарай

В домонгольское время Самарканд процветал. И его территория в IX–X вв. достигала 200 га. В XI–XII вв. городу стало тесно в старых границах и к югу складывается «внешний город» — Хисара. Монголы в 1220 году разрушили город, перебили жителей и повредили канал , питавший город водой . После этого Афрасиаб (позднее название городища) уже не возрождался. Самарканд XIV в. разрастается на территории «внешнего города» Хисара. По указу Амира Темура в 1371 году началось восстановление разрушенной крепости Самарканда, оборонительных стен Шахристана с 6-ю воротами (Шейхзаде, Аханин, Ферузи, Сулангаран, Каризгах и Чорсу).

К концу XIV века народы Среднеазиатского Междуречья, переживают новый этап возрождения, который всецело связан с именем Амира Темура и династией Темуридов. Образование централизованного государства придало новый импульс для активного экономического и культурного развития всего среднеазиатского региона. Возрождение прерванной традиции местной государственности и защита от внешних угроз диктовали необходимость восстановления фортификационных сооружений городов.

И уже в начале правления Амира Темура заново возводятся крепостные укрепления и расширяются городские территории большинства городов. Особое внимание было уделено крупнейшим городам, являвшимся важными экономическими, торгово-культурными и военно-стратегическими центрами государства. Это — Самарканд, Бухара, Карши, Термез, Шахри-

сабз и другие. Как военный стратег Амир Темур сначала уделял внимание укреплению оборонительных стен городов, а затем строительству архитектурных сооружений различного назначения, функционально необходимых внутренним потребностям города и выражающим идеи величия нового императора.

Роль важнейшего торгово-экономического и военно-стратегического пункта на южных рубежах Мавераннахра сохраняет портовый город Термез. По свидетельству письменных источников, Чингизхан после десятидневной осады захватил город и подверг его полному разрушению,истребив почти все население. Домонгольский город остался лежать в руинах,а жизнь возрождается к югу.

Крупнейший город Мавераннахра Бухара, по всей вероятности, возрождалась в границах домонгольского города. Среди памятников XIV в., построенных в Бухаре, можно отметить мавзолей Чашма Аюб, особенностью которого является конический купол. Эта форма купола находит аналогии в ирано-хорасанской и хорезмской архитектурной традиции XII в.

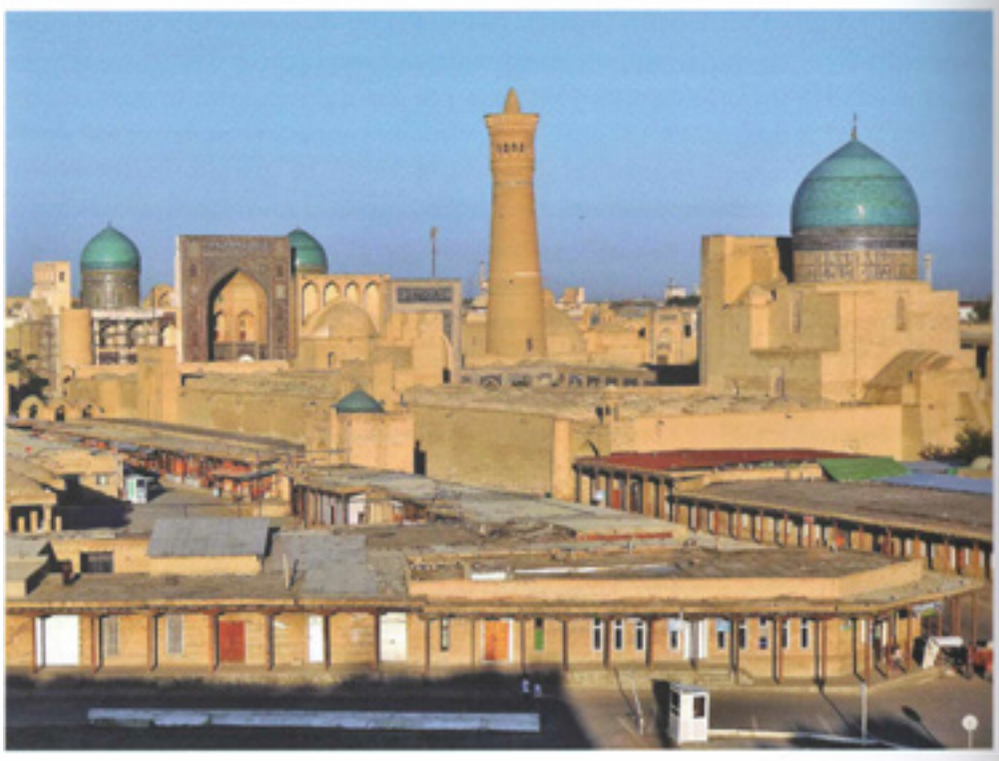
Ближайшая к входу восточная половина мавзолея Чашма Аюб пристроена в XIV–XVI веках. Что касается начала строительства мавзолея, то не исключено, что оно относится к более раннему времени. Об этом говорит и отсутствие сплошной голубой облицовки на коническом куполе одного из помещений мавзолея.

Одновременно с восстановлением и укреплением разрушенных монголами древних городов, Амир Темур особое внимание уделял обеспечению безопасности её рубежей. С этой целью по его указу иутвержденному плану на правом берегу Сайхуна (Сырдарьи) в короткие сроки возводится город Шахрухия — крепость как защитный рубеж от кочевнической степи на востоке.

Стабилизация внутриполитической жизни государства Амира Темура и присоединение к нему огромных историко-культурных областей создали огромный экономический и творческий потенциал для осуществления в невиданных доселе масштабах архитектурно-строительных работ. Ведущими типами монументальной архитектуры данного периода попрежнему остаются культовые (мавзолеи, мечети, ханаки, медресе), светские (дворцы, караван-сараи, крытые рынки-тимы, бани), фортификационные и инженерные сооружения (городские укрепления, мосты, акведуки, сардоба).

Не менее масштабные работы по указу Амира Темура проводились

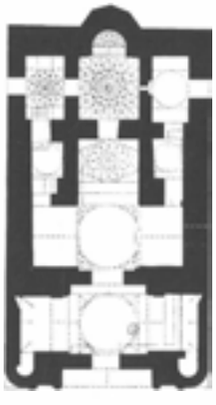
План Самарканда XIV в.:
I – Афрасиб, II –Хисар, III –Кала. 1 – соборная мечеть Биби-ханым, 2 – медресе Сарай Мулк (Малик) Ханым, 3- Регистан, 4 – медресе и ханака Мухаммед-Султана, мавзолей Гур-Эмир, мавзолей Ак-Сарай, 5 – мавзолей Бурханиддина Сагарджи (Рухабад), 6 – медресе Надир диван-беги,7- некрополь Шахи-Зинда, 8 – мавзолей Имрат-хана, 9 – мавзолей Абди Дарун, 10- дорога к обсерватории (Архитектурные…1969. С. 16. Рис.9)



Бухара. Панорамный вид

План старого города Бухары:
1 – Регистан, 2 – Арк, 3- мечеть Болохауз, 4 – мавзолей Исмаила Саманн, 5- мавзолей Чашма Аюб, 6 – мечеть Калян и медресе Мири-Араб, 7 – медресе Улугбека и Абдулазисхана , 8 – Токи Заргарон, - Тим Абдуллахана, 10 – Токи Тельпак -фурушон , 11 – Токи Саррафон, 12 – мечеть Магоки Аттари , 13 – площадь Ляби Хауз, 14 – мечеть Магоки- Курпа, 15 – мечеть-ханака Ходжа Зайнеддина, 16 – мечть Баланд, 17 – Кош-медресе, 18 – медресе Джуйбари Калян, 19 – медресе Чор-минор, 20 – зиндан, 21 – ворота Шейх-Джалаль, 22 – мечеть Намазго. Пунктиром намечены контуры города VII в.

в его родовом городе Шахрисабзе, где в отличие от Самарканда, строители не были скованы границами предшествующих оборонительных стен. На первых этапах политической карьеры Амир Темур, нуждаясь в поддержке своих соплеменников — воинственных барласов, был склонен превратить родной Шахрисабз в столицу своего государства. Об этом свидетельствуют монументальность и богатство убранства дворца Ак-Сарай. Дворец Ак-Сарай, (1380–1405 гг.) является одним из выдающихся архитектурных сооружений эпохи Темуридов, подобного которому, по восторженному



План мавзолея Чашма Аюб XIV в. Бухара
(Архитектурные...1969. С. 10).

Мавзолей Чашам Аюб
1379–1380 гг. Бухара

утверждению историка Темура Шарафиддина Али-Иезди, не было равных в мире. Строительство дворца было начато в 1379 году.

К сожалению, от некогда грандиозного и неподражаемого в своем великолепии дворца, до наших дней сохранились лишь боковые пилоны главного портала, который возвышался на высоту 50 м. Между сохранившимися боковыми пилонами некогда был переброшен свод пролетом 22 м., не имевший по своим размерам прецедента в истории мусульманской архитектуры. Дворец поражает своими размерами, уникальными архитектурными формами и очертаниями. Несмотря на сохранившиеся лишь два пилона портальной части, тем не менее, дворец производит впечатление невероятно величественного и изумительного по декоративному убранству сооружения. Порталы были прорезаны широкими и глубокими входными проемами и фланкированы по углам мощными пилонами на граненых цоколях. На закрученном в виде спирали узорном жгуте пилона Ак-Сарая дважды встречается надпись с именем одного из мастеров, принимавших участие в строительстве дворца — Мухаммад Юсуфа Тебризи, нисба которого свидетельствует о том, что в создании этого шедевра принимали участие архитекторы, строители и мастера — ремесленники из различных городов Мавераннахра, Ирана и арабских стран (Ремпель Л. И. 1961. С. 293. Рис. 139, 2).

Восхищенное описание дворца Ак-Сарая дал испанский посол Руи Гонсалес де Клавихо, осматривавший дворец в 1404 г.: «В этом дворце был очень длинный вход и очень высокий портал, и у входа по правую и левую руку были кирпичные арки, прикрытые изразцами, разрисованными разными разводами... Двор был шагов триста в ширину, и через него входили в большой дом, в котором была очень высокая и широкая дверь, украшенная золотом, лазурью и изразцами, очень красивой работы. Посередине над дверью был изображен лев, положенный на солнце, по краям точно такое же изображение — это герб царя Самаркандского... покоями им столько отделений и покоев, что было бы долго рассказывать; в них отделка была золотая, лазоревая и других разных цветов, удивительной работы, и даже в Париже, где есть искусные мастера, эта работа считалась бы очень красивой...» (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И.. 1965. С. 262).

Особенностью декора Ак-Сарая является органичное переплетение геометрических орнаментов, пластичных, вьющихся растительных узоров и каллиграфических надписей. Сходство ряда растительных мотивов в декоре Ак-Сарая с орнаментом сооружений Самарканда и Хорезма свидетельствует об участии в оформлении дворца мастеров архитектурного декора из других центров Мавераннахра (Ремпель Л. И. 1961. С. 293, 296-297).

Декор дворца Ак-Сарай. Фрагмент. XIV–XV вв. Шахрисабз

Одновременно со дворцом Ак-Сарай Темур начинает возводить крупный комплекс родовой усыпальницы Дорус-Саодат, мавзолеи наставника Шамсиддина Куляла и родного отца Тарагая и ряд других монументальных объектов, которые подчеркивали бы статус Шахрисабза и как духовного центра будущей империи. Дорус-Саодат — крупнейший мемориально-культовый комплекс Шахрисабза начал возводиться как династийная усыпальница Темуридов одновременно со строительством дворца Ак-Сарай и, вероятно, при участии тех же мастеров.

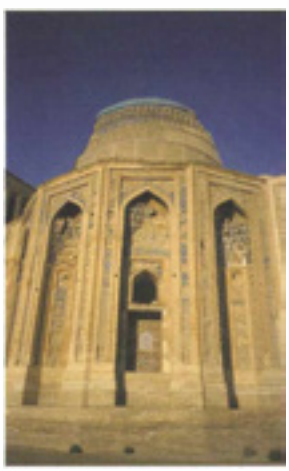
Западнее ансамбля Дорус-Саодат, высится группа зданий входивших в еще один крупный мемориально-культовый комплекс темуридского времени Дорут-Тилават. Объединяющим ядром ансамбля является обширный двор, куда обращены фасады мечети Кок-Гумбаз, мавзолеев Куляла и Гумбази-Саидон. Мечеть Кок-Гумбаз была построена в 1435 году Улугбеком от имени своего отца Шахруха напротив мавзолея Куляла, на единой с ним оси. Она служила пятничной соборной мечетью города.

На западной стене расположен михраб. В 1437–38 годах у южной стены мавзолея Куляла Улугбек сооружает династийную усыпальницу, что отмече-

Дворец Ак-Сарай. (1380-1405)

Мавзолей Текеша. XII в. Куня-Ургенч

Типичными образцами конической формы куполов являются два мавзолея Куня Ургенча — Фахр-ад-Дина Рази и Мавзолея Текеша, оба датирующихся XII в. Их купола покрыты голубыми плитками вперемежку с терракотовыми кирпичиками. Лишь в тимуридское время купола сплошь покрываются голубой облицовочной плиткой.



Мавзолей Тюрабек-ханым XIV в. Куня-Ургенч.

Коническую форму имел не сохранившийся купол, украшенный голубой облицовкой, мавзолея династии Суфи Тюрабек-ханым XIV в. в Куня-Ургенче.

но в надписи в ее интерьере. Внутри усыпальницы находится несколько мраморных надгробий XV–XVII веков, принадлежащие термезским сейидам, отсюда и позднее название памятника — Гумбази Саидон («Купол Сейидов»). Декор интерьера характерен для времени Улугбека — он украшен синим по белому фону узором. Основной орнамент геометрический, в многогранные и звездчатые фигуры которого вписаны растительные мотивы.

И хотя Шахрисабз не стал столицей государства, а великий Амир Темур так и не нашел упокоения в родовой усыпальнице, заложенной им в родном городе, тем не менее, возведенные здесь памятники отличает особая величественность и притягательная сила.

В 1398 году велось строительство у места погребения шейха Ходжи Ахмада Ясеви в г. Туркестан (в эпоху Амира Темура — город Яссы). Шейх Ахмад Ясеви (1103–1166 гг.) был почитаемым знатоком суфийской философии и сыграл важную роль в распространении ислама среди тюркских кочевых народов Дешт-и Кыпчака, что укрепляло позиции Амира Темура на северных границах его империи.

Поражает величием огромный портал мавзолея, через который вход ведет в центральный молитвенный зал — казанлык, называемый так в связи установленным там огромным литым котлом с сакральной водой и пред-

Мемориальный комплекс Дорус-Саодат. 1380 г. Шахрисабз

назначенным для ритуалов дервишей. За центральным залом расположена усыпальница шейха с мраморным надгробием, затем небольшая мечеть с михрабом, а также комнаты для приема паломников, худжры, библиотека и другие служебные помещения. Богатством орнаментальных узоров и изысканностью сине-белой цветовой гаммы отличается декоративное оформление михраба мечети. В надписях сохранились имена мастеров декора иранского происхождения — Ходжа-Хасана и Шамс-абдал Вахаба Ширази, возможно, одновременно выполнявших роль строителей и зодчих этого сооружения (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 276).

Столица империи Амира Темура — Самарканд на многие десятилетия становится огромной строительной площадкой, на которой усилиями зодчих, художников и строителей многих стран создаются шедевры мирового искусства. Вокруг Самарканда вырастают новые селения с названиями столиц мусульманского мира, чем подчеркивалось его первенствующее значение. Наивысшего расцвета достигает садово-парковое искусство Самарканда. Только по указанию Тимура в пригородной зоне были разбиты более десяти прекрасных садов с великолепными и пышно обставленными дворцами. Исследователи выделяют два типах дворцовых построек — «парадного правительственного дворца-резиденции и более интимного по характеру пригородного дворца» (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 261). Ак-Сарай, безусловно, относится к первому типу дворцов и, к сожалению, единственному из дошедших до наших дворцов — резиденций Темуридской эпохи. Что касается второй группы дворцов, то количественно их было больше, воздвигались они правителями и сановниками за городской чертой. Самим Амиром Темуром было построено свыше 10 таких дворцов.

Что касается садов, то в их планировке прослеживается два типа. Первый тип сада создавался как архитектурно организованный четырех-частный сад — чарбаг, где составным элементом служил правильный контур (квадрат, прямоугольник), разбитый широкими аллеями на четырехугольные сектора — чор-чаманы (цветники). Второй тип сада — это парки со свободной планировкой, подчиненной ландшафту местности. Они занимали

Мечеть-Кок Гумбаз. 1435 г. Шахрисабз

В конце 1360 г. скончался отец Темура Тарагай, которого похоронили в небольшом фамильном мавзолее. С приходом Темура к. власти в 1370 г. он распорядился о переносе тела отца в более почетное место, у захоронения высоко почитавшегося шейха Шамс-ад-дина Куляла, скончавшегося в 1371г. и считавшегося учителем-пиром основателя ордена Накшбандия Бахауддина Накшбанди. Завершение архитектурного ансамбля Дорут-Тилавят в основном восходит к правлению Мирзо Улугбека.

значительные зеленые массивы и были предназначены для развлечений и охоты.

Древним и крупнейшим мемориально-культовым комплексом является ансамбль Шахи Зинда, возникший на холмистой территории южной части Афрасиаба. Шахи Зинда представляет собой комплекс мавзолеев,которые расположены вдоль длинного узкого коридора, напоминающего улочки старых городов. При этом, порталы мавзолеев, как правило обращены друг к другу. Учитывая такой характер архитектурного пространства эти мавзолеи имели небольшие размеры. Это в свою очередь определило их художественную особенность. Она заключалась в том, что эффект восприятия этих сооружений строился не столько на их формах и конструкциях, сколько на красоте и изяществе орнаментального декора.

Мавзолеи Шахи Зинды, в отличие от других монументальных и грандиозных памятников Темуридской эпохи, возведены в сравнительно некрупных масштабах. В этом проявился высокий профессионализм зодчих, которые с максимальным рационализмом вписали здания в исторически сложившиеся границы некрополя. Им удалось создать единый архитектурный ансамбль, в котором ни один мавзолей не вырывается из общей композиции

Круг основных строительных объектов... в рассматриваемую эпоху, был обширен. В области монументального зодчества это здания культовые — мечети, медресе, ханака, мавзолеи, намогильники, — дахма; светские — дворцы , караван-сараи, рыночные здания, бани; инженерные — мосты, водохранидища — сардобы; крепостные — укрепленные стены, дозорные башни, ворота; наконец, такие абсолютно индивидуальные постройки, как обсерватория Улугбека; в архитектуре немонументальной, связанной с использованием легких и недолгостойких строительных материалов, — жилые дома, квартальные (гузарные) мечети, парковые павильоны, базарные лавки, чайханы. (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 260).

Мемориальный комплекс Дорус-Саодат. 1380 г. Шахрисабз
Интерьер молитвенного зала.

Мемориальный комплекс Дорус-Саодат. 1380 г. Шахрисабз

Портал Мечети Кок Гумбаз. 1435 г. Шахрисабз

и не подавляет своими габаритами рядом стоящие сооружения. Террасовая расположенность на возвышенности придает комплексу дополнительную грандиозность и позволяет обозревать его с дальних расстояний.

Большая часть мавзолеев Шахи Зинды относится к типу однокамерных купольных зданий и в целом продолжает традиции монументальной архитектуры конца XII – начала XIV вв. Однако в отдельных композиционно-конструктивных элементах проявляются новые тенденции. Так мавзолей, построенный в 1385 году для сестры Амира Темура Ширинбика-ака перекрыт двойным сфероконическим куполом на высоком 16-гранном барабане. И на нем впервые встречаем майоликовую мозаику с растительным орнаментом на портале и купольном барабане и цветное стекло в заполнении оконной панджары. Рядом с мавзолеем Ширинбика-ака находится безымянная усыпальница первой трети XV в., построенная в виде восьмигранной ротонды, под которой имеется склеп — архитектурный тип, характерный для хорасанской школы зодчества. Относительно крупными сооружениями являются двух-купольный мавзолей Казы-заде Руми и мавзолей Туман-ака с мечетью, купола которых на высоких барабанах доминируют над ансамблем.

Крупнейшим и неповторимым в своей изысканной величественности

Восхищенное описание дворца Ак-Сарая дал испанский посол Руи Гонсалес де Клавихо, осматривавший дворец в 1404 г.: «В этом дворце был очень длинный вход и очень высокий портал, и сейчас у входа по правую и левую руку были кирпичные арки, прикрытые изразцами, разрисованными разными разводами. Сейчас, за этим была другая дверь и за ней большой двор…Посреди двора стоял большой водоем. Двор был шагов триста в ширину, и через него входили в большой дом, в котором была очень высокая и широкая дверь, украшенная золотом, лазурью и изразцами, очень красивой работы. Посередине над дверью был изображен лев, положенный на солнце, по краям точно такое же изображение - это герб царя Самаркандского… показали им столько отделений и покоев, что было бы долго рассказывать; в них отделка была золотая, лазоревая и других разных цветов, удивительной работы, и даже в Париже, где есть искусные мастера, эта работа считалась бы очень красивой…». (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И.. 1965. С. 262).

Мавзолей Ходжа Ахмада Ясеви. 1399 г. Туркестан. Ныне Казахстан

Среди них особенно много восторженных откликов вызывал трехэтажный дворец Дилькуша под Самаркандом – с обширным и высоким залом, увенчанным куполом и окруженным еще большим количеством комнат различного назначения. Его описания сохранились лишь в виде откликов современников, посетивших этот дворец. Снаружи он был окружен открытыми террасами на мраморных колоннах. Декоративное убранство дворца также было роскошным и поражало богатством узоров из майолик, покрытых поливой терракотовых молельных панно и узорных полос. В украшении дворца щедро использовалась позолота, придававшая интерьеру торжественный имперский блеск. Судя по описаниям, речь идет росписях в технике кундаль по папье-маше, которое блистательно была применена в интерьере мавзолея Гури Амир и более поздних медресе Тилля-кори в Самарканде.

Таких садов в округе Самарканда было много, но установлено названия только двенадцати из них разбитых по велению Сахибкерана: Баги Нахши Джахон («Сад-Украшение мира»), Баги Бихишт («Райский сад»), Баги Амир-Заде Шахрух(«Сад царевича Шахруха»),Баги Бульду («Сад удовольствий»), Баги Дилькушо («Сад – радующий сердце»),Баги Шамол («Сад ветров»), Баги Зогон («Сад грачей»), Баги Баланд («Высокий сад»),Баги Давлат Обод («Сад благоденствия власти»), Баги Чинор («Платановый Сад»), Баги Нав («Новый сад»), Баги Джахон Намо («Сад Зеркало Мира»). (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 264).

Комплекс мавзолеев Шахи-Зинда. Общий вид. XIV в. Самарканд

является мавзолей Гури Амир. Строительство здания было начато осенью 1404 года по указу Амира Тимура как парадная усыпальница погибшего в походе наследника престола Мухаммад Султана.

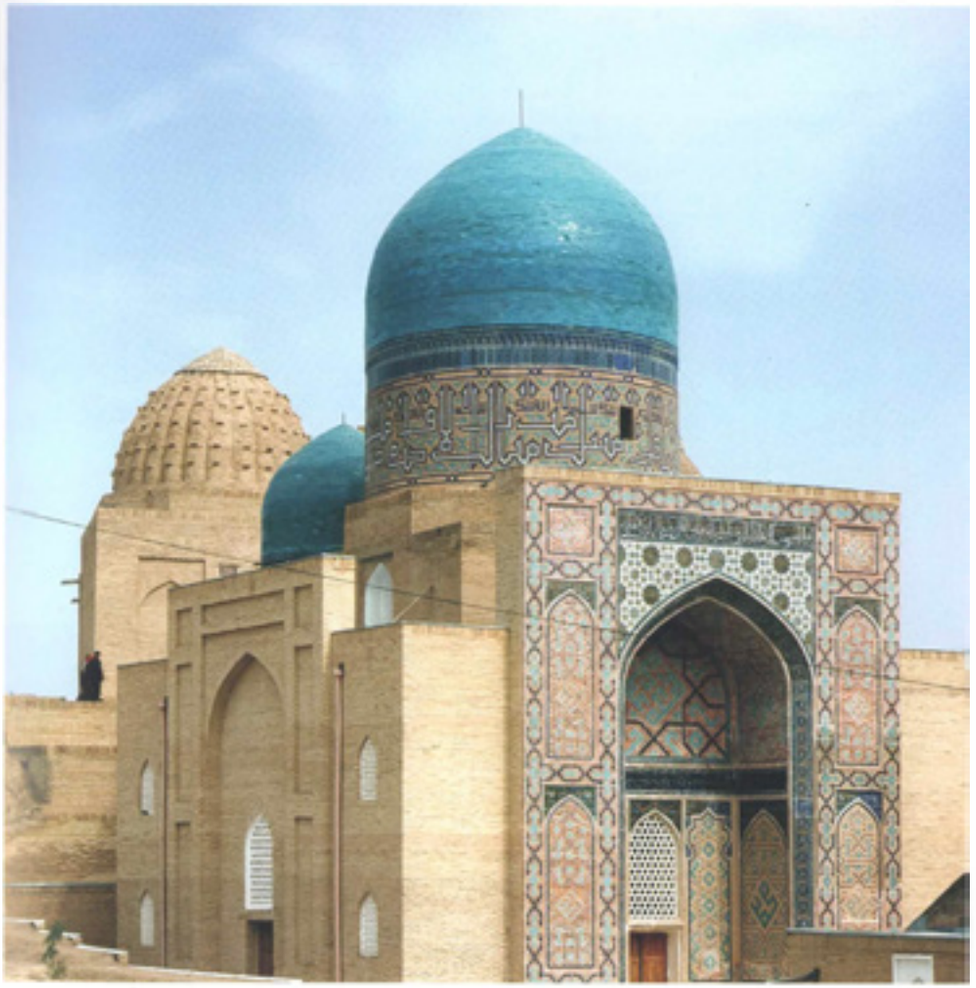
Но в феврале 1405 года во время похода на Китай в Отраре окончил свои дни сам Амир Темур и его тело перенесли в склеп завершенного мавзолея Мухаммад Султана. Сюда же позднее были перенесены останки его сыновей Омаршайха, Шахруха и Мираншаха. Мавзолей разместился в южной части комплекса, куда входили построенные Мухаммад Султаном в 1399–1403 гг. медресе и ханака, обращенные главными фасадами в огражденный квадратный двор с минаретами по углам и входным порталом с севера.

Гур Эмир является усыпальницей царственных особ династии Темуридов, а построенные во второй половине XV в. неподалеку от него мавзолей Ак-сарай и к юго-востоку от Регистана мавзолей Ишрат-хана служили фамильными усыпальницами соответственно мужских и женских представителей рода Темуридов.

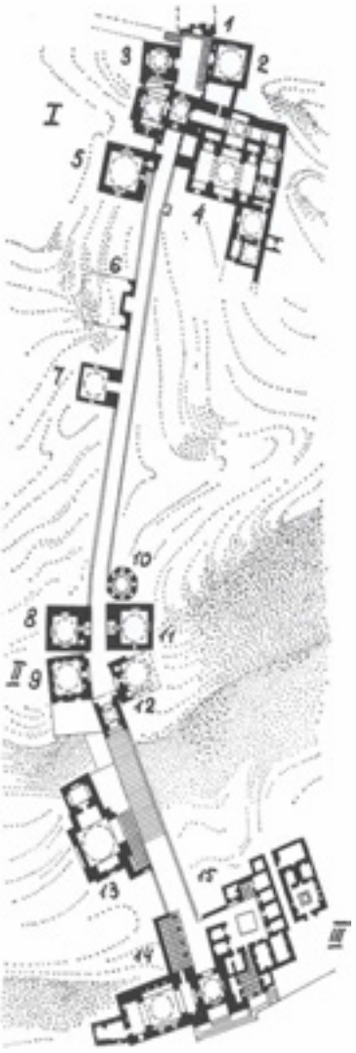
Мечеть Биби-ханым (1399–1404 гг.) — самая большая в Средней Азии и одна из крупнейших во всем мусульманском мире — была заложена Амиром Темуром после победоносного похода на Индию. Внешние размеры ее, по данным раскопок, составляли около 140х100 метров.

По северной и южной сторонам поставлены одно против другого купольные здания малых мечетей. Некогда великолепно оформленный двор был вымощен мраморными плитами и керамической мозаикой. Амир Темур установил внутри здания громадный мраморный лавх, предназначенный для Корана.

Огромное здание мечети, строившееся наспех, оказалось недолговечным и начало разрушаться уже в первые годы существования. Композиционно-планировочный принцип и архитектурные формы соборной мечети Тимура в общих чертах и в меньших масштабах повторены в пятничных ме-



Комплекс мавзолеев Шахи-Зинда. Мавзолей Казы-Заде Руми. Ок. 1437 г.. Самарканд



Самарканд. Ансамбль Шахи-Зинда. План:
I – врехняя группа, II – средняя группа, III –нижняя группа; 1 – мавзолей Ходжа-Ахмада, 2 – мавзолей 1360 г., 3 – мавзолей м и мечеть Туман-ака, 4 – мавзолей хараттхана и мечеть Куссама ибн-Аббаса, 5 – мавзолей Бурундука, 6 – мавзолей Безымянный, 7 – мавзолей Усто-Али, 8 – мавзолей Шади-Мульк-ака, 9 – мавзолей Эмир-заде, 10- «Восьмигранник», 11 – мавзолей Ширин-бика-ака, 12 – мавзолей Туглу-тегин, 13 – мавзолей Казы-заде Руми, 14, 15 – входной портал XV в. , мечеть и медресе XIX-XX вв. (Архитектурные...1969. С. 19. Рис. 12).

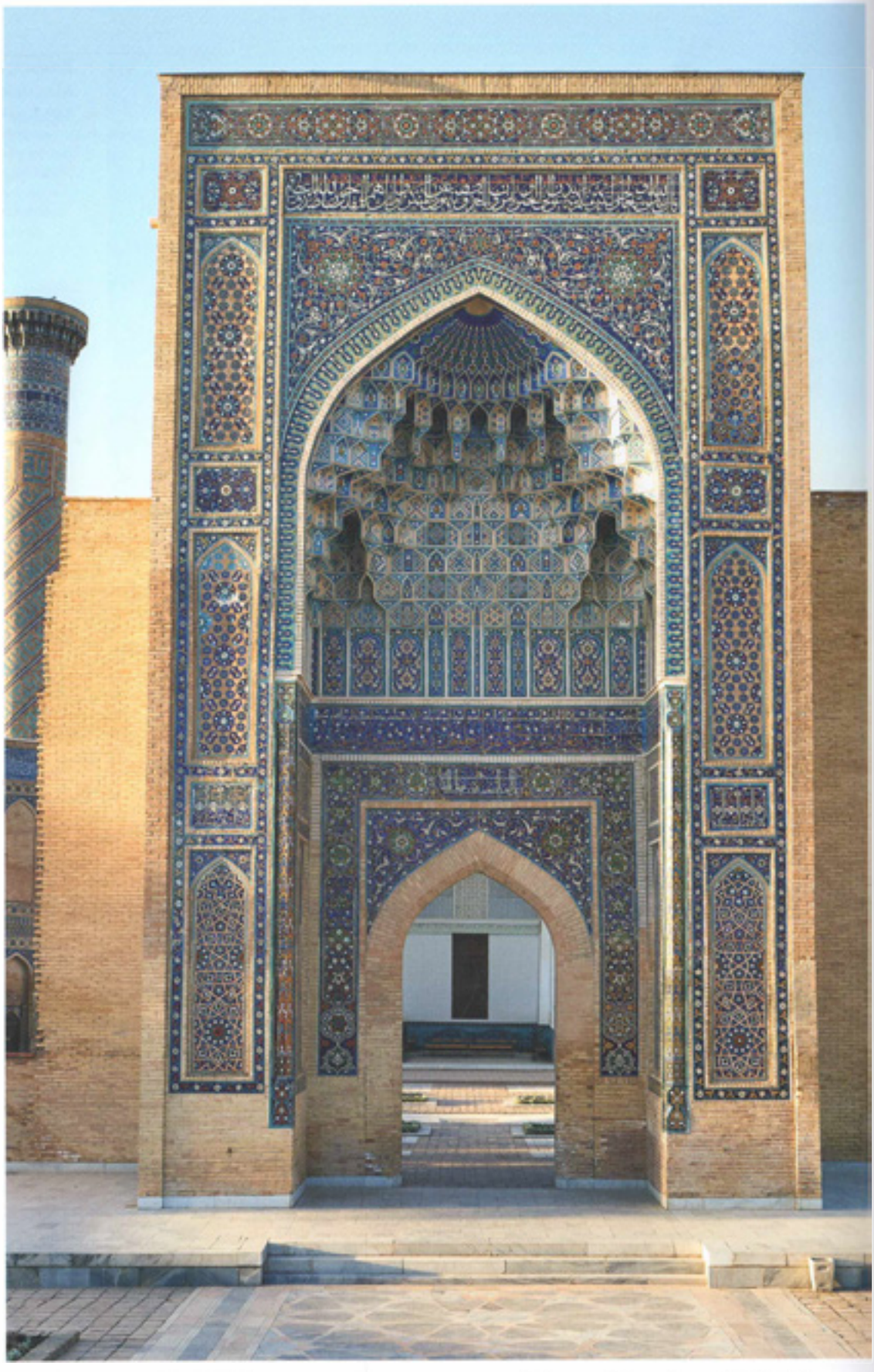
четях Кук-Гумбаз (Шахрисабз) и Калян (Бухара).

В эпоху Тимуридов слагается структура и планировочная композиция медресе — высшего исламского учебного заведения, которые в последующие столетия станут эталоном при строительстве подобных зданий. Появление этого типа в монументальной архитектуре Мавераннахра свидетельствует о возросшем влиянии светских традиций в обществе.

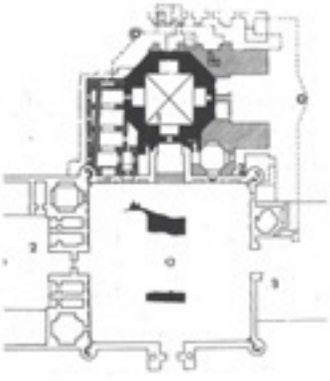
Ранние медресе Сарай Мульк-ханым напротив мечети Амира Темура и медресе Мухаммад Султана в комплексе Гур Эмир не сохранились. Но до наших дней дошли три великолепных медресе построенные Улугбеком в короткие промежутки времени — в Самарканде (1417–1420 гг.), в Бухаре(1417 г.) и в Гиждуване(1433 г.). Известно имя строителя бухарского медресе — это, судя по нисбе, исфаханский зодчий Исмаил ибн Мухамед Исфахани (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 271).

Все медресе построены, с вариациями в размерах и отдельных архитектурных элементах, по единой композиционной схеме. В его основе — прямоугольник с замкнутой застройкой келий-худжр; внутренний двор с глубокими арочными нишами по осям и главный фасад с высоким порталом фланкирован угловыми башнями.

Самым крупным и сложным по структуре и объемно-пространственной композиции является медресе Улугбека на Регистане, который строился в течение 3 лет. Архитектором медресе, возможно, был придворный зодчий Шахруха — Кавамиддин Ширази (1410–1438 гг.) (Шедевры архитектурной... 2011. С. 27). Кавамиддин был одним из самых известных архитекторов эпохи Тимуридов, его называли «Мастером Века». Он был автором



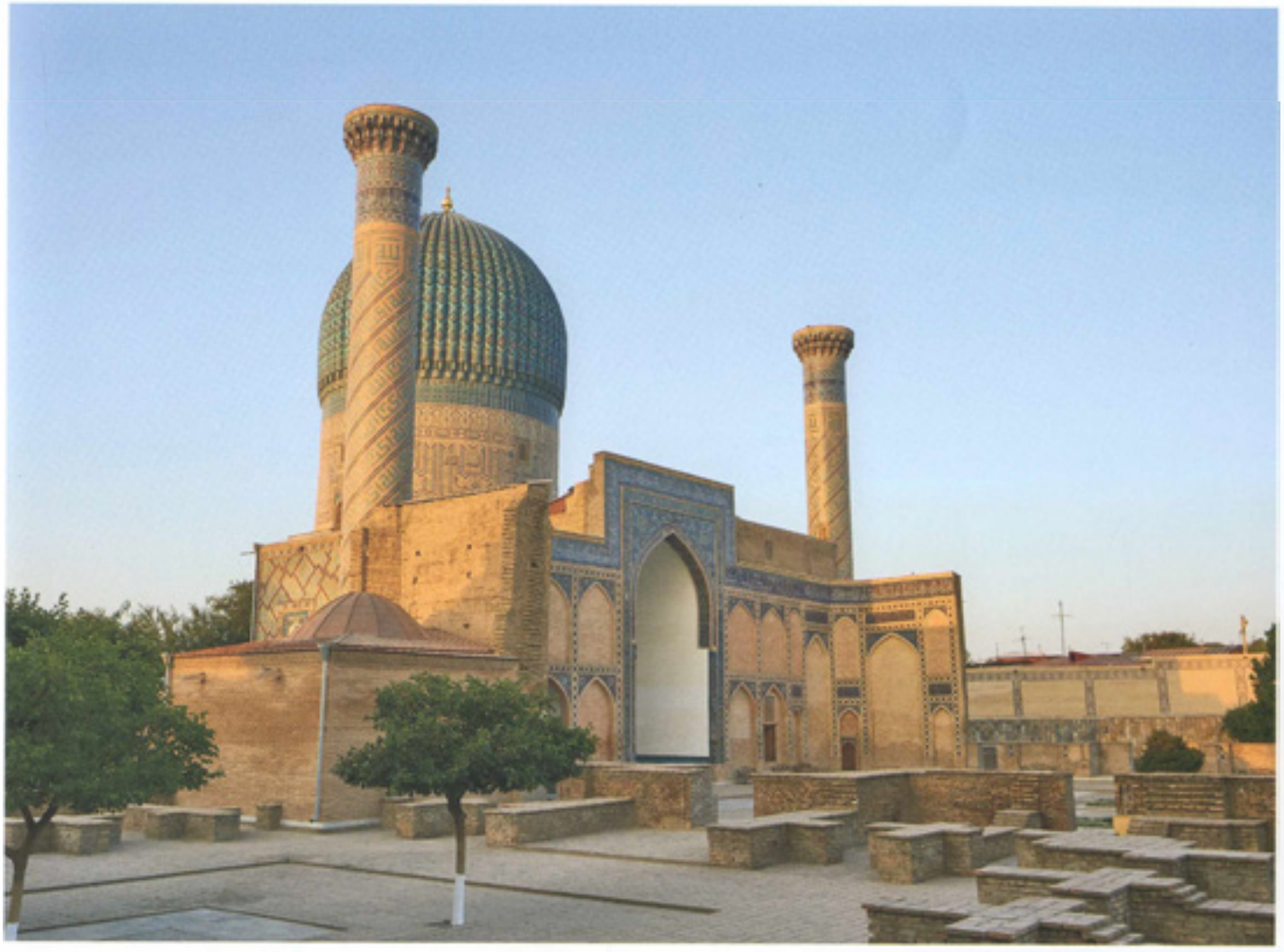
Стр. 216-217. Панорама Самарканда

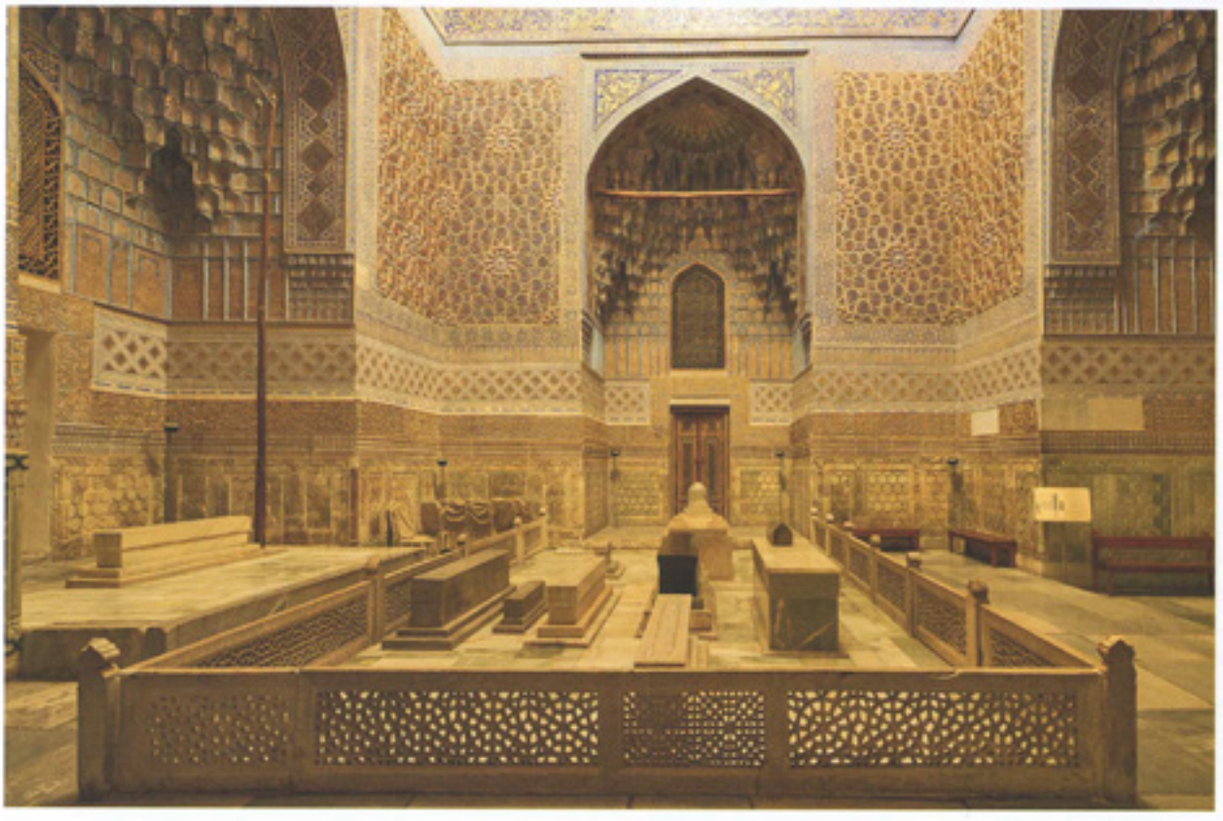


Ансамбль зданий у Гур Эмира в Самарканде. XV–XVII вв.

План: 1. – Мавзолей Гури Амир 1403–1404 г.; 2. Медресе Мухаммед Султана; 3. Ханака Мухаммед Султана.
Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 274. Рис. 66.

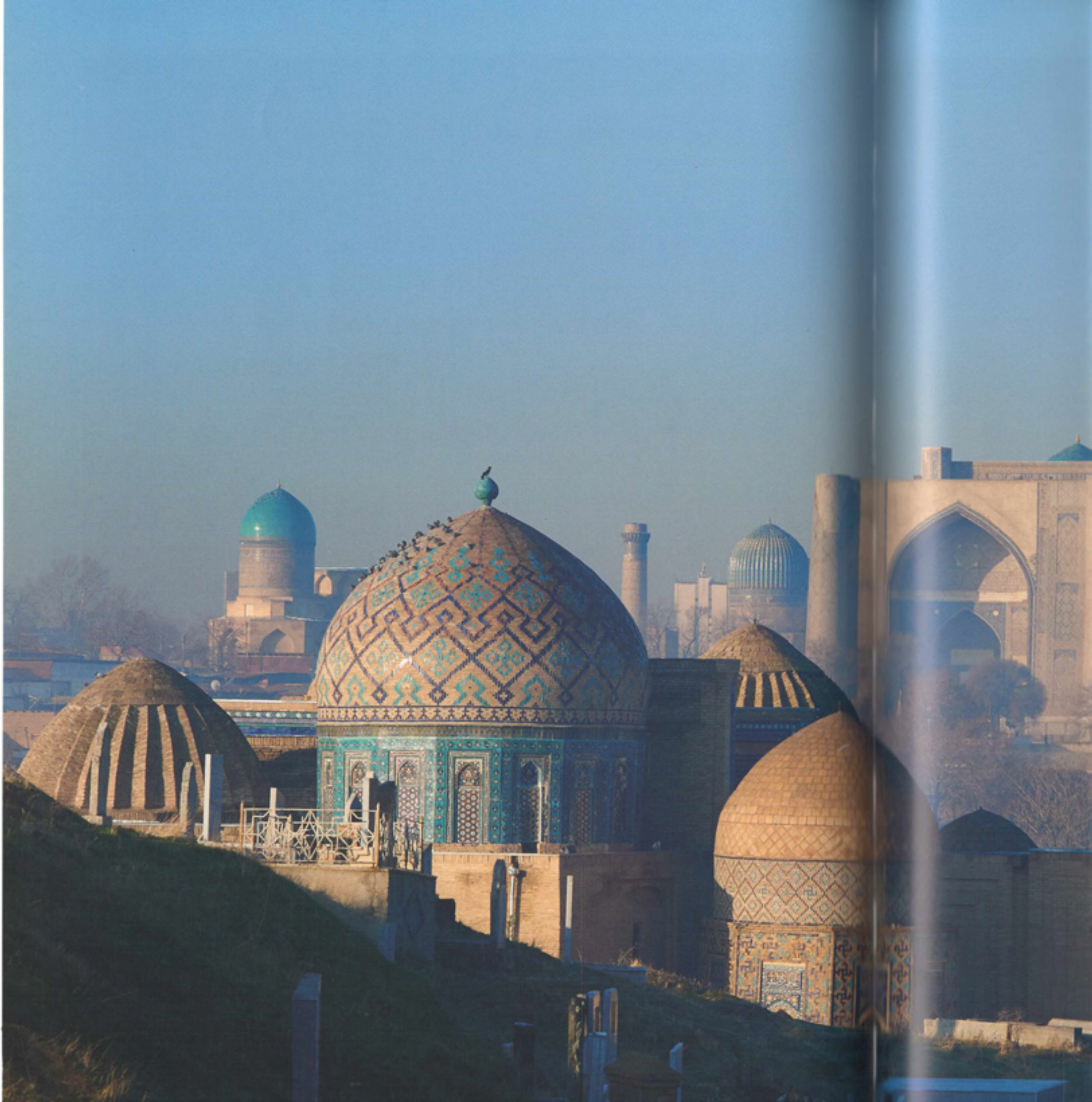
Мавзолей Гури Амир. XIV–XV вв. Самарканд

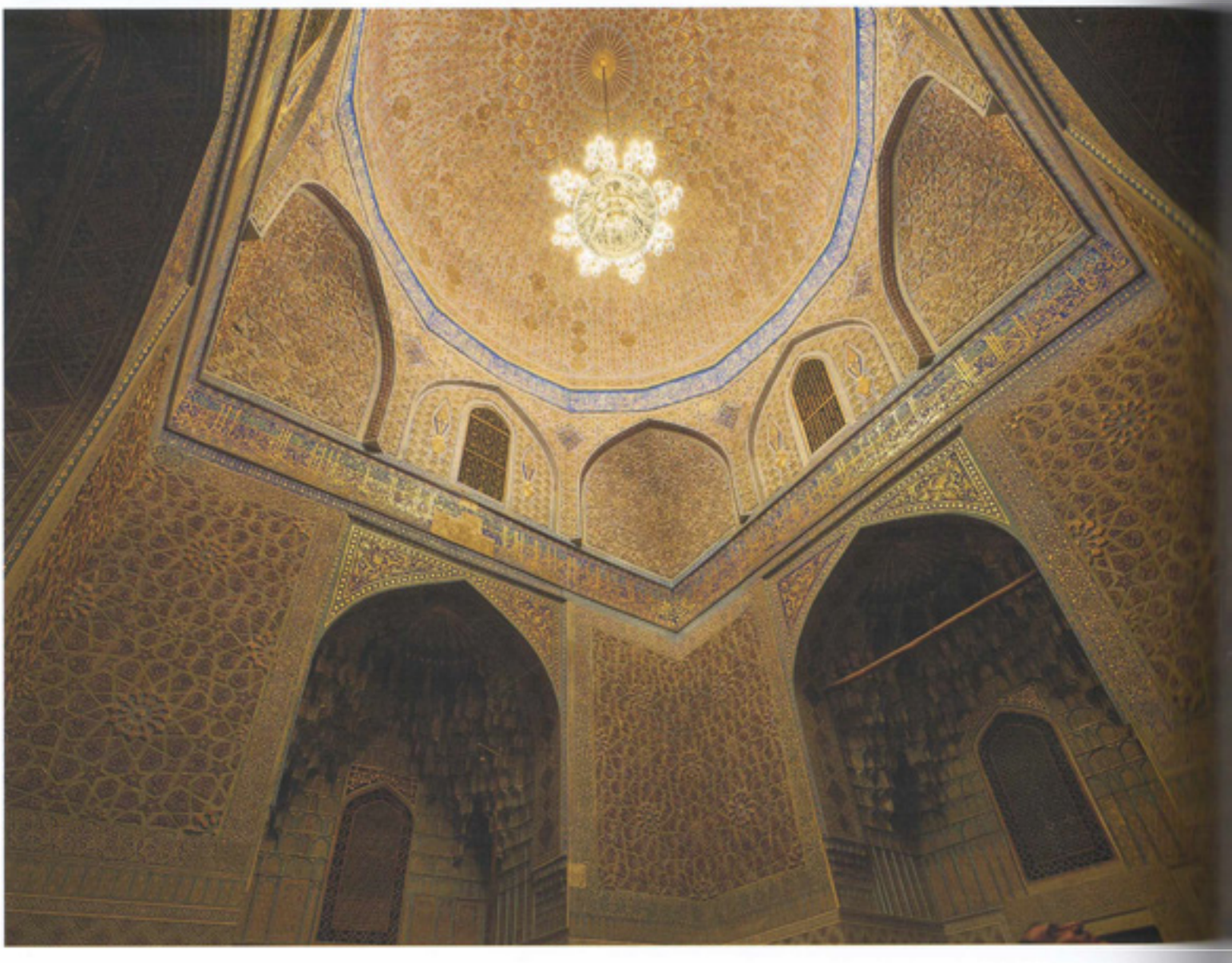




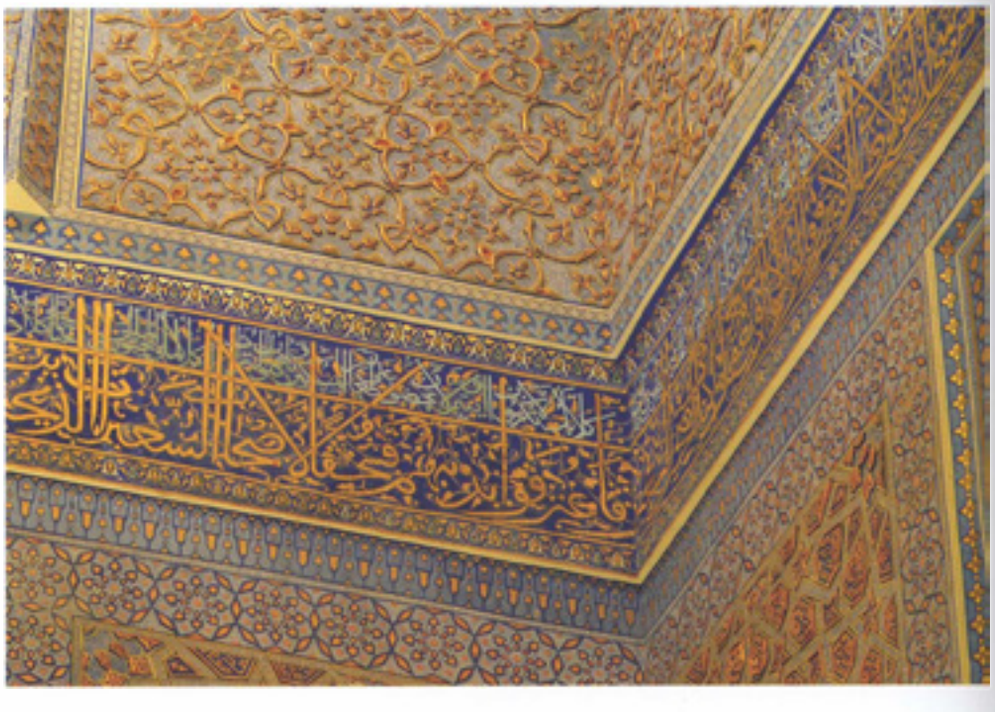
Мавзолей Гури Амир. XIV–XV вв. Самарканд

Мавзолей Гури Амир. Образцы орнаментального украшения. XIV–XV вв. Самарканд





Мавзолей Гури Амир. Образцы орнаментального украшения. XIV–XV вв. Самарканд



Мечеть Биби-ханым. 1399–1404 гг. Самарканд

Мечеть Биби-ханым. 1399–1404 гг. Самарканд

Историк XV века Шарафиддин Йазди в своем труде «Зафар-наме» передал описание начала строительства мечети Биби Ханум, которое поражает объемом и масштабом привлеченных сил и «В воскресенье 4-го числа Рамазана 801 г. (1398г. н.э.) искусные архитекторы и сильные в познаниях мастера в счастливый час и во время удобного стояния созвездий заложили основание постройки. 500 человек каменотесов из Азербайджана, Фарса, Индостана и других стран были заняты делом в самой мечети, кроме той партии, которая находилась в горах для обтесывания камней и препровождения их в город. Артели специалистов различных искусств и художники, каждый из которых прилагал в своей специальности всевозможные старания, собрались в столицу из всего обитаемого мира. Для доставления на место материалов были употреблены в дело все 95 слонов, дошедших до Самарканда из индийской страны, и громадные массивные камни волоклись ими при посредстве катков и с помощью массы людей. Наблюдать за работами Темур приказал царевичам и эмирам. Сам Темур лично присутствовал на постройке и даже большую часть времени в этот период проводил поблизости мечети в мадраса Ханым и в ханаке Туман ака. 480 столбов из тесаного камня длиною по 7 газов были поставлены и высокий потолок и чудесный пол полностью были покрыты мраморными тесаными плитами … Купол ее был бы единственным, если бы небо не было его продолжением, единственной была бы арка, если бы Млечный путь не был ей парой. В каждой стене в углу четырехугольника, образованного стенами, минарет возвел главу в сторону неба» Цит по кн.: (Денике Б. П.. 1927. С. 32–33).

таких шедевров зодчества той поры, как Джума мечеть в Мешхеде, а также медресе и мечеть Гавхар Шад в Герате (GolombekL., WilberD. 1988).

В архитектуре эпохи Темуридов выдающимся достижением была уникальная разработка целого спектра пространственно-пластических и инженерно-технических задач. В целях придания сооружению стройных пропорций архитектуры в конструкцию перекрытий вводятся высоко поднятые граненные или цилидрические барабаны. Нововведением для зодчества этого периода стало возведение двойного купола. Но поиски и истинное

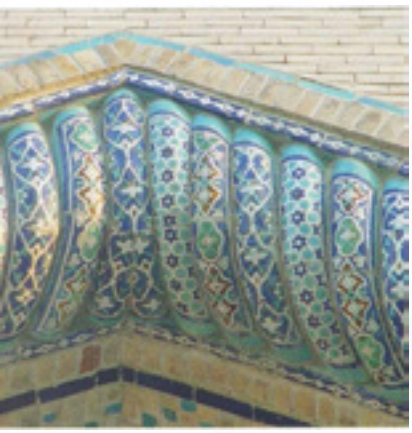
Каменный лавх для Корана во дворе мечети Биби-ханым. 1399–1404 гг. Самарканд

Бухарское медресе, старейшее из них, было построено в 1417г. и стало классическим образцом среднеазиатского медресе, став «…эталоном для всех позднейших крупных зданий этого назначения…. Во двор ведет сводчатый портал, по обе стороны которого расположены купольные залы – мечеть и аудитория; двор с порталами на главной оси огибают в два яруса худжры… Углы главного фасада закреплены круглыми башнями, а участки между порталом и башнями заняты в два яруса арками. Фасады украшены мозаичными изразцами и майоликой. Арка внешнего портала обрамлена жгутом, что характерно для XV в.». (Архитектурные… 1969. С. 10).

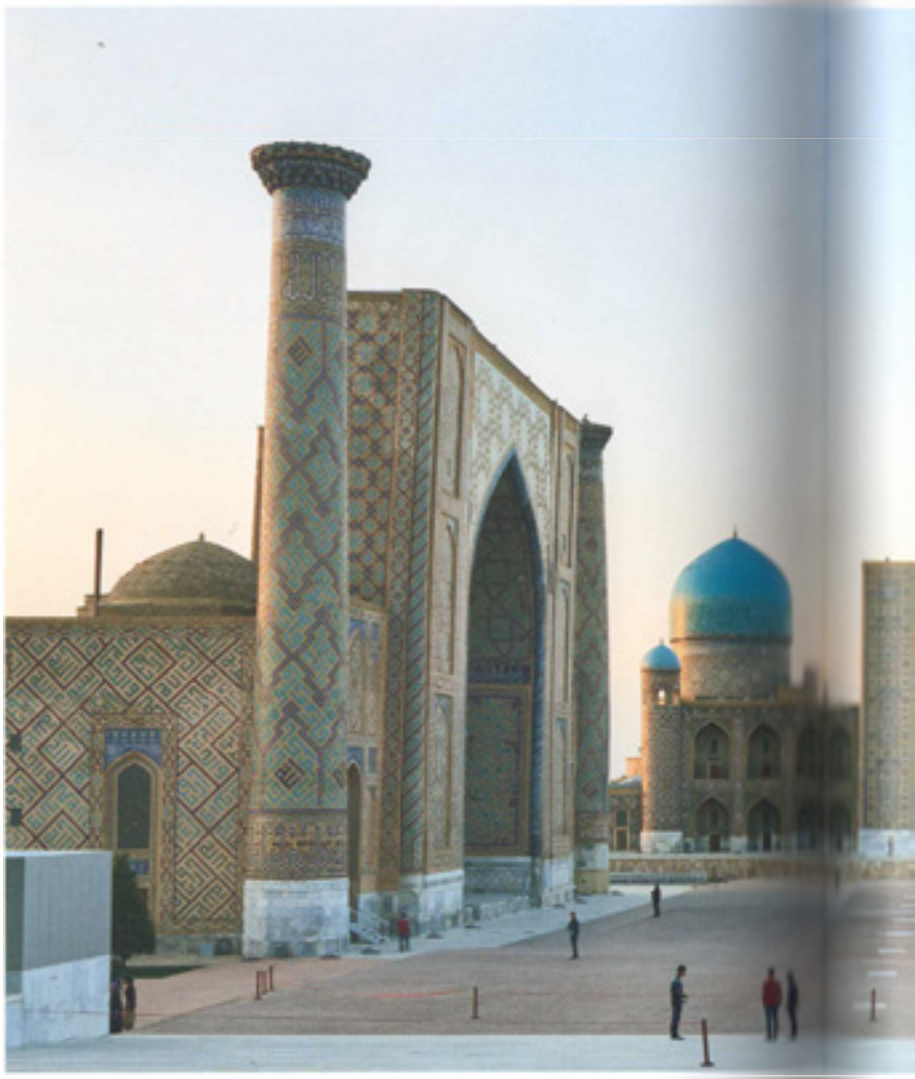
Медресе Улугбека в Бухаре. 1417 г.

Медресе Улугбека в Бухаре. 1417 г.

е, старейшее из них, было
7г. и стало классическим
ямитского медресе, став
и всех позднейших крупных
ружения.... Во двор ведет
ал, по обе стороны которого
ольные залы – мечеть и
с порталами на главной оси
уси худжры... Углы главного
ы круглыми башнями, а
орталом и башнями заня-
ожками. Фасады украшены
ипами и майоликой. Арка
а обрамлена жгутом, что
XV в.». (Архитектур-
).



бека в Бухаре. 1417 г.



Ансамбль Регистан. XV–XVII вв. Самарканд

В темуридский период можно встретить множество примеров городских ансамблей, основанных на открытой площади. Многие памятники спроектированы так, чтобы стоять свободно и облицованы плиткой со всех сторон. Классическим примером является знаменитая площадь Регистан в Самарканде, которая изначально была ограничена медресе и ханакой Улугбека, а также несколькими другими религиозными и торговыми сооружениями. (Golombek L., Wilber D. 1988. P. XXIV).

новаторство зодчие в большей степени проявили в области разработки конструкций перекрытий.

Огромные размеры возводимых сооружений выдвинули перед зодчими и строителями эпохи сложнейшие задачи покрытия огромных пространств. И, естественно, в ходе массы экспериментов основанных на богатейшем опыте предшествующих столетий, а также на основе развития математических наук своего времени, было привнесено много смелых решений по возведению арок, сводов, куполов и других конструкций.

Декор – земная концентрация небесной красоты

Декоративное убранство архитектуры памятников эпохи Темуридов ярчайшее явление мирового искусства и тончайшая форма изложения исламского видения мироздания. Сочетание ремесленного мастерства, изысканного художественного вкуса и вдохновенная вера истинного мусульманина словно сливаются воедино в декоративном стиле памятников зодчества этой поры. Своеобразие памятников эпохи Темуридов заключалось в уникальности конструктивных, строительно-технических решений или величии монументальных форм, однако художественную завершенность архитектурному образу придавало их впечатляющее орнаментально-декоративное убранство.

В этой в сложной творческой работе наряду с архитекторами и строи-

Медресе Улугбека. 1417–1420 гг. Самарканд

По внешним углам фасадного прямоугольника медресе Улугбека возвышаются высокие стройные минареты со сталактитовыми навершиями. Небольшие порталы по боковым фасадам на поперечной оси создают дополнительный доступ в медресе. Еще одна отличительная особенность самаркандского медресе Улугбека в том, что вытянутая поперечно мечеть устроена в противоположном от входа западном торце, а залы аудиторий размещены по четырем углам здания. Во двор медресе выходили 54 худжры, в которых могли обучаться более 100 учащихся. В период правления Улугбека в медресе наряду с обучением богословию преподавались и точные науки в том числе астрономия, а главным мударрисом был ученый Хавафи.

«...Гиждуванское медресе Улугбека развивает ту же схему, но уступает бухарскому масштабами и числом худжр, которые обводят двор лишь на высоту одного этажа. Главный фасад также имеет пештак и тяжелые угловые гульдасты, но в разбивке крыльев введены не лоджии, а плоские настенные арочки». (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 271).

Медресе Улугбека. 1433 г. Гиждуван

телями принимали участие мастера прикладного искусства — резчики по дереву и ганчу, мастера росписи по ганчу и папье-маше (техника кундаль). Однако несравнимо большой объем работы приходился на долю мастеров керамики, изготовлявших как терракотовые элементы декора, так и разнообразные резные керамические изразцы, плитки или кирпичики, покрытые сине-голубой глазурью. Именно работа керамистов создавала особый притягательный колорит и магию декоративной поверхности многочисленных медресе, мечетей, мавзолеев и дворцов эпохи Темуридов, в которых творческий гений мастеров-ремесленников и зодчих предстает в нерасторжимом

Мавзолей Буян Кулихана. XIV в . Бухара

О декоре мавзолея Буян Кулихана: «Миниатюрная постройка была внутри и снаружи покрыта чудесным декором глазурной резной терракоты… Еще только слабо намечавшийся в XII в. этот вид орнамента достигает здесь полного расцвета. Глубокая резьба передает растительные мотивы, заключенные в геометрическую основу узора. Облицовка выдержана в голубой гамме: преобладает …зелено-голубой оттенок морской воды… достоинства резного поливного декора выдвигают его в ряды лучших произведений средневековой архитектуры» (Архитектурные…1969. С. 9).

единстве и гармонии.

В домонгольский период выделяются узоры, выложенные в виде самих жженых кирпичей, выполнявших строительную и декоративную роль одновременно (мавзолеи Ак Астана-баба, Араб ата в Тиме, Саманидов в Бухаре, комплекс мавзолеев Султан-Саодат, мечеть Магоки Аттари, минарет в Джаркургане и др.).

В XIV–XV вв. сине-голубая полива сплошным цветовым ковром узоров покрывает интерьеры и экстерьеры архитектурных памятников. Филигранной техникой и безупречной цветовой гармонией отличается декор таких шедевров как мавзолей Гур Эмир и мечеть Биби-ханым в Самарканде, медресе Улугбека в Самарканде и Бухаре, дворец Ак-сарай в Шахрисабзе и многие другие памятники зодчества этой эпохи, отличающиеся высоким уровнем декоративного убранства.

В отличие от посудной керамики архитектурно-облицовочная керамика не испытывала воздействия китайских художественных традиций и ведущими мотивами были переплетающиеся узоры растительно-геометрического и эпиграфического характера.

Неотъемлемой частью декоративного убранства памятников архитек-

Огромные масштабы строительства разнообразных архитектурных зданий , усложненность планировочных решений и объемно-пространственных композиций выдвигают перед строителями ряд совершенно новых инженерно-технических проблем. …. Конструктивные нововведения были в наибольшей мере связаны с проблемой перекрытия. Это диктовалось… необходимостью перекрытия обширных пространств (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 258–259).

Декор медресе Улугбека в Гиждуване. 1417 г.

Бирюзово-голубой колорит, внесенный в архитектуру мастерами керамики, стал символическим выражением искусства эпохи Тимуридов.

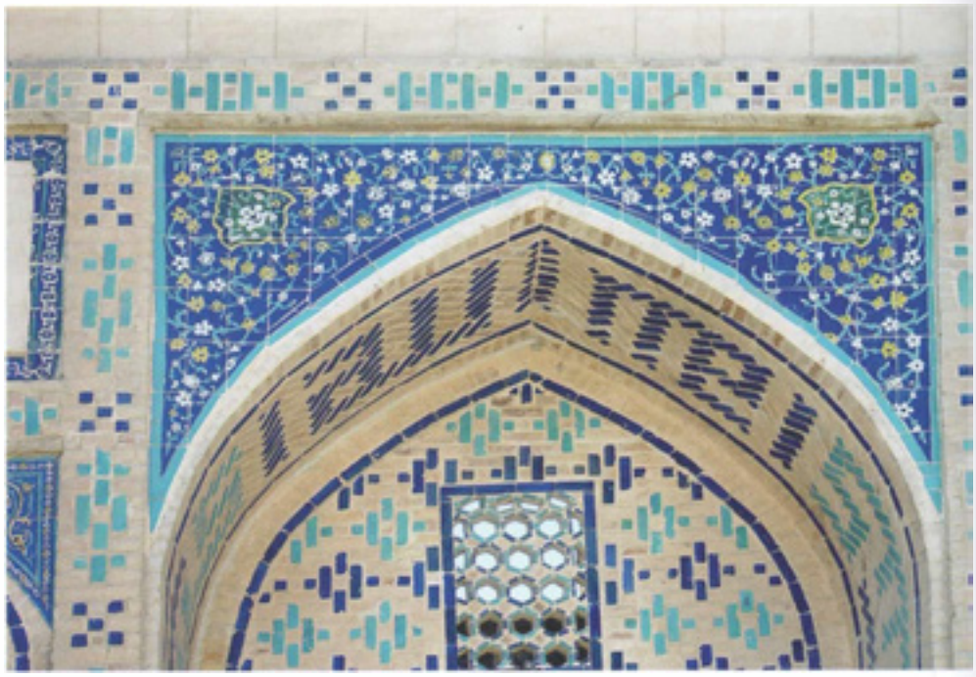
Мавзолей Гури Амир. Образцы орнаментального украшения. XIV–XV вв. Самарканд

Декор медресе Улугбека в Гиждуване. 1417 г.

Керамические изразцы в декоре колоны и капители из мавзолея Буян Кули Хана. 1358–59 гг. Бухара
(Princely..P. 41. cat. 7a.)

туры были сакральные атрибуты мавзолеев — надгробия, которые выполнялись из различных пород камня — нефрита, мрамора и др. Надгробия украшались изысканной орнаментальной резьбой и эпиграфическими надписями, посвящениями усопшему и цитатами из Корана. Предметом заботы мастеров резчиков по камню и дереву были также михрабы, минбары мечетей, двери и колонны, отдельные резные панно из дерева и камня в архитектурных пространствах культовых и гражданских памятников зодчества.

Художественные ремесла: имперский центр и периферии

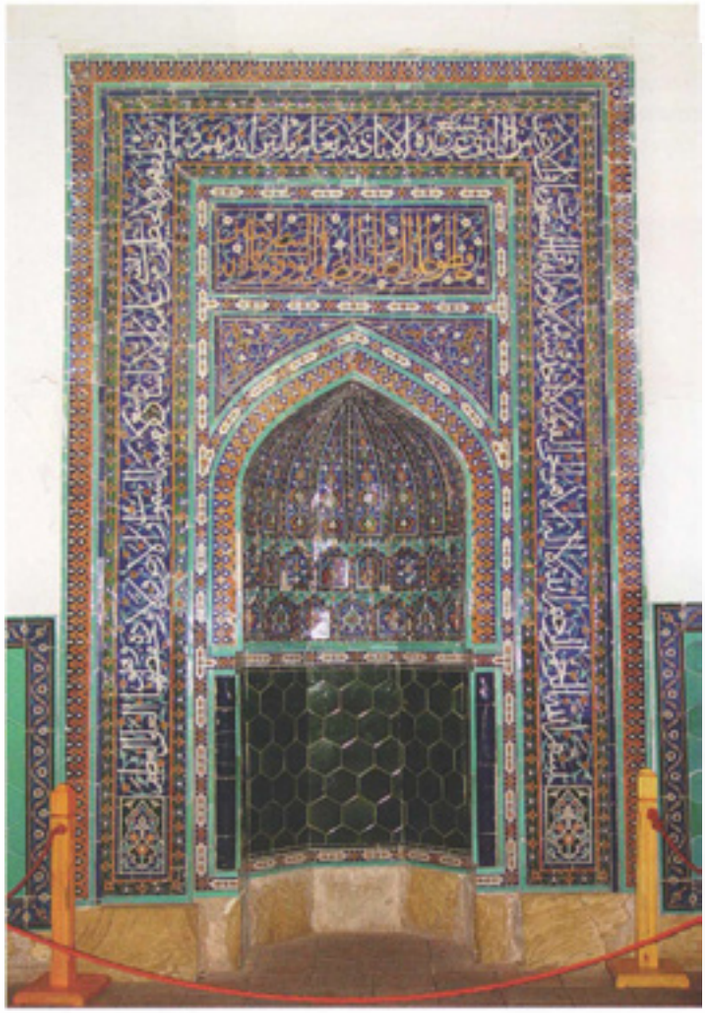


Декор медресе Улугбека в Гиждуване. 1417 г.

Искусство и ремесла XIV–XV вв. представляют собой логическое развитие эстетики прикладного искусства домонгольской эпохи с ее приверженностью к орнаментальному стилю. В создании имперского стиля искусства при дворе Амира Темура и Темуридов, безусловно, большую роль играли привезенные из разных стран ведущие мастера-ремесленники. Богатейшая почва искусства Средней Азии, в частности, Самарканда, была благодатной основой для блестящего расцвета художественного ремесла и плодотворного взаимодействия местных и пришлых мастеров.

Самарканд славился производством прекрасных произведений художественной керамики, стекла, торевтики, изделий из кости, мрамора, оникса и дерева, здесь изготовлялись лучшие сорта бумаги, широкой известностью пользовались шелковые, хлопчатобумажные и шерстяные ткани.

В конце XIV – начало XV вв. появляются среднеазиатские блюда из местного кашина как подражания китайскому фарфору. Эта керамика часто вывозилась по караванным путям в Европу, и высоко оценивалась современниками, не подозревавшими о фальсификации. Керамику такого типа изготовляли помимо Самарканде и в других городах Средней Азии —Бухаре, Ташкенте и др. Подражание китайским образцам фарфора хорошо прослеживается при сравнении образцов Средней Азии или Ирана с китайскими оригинальными изделиями эпохи Мин.



Михраб мечети в комплексе Ходжа Ахмада Ясеви. 1399 г. г. Туркестан. Ныне Казахстан

При Улугбеке существовал павильон «Чинниха-на» (в переводе Китайская комната), расположенный Улугбеком в одном из загородных садов около возвышения Чопан-Ата в пригороде Самарканда. Сам павильон не сохранился, а фрагменты, обнаруженные на месте вероятного существования павильона, не дают полной картины назначения этого сооружения. Возможно, это было хранилищем наиболее ценных образцов импортного китайского фарфора. Хотя не исключена возможность, что это название было дано в связи с использованием в облицовке сооружения облицовочных плиток в стиле китайского фарфора (Бартольд В. В. 1964. С. 119).

В любом случае мода на китайские фарфоровые изделия и на произведения в китайском стиле с использованием популярных мотивов — драконов, облаков, китайского пиона, бегущих ланей и зайцев —при правлении Улугбека была особенно явной. Причем, произведения местных мастеров порой было невозможно отличить от оригинальных китайских образцов. Эту мысль подтверждает сравнение стиля среднеазиатских изделий XV в. и аналогичных фарфоровых изделий из Китая того же времени (Шедевры... 2004; Khakimov A. 1996. Ill. 3).

Блюдо с изображением китайских уток и пионов. XV в. Средняя Азия или Иран

Хранится в частной коллекции в Кувейте. (Timur and princely vision. 1989. P. 228. Cat. no. 130).

Результаты археологического изучения крупнейших городских центров — Самарканда, Бухары, Ташкента, Ахсикета, Куня-Ургенча и Шахрисабза выявили большое количество оригинальных и прекрасных по художественному исполнению образцов посуды. К парадной керамике относятся преимущественно образцы, выполненные в подражание китайскому фарфору. На образцах из твердого кашина наблюдается и имитация на поддонах

Блюдо с изображением китайских пионов. XV в. Самарканд. Медресе Улугбека

Блюдо с изображением китайских пионов. 1426–35 гг. Китай

Хранится в в Музее округа Лос-Анджелес. (Timur and princely vision. 1989. P. 228. Cat. no. 132).

«Вероятно, изготовленная в знаменитых печах Цзиндэчжэнь, эта чаша эпохи Мин, украшенная кобальтово-синим, олицетворяет тип керамической посуды, которой восхищались при дворе Тимуридов. Внутреннее убранство украшено семью пионами, окруженными цветущей виноградной лозой, с тремя парами хризантем и лотоса и ободком с волнистым рисунком. Смелый дизайн листьев лотоса на внешней стороне соответствует изделиям эпохи Мин, хотя их разделение и длина, по-видимому, являются особенностью начала пятнадцатого века» (Timur and princely vision. 1989. P. 356).

Донце чаши с зайцем. XV в. Самарканд.

(Шедевры... 2004. С. 160. Илл. 293.)

Донце чаши с оленем. XV в. Китай

(Шедевры... 2004. С. 162. Илл. 304.)

Фрагмент чаши. XV–XVI вв. Самарканд

(Хакимов А. А. 2020. С. 259.)

китайских клейм. Такие подделки под китайский фарфор были известны во многих странах. Делалось это для того, чтобы помеченный товар присоединялся к настоящему китайскому фарфору, караваны с которым шли на запад (Кверфельд Э. К. 1940. С. 13). На поверхности плоских круглых блюд или невысоких чаш художник-орнаменталист свободно размещает рисунки с изображениями птиц, цветов, фантастических фениксов, драконов или свободно разгуливающих косуль. Распространение изобразительной тематики было связано с воздействием китайского фарфора, но дальневосточные мотивы в произведениях среднеазиатских мастеров нередко словно растворялись в обилии орнаментального узора (Khakimov A. 1996. Ill. 13, 14, 15, 16).

Образцы керамики обиходного назначения, как правило, выполнялись на глиняной основе, имели монохромную роспись, в большинстве случаев синей краской по белому ангобу черепка со стандартным набором широко распространенных повторяющихся растительных мотивов. Тем не менее, и

Фрагмент блюда. XV в. Ташкент.
Фонд Марджани. Инв. № К-469. (Ильясова С. Р. 2018. С. 304. Рис. IV, 1).

Чаша коническая. XV–XVI вв. Бухара
(Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 29. Илл. 22.)

здесь часто использовались символические мотивы с китайского фарфора — гранатов (пожелания благоденствия), персиков (Мирзаахмедов Д. К. 1992. Рис. 1, 4.), грибов (пожелания бессмертия — «чжи»), растительных сюжетов, драконов и т. д. (Смагулов Е. А. 1992. Рис. 3, 5, 6).

Поливные сине-голубые блюда Самарканда второй половины XV – начала XVI вв. представляют образцы темуридской керамики на том его этапе, когда происходит отход от копирования импортированной китайской орнаментики и поиск собственных элементов узора.

Такой же подход характерен и для мастеров Бухары и Ташкента. В декоре чаши из Бухары XV–XVI вв. мотивы (пион) и стиль плавных линий растительного узора китайского фарфора еще ощущается, хотя не столь ярко выражен (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 28. Илл. 20). Однако в декоре

Блюдо с кустом. XV в. Самарканд
(Шедевры... 2004. С. 159. Илл. 291.)

Чаша. XV–XVI вв. Самарканд
Самаркандский музе. Инв. №А-608-1 (Хакимов А. А. 2020. С. 261).

Блюдо. XV в. Возможно Ташкент
Государственный музей искусств Узбекистана. В инвентарной книге музея блюдо не датировано и не локализовано. Инв. № Б-н.

бухарской чаши XVI в. очевиден разрыв с традицией фарфоровидной керамики и отмечается тенденция формирования собственного стиля орнамента с преобладанием узора в отдельных медальонах и розетках (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 29. Илл. 22).

Тенденция к поиску собственных вариантов и орнаментального декора, и композиционных вариантов характерна и для изделий Ташкента этой поры. Основное поле круглого блюда XV в. из Ташкента украшено концентрическими полосами растительного узора, лишь отдаленно напоминающего по стилю китайские прототипы.

Традиции нового стиля ощущаются на всей территории Средней Азии, в частности, в северо-восточных регионах, таких как Чач (Бинкат-Ташкент) и Ферганской долине (городище Янги-Ахса) были обнаружены образцы кашинной керамики, сохраняющие связь с общетимуридской фарфоровидной керамикой (Ильясова С. Р. 2018. С. 302).

Блестящего расцвета в эпоху Темуридов достигает художественная обработка металла. Города Мавераннахра и Хорасана были центрами производства разнообразных форм посуды из золота, серебра, бронзы, медно-чеканных предметов быта, оружия, воинского снаряжения, различных ювелирных украшений и культовых предметов. Несмотря на схожесть изделий из бронзы мастеров Средней Азии и Ирана известные особенности в использовании тех или иных технологических и художественных приемов, безусловно, существовали.

Небольшой круг знати пользовался дорогой посудой, окаймленной золотом и серебром. Золотыми и серебряными бокалами сервировался стол во время приема гостей из дальних стран. Ассортимент металлических изделий представлен в вакуфном документе мавзолея Ишратхана. Среди них: медный лангард (котел), медная наила (котлообразный сосуд для разведения сладкой воды), бронзовая хуланча (чаша), бронзовая афтоба (кувшин для умывания), бронзовый подсвечник, чеканенный серебром, золоченая машраба (котлообразный сосуд) с серебряным горлышком, железный фонарь, нож «с ручкой из зуба» с ножнами из особого сорта кожи «кимухт», сафьяновый сундук, закрывавшийся железным затвором, две бронзовые золоченые чаши, два медных канделябра. Перечень этих предметов показывает, какие предметы торевтики использовались в аристократических кругах и обиходе высшего духовенства Самарканда XV в.

Блюдо. XVв. Ташкент
(Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 29. Илл. 23.)

О художественных традициях торевтики XIV–XV вв. свидетельствуют бронзовые изделия, обнаруженные в мастерской близ площади Регистан в Самарканде.

Это более 60-ти произведений различного назначения — котелки, чаши, кувшины, крышки и подставки для сосудов, предметы и утварь бытового назначения — медные ложки, весы (Khakimov A. 1996. Ill. 28-29). В составе клада наряду с обычной ремесленной продукцией имеются подлинные произведения

искусства, в оформлении которых проявились черты нового времени: более измельченный и изысканный орнамент, своеобразная интерпретация сюжетных изображений и техники инкрустации серебром.

Распространенным типом бронзовых изделий были невысокие кувшинчики с шаровидным туловом и литой ручкой в форме дракона, надкусывающего край горловины. Как правило, они украшались инкрустированным мелким цветочным узором и надписями почерком насх. Один из таких образцов, изготовленных мастером Хабибуллы ибн Али Бахарджани в 1461–62 гг. в Герате, был опубликован в каталоге, посвященном культуре и искусству династии Темуридов (Timur and Princely Vision. 1989. P. 206. Cat. no. 110). Тулово кувшина украшено цветочным узором и стихами — двумя газелями из дивана Хафиза. По мнению авторов каталога, посвященного наследию Темуридской династии, бронзовые кувшинчики из исламского мира послужили прототипом при создании фарфоровых и нефритовых кувшинчиков (Timur and Princely vision. 1989. P. 354).

Особую группу изделий XIV – начала XV вв. составляют предметы из бронзы из мавзолея Ходжа Ахмада Ясави, в состав которых входят 11 изделий.

Среди них уникальный, широко известный бронзовый котел, шесть светильников, а также пара молотков на входной двери портала и пара молотков на входной двери в усыпальницу из главного зала (Иванов А. А. 1981. С. 68–85; Khakimov A. 1996. Ill. 21). Известно, что сам мавзолей был сооружен

Чаша коническая. XVв. Возможно Ташкент

Фонд Марджани. Инв. № К-257. (Ильясова С. Р. 2018. С. 304).

Байсунгур ибн Шахрух восседает в садую 1429 г. Герат. Миниатюра из рукописи «Калила и Димна» Абу'л - Ма'али Насрулла

(Timur and princely vision. 1989. P. 109. Cat. no. 21.)

Дополнительную информацию о характере изделий из металла дают средневековые миниатюры XV в., на которых можно видеть огромные хозяйственные котлы, широкие плоские блюда, изящные высокие и небольших размеров кувшины, вазы, шаровидные котелки, чаши, подсвечники и другие предметы, украшенные изысканным узором.

Блюдо. XVI в. Ташкент

Фонд Марджани. Инв. № К–514. (Ильясова С. Р. 2018. С. 303).

Бронзовый кувшин. 1461–62 гг. Герат

(Timur and princely vision. 1989. P. 206. Cat. no. 110).

Это один из нескольких кувшинов середины пятнадцатого века, изготовленных Хабибуллой ибн Али Бахарджани… Длинная надпись, украшающая тулово, включает две газели из Дивана Хафиза, написанные шрифтом насх. Обе газели развивают тему питья и пира и явно предназначены для того, чтобы вызвать функцию кувшина. Первая газель: На рассвете бдительная беда пришла ко мне на ложе, Она сказала: встань, ибо пришел милый монарх, Осуши кубок и весело подойди к зрелищу, Чтобы ты мог увидеть, в каком одеянии появился твой образ красоты. Вторая газель: Что может быть слаще, чем пировать в веселой компании и в саду в весеннее время? Где виночерпий? скажите мне, оправданне ваших ожиданий, что это такое? Каждое сладкое мгновение, которое дарит рука, считаешь добычей? (Timur and princely vision. 1989. P. C. 351).

Бронзовая подставка. XIV–XVвв. Самарканд

Самаркандский музей. КП-3748 А–445–27 (Хакимов А. А. 2020. С. 264.)

К концу XV в. арабские надписи почерком «насх» заменяются персидскими стихотворными текстами, выполненными почерком «сульс». В этот период в декоре изделий бронзы Мавераннахра все чаще встречается техника инкрустации поверхности бронзовых и латунных изделий вставками из серебра.

Бронзовый кувшинчик. XIV–XV вв. Самарканд

Самаркандский музей. КП–3748 А–445–14 и 9 (Хакимов А. А. 2020. С. 265).

В эпоху Тимуридов широкое распространение получают небольшие с широким шаровидным туловом кувшины, чашеобразные котелки, многорусные светильники и подсвечники. В оформлении изделий конца XIV – начала XV вв. преобладает дробный растительный узор, горизонтальными полосами охватывающий тулово сосудов. На фоне этого узора располагались персидские надписи.

Бронзовый кувшин. XV в. Герат. Хорасан
Hakimov A. 2000. Fig. 24. P. 435

Кувшинчик из фарфора. 1426–1435. Китай. Хранится в Британском музее. Лондон
(Timur and princely vision. 1989. P. 234. Cat. no. 125.)

Бронзовые изделия из клада на Регистане. XIV–XV вв. Самарканд
(The Art Central Asia. 1988. Ill. 187.)

Иванов А. А., посвятивший этим изделиям специальную статью, считает, что, несмотря на имеющиеся пояснительные надписи почти на всех этих изделиях, тем не менее, лишь «...о котле можно говорить, что он сделан для мавзолея. Остальные могли быть сделаны для этого памятника, но это трудно доказать» (Иванов А. А. 1981. С. 82).

Бронзовый котел из мавзолея Ахмада Яссави. Мастер Абд-ал Азиз ибн Шараф-ад-дин Тебризи. 1397 г.
г. Туркестан. 158x243 см. (Иванов А. А. 1981. Рис. 38; Timur and princely vision. 1989. P.29. Fig. 4).

Бронзовый светильник. из мавзолея Ахмада Яссави. 1397 г. г. Туркестан
(Timur and princely vision. 1989. P. 31. cat. no. 4).

Замок на двери в главный купольный зал мавзолея Ахмада Яссави. 1397 г. Туркестан
(Timur and princely vision. 1989. Fig. 68. P. 208.)

Несмотря на массивность дверных молотков на двери зала мавзолея Ахмада Ясеви благодаря филигранной работе мастеров, не создается ощущения его тяжеловесности – изящный орнаментальный узор и надписи придают им сочетание особой.

Кольчуга Ибрагим Султана ибн Шахруха. 1415-1435гг. Шираз
(Timur and princely vision. 1989. P. 107. Cat. no. 31.)

« ...Эта кольчуга и пластинчатая броня - одна из редких идентифицируемых частей доспехов Темуридов, существующих в настоящее время, и, без сомнения, является наиболее важной. Рубашка состоит как из заклепок, так и из целых звеньев, более тяжелых на груди, боках и спине. Изготовлено для сокровищницы Ибрагима султана, выгравировано на арабском языке на верхней правой пластине спереди. На основании его надписи и украшения кажется несомненным, что доспехи были изготовлены для Ибрагима Султана, скорее всего, в мастерской в его столице Ширазе ремесленником, использующим дилайн китабханы в качестве модели. Также в той же рукописи изображен переходный тип, предполагающий, что новая броня представляет собой инновацию Тимуридов.... Обладая преимуществом дополнительной гибкости без потери прочности и защитных качеств, кольчуга и пластинчатые доспехи представляли собой главное преимущество для армии Тимуридов, и все остальные доспехи пятнадцатого века, включая мамлюкские, Аккоюнлу и османские образцы, относятся к этому типу». (Timur and princely vision. 1989. P.335)

по приказу Амира Темура в 1397 г., в период его паломничества к могиле Ахмада Ясави.

Из всей группы изделий в первую очередь привлекает внимание литой котел, поражающий величественными размерами, монументальной формой и превосходной орнаментальной обработкой внешней стороны. Он располагался в основном помещении мавзолея. В котел наливали подслащенную воду, которая раздавалась прихожанам после пятничной молитвы.

Казан обладает выразительными художественными достоинствами, а также служит важным историческим источником. Надпись на широкой полосе, окаймляющей верхнюю часть котла, выполнена почерком сульс и содержит следующий текст из Корана и имя мастера его изготовившего: «Сказал Аллах, да будет он благославен и да возвысится: «неужели поение паломника и оживление священной мечети вы считаете откровением»? И сказал (пророк), да будет над нами мир: «тот, кто возводит место для питья на пути Аллаха, да возвысится он, тому Аллах соорудит в раю водоем» ... Приказал построить это место для питья эмир величайший..., Амир Темур Гураган, да освятит Аллах всевышний царство его, для усыпальницы шейха ислама, султана шейхов в мире, шейха Ахмада ал-Ясеви, да освятит Аллах дух его великий. 20 шаваля года 801» (25 июня 1399 г.). Там же содержится имя мастера — Абд-ал-Азиза, сына мастера Шараф ад-дина Тебризи (Иванов А. А. 1981. С. 68–69). Аналогии подобным котлам в металле исследователи не обнаруживают, хотя отмечают, что традиция изготовления таких огромных сосудов для воды в форме котлов из камня была известна еще в XIII веке.

В оформлении шести многоярусных светильников и молотка для двери того же мавзолея наряду с орнаментальными украшениями имеются надписи как исторического содержания, так и благожелательные. Надписи в основном выполнены на арабском языке, но имеются и персидские. Надписи исторического характера содержат указания на то, что изделия сделаны по приказу Амира Темура и содержат имя мастера — Изз-ад-дина ибн Тадж-

Кувшин с именем Улугбека Гурагана. Начало XV в. Самарканд(?)

Коллекция Гульбенкяна, Лиссабон, Португалия (Persian Art. 1972. Pl. 13; Timur and princely vision. 1989. P. 144. Fig. 46).

Один кувшин с ручкой из зеленовато-белого нефрита, изготовленный по царскому заказу. На шее надпись крупными арабскими буквами «сульс», содержащая имя и титулы Улугбека, среди которых «Гураган», принятый им в 1417 году. На краю кувшина вторая надпись воспроизводит имя и титулы императора Джахангира из династии Великих Моголов и содержит дату 1613 года. Под ручкой есть третья надпись с именем и титулами Шах-Джахана и датой 1646 года. Вероятно, потомки первых Темуридов относились к изделиям своих венценосных предков с особым пиететом.

Надгробие Амира Темура из нефрита. 1405 г. Мавзолей Гури Амир. Самарканд

Чаша с ручкой в виде дракона. Иран или Средняя Азия. 1400–1450 гг.

6,3x15,5x12,3 см. Лондон. Британский музей (Timur and princely vision. 1989. P. 144. Cat. no. 52. C. 340).

Резная сандаловая шкатулка Улугбека с изображением драконов. Средняя Азия. 1420–49 гг. 19,5x17x31.2 см. Топ Капы сарай
(Timur and princely vision. 1989. P. 142. Cat. no. 49.).

Крышка сандаловой шкатулки с именем и титулом Улугбека ибн Шахруха. 1420–49 гг. Самарканд

«Эта великолепно вырезанная шкатулка из сандалового дерева является одним из важнейших сохранившихся предметов эпохи Тимуридов, занимая одно из лучших мест среди существующих образцов резьбы по дереву. Исторические источники и дошедшие до наших дней работы, такие как двери Гур-и-Амира, хранящиеся в Эрмитаже, дают достаточно доказательств того, что в Самарканде жили искусные резчики по дереву, однако этот объект выделяется непревзойденным богатством своего убранства. Изготовленная из отдельных резных панелей, каждая полностью покрыта изящным цветочным и растительным арабесками, на которых видны картуши и медальоны, два из которых на крышке с надписями с именем и титулами Улугбека. В центре крышки лопастной медальон содержит свернутого кольцом дракона с четырьмя когтями, изолированного на пустом фоне и отличающегося особенно плавной резьбой. Несмотря на общую плотность, резное украшение создает удивительно тонкий эффект дематериализации, его плавающая форма сплетена из цветущих растений. Примечательной дополнительной особенностью является инкрустированная полихромная полоса, украшающая край крышки, редкий пример техники, также наблюдаемой на дверях мавзолея Гур-и-Амир. Золотые застежки и ручки завершают внешний декор, в то время как внутренняя часть, в которой есть небольшая полка, полностью покрыта шелком с красным и серебряным рисунком. Помимо своих впечатляющих эстетических качеств, шкатулка Улугбека также служит печальным напоминанием о почти полной утрате декоративных предметов, изготовленных для правящего дома». (Timur and princely vision. 1989. P. 339.).

ад-дина Исфахани и дату — 1397 г. (Иванов А. А. 1981. С. 69–75). На основании анализа надписей и орнамента изделий, исследователи пришли к выводу, что в создании изделий из мавзолея Ахмада Ясави принимали участие не только иранские, но и сирийские мастера. Что касается авторства Изз-ад-дина ибн Тадж ад-дина Исфахани, то его следует относить только к молоткам двери (Иванов А. А. 1981. С. 82).

Специальной отраслью художественной обработки металла было изготовление ювелирных изделий. Ювелиры-заргары специализировались на изготовлении золотых серег, браслетов и других дорогих изделий. Средневековые ювелиры владели многообразными техническими приемами — искусно пользовались техникой литья, чеканки, золочения и инкрустации золотыми и серебряными листами, применялась разнообразная обработка камней.

Высокое мастерство проявляли ремесленники и в создании различных видов снаряжения, доспехов и оружия. Предметом искусства становятся также детали конской сбруи и воинского снаряжения. Убранные изысканными узорами и накладными украшениями из драгоценных металлов и камней пояса, шлемы, сабли, боевые топорики и другие атрибуты военного снаряжения предназначались в основном для знатных вельмож и полководцев.

В музейных собраниях хранятся образцы славившегося в XV–XVI вв. вооружения и доспехов. Одним из таких шедевров является кольчуга с поясными картушами, украшенными золоченым орнаментом. Кольчуга была изготовлена в начале XV в. в Ширазе для сына Шахруха Султана Ибрагима (Timurand Princely Vision. 1989. P. 107. Cat. No. 31). Естественно, такого рода изделия были уникальными и единичными.

Высокого уровня достигает и камнерезное искусство эпохи. Мастера-камнерезы создавали изделия как бытового назначения — посуду, утварь, геммы-печати для перстней и т. д., так и детали архитектурного убранства. Особенно активно использовался труд камнерезов при изготовлении надгробных плит для династийных усыпальниц. Сохранилось несколько уникальных изделий из нефрита и агата — чаш, шкатулок и других предметов. В них проявилось высокое мастерство камнерезов, как в полировке материала, так и в его объемно-пластической обработке.

Среди предметов Улугбека наибольшее внимание обычно уделяется его резным нефритовым сосудам. Известна небольшая нефритовая шкатулка другого Темурида — принца Ала-уд-Даулы ибн Байсунгура (Timur and Princely Vision. 1989. P. 143. Cat. No. 50). Однако, именно с именем Улугбека связано использование нефрита для изготовления разнообразных предметов, сосудов и даже надгробий. В 1425 году он приказал двум тысячам своих людей перевезти из Карши в Самарканд два больших блока нефрита, один из которых стал знаменитым надгробием Амира Тимура с резьбой и надписями в мавзолее Гури Амир (Timur and Princely Vision. 1989. P. 143). Улугбек и другие принцы чаще использовали нефрит для кувшинов, чаш и даже чернильниц, ручки которых украшались фигурными изображениями голов драконов (Timur and Princely Vision. 1989. Cat. No. 51–52).

Дверь двухстворчатая. XV в. Гури Амир. Самарканд
Самаркандский музей Инв. № А-559. (Хакимов А. А. 2020. С. 269).

Резные двери мавзолея Гур-и Амир. 1404 г. Самарканд. Инкрустация слоновой костью
Хранится в Эрмитаже. (Timur and princely vision. 1989. P. 46. Fig. 15).

Образцы резного дерева XIV–XV вв. свидетельствуют о высоком уровне орнаментального искусства средневековых резчиков по дереву. В этих изделиях использовались два основных способа художественной резьбы – в XIV в. преимущественно простая техника украшения выемчатым или врезанным узором, а в последствии, в XV в. — более сложная безфоновая резьба, создававшаяся путем удаления фона. Основное центральное поле дверей в XIV–XV вв. сверху и снизу обрамляли небольшие филенки. Примером классического стиля эпохи является декор двухстворчатых дверей из медресе Улугбека и мавзолея Гури Амир, отличающимся гармоничным соотношением эпиграфического и растительного орнаментов и незаполненных узором пространств

Кувшин элегантен по форме и безупречен по обработке белого нефрита. Декор кувшина, содержащий наряду с мотивом дракона и каллиграфическую надпись, отражает своеобразный симбиоз ирано-среднеазиатских и китайских художественных традиций, а его форма была одной из самых распространенных и популярных как в фарфоровой керамике, так и в изделиях из различных металлов. Это же сочетание традиций проявилось в декоративном оформлении и другой небольшой чашки из черного нефрита, ручка которой оформлена в виде излюбленного мотива дракона.

Чаша из полосатого агата, изготовленная для Султана Хусейна Мирзы в Герате в 1470–1471 гг. и чаша из черного нефрита, выполненная в Средней Азии во второй половине XV в. (Timur and Princely Vision. 1989. P. 144. Cat. No. 52), схожи по форме, назначению и характеру надписей.

Дерево, нефрит и мрамор использовались при изготовлении как бытовых изделий, так и элементов архитектурного убранства — колонн, дверей,

Ширин рассматривает портрет Хосрова. Миниатюра к рукописи Низами Хамса. 1494–95 гг. Герат
Хранится в Британской библиотеке Лондона. Or. 6810 (Timur and princely vision. 1989. P 276. Cat. no. 140).

Ковер. Сер. XVI в. Тебриз
Размер 530x222 см. (Persian Art. 1972. Pl. 25).

Ковер. Конец XVI в. Герат
Размер 760x318 см. (Persian Art. 1972. Pl. 28).

Детский халат. XV в. Самарканд
(Шедевры. 2004. С. 182. Илл. 342).

панелей, надгробий и т.д. В XIV–XVI вв. образцов художественного стекла практически не сохранилось, однако по свидетельству современников цветные вставки из стекла использовались как своеобразная форма витражного искусства в интерьере светских сооружений.

Многочисленные предметы — сундуки, шкатулки, подставки для книг — лаухи, музыкальные инструменты, низенькие столики и атрибуты тронного убранства — изготавливались из различных пород дерева. В этой сфере наряду с массовыми изделиями создавались подлинные шедевры искусства. Из немногих предметов, на которых начертаны имена и титулы князей Темуридов, особое внимание заслуживают предметы Улугбека. Резная шкатулка из сандалового дерева, которая в настоящее время является одной из ценных экспонатов сокровищницы музея Топкапы Сарай, имеет непревзойденное качество. Шкатулка была выполнена в Средней Азии в начале XV века и покрыта сплошным ковром растительных арабесок, а ручки и замки сделаны из золота. В декоре шкатулки как бы слились традиции орнаментального стиля мусульманского мира и мотивы популярных в империи Темуридов китайских сюжетов. На крышке шкатулки, между двумя картушами, содержащими надписи с титулатурой и именем Улугбека, помещен медальон с изображением фантастических драконов.

Сравнение стиля декора этой шкатулки и других произведений XV в. — резных дверей из мавзолея Гур-и Амир в Самарканде и Шамсиддина Куляля из Шахрисабза, фрагмента резной двери из Метрополитен Музеума (Средняя Азия или Иран — 1450–1500 гг.), резного кенотафа Тадж ал-Мульк Вала-дина Абул-Касыма (Мазендаран, 1473 г.) с орнаментикой резного дерева XIV в. — показывает определенную эволюцию стиля.

Возрастает стремление мастеров к изощренности узора, максимальному заполнению им поверхности декорируемых изделий. Орнамент становится более дробным и измельченным. В декоре резного дерева XIV в. растительная орнаментика еще сохраняет известную целостность. Мастер оставляет незаполненные узором плоскости, а отдельные мотивы орнамента подчеркнуто им выделяются. В декоре резного кенотафа из мавзолея Сейфеддина Бохарзи в Бухаре (XIV в.) применен прием врезанного узора, а резная дверь мавзолея Шамседдина Куляля (XV в.) выполнена в технике безфоновой резьбы.

Тронная сцена. Начало XIV в. Тебриз. Иран
(The Legacy ... 2002. P. 80 Fig. 84 cat. no. 19).

Испанского посла Рюи Гонзалеса де Клавихо поразили высокие монгольские головные уборы, которые так носили царицы самаркандских гаремов при дворе Амира Темура. Их генезис восходит к монгольским головным уборам, которые сохранились и в одежде принцесс и их обслуги при дворе Ильханидов в Иране.

Фархад прорубающий скалу. Миниатюра к поэмам Навои «Хамсе». 1521–22 гг. Шахрухия. Ташкент
Хранится в библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге. (The Art Central Asia. 1988. Ill. 80).

Шапур (слуга Хосрова) в третий раз преподносит Ширин портрет Хосрова. Миниатюра к рукописи Низами «Хамса». XVI в. Самарканд

Хранится в Самаркандском музее. (Шедевры. 2004. С. 168. Илл. 313.).

На миниатюре Самарканда XVI в., создававшейся по влиянием иконографии гератской школы миниатюры, монгольские атрибуты исчезают и уступают место более универсальным типам одежды, характерной для дворцовой женской одежды Ирана и Мавераннахра. «На миниатюрах же гератской и ширазской школ у женщин царского происхождения на головы накинут платочек, иногда подхваченный жемчужной нитью. Тюркские шапки и прочие детали встречаются и у персонажей на гератских и ширазских миниатюрах, но там, как правило, это контингент второстепенного положения - гулямы из свиты, охотники, слуги, а знать и правитель (если он не в короне) носят чалму». (Пугаченкова Г. А. 1987. С. 196).

Строительство дворца в Хаварнаке. 1494–95 гг. Герат

Лондон. Британская библиотека. (Timur and princely vision. 1989. P. 288. Cat. No. 140).

В то же время многочисленные изображения на миниатюрах того времени свидетельствуют о широком распространении при дворах правителей ковровых изделий, отражающих традиции тюркского кочевого ковроделия. В ковровых изделиях применялись два основных типа узоров. В первом из них, более раннем, преобладает геометрическая орнаментика. Более поздний содержитпо преимуществу арабесковые узоры в виде цветочно-растительного орнамента, круговых розеток и картушей. Оба типа активно использовались в дворцовых интерьерах Амира Темура и Темуридов отражали традиции древнего тюркского ковроделия (Timur and the Princely Vision. Loc Angeles. 1989. P. 220).

Одежда правителей и придворной знати также претерпевала изменения и развивалась в соответствии с требованиями художественной моды. Ярко-красные, синие, зеленые, голубые, сиреневые, коричневые ткани, иногда с вышитыми узорами, шли на изготовление длиннополых, подвязанных на поясе халатов, в которые облачались придворная знать, телохранители, прислуга. Именно в дворцовой одежде изменения моды были более частыми, народный костюм сохраняет более консервативный и эволюционно меняющийся характер.

На обширной территории империи Темура и Темуридов существовала известная общность стилевых черт, в тоже время были и свои столицы мод в одежде, к которым, безусловно, следует отнести Герат, Самарканд, Тебриз, Шираз.

Усилия Амира Темура, направленные на укрепление мощи своей столицы — Самарканда — сделали этот город одним из главных центров, откуда распространялись художественные идеи в изготовлении костюмов и нарядов, как для мужчин, так и для женщин. В XV в. выявляются два основных

центра мод — Герат и Самарканд. Во второй половине XV в. Герат становится единовластным законодателем мод. В одежде знати по-прежнему популярны ткани ярких расцветок, нередко украшенные вышивкой или цветными каменьями.

Отмечая близость культур Самарканда и Герата, исследователи в то же время подчеркивают, что Темуриды Мавераннахра придерживались тюркской ориентации, в то время как гератские Темуриды больше были связаны с хорасано-иранской средой. В силу этого один из существенных признаков среднеазиатских миниатюр — приверженность к тюркским и тюрко-монгольским формам одеяний. Таковы, например, головные уборы в виде войлочных куляхов (у Бейхаки в «Истории Масуда» это тюркские головные уборы именуются как «кулохи-душох» — «двурогие шапки») или колпаков с отворотами (доныне сохранившихся у киргизов). С тюркской традицией связаны кавалерийские сапоги с заостренным каблуком, а не мягкая безкаблучная обувь, характерная в иранской городской среде.

В миниатюрах XV в. нередко встречаются тюрко-монгольские бело-черные колпаки с отороченными краями, к которым восходят современные национальные головные уборы киргизов и казахов. В миниатюре К. Бехзада с изображением сцены воцарения на престол Амира Темура в 1370 году в Балхе, тем не менее, отражена атрибутика, бытовые предметы и одежда, характерная для гератского двора конца XV в. (BahariE. 1997. P. 70-71).

Версии возникновения мавераннахрской школы миниатюры

До первой половины XX века исследователи почти единодушно утверждали, что иллюстрированных миниатюрами рукописей XIV–XV вв. Мавераннахра обнаружено не было. Однако взлет архитектуры и ремесел этого времени в Самарканде и других городах среднеазиатского междуречья инициировал идею вероятного существования здесь в этот период и центров миниатюрной живописи. В процессе изучения восточной миниатюры исламского времени создание ряда миниатюр XIV–XV вв. стали связывать с Мавераннахром. В самом начале XX века Э. Блоше пытался связать происхождение всей иранской миниатюры с существовавшей якобы в Мавераннахре самостоятельной школы миниатюры (Bloshet E. 1903; Bloshet E. 1905), хотя затем отказался от своей гипотезы (Иванов А. А. 1977. С. 145). В качестве обоснования версии о наличии самостоятельной школы книжной миниатюры в Мавераннахре в этот период использовали метод сравнительного анализа миниатюр, а также ссылались на сведения источников о художниках-миниатюристах, якобы работавших при дворах Амира Темура и его внука Мирзо Улугбека. Эти сведения позднее были подвергнуты критическому разбору (Иванов А. А. 1977; 1978).

В исследованиях ученых первой половины XX века (Э. Блоше, Л.Биньон, Дж. Вилкинсон, Б. Грэй, Ф, Сакисиан, Б. П. Денике и др.) основной тезис заключался в том, что утверждение о существовании миниатюрной школы в Мавераннахре в XIV–XV вв. безосновательно. Имеющиеся данные о существовании миниатюрной живописи в Мавераннахре относятся к началу XVI в., возникшей под воздействием гератских каллиграфов и миниатюристов, переехавших в столицу Шейбанидов — Бухару в начале XVI вв. (Иванов А. А. 1977. С. 145).

Мавераннахрская школа просуществовала с начала XVI в. до середины XIX вв., когда появление литографированных изданий свело на нет и так

Джентиле Беллини. Автопортрет

В 1479 году он был послан Фридрихом III в Стамбул к Султану Мехмеду II, который просил ранее у германского короля хорошего портретиста. Пробыв там два года в качестве живописца Беллини создал серию картин, в которых попробовал соединить эстетику итальянского Ренессанса с традициями восточного искусства (наивный декоративизм, плоскостность).

Джентиле Беллини. Портрет Султана Мехмеда II. (1480 год, холст, масло)
Национальная Галерея, Лондон.

Бехзад удачно передает настроение и выражение лица человека, сидящего смиренной позе уважения и внимания. Белый колпак, несколько небрежно обернутый чалмой, является символом дервишей ордена Накшбандия, к которому принадлежал и сам Бехзад. На плечи дервиша накинут простой шерстяной халат «аба», а под ним голубая рубашка. Ничто не отвлекает от главного – выразительных глаз дервиша, смотрящих на зрителя проницательно, жизнелюбиво и в то же время несколько загадочно.

К. Бехзод. Багдадский дервиш. 1500 г. Герат

Частная коллекция. (Babari E. 1997. Ill. 106. P. 176).

Леонардо да Винчи. Пять гротесковых голов

Гротеск от слова «грот» – фрески в гротах Древнего Рима.

Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Фреска в трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие близ Милана. 1494–1498 гг.

гаснувшую традицию этой школы миниатюрной живописи мусульманского Востока.

Во второй половине XX века в связи с открытиями археологами на территории Средней Азии памятников античной и раннесредневековой настенной живописи возник повышенный интерес к средневековой миниатюре региона. В результате идея существования в Мавернанхре XIV–XV вв. самостоятельной школы миниатюрной живописи получила новый импульс. Наиболее целенаправленно эту версию отстаивали Г. А. Пугаченкова, В. Г. Долинская, Н. В. Дьяконова (Пугаченкова Г. А. 1956; 1956а; 1962; 1987; Долинская В. Г. 1960; 1961; Дьяконова Н. В. 1964 и др.). Ленинградские ученые Акимушкин О. и Иванов А. А. периодически подвергали критике эту позицию ученых. Пугаченкова Г. А., Долинская В. Г. и Дьяконова Н. В пытались обосновать происхождение, полагаясь на следующий набор аргументов: 1) девять рукописей с миниатюрами предположительно XIV–XV вв., создание которых они связывали с территорией Мавераннахра; 2) семь отдельных миниатюр, которые Пугаченкова Г. А. связывала с Самаркандом; 3) двенадцать биографий художников и сведений, касающихся деятельности отдельных художников-миниатюристов XV в., якобы работавших в Самарканде и Бухаре.

По всем этим позициями Иванов А. А. дал развернутый комментарий в двух своих пространных статьях и опроверг все соображения и выводы указанных авторов(Иванов А. А. 1977; 1978). Обобщая результаты рассмотрения позиций сторонников существования в Мавераннахре в темуридский период школы миниатюры, Иванов А. А. делает категоричный вывод: «…следов мавераннахрской миниатюры XV в. пока не удается обнаружить даже в столичном Самарканде. Тем самым, все высказывания о мавераннахрской школе XV в. остаются беспочвенными» (Иванов А. А. 1978. С. 43).

По мнению ленинградских ученых, лишь с начала XVI в., происходит становление и развитие самостоятельных центров мавераннахрской школы

миниатюрной живописи. Несмотря на критику ее позиции, Пугаченкова Г. А. осталась при своем мнении

Учитывая столь полярно противоположные мнения ведущих специалистов в области восточной миниатюры в отношения времени возникновения в Мавераннахре школы миниатюрной живописи, рассмотрение ее стилевых особенностей и основных этапов развития в период правления Темуридов представляется затруднительным. Поэтому целесообразным является рассмотрение миниатюры XV в. в рамках культурного пространства государства Темуридов, имея ввиду в первую очередь гератскую школу миниатюры и ее выдающееся представителя, великого художника Камолиддина Бехзада.

Леонардо да Винчи. Джоконда. 1503–1506 гг.

Миниатюра эпохи Темуридов в контексте взаимодействия культур Запада и Востока

Особый взлет искусство миниатюрной живописи получает в государстве Амира Темура и Темуридов. Классическая живопись Запада имеет единые эстетические истоки с искусством Востока Темуридского времени. Европейские художники от титанов Ренессанса до великих мастеров XX века искали вдохновение в миниатюрной живописи и декоративном искусстве мусульманского Востока и в первую очередь в шедеврах этого искусства периода Темуридского Ренессанса.

Сравнительный анализ миниатюр Востока и западноевропейской живописи позволяет по-новому рассмотреть проблему западно-восточного контекста искусства эпохи Темуридов (Хакимов А. 2000; Хакимов А. 2009; Хакимов А. 2010).

У истоков западно-восточных связей в искусстве Темуридского и европейского Ренессанса стоял венецианский художник Джентиле Беллини (1429–1507 гг.). В конце XV в. он являлся гордостью двора Оттоманского султанаМехмеда II. Он писал прекрасные портреты в восточном стиле, используя при этом традиции светотеневой и объемной моделировки, характерной для европейской живописи. Оттоманский султан посылал картины Беллини правителю Герата Темуриду Хусейну Мирзе, двор которого также славился покровительством поэзии и искусству, чтобы вызвать на некое соревнование известных мастеров гератской школы, среди которых был и блистательный Бехзад. Нередко художники двух этих центров писали один и тот же портрет, чтобы продемонстрировать свое мастерство в сравнении с другим автором.

Именно Бехзаду Хусейн Мирза поручает принять вызов Оттоманского султана (BahariE. 1997. 174). В итоге Бехзад создал необычную для миниатюрной жи-

К. Бехзад. Пророк Мухаммед со своими сподвижниками. Миниатюра к рукописи Хайрат ал Абрар А. Навои. 1495 г. Герат *(Bahari E. 1997. Ill. 92. P. 158.)*

Пророк Мухаммад и ангел Джабраил. 1450 г. Герат

(Timur and princely vision. 1989. P. 231. Cat. No. 25.)

Миниатюристы Востока создавали свои произведения с помощью предварительного эскиза, который служил композиционной основой для окончательного варианта миниатюры.

Ширин рассматривает портрет Хосроева. Эскиз

(Timur and princely vision. 1989. P. 176. Cat. No 64.)

Ангел с лютней. Левая часть триптиха. «Мадонна в гроте». 1486-1490; 1506-1508

Мавлана Вали Аллах. Школа Бехзада. Пери с лютней. Сер. XV в. (Bahari E. 1997. Ill. 10. P. 31)

вописи серию портретов, в которых ощущается цвето-пластическая манера европейской живописи XV–XVI вв.

Наиболее ярко западноевропейский симбиоз иллюстрирует творческое наследие двух титанов Темуридского и Европейского Ренессансов — Камолиддина Бехзада и Леонардо да Винчи. Оба художника работали при дворах меценатствующих правителей и уже при жизни были признаны неподражаемыми. И именно по этой причине каждому из них пытались подражать их последователи и ученики, поэтому подписанных работ с именами Леонардо и Бехзада исключительно большое количество, что затрудняет вопрос поиска истинного автора.

Среди созданных К. Бехзадом отдельных миниатюр следует отметить изумительный портрет «Дервиш из Багдада», оригинал которого хранится в так называемым альбоме Беллини в библиотеке музея Топ Капы в Стамбуле и датируется 1500 гг. (Bahari E. Bihzad. 1997. Fig. 106).

Бехзад создает удивительно тонкий психологический образ, тем самым подтверждая мысль о высоком профессионализме мастеров-миниатюристов, знании ими академической традиции рисунка и живописи.

Мистика и реальность, бытовая скрупулезность и духовная отрешенность парадоксальным образом слиты в этом портрете. Суфийские надписи в прямоугольниках по обеим сторонам портрета с тонкими узорами на золотистом фоне усиливают ощущение трансцендентности образа. Именно в это же время был сотворен шедевр Леонардо да Винчи «Джоконда» (портрет дервиша датируется 1500 г., а Джоконда была создана в 1503–06 гг.), также обозначивший собой новое явление в психологическом портрете Европы.

К. Бехзад. Танец дервишей. 1490 г. Герат
(Bahari E. Bihzad. 1997. P. 94. Fig. 46.)

При сравнении портрета Монна Лизы Леонардо да Винчи с работой

Леонардо да Винчи. Благовещение. 1473–1475 гг.

А. Матисс. Танец. 1910 г.

Ширин рассматривает портрет Хосроева. Миниатюра к рукописи «Хамса» Низами. 1494 г. Герат

(Timur and princely vision. 1989. P. 277. Cat. No. 140).

Еще одна важная композиционная деталь — Бехзад выстраивает вокруг этого небольшого круга второе большое кольцо из стоящих фигур — внизу это находящиеся в экстатическом опьянении дервиши и группы музыкантов, а наверху смиренно наблюдающие зрелище фигуры, среди которых исследователи отмечают Джами, Навои и самого Бехзада в красном халате (художник и здесь использует принцип цветовой символики в передаче возраста персонажей). Это большое кольцо подчеркивает динамику в движении танцующей группы.

К. Бехзад. Битва племен. Миниатюра к рукописи поэмы Низами «Хамса». 1490 г. Герат

(Baburi E. Bihzad. 1997. P. 123. Fig. 64).

Камолиддина Бехзада «Багдадский дервиш» обнаруживаются весьма характерные общие черты как во внешней трактовке образов, такив интерпретации мимолетных психологических нюансов. Это касается позы, манеры держать руки, во взгляде и, самое главное — общего эмоционального импульса, исходящего от обоих портретов. В противоположность античной эстетике, культивировавшей красоту видимого мира и чувственного тела, в работах Камолиддина Бехзада и Леонардо да Винчи отстаивается приоритет духовного начала. Они создают и галерею психологически сложных гротесковых образов, в которых реальные черты переплетаются с мистическими.

А. Матисс. Семейный портрет. 1911.
Эрмитаж

Впервые категория безобразного включается в пространство эстетических понятий.

Семантико-стилевые ассоциации и соответствия обнаруживаются в европейской живописи и восточной миниатюре в отражении христианских и мусульманских сюжетов, в центре которых Христос и Мухаммад, мудрец-наставник и адепты. Объяснение причин типологического соответствия или генетической общности в произведениях да Винчи и Бехзада следует искать в общих истоках исторического и культурного генезиса. Идея мудреца, духовного лидера, хранителя истины, проповедующего мистические откровения ближайшему кругу учеников и последователей, являлась доминирующей темой, как в искусстве Востока, так и в живописи Европы. В соответствии с этим персонификация идеи центра духовной силы выражалась как в образе пророка, так и в изображении мудреца-отшельника, правителя или духовного наставника, вокруг которого располагались адепты его учения. Эта композиционная схема была практически канонизирована в восточной миниатюре и европейской живописи.

Именно Коран и Библия — великие книги, выражающие основную суть мировоззрения народов евроазийского ареала, являются базовой основой для определения универсальных черт средневекового искусства Востока и Запада. Фабульно-тематическую общность ряда произведений восточных и европейских художников составляют коранические и билейские образы и мотивы. К их разряду относятся ангелы — крылатые ассистенты Всевышнего, выполняющие его поручения, транслирующие божественные слова или указания и приносящие благую весть.

Нередко крылатые ангелы изображались в виде красивых, стройных девушек с музыкальным инструментом в руках, чаще всего это европейская мандолина или восточная лютня.

Суфийский ритуальный танец «зикр» — становится популярным сюжетом в миниатюрах XVI–XVII вв., как правило, заполняя фронтиспис рукописей на темы произведений Саади, Хафиза, Навои и других средневековых авторов, связанных с философией ордена дервишей. В миниатюре Бехзада «Танец суфийских дервишей», созданной в 1490 году, ощущается естественная динамика и внутренний духовный порыв, охвативший всех принявших участие в ритуальном действе персонажей.

Танцующие — два седобородых старца и двое мужчин средних лет, что символически передается и цветовой гаммой их длиннополых халатов — чем ярче цвет, тем моложе персонаж. Вихревое движение танцующей

группы художник подчеркивает с помощью извивающихся линий рукавов и змеевидных по пластике разноцветных легких шарфов. По существу, танцующие дервиши являются главным смысловым и пластическим эпицентром композиции.

Матисс в своей известной работе «Танец» использует стилистику декоративно-плоскостных форм Бехзада в еще более утрированной форме — усиливает значение контурных линий и локальных цветовых пятен, декоративная манера здесь достигает апогея обобщения. Однако главный пафос изобразительной идеи в работах Бехзада и Матисса сохраняет общее значение — единение пластики и музыки, ритмического движения и звучания, наконец, порывов души и тела, доходящее в интерпретации персонажей до трансцендентного состояния. Именно это ощущение всеобщего порыва, единения людей в универсальном сакральном и ритмическом движении, экстатическое упоение этим состоянием и составляет ту философско-семантическую основу, которая структурно и пластически роднит произведения двух гениев Востока и Запада.

Сам Матисс не скрывал, что он восхищен эстетикой восточной миниатюры и в своих работах пытается использовать цветовые и композиционные приемы миниатюры Востока. Это хорошо видно при сравнении работ Бехазада и его школы с картинами Матисса на камерные сюжеты, в которых пылающих колорит восточной миниатюры передан с максимальной выразительностью и гармонией.

Орнамент широко использовался в украшении рукописных книг, заполняя пространство вокруг миниатюр, фрагменты архитектурных сооружений внутри композиций, или играл самостоятельную роль в виде орнаментальных медальонов. С поразительной силой экспрессии идею единства эстетики метафорического стиля поэзии и визуальной аллегории можно видеть в образах, созданных К. Бехзадом.

К. Бехзад как мастер фигуративных композиций также использовал орнамент в качестве обрамляющего, украшающего, т.е. дополняющего элемента, но как истинный мастер не ограничивался этой функцией узора и вводил его в ткань основных изображений. Примером блистательного синтеза фигуративного и орнаментального начал может служить изысканная композиция «Юноша среди цветущих ветвей», созданная в 1480 г. Фигура будто сливается с орнаментом, образуя некую яркую пластическую метафору, поэтически воспевающую торжество жизни и красоты. Этот прием слияния орнамента и фигуры человека стал широко использоваться в искусстве XX века.

Он стал ведущим пластическим лейтмотивом в творчестве известного австрийского художника-живописца и монументалиста Густава Климта.В его картине «Три возраста» (1909г.), изображающей три обнаженные фигуры — пожилой женщины, молодой матери и ее маленькой дочери — можно видеть виртуозное вкрапление узора в философскую и пластическую концепцию художника. Характерно, что орнамент вплетется в фактуру тела молодой женщины и ребенка, играя тем самым символико-семантическую роль. Здесь узор, как и в миниатюре Бехзада, символизирует мажорное, жизнеутверждающее начало, связанное с животворящей силой природы.

Приведенные выше примеры показывают, сколь широким был спектр стилевых и тематических направлений в творчестве Камлиддина Бехзада и ярчайших художников Темуридского Ренессанса. Философия и поэтика их

Г. Климт. Древо жизни. Объятья. Ожидание. 1905–1909 гг.

К. Бехзад. Юноша среди цветущих ветвей. 1480 г. Герат

Хранится в Библиотеке Музея Топкапы Сарай, Стамбул. (Bahari E. Bihzad. 1997. P.55. Fig. 17).

творчества, мир образов и сюжетов восточной миниатюры Темуридского времени находит свое соответствие в европейской живописи XV–XX вв. В целом искусство Темуридского времени оказало огромное влияние на развитие всего мирового искусства. В произведениях европейских художников XX века мы обнаруживаем много из того, что ранее было сделано мастерами Востока (Бехзод — Матисс — Пикассо — Климт — Малевич — Кандинский). Искусство Темуридского Ренессанса обладающее поразительной силой художественной выразительности (архитектура, миниатюра, прикладные искусства, музыка, литература, поэзия) подарила миру истинные шедевры творчества, в которых религиозная мысль и философская, гуманистическая идея находили свое воплощение в эстетически виртуозных формах.

Глава 7
ИСКУССТВО УЗБЕКСКИХ ХАНСТВ XVI – начало XX вв.: взлет или упадок

Узбекские ханства — историко-культурный контекст
Архитектура и градостроительство XVI – нач. XX вв.: посттемуридский ландшафт
Миниатюра узбекских ханств: отблеск Герата и свое видение
Центры миниатюры: стиль, тематика, мастера
Золотая аура миниатюр из Фонда Марджани
Художественные ремесла: поздняя классика

Узбекские ханства — историко-культурный контекст

Насильственная смерть ученого правителя Улугбека символизировала собой преддверие распада государства Темуридов в Мавераннахре, хотя номинальное правление Темуридов сохранялось вплоть до начала XVI в.

Во второй половине XVв. в Самарканде при правлении далеких от изысканной дворцовой культуры Абу Саида и его сына Султан Ахмеда, развитие наук и поэзии, наблюдавшееся при Улугбеке, приостанавливается. В это время центр культурной и интеллектуальной жизни все больше перемещался в Хорасан и в его столичный город Герат, куда перебираются многие представители «городской культуры» Самарканда. В Герате в первой половине XV в. Шахрух, а второй половине того же столетия Хусейн Мирзо Байкара способствовали расцвету поэзии, наук, искусств и ремесел. Однако в начале XVI в. под напором войск узбекской династии Шейбанидов приходит конец империи Темуридов. Борьба Шейбани хана с сефевидами за овладение Гератом, привела к противостоянию суннитов и шиитов, к кровопролитию и разбоям. Атмосфера высокой интеллектуальной и культурной жизни в Хорасане, наблюдавшаяся при правлении Хусайна Байкары, была утрачена. В результате трагических событий в Хорасане многие талантливые поэты, художники, ремесленники-сунниты вынуждены были искать убежище в городах Мавераннахра. Это историческое обстоятельство стало важным фактором формирования самобытных центров и школ восточной миниатюры в городах региона — Самарканде, Бухаре и Шахрухии.

В системе государственного управления Шейбани хана (1500–1510гг.), сохранялась степная традиция, в соответствии с которой государство явля-

Святой старец дает урок юноше. Фрагмент. Лист из рукописи Камаладдина Хусайна Гузургахи «Маджалис ал-ушак» («Собрания влюбленных»). 1650-е гг. Бухара. *Фонд Марджани. Инв. IM.R-78.*

лось собственностью всего ханского рода и, его правителем мог быть лишь глава рода, провозглашавшийся «ханом».

Особым благочестием отличался и Убайдулла-хан, правивший в Бухаре с 1512 г. и стоявший во главе узбеков с 1533 года, при котором наряду с представителями родов кочевников почетное место занимали имамы и шейхи.

Во второй половине XVI века шейбанидскому правителю Абдуллахану (1557–1598 гг.) удаётся объединить разрозненные удельные владения в централизованное государство со столицей в Бухаре и твёрдо править более 40 лет. Помимо успешных военных походов, значительно расширивших границы государства Шейбанидов, Абдуллахан проводит обширные строительные работы, благодаря чему имя его стали произносить с приставкой «строитель». С его именем были связаны выдающиеся архитектурные сооружения этого времени, особенно возведенные в Бухаре.

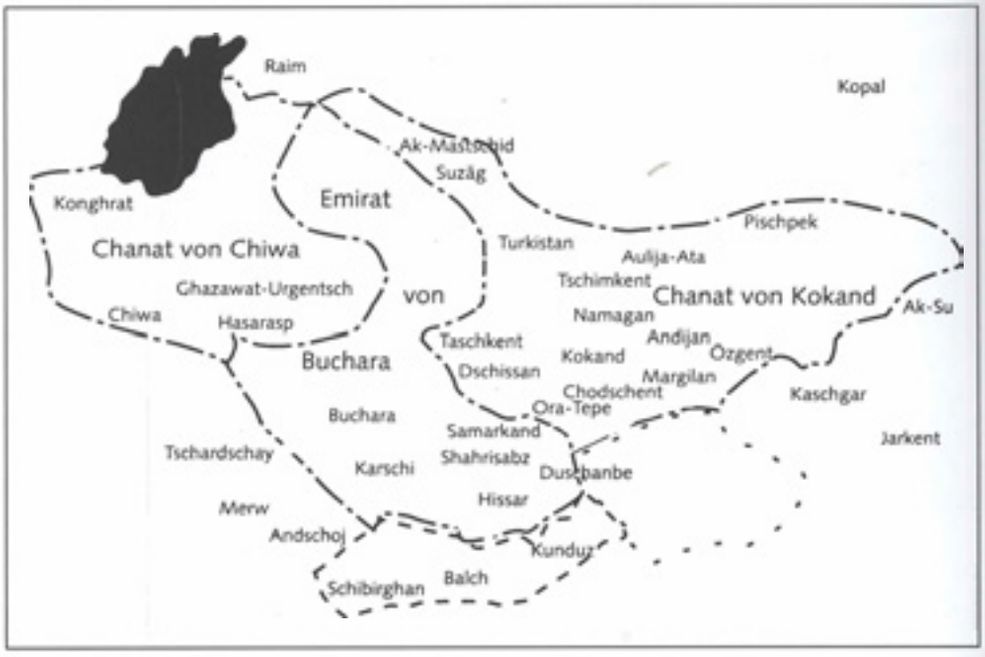
После смерти Абдуллахана прекратилось господство династии Шейбанидов и власть перешла к Аштарханидам. В то же время в политической сфере на первый план стали выдвигаться представители военной аристократии — «аталыки», обладавшие не только военной мощью, но и большими материальными средствами. Один из них Ялантуш-бий или Ялангтуш Бахадур из рода алчин, тратил свои средства не только на укрепление своего войска. Он вошел в историю как инициатор реконструкции ансамбля Регистан и строительства на месте старых построек времени Мирзо Улугбека таких выдающихся памятников архитектуры как медресе Шердор и Тилла-кари в Самарканде. Благодаря их возведению ансамбль площади Регистан приобрел нынешний завершенный ансамблевый образ.

Падение династии Аштарханидов привело в XVIII веке к усилению процесса политической раздробленности, вражде между членами ханских родов и междоусобным войнам, что наносило вред экономике, торговле и культурному развитию Мавераннахра. Особенно от этих войн и грабежей в начале XVIII века пострадал Самарканд, который был разграблен в результате борьбы за престол между главарями племен и правителями Бухары.

«После некоторого перерыва, вызванного гибелью в борьбе с персами (1510г.) … Шейбани-хана, покорившего и Мавераннахр и Хорезм, образовались два узбекских государства, разделенных на уделы, одно в Мавераннахре, с главным городом Самаркандом, другое в Хорезме, где главным городом сначала был старый Ургенч. В обеих странах в основу государственной жизни были положены степные традиции … Столичное положение Самарканда не мешало ханам, от имени которых чеканились монеты для всего государства, иногда жить в Балхе, Ташкенте и в особенности в Бухаре…» (Бартольд. 1963. С. 268–269).

Портрет Шейбани хана К. Бехзод. 1507 г. Герат
Метрополитан музеум

Примечательно, что Шейбани-хан называл себя на монетах «халифом милосердного, имамом эпохи», стремившимся «управлять государством в духе религиозного законодательства — шариата» (Бартольд В. В. 1963. С. 269).



Бухарское, Хивинское и Кокандское ханства
Gangler A., Gaube H., Petruccioli A. 2004. P. 160

И хотя, Бухара и Хивинское ханство пострадали меньше, тем не менее, общий уровень жизни, благосостояния и соответственно градостроительство, архитектура, ремесла и другие виды творческой деятельности испытывали кризис. Покорение Хивинского ханства Надиршахом и последующие смуты, и войны между родами и племенами привели к тому, что в XVIII веке, по словам историков, на территории Хорезма «...деревни и пашни обратились в леса и заросли...».

В это время благодаря внешней торговле относительно благополучной была ситуация в Фергане и Ташкенте, хотя и здесь борьба за власть между различными кланами и родами мешала устойчивому развитию экономики, градостроительства и культуры. Ташкент, переходивший то в руки бухарских правителей, то кокандских ханов, в начале XIX в. был окончательно завоеван кокандцами. С этого времени начинается история активного торгово-экономического, градостоительного и культурного восхождения Ташкента.

К концу XVIII – началу XIX вв. наблюдается преодоление общего для всех ханств экономического кризиса. Об свидетельствуют примеры по реставрации старых памятников, дворцов, медресе и мечетей, а еще в большей мере — наметившееся оживление градостроительной деятельности и строительство новых сооружений культового и гражданского назначения.

В XVI – начале XIX вв. в Бухаре, Самарканде и ряде других городов значительного взлета достигло искусство рукописной книги и переплетное дело. Художественное оформление манускрипта включало изысканную каллиграфию и утонченные орнаментальные композиции. Здесь формируются художественные школы и процветает искусство миниатюрной живописи.

В этот период продолжает развиваться прикладное искусство, основанное на художественных традициях предшествующих эпох. К сожалению, в музейных собраниях Узбекистана, также, как и в зарубежных коллекциях, образцов прикладного искусства XVI–XIX вв. сохранилось крайне мало. Дошедшие до нас образцы поливной керамики и чеканки ввиду их небольшого количества не позволяют говорить об уровне профессионализма мастеров ремесленников тоговремени. В то же время большое количество предметов художественного ремесла, созданных во второй половине XIX в. и в последующие десятилетия, демонстрируют высокий уровень технического и художественного мастерства. Достичь этого было бы невозможно без существования богатых традиций и опыта предшествующих столетий.

В середине XIX в. в связи завоеванием Туркестана Россией началась новая историческая полоса в культурной жизни региона — постепенное приобщение к европейским формам цивилизации. Изменения социально-государственного характера в этот период нашли свое наиболее яркое воплощение в архитектуре и градостроительстве. В конце XIX в. в Туркестане внедряется так называемая колониальная архитектура, положившая начало европеизации урбанистической культуры ряда крупных городов региона.

Во второй половине XIX в. в силу сложившихся исторических условий декоративно-прикладное искусство остается основным видом изобразительного творчества. Оно сохраняет преемственность традиций и локальное своеобразие, которое явилось результатом сложной этнической истории и особенностей развития отдельных художественных школ.

В конце XIX и начале XX в. процесс военно-политического внедрения царской России в регион сопровождался и активной культурной экспан-

Портрет Абдулла-хана. 1572 г. Бухара

За годы правления Абдуллахана значительно активизируется экономическая, культурная и торгово-ремесленная жизнь в Бухаре — здесь возводится большое количество монументальных зданий и комплексов. Среди них: парные медресе (коши) Модарихан и Абдулла хана, крупнейшее медресе Кукельдаш. Именно при Абдуллахане осуществляется строительство грандиозных купольных базаров (Тим Абдуллахана) и специализированных пассажей (Токи Заргарон, Токи Саррафон, Токи Телпакфурушон, Токи Тиргарон, Токи Орд фурушон). В процессе возведения крупных и малых архитектурных ансамблей, отдельных сооружений гражданского назначения, вырабатываются самобытные принципы Бухарской школы зодчества XVI–XVIII столетий.

Бывший загородный дворец бухарского эмира «Ситора-и Мохи-Хоса». Фото 1934 г.

(Самаркандский ... 2011б. Вып. 10. Фото № 7491.)

сией. Проникновение европейских форм искусства проходило благодаря русским художникам, участвовавшим в многочисленных военных и научно-этнографических экспедициях в край. Европеизация местной культуры получала поддержку и в кругах части национальной интеллигенции, выступавшей против изоляционной политики правящей элиты. В частности, за широкое освоение достижений европейской цивилизации выступало движение младобухарцев в Туркестане.

В 1920 годы, в связи с падением узбекских ханств и созданием нового атеистического советского государства многовековая исламская система ценностей была сокрушена. Глобальная политическая и экономическая смена социального устройства имела поворотное значение для появления новых моделей искусства.

Завоевание Средней Азии царской Россией началось в 1853 году и завершилось взятием Ташкента 1865 году и заключением мирных договоров с эмиром Бухары (1868г.) и правителем Хивинского ханства (1873г.). Регион, вошедший под управление Российской империи, был назван Туркестаном, а его управление от имени царя осуществлял генерал-губернатор.

Фасад здания Отдела природы (построено в 1911 г. для публичной библиотеки и музея). Самарканд. Фото 1934 г.

(Самаркандский ... 2011б. Вып. 10. Фото № 7112).

Ташкент. Здание аптеки. Фото 1934 г.

(Самаркандский ... 2011б. Вып. 10. Фото № 7904).

Архитектура и градостроительство XVI – нач. XX вв.: посттемуридский ландшафт

В XVI–XVIII вв. архитектура ведущих городов Мавераннахра, продолжает планировочные и художественно-конструктивные традиции эпохи Темуридов. Наиболее распространёнными и выразительными с точки зрения искусства остаются медресе и мечети, в котоых были отражены амбиции и вкусы правителей узбекских ханств. При этом вносятся определённые изменения в ансамблевое решение памятников, формсооружений и приемов орнаментального украшения. В планировке медресе и мечетей сохранялась конструкция крупного здания с четырьмя айванами, открытыми во двор. Их так же украшали два минарета на углах фасада. Часто мечети и медресе имели прямоугольный или квадратный план с центральным куполом и большим декоративным айваном.

В культовой архитектуре узбекских ханств усиливается значение медресе как религиозно-образовательного учреждения. Истоки дворово-айванной композиции этих медресе, по мнению ряда исследователей, восходят к традициям монументальных построек Средней Азии X–XI вв. (Панкратьева Т. Ф. 1989. С. 97). Использование местных архитектурных традиций сформировало особенности облика медресе Мавераннахра XIV–XIX вв. в сравнении с типами медресе в различных регионах исламского мира. Классический тип среднеазиатского медресе сложился в XVI в. Медресе имели форму прямоугольного замкнутого двора, обстроенного по периметру цепочкой аскетичных комнат-худжр в один или два этажа. Соединение в самой деятельности медресе функций духовной школы, богословско-теологического центра и общежития привело к соединению в архитектурном типе этого здания приёмов и элементов культовой, учебной и жилой архитектуры. Главные и повсеместные признаки этого типа — организация всех элементов здания вокруг прямоугольного двора с бассейном — хаузом, наличие келий для жилья и аудиторий для занятий, включение гигиенического комплекса.

И если в XVI веке зодчие более строго следовали общим принципам построения медресе, сформированным в Темуридское время, то в последующие столетия в разработке отдельных композиционных и конструктивных элементов они отступают от принятых канонов. Изменяется частично и сложившаяся в Темуридскую эпоху классическая планировка и внешний облик медресе. Углы двора срезаны, что дает возможность обеспечить автономную функциональность угловых помещений. Ниши порталов получают граненую форму и сводятся вверху полукуполом. На остававшиеся

необработанными боковые уличные фасады медресе во втором этаже выносятся аркады лоджий худжр. Высокие угловые минареты уступают место массивным башням, срезанным на уровне стен и покрытым купольным фонарем.

Наряду с медресе в период узбекских ханств строилось и большое количество мечетей. Наиболее многочисленными были небольшие гузарные или квартальные мечети, обслуживающие определенный городской квартал. Пятничная мечеть (Джума мачит), в которой жители города собирались по пятницам. В небольших городах такая мечеть была единственной, в крупных городах строилось одна или две пятничные мечети. В XVI–XIX вв. продолжает возводиться мечеть Намазгах (мусалла или идгох) для массовых молений в мусульманские праздничные дни. Особым типом сооружений являлись ханака — приюты и места молений суфийских дервишей. Как правило, это было зданиес центральным купольным залом и прорезанными неглубокими нишами по сторонам. В небольших худжрах ханаки находили приют суфийские странники. «Мемориальные сооружения Средней Азии XIX–XX столетий структурно разделяются на замкнутые и открытые пространственно-объёмные формы. Для первой категории наиболее распространенными являются небольшие однокамерные мавзолеи — центрально-купольные и портально-купольные. А для второй — центрические мавзолеи в виде раскрытого на четыре стороны арочными проемами квадратного или граненого в плане купольного киоска (чорток)...» (Маньковская Л. 1978. С. 73–75).

«...С XII–XIII веках медресе строят в странах Ближнего Востока и Северной Африки : это сельджукские в Конье, Хатунийе в Эрзуруме (Турция), Адилийё и ан-Нурия в Дамаске, Кюлиджия и Мустансирия в Багдаде, Хасана в Каире, Аттарин в Фесе. К числу выдающихся образцов мирового зодчества относятся Темуридские медресе в Самарканде, Герате, Харгирде, Бухаре XV века, медресе Шейбанидов и Аштарханидов в Бухаре. Завершают развитие этой типологической линии медресе XIX века в Хиве, Коканде, Бухаре...
При общей типологии медресе различных регионов отличаются друг от друга по планировке, композиции и конструкциям. Если в Средней Азии — это двор, окруженный худжрами в один или два этажа, в углах которого расположены мечеть и дарсхана, то в Малой Азии — медресе меньше по размерам, внутренний дворик прекрыт куполом. В Азии перекрытием служат своды, в Северной Африке — стропильные крыши с черепичной кровлей. ..» (Панкратьева Т. Ф. 1989. С. 97).

В целом традиции архитектуры мусульманских сооружений XVI – начала XX вв. сохраняли основные композиционно-планировочные и художественно-декоративные принципы зодчества предшествующего времени.

Примером архитектурной преемственности является ансамбль Регистан в Самарканде, который был кардинально перестроен в XVII веке по приказу Ялангтуша Бахадура.

На месте построек XV века были заложены медресе Шердор и Тилля-кари. Медресе Шердор строилось в 1619–1636 гг. на месте разрушенного за два века до этого ханака Улугбека. Первоначальный вариант размещения ханака Улугбека напротив медресе его же имени заложил основы принципиально нового для архитектуры темуридского времени планировки «кош» («парный или зеркальный»). По существу медресе Улугбека и Шердор являются близнецами. Они повторяют друг друга по размерам, планировке дворов и обращенных внутрь галерей худжр, характеру порталов и возвышающихся по бокам минаретов. В планировке медресе Шердор не повторено лишь вытянутое помещение мечети-аудитории в глубине медресе Улугбека. Причем, еще до строительства медресе Шердор, этот принцип парного противостояния двух медресе был применен в XVI веке в Бухаре при создании известного ансамбля Кош-медресе, состоящего из зеркально противостоящих медресе Мадарихан (1566 г.) и Абдуллахана (1588–1590 гг.).

Вид площади Регистан. Самарканд. Фото 1932 г.
(Бухарский ... 2010 а.. Вып. 5. Фото № 3006756.)

Это же принцип «кош» был повторен в Бухаре в XVII веке, когда напротив построенного в 1417 году медресе Улугбека было возведено медресе Абдулазизхана (1652 г.).

XVII веке на северной стороне площади Регистан возводится медресе и мечеть Тилла-кори. Строительство продолжалось почти 15 лет — с 1646 по 1660 годы. В планировке оно не повторяет другие медресе. Портал мечети и галерея с куполами, покоящимися на мощных восьмигранных устоях, обращены во двор. В интерьере широко использована техника живописи

кундаль — многокрасочная роспись с позолотой на рельефном орнаменте, что и послужило основанием для наименования медресе — Тилла-кори, что означает «украшенный позолотой».

Комплекс Тилла-кори сочетал в себе функции медресе и соборной мечети Самарканда. Мечеть представляет собой крестовидный купольный зал. Во двор обращены четыре портала, из которых выделяется по масштабу пештак мечети. Интерьер мечети, ее михраб и купол были декорированы золотом, хотя айваны имеют весьма скромное убранство.

Главная декоративная особенность Шердора состоит в мозаиках тимпанов с изображением тигров, ланей и солнечного диска в форме человеческого лица. В изображении львообразных тигров, вероятно, отразились определенные звездно-астрономические сюжеты времен Мирзо Улугбека. О том, что несохранившееся до наших дней изображение льва на фоне солнца как «герб царя Самаркандского» имелось в декоре дворца Ак Сарай упоминал Руи Гонсалес де Клавихо, осматривавший дворец в 1404 г.

Территория, занятая колхозным базаром. Вдали — руины мечети Биби-ханым. Самарканд. 1932 г. *(Самаркандский … 2010 ж. Фото. № 3053).*

В надписи на портале медресе Шердор сохранились имена зодчего Абд ал-Джаббара и мастера по декору Мухаммада Аваза Самарканди. Нисба мастера по декору говорит о том, что в создании великолепного архитектурного декора медресе Шердор принимали участие местные самаркандские мастера. В декоре медресе, наряду с растительным орнаментом, широко использованы исторические надписи, фрагменты из Корана и изречения Пророка (Архитектурная… 2015. С. 163). В архитектурном декоре медресе Шердор и сооружениях комплекса Тилла-кори в Самарканде при сохранении основных технологических и художественных приемов темуридского времени, появляются определенные новшества. Монохромная голубая плитка широко используется при нанесении крупных эпиграфических узоров на плоскости боковых стен, представляя собой специфический вид монументальной религиозной пропаганды.

Особое место в декоре интерьеров самаркандских сооружений занимает техника кундаль — роспись позолотой рельефных узоров, а также резные поливные изразцы, сплошным орнаментальным ковром покрывающие поверхности стен, ниш и панелей. Росписью кундаль богато декорированы потолки айванов и внутренние поверхности куполов. В XVI–XVII вв. были продолжены традиции оформления архитектурных памятников мраморными панелями, орнаментированными арабской вязью и сталактитовыми композициями.

Руины портала мечети Биби-Ханым. Самарканд. Фото 1932 г. *(Самаркандский … 2010 ж. Фото № 3069).*

За годы правления Абдуллахана (1557–1598 гг.) значительно активизируется экономическая,торгово-ремесленная и культурная жизнь в Бухаре.

Здесь возводится большое количество монументальных зданий и комплексов. Среди них: парные медресе (кош) Модарихан и Абдуллахана, медресе Кукельдаш. Именно при Абдуллахане осуществляется строительство грандиозных купольных базаров (Тим Абдуллахана) и специализированных пассажей — Токи Заргарон (Купол ювелиров), Токи Саррафон (Купол медников), Токи Телпакфурушон (Купол продавцов тюбетеек), Токи Тиргарон (Купол изготовителей стрел — оружейный пассаж), Токи Орд фурушон (Купол продавцов муки).

В процессе возведения крупных и малых архитектурных ансамблей, отдельных сооружений граж-

данского назначения, вырабатываются самобытные принципы Бухарской школы зодчества XVI–XVIII столетий.

В Бухаре в XII в. была построена соборная мечеть с минаретом Калян, который сообщался со зданием мечети мостиком с крыши ее дворовой галереи. Мечеть несколько раз перестраивалась. Сегодня здесь расположена пятничная мечеть Калян, большая реконструкция которой состоялось в XVI в. Напротив мечети в 1535–36 гг. было построено медресе Мири-Араб, вместе с мечетью Калян и минаретом Калян составившее уникальный архитектурных ансамбль — Пои Калян. Медресе Мири-Араб, один из выдающихся памятников среднеазиатской архитектуры, отличается симметричными пропорциями фасадной части, гармоничностью пластических объемов, а также красотой и элегантностью орнаментального декора.

Фронтально разработанный главный фасад увенчан стройным входным порталом и угловыми башнями-гульдаста. За фасадной стеной — вестибюль по сторонам которого два просторных зала имеют план в форме неравноконечного креста. Из них южный служил одновременно мечетью и дарсханой, северный являлся усыпальницей, где похоронены шейх Мири-Араб и Убайдулла-хан, могила которого выделена деревянным кенотафом.

В правление Абдуллахана построено и самое крупное (площадью 86х69 м.) не только в Бухаре, но и в Средней Азии, медресе Кукельдаш (1568–1569 гг.). К сожалению, после реставрации в современном облике фасадной части портала уникальный архитектурный декор боковых обрамлений портала был затерт, также как и орнаментальные обрамления стрельчатых ниш двумя рядами, расположенными по обе стороны пештака.

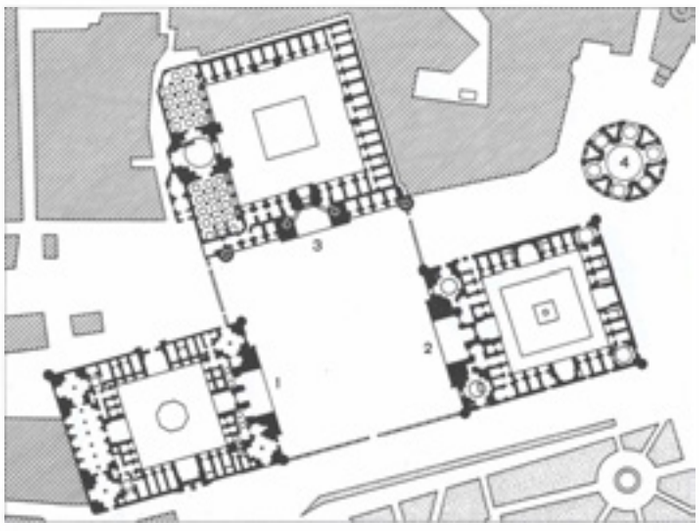
Медресе насчитывает до 130 худжр. Это одно из значительных построек ансамбля Ляби-Хауз, состоящий их трех сооружений, сгруппированных вокруг водоема Ляби хауз (в переводе — по краям водоема). К построенному ранее на северной стороне медресе Кукельдаш в 1619–1620 годах добавилось небольшое здание ханаки Надира Диванбеги, а затем напротив него в 1622–23 годах по принципу «кош» было выстроено медресе Надира Диванбеги (1622–1623 гг.). Образовавшийся в результате поэтапной застройки архитектурно-пространственный ансамбль получил название Ляби-Хауз.

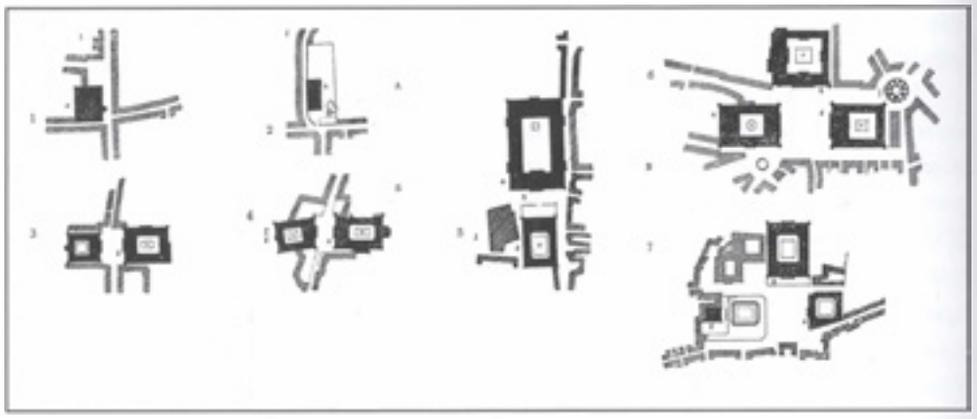
В условиях скученной застройки феодального города это была значительная площадь между двумя параллельными улицами, расположенная в непосредственной близости к торговой магистрали. Здание Надира Диван-Беги было возведено по инициативе визиря Имам Кулихана в качестве караван-сарая и лишь впоследствии превращено в медресе. Все в плане и формах здания выдает его изначальные функции: в нем нет ни одной характерной для медресе части — двор окружен одними худжрами, отсутствуют обычные мечеть и аудитория, нет дворовых айванов. В постройке интересен сюжет изразцовой мозаики в тимпанах портала, изображающий фениксов и ланей.

Юго-западная часть Бухары в основном застраивалась в виде кош-групп, двух медресе, расположенных друг против друга: медресе Абдуллахана (1588–1590 гг.), медресе Мадарихан (1566–1567 гг.) и другие.

Первоначально было возведено небольшое и скромное медресе Мадарихан (1566–1567 гг.), а спу-

План ансамбля Регистан.
1. — медресе Улугбека. XV в.
2. — медресе Тиллакори. XVII в.
3. — медересе Шердор XVII в.
4. — Чарсу. XVIII в.
(Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 339.)





Сравнение ансамблей на площадях и комплексов типа «кош» Хивы, Бухары и Самарканда

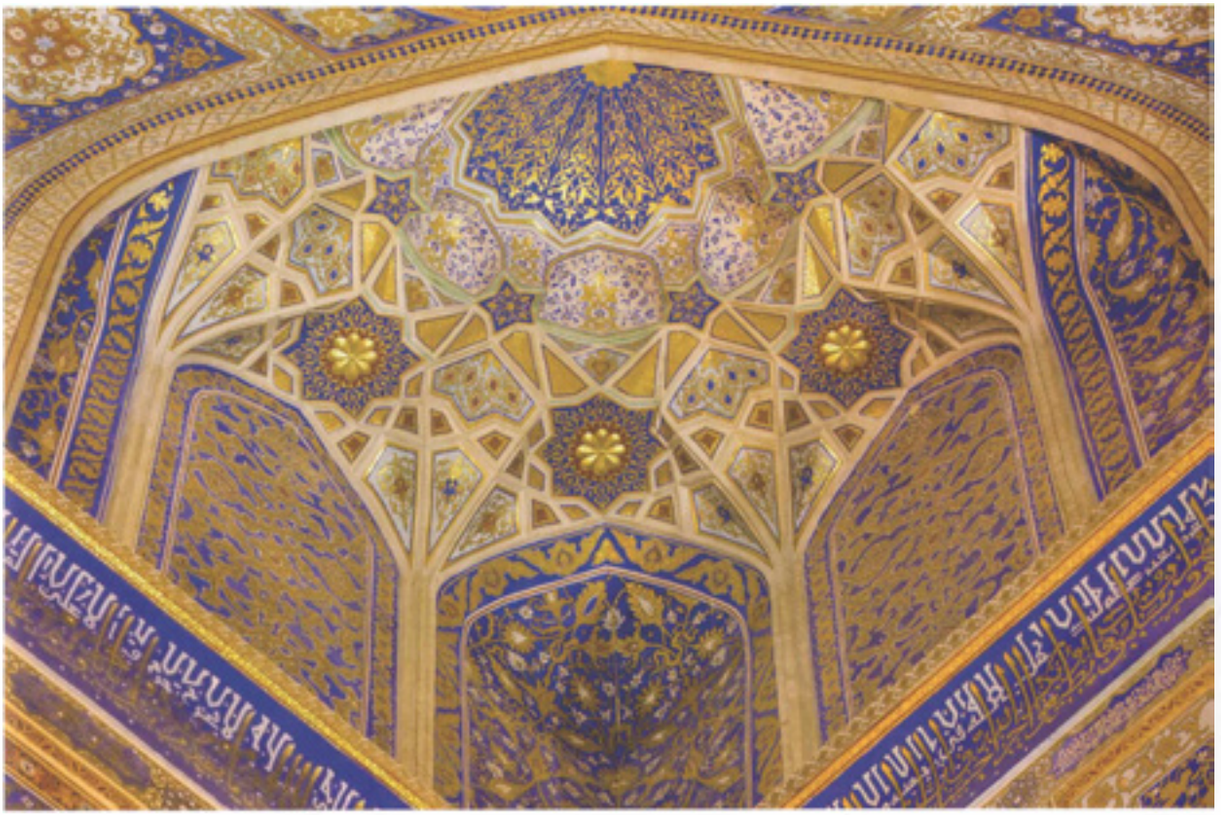
1. Джума-мечеть в ичанкале Хивы. 3. Медресе Улугбека и Абдулазизхана в Бухаре. 4. Кош медресе Абдуллахана и Мадарихан в Бухаре. 5. Площадь медресе Мир Араб и Великой мечети в Бухаре. 6. Площадь Регистан в Самарканде. 7. Площадь Лаб Хауз в Бухаре (план Лаврова В. А. 1950 года). (Gangler A., Gaube H., Petruccioli A. 2004. Pl. 7. 08. P. 113).

стя два десятилетия на противоположной стороне улицы строится вдвое крупнее, но сходное по архитектурным формам, здание медресе Абдуллахана (1588–1590 гг.). Его фасад — типичное произведение того времени и построено по принципу фасадов медресе Кукельдаша и медресе Надира Диванбеги в ансамбле Ляби хауз, медресе Мири Араб в ансамбле Пои Калян и др. Линии в архитектуре медресе Мадарихан и Абдуллахана просты и одновременно — монументальны, углы портала плавно закруглены, чего еще нет в медресе Модарихан.

Ансамбль Регистан. XV–XVII вв. Самарканд

Из надписи на медресе Шердор: «Благодря щедрости и гордости амировЯлангтуша завершено это здание. ….Нет в мире (его) величественней» (Архитектурная… 2015. С. 169).

Выдающимся произведением бухарского зодчества XVII в. является медресе Абдулазизхана, законченное уже в середине столетия (1651–1652 гг.). Судя по надписи, его строителем был придворный зодчий Мухаммад-Салих-мемор. Медресе Абдулазиз-хана, поставленное в ансамбле кош с медресе Улугбека, было призвано затмить постройку XV в. и символизировать могущество правителя. За образец планировки было принято медресе Мири-араб, но шедевр XVI в. не был превзойден: в медресе Абдулазизхана,



Интерьер медресе Тилля-кори. Роспись в технике кундаль. XVII в. Самарканд

Интерьер медресе Тилля-кори. Роспись в технике кундаль. XVII в. Самарканд

Медресе Тилла кори. XVII в. Самарканд

немного уступающем по размерам (60х48 м), нет такой пропорциональности целого и частей. Декор, обычно довольно умеренный в бухарских постройках XVII в., здесь поражает богатством, обилием и многообразием приемов.

XVI в. характеризуется творческими исканиями в области культового зодчества, которые приводят, как было выше отмечено, к созданию нового типа ханаки — центрально-купольного здания. Ханака построенная в 1544 году Абдулазизом I у места погребения шейха Бахауддина Накшбанди (умер в 1389 г.) недалеко от Бухары — наиболее выразительный и самый крупный образец подобной композиции. Её почти квадратный план(42,5 х 38 м.) построен на двух осях симметрии с четырьмя равноценными порталами.

В пяти километрах за воротами Шератон, в селении Сумитан, у мазара известного святого Абу-Бакра Саада (умер в 970 г.), вокруг которого со временем разрослась родовая усыпальница джуйбарских шейхов под названием Чор-Бакр в 1560–563 гг. возводится центральный комплекс из ханаки, мечети Абдуллаханаи медресе между ними. Композиция ансамбля необычна: здания стоят на общей платформе и связаны цепочкой худжр в два этажа.

К числу новаторских достижений зодчества данного периода относится создание ансамблей из двух обращенных к друг другу порталами — «кош» через улицу или разделенных площадью, главным образом, медресе. Этот прием видимо был востребован практической необходимостью градостроительного порядка,а именно коррекции направления уличных магистралей и структурно-планировочной организацией больших городских пространств.

Портал и минареты медресе Улугбека. Самарканд. Фото 1934 г. (*Самаркандский... 2011а.Вып.9. № 7140.*)

В глубине созданного таким образом дворика третий портал объединяет композицию, подчеркивая ось, а вынесенный вперед, на край платформы, минарет закрепляет. Ханака и мечеть перекрыты двойным куполом на барабане с окнами. Центральный комплекс по периметру окружает огромный массив кладбища. Но места погребений — хазира — представителей джуйбарских шейхов и бухарской знати располагаются в непосредственной близости к дворовой площади с хаузом.

Уникальный пример возведения крытых куполом торговых комплексов являют токи — пассажи Бухары, архитектура которых решена в зависимости от их положения в сети улиц: в плане использованы формы квадрата, шести и восьмиугольника. Токи Заргарон воздвигнутона на пересечении двух центральных улиц древнего шахристана, одна из которых проходит между рядом расположенного ансамбля «кош» — медресе Улугбека и Абдулазизхана. Время возведения Токи Заргарон с большой вероятностью можно отнести к началу XVI столетия.

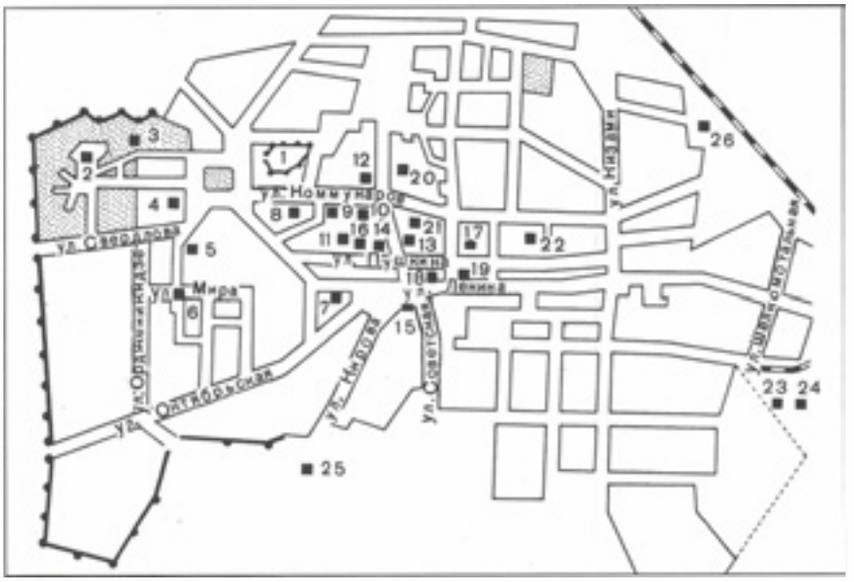
К югу от Токи Заргарон по левой стороне улицы ведущей к пассажу Токи Саррафон расположен Тим Абдуллахана (1577 г.) — крытый рынок для торговли шелком, единственный памятник этой категории гражданской архитектуры в Средней Азии. Почти квадратное в плане здание с

Панорамы Бухары

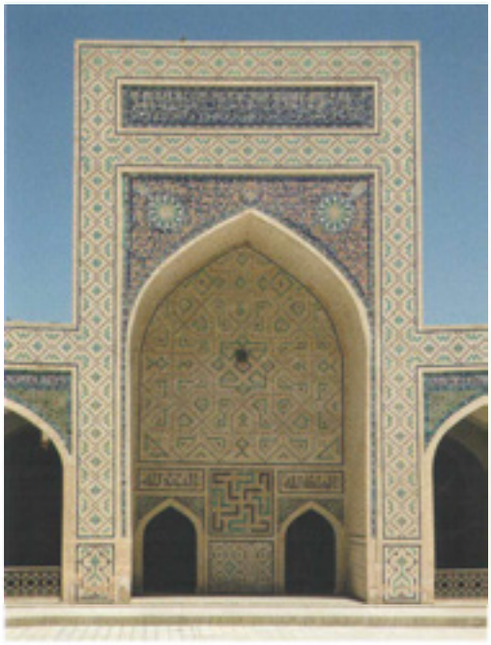
тремя фронтальными порталами в сторону улицы состояло из главного купола на восьмерике и окружающей галереи с серией малых куполов.

Токи Саррафон меньше по размерам Токи Заргарон и не имеет обводной галереи. Восьмиугольное помещение пролетом 11,5 м со срезанными углами, с четырьмя проездами по осям и четырьмя арками в углах перекрыто посредством четырех мощных пересекающихся арок. Далее к северу стоит Токи-Тельпакфурушон. Эта постройка шестиугольного плана с главным куполом на шести устоях и серией боковых куполов на арках, отсекающих квадратные и треугольные камеры. На фасадах сохранились незначительные фрагменты былой изразцовой облицовки.

Планировочную основу центра Бухары определяет ряд крупных монументальных сооружений и ансамблей, возведенных преимущественно в XVI–XVII веках. Вокруг них расположены жилые кварталы и иные городские строения. По периметру город был обнесен замкнутым кольцом оборонительных стен с 11 воротами: 1. Хазрати Имам. 2. Самаркандские. 3. Мазор (Кладбищенские) 4. Каршинские. 5. Саллахона. 6. Намозгох. 7. Шейх Джалол. 8. Каракульские. 9. Шергирон. 10. Талы Поч. 11. Угло.



План центра Бухары. 1 — Арк; 2 — мавзолей Саманидов; 3 — Чашма Аюб; 4 — медресе Абдуллахана; 5 — медресе Мадари-хан; 6 — мечеть Баланд; 7 — медресе Гаукушон; 8 — ханака Ходжа Зайнуддина; 9 — Масджиди Калян; 10 — медресе Мири-Араб; 11 — минарет Калян; 12 — Таки Заргарон; 13 — тим Абдуллахана; 14 — Таки-ТильпакФурушон; 15 — Таки-Саррафон; 16 — Мечеть Магоки-Аттари; 17 — медресе Кукельташ; 18 — ханака НадирадивАн-беги; 19 — медресе НадирадивАн-беги; 20 — медресе Улугбека; 21 — медресе Абдуланихана; 22 — Чор Минар; 23 — мавзолей Сайфиддина Бохарзи; 24 — мавзолей Буян-Кулихана; 25 — намазга; 26 — ханака Файзабад (Средняя Азия ...1983. С. 362).



Мечеть Калян. Айванный портал. XII–XVI вв. Бухара

В числе произведений монументальной архитектуры периода Бухарского ханства, воздвигнутых вне его столицы определенный интерес представляют ряд построек Самарканда, Намазгах в городе Карши и культовые комплексы в Ташкенте. Каршинская Намазгах, больше известная за свой голубой купол как соборная мечеть Кок-Гумбаз, построена, согласно надписи на портале, в период правления Абдуллахана II (1583–1598 гг.) у южных ворот города.

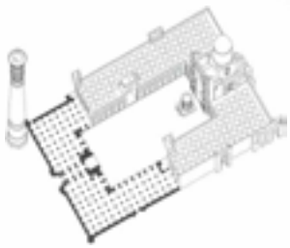
Значительными размерами и богатым декором известен мавзолей Суюнджи-хана в Ташкенте (1531–1532 гг.), построенный на двух осях симметрии, с высоким двойным куполом (во второй половине XVI в. мавзолей вошел в состав медресе Барак-хана).

В середине XVвека центре шахристана Ташкента слагается ансамбль Регистан, основу которого составили ныне не сохранившиеся мечеть Жомеъ и медресе Ходжа Ахрора (1541 г.).

Спустя столетие рядом с мечетью Жомеъ строится крупное медресе Кукельдаш, чья композиционно-планировочная структура и объемно-пространственное построение почти строго следует установкам типовых планов упомянутого выше бухарского зодчего.

Архитектурные памятники XVIII века возводились в условиях очередного экономического и политического кризиса. Они уступают по масштабам и оригинальности архитектурного решения предшествующим этапам. Из наиболее интересных в образном решении сооружений исследователи упоминают пятничную мечеть Боло-Хауз в Бухаре, построенную в 1712 г. на площади Регистан напротив ворот, Арка.

Арк-резиденция правителей Бухары является древним ядром города с многовековыми наслоениями разрушавшихся сооружений, образовавшими высокий холм. Застройка в настоящем виде относится к последним столетиям. Крутые откосы арка частично облицованы жженым кирпичом и увенчаны невысокой стеной.



Мечеть Калян. XII–XVIвв. Бухара
(Gangler A., Gaube H., Petruccioli A. 2004. Pl. 9. 10. P. 144).

Крупная пятничная мечеть Калян рассчитана на 12 000 мусульман. В XVI веке был произведен большой ремонт мечети. Фасадная часть была перестроена и украшена майоликовыми плитками изразцами, а в интерьере была устроена новая михрабная ниша, в эпиграфических надписях которой сохранилось имя каллиграфа — Баязида аль-Пуррани.

Минарет Калян. Фото 1930 г.
(Бухарский... 2010а. Вып. 5. Фото № 30828.)

Ансамбль Пои Калон. Двор мечети. XII–XVI вв. Бухара

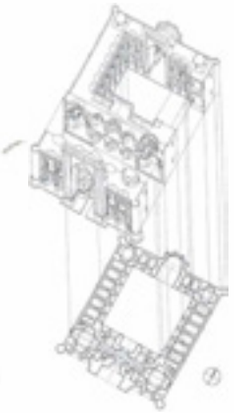
Медресе Мир-Араб. 1535–1536 гг. Бухара

Мощный ствол минарета высотой в 45,6м с нижним диаметром в 9м господствует над городскими надстройками. Непрерывно следующие по высоте ствола один за другим пояса плоской и рельефной кладки представляют собой образец великолепного орнаментального искусства XII в. Надпись на одном из поясов содержит имя Арслан-хана и дату строительства — 1127 г. Минарет, простоявший почти девять столетий без ремонта, относится к выдающимся произведениям и инженерного искусства.

С Регистана в Арк ведет въезд-галерея в виде пандуса; въезд начи-нается порталом с двумя башнями и аркадой поверху. По бокам галереи устроены ниши для стражи и несколько камер, куда заточались личные враги эмира. На выходе из галереи с левой стороны возвышается ханская мечеть с крытым молельным залом обрамленным широкимайваном на резных деревянных колоннах. Самая старая часть арка — приемная (куриныш-хона), подквадратный в плане двор который, замощенный камнем, окружен по периметру с трех сторон приподнятой крытой галереей на деревянных колоннах. Напротив входа помещается трон под балдахином на четырех резных колоннах серого нуратинского мрамора; базы колонн изображают львов. Портал входа куриныш-хона украшен мозаикой.

В конце XVIII века благодаря определённому экономическому росту возникли условия для ремонта старых и строительства новых сооружений религиозно-культового и гражданского назначения (Пугаченкова Г. А., Румпель Л. И. 1965. С. 375). Возрождается жизнь в крупных городах, куда

Медресе Мир-Араб. 1535–1536 гг. Бухара
(Gangler A., Gaube H., Petruccioli A. 2004. Pl. 9.13. P. 146).

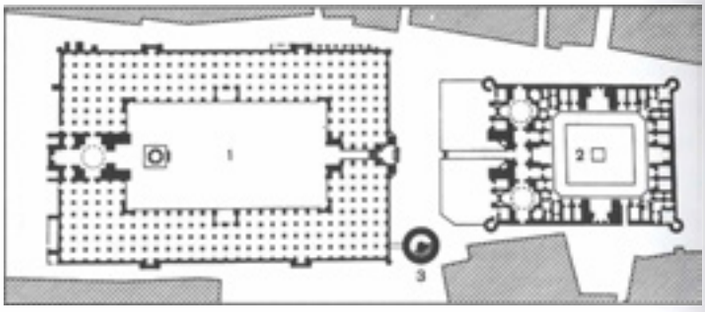


План медресе Мири-Араб (1535–1536 гг.). Бухара
Анализ плана показывает, что он построен по модульной сетке, основные деления которой равны десяти гязям.(Gangler A., Gaube H., Petruccioli A. 2004. Pl. 9. 11. P. 145).

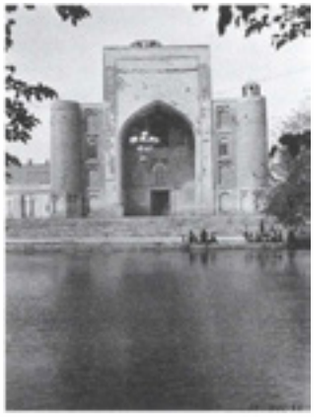
Медресе Кукельдаш. XVI в. Бухара

Резные двери медресе Кукельдаш. XVI в. Бухара

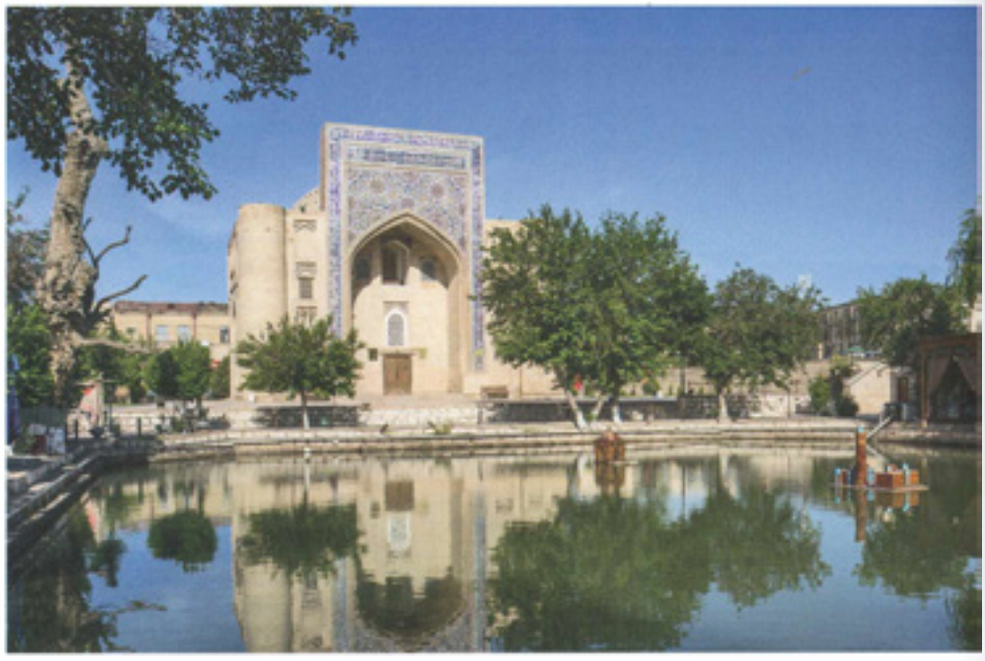
Эпиграфические надписи на портале медресе Кукельдаш. XVI в. Бухара



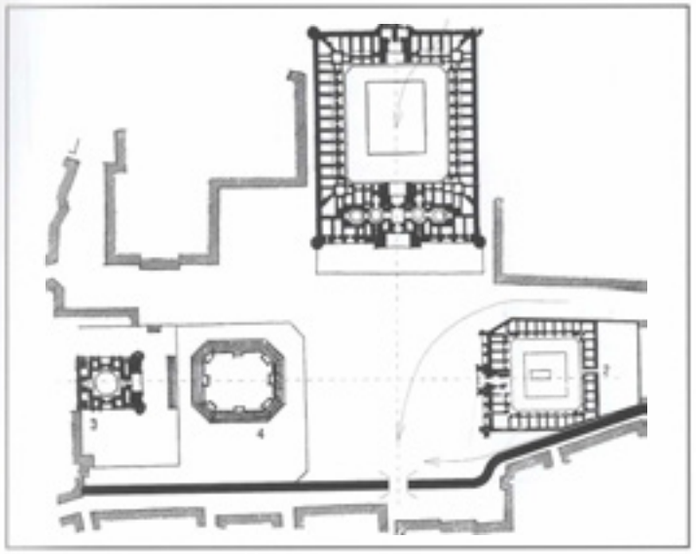
План комплекса Пои Калон. 1 — медресе Мири-Араб; 2 — Справа — мечеть Масжиди Калон; 3 — минарет Калян. XII–XVIвв. Бухара
(Средняя Азия… 1983. С. 364).



Вид на ханака Надира Диванбеги в ансамбле Ляби-хауз. Фото 1931 г.
(Бухарский… 2010а. Вып. 5. Фото № 01035).



Общий вид Ляби-хауза и портал ханака Надира Диванбеги. XVI–XVII вв. Бухара



Комплекс Ляби Хауз

1. Медресе Кукелдаш. 2. Медресе — караван-сарай Надир Диванбеги. 3. Надир Диванбеги. Ханака. 4. Хауз .

Обратите внимание на деформации углов медресе караван-сарая из-за пути, сходящегося к древнему мосту. Размеры ансамбля примерно 150 на 200 метров (GanglerA., GaubeH., PetruccioliA. 2004. Pl. 7.09. P. 115).

Портал ханака Надира Диванбеги. XVI–XVII вв. Бухара

Фрагмент декора ханака Надира Диванбеги. XVI–XVII вв. Бухара

Общий вид ханака Надира Диванбеги. XVI–XVII вв. Бухара

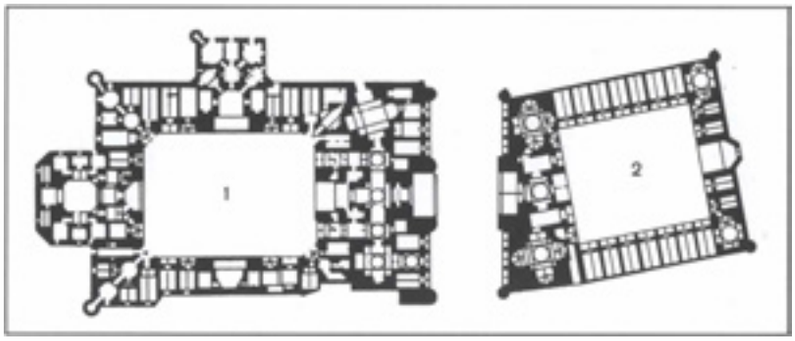
Медресе Надира Диванбеги. XVI–XVII вв. Бухара

нередко принудительно переселяются жители из различных регионов. Крупные города хотя и сохраняют принцип трёхчастного деления (арк — цитадель, шахристан — собственно город, рабад — пригород), но оно претерпевает некоторые изменения. В отличие от предшествующих эпох, территория шахристана застраивается плотным иррегулярным массивом жилых кварталов, разделённых узкими кривыми улочками.

Пугаченкова Г. А. и Ремпель не соглашались с мнением исследователей, утверждавших, что в XVIII веке практически не было сколь либо значимых архитектурных памятников, кроме упомянутого выше мечети Боло-Хаузв Бухаре. В своей книге они перечисляют несохранившиеся сооружения различного типа — медресе, мечети, мавзолеи, торговые пассажи, дворцы, крепости в таких города как Бухара, Самарканд, Хива, Наманган и Коканд (Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. С. 375-376).

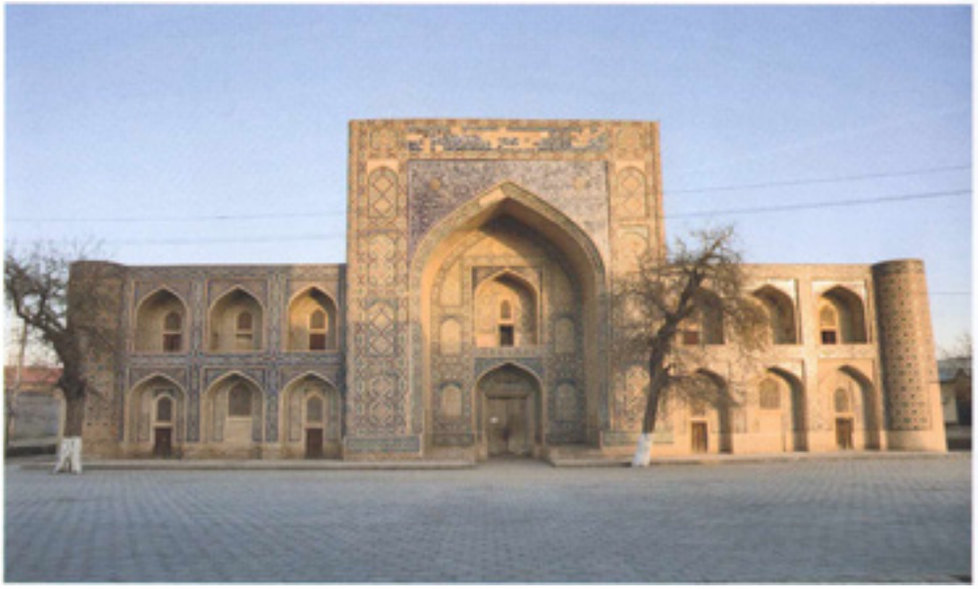
В XVIII – начале XX вв. Бухара сохраняет роль политического, культурного и духовного центра региона. Загородный дворец эмира Ситораи Мохи Хоссав 4 км. северу от Бухары строился и пополнялся в течение двух десятилетий начиная с конца XIX в.

План ансамбля «Кош медресе»
1 — медресе Абдуллахана; 2 — медресе Мадарихан (Средняя Азия... 1983. С. 364).



Медресе Мадарихан. Фрагмент майоликового декора. 1566–1567 гг. Бухара

Среди садов размещаются аппартаменты эмира, приемные, службы, в глубине участка — гарем. Архитектура европеизирована, особенно в главном корпусе с анфиладой комнат и парой мраморных львов у входа. Багеты, зеркала, цветные стекла создают впечатление пестрой мишуры. Заслуживают внимания приемный зал («Белый зал»), весь интерьер которого покрыт филигранной резьбой по нанесенному на зеркало ганчу и предше-



Медресе Мадарихан.1566–1567 гг. Бухара

Медресе Мадарихан. 1566–1567 гг. Фрагмент оформления свода дворового портала. Бухара

Медресе Мадарихан. Внутренний двор с худжрами. 1566–1567 гг. Бухара

ствующее помещение с настенными росписями (1912–1914 гг.).

Резьбу по ганчу выполняла группа народных мастеров, возглавляемых Ширином Мурадовым, росписи — мастер Хасан Джан.

Договором от 26 июня 1868 года бухарский эмир Музаффархан признаёт свою вассальную зависимость от Российской империи. Поскольку русская администрация не вмешивалась во внутреннюю жизнь эмирата архитектурно-планировочный облик Бухары в отличие от многих среднеазиатских городов не изменился. Но в шести километрах от столицы начал строиться русский город Каган (А. Нильсен. 1988. С. 135 и сл.).

В XVIII – первой половине XIX вв. восстанавливается и Самарканд, где вокруг архитектурных творений прошлого строятся жилые кварталы, мечети, караван-сараи, медресе, прокладываются новые улицы.

В 1868 году Самарканд был взят русскими войсками и стал центром одноимённой области. Начиная с 1871 года в его западной части уже в традициях русского градостроительства быстрыми темпами строится новый город.

Фрагмент майоликового декора. Медресе Абдуллахана. 1588–1590 гг. Бухара

Медресе Абдуллахана. 1588–1590 гг. Бухара

Ханака Бахауддина Накшбанди. XVI в. Бухара

(Gangler A., Gaube H., Petrucciоli A. 2004. Pl. 9. 17. P. 150).

Здание интересно не только планом, но и смелой конструкцией купола на пересекающихся арках. Уникально художественное оформление обширного главного зала. Впоследствии вокруг ханаки и одновременно с ней возведенной дахмы святого слагается обширный и почитаемый мемориально-культовый комплекс. В него входят многочисленные постройки, небольшой минарет, мечеть, караван-сарай, сад и хауз — небольшой водоем.

Некрополь Чор Бакр. Минарет. XIV–XVI вв. Бухара

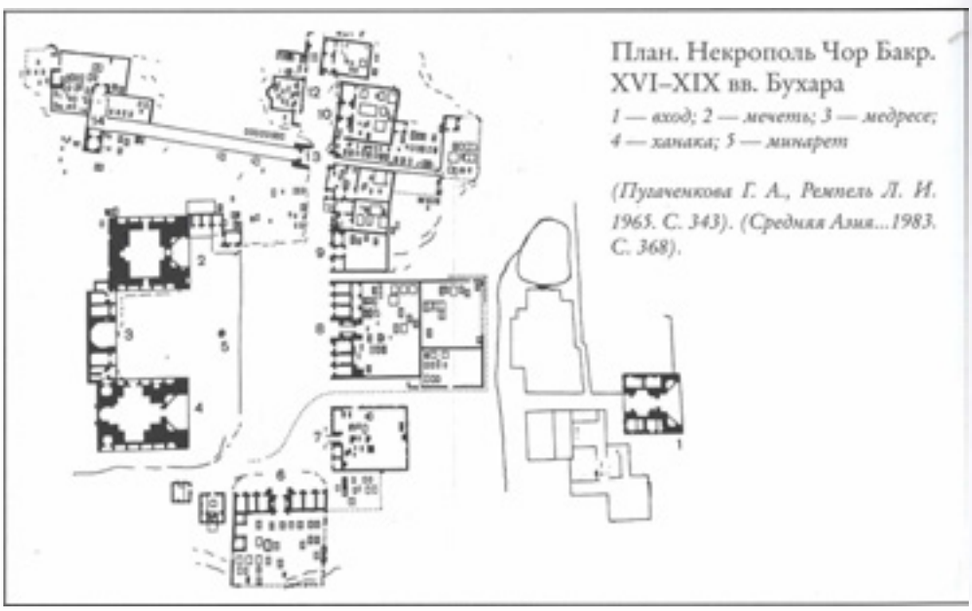
Форма минарета в некрополе Чор Бакр повторяет в миниатюре минарет Калян.

Архитектурный облик Хивы сформировался, главным образом, в последние три столетия, когда город становится столицей самостоятельного Хивинского ханства. В XVII веке, отмеченном постоянными междоусобными войнами, главное внимание было уделено укреплению оборонных сооружений и ирригационной системы города. Политическая стабилизация, достигнутая правителями династии Кунградов внутри страны, значительно укрепила авторитет Хивинского ханства на международной арене.

Активное развитие торгово-экономических связей с соседними государствами, а также странами Востока и Европы возродили былую славу Хивы как крупного торгового и культурного центра. Некогда опустевший и заселенный дикими животными город возродился, на его территории возводятся дворцы и мечети, медресе и минареты, густо застраиваются жилые кварталы, на огромных площадях теснится торговый люд. Масштабы строительной деятельности не уместились в пределах древнего города, окруженного мощными стенами и широким рвом. Активно стали застраиваться пригородные территории. Здесь, наряду с отдельными мечетями и медресе, возводятся загородные дворцы правителей и богатых людей, возникают кварталы ремесленников. За короткий период пригород вырастает в самостоятельный город, который также обносится оборонительной стеной и имеет несколько ворот.

Город возник, судя по археологическим находкам, на месте древней стоянки. Известно, что в VIII–IX веках Хива была небольшим, но хорошо укрепленным городом. Вполне вероятно, что периметр города был сформирован в древности, а сохранившиеся стены Ичан калы стоят на остатках античных средневековых стен. Крепостные стены, возведенные на высокой платформе, фланкированные пологими и овальной формы башнями, обведены широким рвом. Две центральные улицы, деля Ичан-калу на четыре сектора, вели к четырем городским воротам. Северные ворота — Бахча дарваза или Ургенч дарваза, восточные — Палван дарваза, южные — Таш дарваза, западные — Ата дарваза.

Ичан калу окружает укрепленный оборонительными стенами пригород или Дишан кала — внешний город. Его стены сохранились частично, теряясь среди современных жилых застроек. Из некогда одиннадцати ворот Дишанкалы сохранились одни — Куш-дарваза. В Ичан-кале не сохранилось памятников архитектуры развитого средневековья — они, оче-



План. Некрополь Чор Бакр. XVI–XIX вв. Бухара

1 — вход; 2 — мечеть; 3 — медресе; 4 — ханака; 5 — минарет

(Пугаченкова Г. А., Реммель Л. И. 1965. С. 343). (Средняя Азия...1983. С. 368).

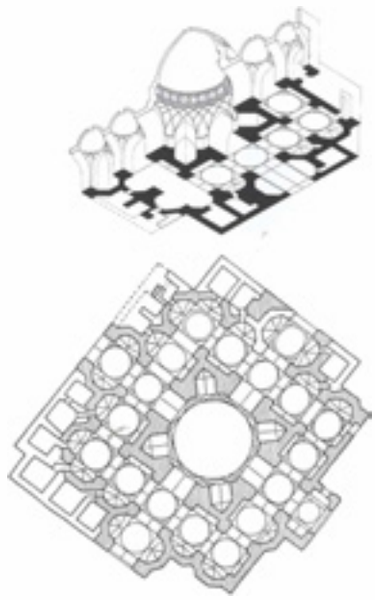
Некрополь Чор Бакр. Ханака, медресе и мечеть. XIV–XVI вв. Бухара

видно, были разрушены временем и погребены под поздними постройками. Таким образом, Хива делится на две части — Ичан кала (внутренний город) и Дишан кала (внешний город). Наиболее древним ядром Хивы является Ичан кала — внутренний город.

Медресе Мухаммада Аминхана — у западных ворот Ичан калы — одно из крупнейших(внешний периметр 71,7х60 м., двор 38х38 м.) и впечатляющих по архитектурным формам и декоративному убранству сооружений комплекса Ичан-калы. Медресе было не только значимой духовной школой — здесь размещалась также канцелярия высшего мусульманского суда Хивы. Особенностью архитекектуры медресе являются впервые появившиеся в Хиве двухкомнатные жилые худжры на первом этаже и лоджии при худжрах, выходящие на уличные фасады на втором этаже. Величие, изящество и необыкновенная красота отличает узорные панно из майоликовых плиток на тимпанах и полусводах главного портала медресе Мухаммада Аминхана (Ичан кала. 2006. С. 74).

Медресе Мухаммад Рахимхана — построено в 1871 г. ханом Сайид-Мухаммад Рахимханом (Мадраимхан II), напротив Куня Арка, в западном ансамбле Ичан калы. Медресе прямоугольно в плане (внешний периметр 62,4х49,7 м., двор 28,8х28,3 м.), симметрично. Вестибюль его из 8-купольных отсеков коленчатого прохода — наибольшее их число из среднеазиатских медресе. Двухэтажная обстройка двора состоит из однотипных двухкамерных жилых секций — здесь двухкамерных (за жилой комнатой— хозяйственный отсек). Перед входом в медресе — замкнутое пространство торгового дворика (Ичан кала. 2006. С. 74).

Джума мечеть в Хиве — была основана, по сведениям арабского географа Макдиси, еще в X веке. Джума — многоколонная мечеть (55х46 м., высота до 5 м.). Кровлю с тремя световыми проемами поддерживают 213 деревянных колонн, расставленных на расстоянии 3,15 м. друг от друга. На мраморной доске справа от михраба, к которому обращались лицом во время молитвы, вырезан текст вакуфнаме, грамоты о владениях и доходах мечети. На южной входной двери вырезана дата — 1203 хиджры — 1788–1789 гг.



План торгового базара Токи Заргарон (Купол ювелиров). XVI в. Бухара

(Gangler A., Gaube H., Petruccioli A. 2004. Pl. 7.06. P. 110.)

Это прямоугольное крытое здание, большой купол которого расположен на восьмигранниках арок и арочных парусов. Вокруг центрального пространства размещены мастерские ювелиров и лавки, перекрытые множеством небольших куполков.

Медресе Кукельдаш. Ташкент

Крупнейшее религиозное учебное заведение старого Ташкента. Оно построено в XVI веке (1569 г.) во времена правления династии Шейбанидов визирем, приближенным к ташкентским султанам Барак-хану и Дервиш-хану. Визирь носил прозвище «Кукельдаш» (переводе означает «молочный брат хана»).

В первой половине XIX в восточной части Ичан калы по распоряжению правителя Хивы Алла-Кули-хана (1825–1842 гг.) возводится целый ряд сооружений — дворец, медресе, караван-сарай и торговый купольный центр (тим). Одним из значимых в архитектурно-художественном плане построек в этом комплексе был дворец Таш-хаули, имитирующий оборонительную конструкцию с высокими стенами и фортификационными башнями. Внутри дворец представляет собой трехчастную планировку, состоящую из ханского гарема, помещения для ханских приемов, а также арзханы — места разбирательств жалоб и судебных дел.

Впечатляющей особенностью внутреннего убранства дворца являются изумительной красоты измельченный бело-голубой узор майоликовых плиток, сплошным ковром покрывающим поверхность высоких стен и небольших ниш. Изящный майоликовый узор органично сочетается с расписными цветными узорами потолков и виртуозной резьбой на деревянных колоннах, перилах и других архитектурных деталях в интерьере Таш-хаули.

Мечеть Боло-хауз. Фото 1931 г.
(Бухарский ... 2010 а.Вып. 5. Фото № 30753).

Мечеть Боло-хауз служила главной пятничной мечетью Бухары, в которой молился бухарский эмир. Зимняя мечеть и хауз были сооружены в 1712 году, фасад зимней мечети был заслонен расписным айваном летней мечети на гипертрофированно вытянутых колоннах. Айван был отремонтирован в 1917 году. В том же году мастером Ширином Мурадовым был выстроен минарет. Покрытое куполом помещение мечети Боло-Хауз из жженого кирпича снабжено порталом, где видны остатки майоликовой надписи. С юга и севера примыкали окруженные худжрами дворики — медресе.

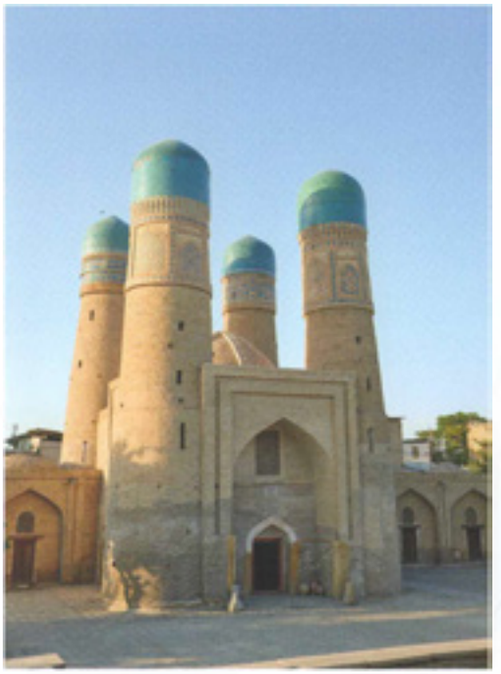
Комплекс Боло-хауз (мечеть, минарет, хауз). XVIII в. Бухара

Дворец Таш-хаули был завершен, приобретя в плане очертания неправильной трапеции, следующей направлениям сложившихся городских улиц. Дворец строили лучшие мастера Хорезма: зодчий Нурмухаммад устоТаджихан, по местному преданию, был посажен на кол за отказ окончить строительство дворца за два года. После его гибели дворец еще долго достраивался мастером — Усто Каландаром Хиваки.

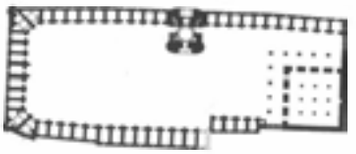
Медресе Исламходжа занимает важное место в ансамбле центра Ичан калы, служа фоном знаменитому минарету Исламходжа. Весь комплекс был отстроен в 1908–1910 гг. министром Исфандиярхана Исламходжой. Медресе асимметрично, небольшой двор (23х20 м.) обстроен сорока двумя худжрами в один этаж, второй этаж имеется лишь над входной группой, украшенной роскошным майоликовым убранством.

Минарет Исламходжа — был выстроен визирем одного из последних хивинских ханов Исфандияра, Исламходжой, в 1910 году, и увенчал собою ансамбль Ичан калы. Это самый высокий минарет в Хиве (высота 44,5 м.). Ствол его сильно сужается к верху, и от этого он кажется еще выше. Этот эффект усиливают горизонтальные пояса глазурованной облицовки (Ичан кала. 2006. С. 84).

Комплекс Пахлаван Махмуда в Хиве развивался с XIV века по XX на основе почитаемого захоронения популярного в Хорезме поэта, по профессии скорняка, прославленного борца-богатыря, которого со временем стали считать покровителем Хивы. В 1810 г. после удачного похода Мухаммад Рахимхана на Кунград началась коренная перестройка мавзолея, включенного в боковую галерею нового здания, главный зал которого служит усыпальницей хивинских ханов.



Чор-Минор. 1807 г. Бухара



План. Медресе Халифа Ниязкул — Чор Минор. 1897. Бухара.
(Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. Рис. 79. С. 374.)

Комплекс Чор-Минор до разрушения в XIX в.
(Gangler A., Gaube H., Petruccioli A. 2004. Pl. 9.05. P. 113.)

Под названием Чор Минор известно медресе Халифа Ниязкули. Ансамбль состоит из большого прямоугольного двора, вход в который оформлен в виде небольшого сооружения центрической композиции с 4 небольшими минаретами, давшими название всему комплексу. Внутри вытянутого двора расположены одноэтажные худжры и летняя мечеть, с открытых сторон окруженная колоннами.

Арк — резиденция бухарских правителей. XVII–XIX вв. Бухара

Загородный дворец эмира Ситора-и Мохи-Хосса. XIX – начало XX в. Бухара

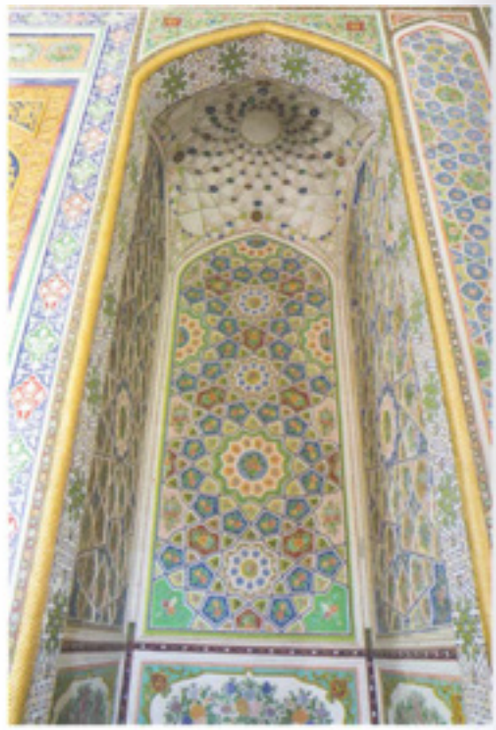
Чор Минор. Фото 1932г.
(Бухарский... 2010а.Вып. 5. Фото № 30536).

В начале XX в. комплекс оградили постройки четырех карихана и медресе Якуббайходжа. В 1913 г. во дворе перед мавзолеем был построен двухэтажный корпус, в одном из помещений которого устроили роскошную усыпальницу Исфандиярхана (Ичан кала. 2006. С. 73).

Куня-Арк (то есть «Старая крепость») возник по распоряжению Аранг-хана в тревожном для Хивы XVII веке. В 1686–1688 годах четырехугольный участок (130х93 м.) у западных ворот Ичан калы был охвачен высокой зубчатой стеной. Со временем пространство внутри Куня Арка заполнила густая застройка: это были крепостные строения, пороховой завод, арсенал, дворец, судилище, канцелярии, монетный двор, мечети; здесь

Летняя резиденция бухарского Эмира «Ситора-и Мохи-Хосса». Фото 1934 г.
(Самаркандский... 2011а. Вып. 9. Фото № 7491).

Загородный дворец эмира Ситораи Мохи Хосса. Панно с росписями в виде ваз с букетами цветов. XIX–начало XX в. Бухара

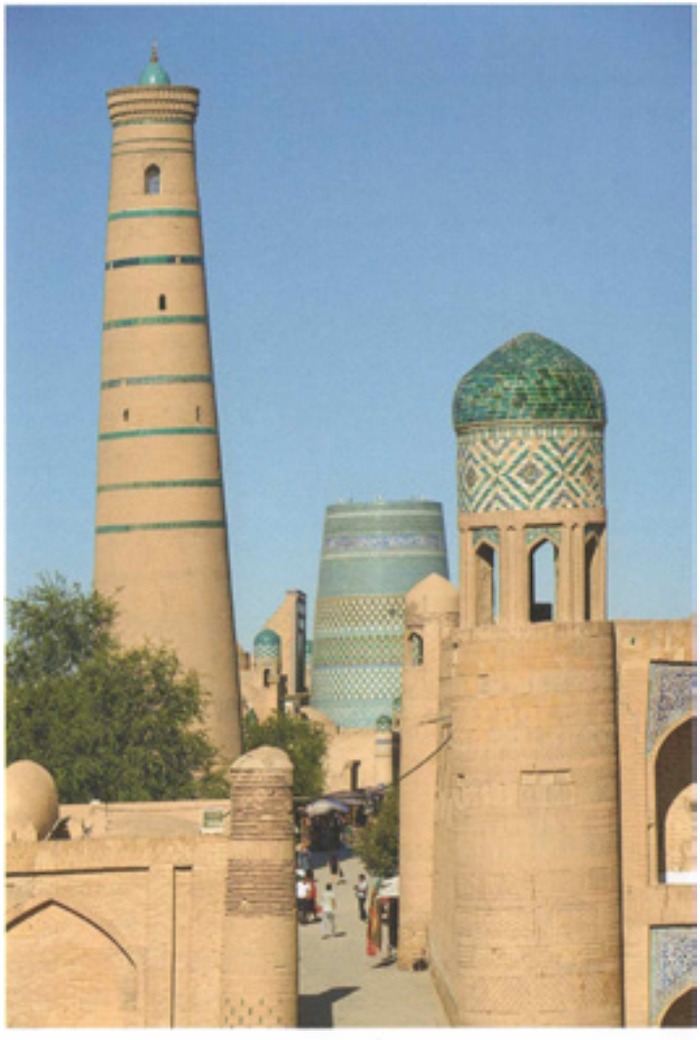


Загородный дворец эмира Ситораи Мохи Хосса. Панно в технике резьбы и росписи по ганчу. XIX–начало XX в. Бухара

же существовал плац для обучения войск с лобным местом в центре. До наших дней дошло лишь несколько построек XIX – начала XX века. Куриныш-хана Куня Арка — первое здание куринышханы было построено Арангханом в XVII в. и разрушено в XVIII в. при нашествии иранских войск. Современное здание возведено в 1804–1806 гг. при Ильтузархане, его сановником, Юсуф Мухтаром, а его отделка относится к правлению Аллакулихана (1825–1842 гг.). Прообразом куринишханы послужил хорезмский жилой дом. Комплекс состоит из тронного зала с двухколонным высоким айваном, сплошь облицованным майоликой, выходящего в огражденный дворик с круглой кирпичной суфой в центре, предназначенной для установки юрты на случай приема знатных гостей-кочевников.

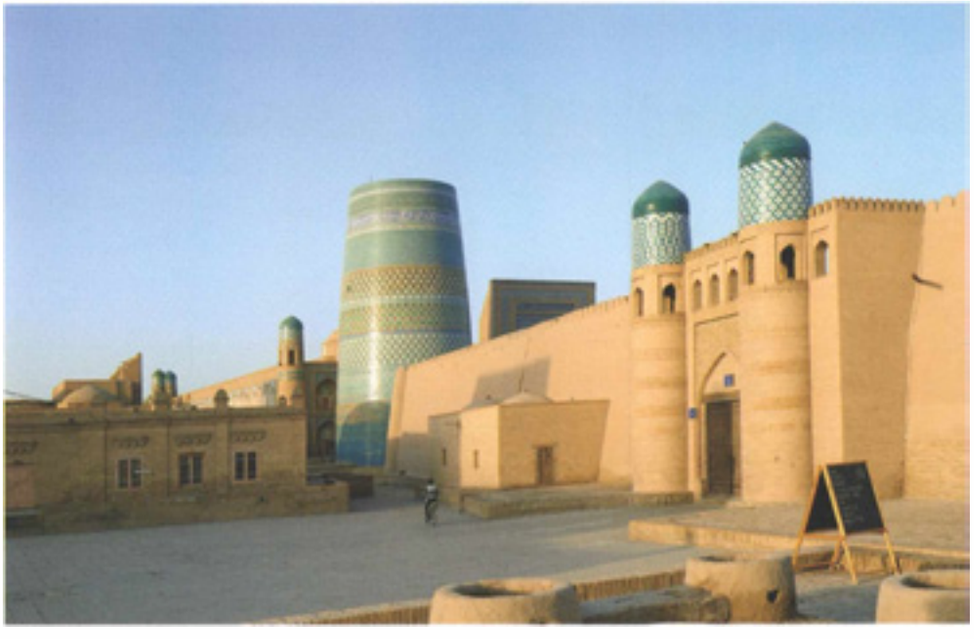
Многовековой опыт народных зодчих и мастеров-строителей, выработанный в различных природно-климатических условиях, а потому четко отражающий локальные особенности отдельных районов и городов региона наиболее полно воплотился в народном жилище Хорезма.

Созданию благоприятного микроклимата в хивинском доме способствует преобладающая ориентация жилых помещений на юг и устройство высокой хорошо проветриваемой колонной террасы (улуг-айван). В большинстве городских домов имеются два айвана ориентированных соответственно на север (терс айвон) и на юг (унг айвон). Для ферганских домов характерен особый тип летне-зимних помещений («кашгарча») в которых микроклимат и освещение регулировались при помощи раздвижных рам (равон) и решеток (панжара) (Воронина В. 1951; Ноткин И. 1988).



Панорама Ичан-калы. XIX в. Хива

Митинг у ворот дворца Нурулла-бая. Хива. Фото 1920-х годов *(Хивинский... 2010а. Вып. 5. Фото№5842–14).*



Панорама Ичан-калы. Хива

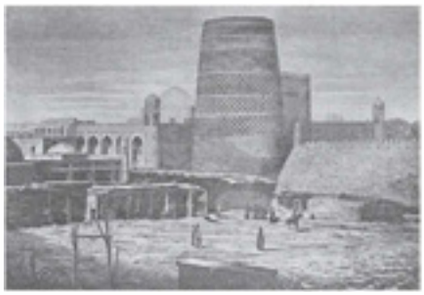
План Хивы

A. Ичан кала (внутренний город)
Серый овал - Cemeteries - кладбища
Жирная черная линия – сохранившиеся участки внутренних стен города
Линия с отростками – сохранившиеся участки внешней стены города
1. Ворота Багча дарвазы (18 в.)
2. Мечеть Ата Мурад Кошбеги (19 в.)
3. Мечеть Хасан Мурад Кошбеги (19 в.)
4. Медресе Амин Тура (1870)
5. Медресе Муса Тура (1841)
6. Куня Арк (Старая цитадель)
a. Дворец Ак Ших Баба (17-19 вв.)
b. Корунши хана (зал аудиенции) (1804-06).
c. Монетный двор (1806-25) и летняя мечеть
d. Зиндан (темница)
e. Гарем (1865, 1910)
f. Восточные ворота
7. Медресе Юсуфа Ясавулбаши (1906)
8. Медресе Дост Алама (1882)
9. Мавзолей трех святых (1549/1821)
10. Медресе Мухаммад Рахим Хана II (1871)
11. Медресе Араб Мухаммад Хана II (1617/1838)
12. Медресе Мухаммад Амин Инака (1785)
13. Дворец Ташхаули (1830-38)
14. Мечеть Шейха Мухтар Ата
15. Медресе Мухаммад Панах (Маттана) Бая (1905)
16. Медресе Кутлуг Мурад Инака (1804-12)
17. Караван сарай и тим Аллах Кули Хана (1832-33)
18. Медресе Хуржум Хожамберди Бия(1688/1834)
19. Медресе Аллах Кули Хана(1834-35)
20. Ворота Ата дарвазы (18 в.)
21. Медресе Мухаммад Амин Хана(1852-55)
22. Минарет Калта Минор (Мухаммад Амин Хана) (1852-55)
23. Медресе Мухаммад Нияз (Матнияз) Диван-беги (1871)
24. Мавзолей Сайида Ала ад-Дина (14/18вв.)
25. Медресе Кази Калана (1905)
26. Медресе Хожаи Махрам (1839)
27. Пятничная мечеть с минаретом (конец 18 в.)
28. Медресе Абдуллахана (1855)
29. Мечеть Ак Мачит (1838-42)
30. Баня Ануша Хана (1657/19 в.)
31. Ворота Пахлаван (Палван) дарвазы (1806/1835)
32. Медресе Абду ар-Расул Бая (1906)
33. Кари хана , 1-4 (комната для чтецов Корана)(1863, 1860-70, 1874, 1879-80)
34. Мавзолей Пахлаван Махмуда (1810, 1825)
35. Медресе Мамри Шариф (1882)
36. Медресе Атажан Бая (1884)
37. Медресе и минарет Ислам Ходжа (1908-10)
38. Медресе Шер Гази Хана (1719-26)
39. Мечеть Багбанли (1809)
40. Ворота Ташдарвазы (19 в.)

Общий вид дворца Ташхаули. Ичанкала. Хива. Фото 1932 г.
(Самаркандский… 2011а. Вып. 9. Фото №4950).

В целом зодчество XIX – начала XX столетий выдвинуло своеобразный синтез архитектуры и народно-прикладного искусства (роспись, резьба по ганчу и дереву), где декоративный узор экстерьера и интерьера здания играет доминирующую роль в создании его целостного художественного образа. Именно в эти столетия повсеместно от крупных городов до отдаленных горных селений ярко проявился талант сотен мастеров строительного и художественного ремесла (Азимов И. 1982. С. 13 и сл.: Захидов П. Ш. 1965. С. 143–160; Маньковская Л. 1978. С. 83, 139–41; Назылов Д. 2001. С. 74–115; Нильсен А. 1988. С. 174–176).

В мае 1873 года русские войска под командованием генерал-губернатора Туркестанского края Кауфмана штурмом берут Хиву и согласно Ганди-



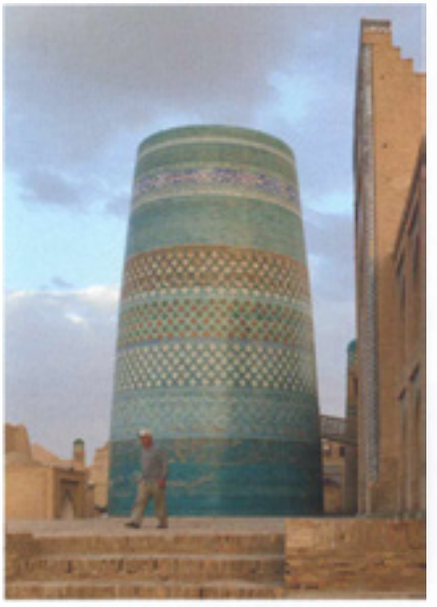
Площадь перед Куня-арком. Репродукция конца XIX в.
(Хивинский… 2010а. Вып. 5. Фото № 5407-1-26).

Медресе Мухаммада Амин-хана. 1851–1855 гг. Ичан-кала. Хива

Медресе Мухаммада Нияза (Матниязa) диванбеги. 1871 г. Ичан-кала. Хива

миянского договора Исфандиярхан признаёт себя вассалом русского царя. Но вплоть до 20-х годов XX столетия в нарастающих масштабах ведется монументальное и массовое строительство. Крупные мемориально-культовые комплексы возводятся не только в Ичан-кале, но и в Дишан-кале, а строительство дворцов и домов-усадеб за пределами стен последней.

Архитектура Кокандского ханства не даёт сооружений величественного масштаба. Сокращаются размеры культово-мемориальных зданий, теряя свои конструктивные и архитектурно-художественные качества. В строительстве зданий использовались, главным образом, уже сложившиеся к тому времени приемы планировки и формы, причем в упрощенном виде. Доминантой городской застройки служат монументальные здания и ансамбли, сохранившиеся от прежних эпох. Ведущими типами мемориально-культовой архитектуры вплоть до начала XX века остаются мечети,



Калта Минар. XIX в. Ичан-кала. Хива

Калта Минар— расположен перед главным фасадом медресе Мухаммада Аминхана. По сведениям хивинского историка Муниса, он остался недостроенным из-за смерти хана в 1855 г. По замыслу минарет должен был быть самым грандиозным на всем мусульманском Востоке. И действительно, при диаметре основания 14,2 м. высота его могла достигнуть 70–80 м. (сохранившаяся часть 26 м.)

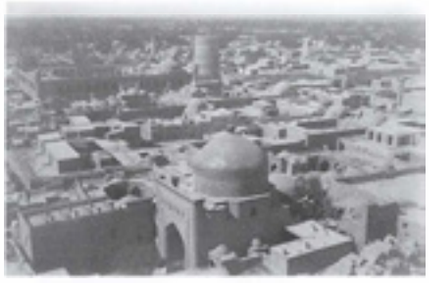
Мавзолей Саида Аллауддина. XIV– XVII вв. Ичан-кала. Хива

Мавзолей построен над погребением суфийского шейха Сайида Алауддина (умер в 1303), и прилегает к медресе Матнияз Диван-беги. Усыпальница с куполом и уникальным майоликовым надгробием датируются первой половиной XIV века, а в XVII веке была пристроена зимняя мечеть. В 1825 году памятник был отремонтирован.

Медресе Саида Мухаммада Рахим-хана II. 1871–1876 гг. Ичан-кала. Хива

Мечеть Джума. X–XIX вв. Ичан-кала. Хива

Потолок большого зала опирается на 213 деревянных колонн. Двадцать одна колонна относится к X–XII вв. и имеет арабские надписи в стиле куфического письма. Колонны с цветочно-растительным узором хивинского типа относятся к XVIII–XIX вв.



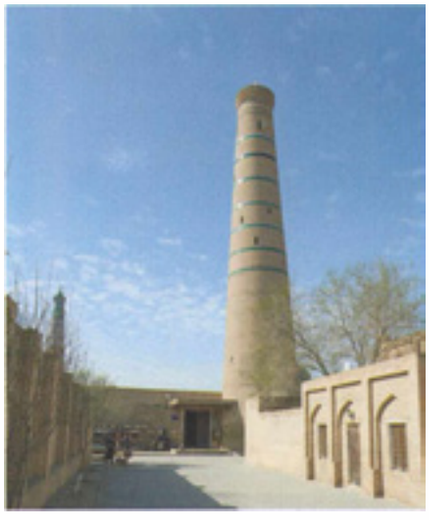
Общий вид Хивы. Ичанкала. Фото 1932 г.
(Самаркандский... 2011. № 9083).

В градостроительной структуре Хивы организующим ядром является Ичан кала — внутренний город. Крепостные стены, возведенные на высокой платформе, фланкированные полигоном и овальной формы башнями, обведены широким рвом. Две центральные улицы, деля Ичан-калу на четыре сектора, вели к четырем городским воротам: северные — Бахча дарвала или Ургенч дарвала; восточные — Палван дарвалы; южные — Таш дарвала; западные — Ата дарвала.

ханаки, медресе и мавзолеи. Одним из запоминающихся памятников архитектуры Коканда является дворец правителя Худоярхана.

Во второй половине XIX столетия в связи с завоеванием Россией Кокандского ханства и отдельных территорий Бухарского и Хивинского ханств в местное зодчество стали внедряться принципы европейского регулярного градостроительства. Новые города возникали как военно-административные центры, в последующем некоторые из них превратились в крупные промышленные и торговые центры (Новый Маргелан, Фергана, Термез).

По проектам российских архитекторов возводятся новые типы зданий — банки, школы, гимназии, училища, дома, дворцы, вокзалы, универсальные магазины и т. п. Архитектура колониального периода в большин-



Минарет Джума мечеть. XVIIIв. Ичан-кала. Хива

Высота минарета — 33 м., диаметр 7 м.Построен крупным ханским чиновником Абдурахманом Мехтаром на месте разрушенного минарета XVII в. Минарет отмечает место соборной мечети — на перекрестке двух главных магистралей города.

Медресе Кутлуг-Мурад-Инака. XIX в. Ичан-кала. Хива

Медресе названо оно в честь построившего его Кутлуг Мурад Инака — брата Мухаммаду Рахим-хана I...Медресе являлось первым двухэтажным медресе в городе. Декор отличается сдержанностью и не покрывает ковровым узором всю фасадную часть, как это встречается на памятниках Самарканда и Бухары XV–XVIII вв.

стве случаев была эклектичной, но в то же время следует отметить, что эклектика здесь носила и общие с Россией, и свои отличительные черты.

Образец бережного применения различных школ народного архитектурно-декоративного искусства представляет так называемый дом Половцева в Ташкенте. Построенный в традициях местного зодчества в конце XIX в., дворец богато декорирован. Резьба по ганчу, резьба и роспись по дереву выполнены узбекскими мастерами. Ныне в нем размещена экспозиция Музея прикладного искусства Узбекистана.

* * *

Архитектура периода узбекских ханств может служить индикатором общественного развития общества. Она достаточно адекватно отражает характер социально-политических, идеологических трансформаций в обществе и состояние его экономики. В то же время архитектура демонстрирует уровня развития градостроительства и искусства ремесленников, принимающих участие в создании декоративного убранства сооружений. Архитектура XVI – начала XX вв. в целом развивает конструктивные и художественные принципы зодчества темуридского времени. Это особенно видно на примере стиля медресе и мечетей Самарканда. В то же время усиление политической роли Бухары способствовали появлению здесь выдающихся памятников архитектуры, которые по красоте пластических форм и утонченным декоративным узорам не уступают шедеврам архитектуры Самарканда и других городов Среднего Востока.

Самарканд и Бухара дают исключительно важный материал для культурно-философских изысканий и искусствоведческих характеристик языка архитектурных идей, принципов образной экспрессии и смысловых интонаций зодчества этой эпохи. В этих городах ставились и великолепно, с поразительной образно-эмоциональной силой решались фундаментальные мировоззренческие и идеологические задачи своего времени. Архитектура Самарканда поражает величием и монументальным пафосом,

Медресе Кази-Калян. 1905 г.
Ичан-кала. Хива

Медресе Кази-Калян построено в 1905 году при Мухаммад Рахим-хане II на средства главного судьи (кази-калян) Хорезма Мухаммада Салима Ахунда. Расположено перед северо-западным углом мечети Джума.

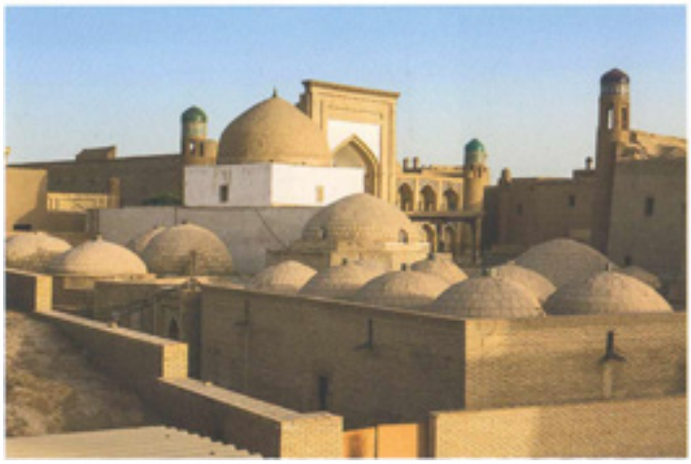
Медресе Матпанабай. 1905 г.
Ичан-кала. Хива

Медресе построено на средства одного из знатных чиновников Хивы Матпанабая. В строительстве участвовали известные хорезмские мастера своего времени Худайберган Ходжа и Каландар Кочум. Медресе одноэтажное (площадь 25,45х24,5 метров), в нём имеются более чем 10 худжр, бывшая учебная аудитория (дарсхана) и мечеть под южным куполом.

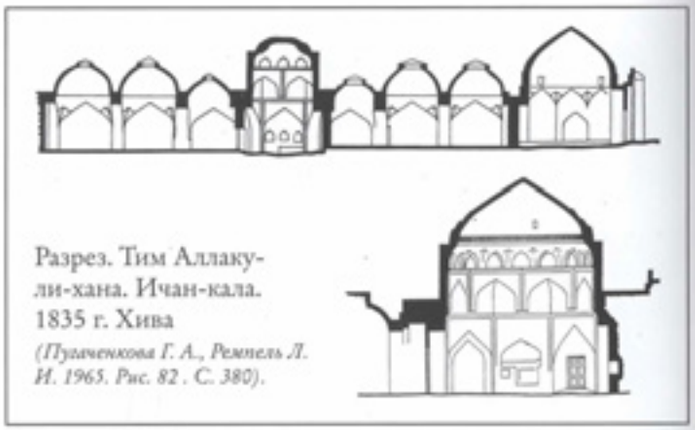
Медресе Дост Алам. 1882 г.
Ичан-кала. Хива

Медресе было построено на деньги Дост Алама — известного юриста при дворе правителя Мухаммад Рахимхана II. Медресе представляет собой скромное одноэтажное сооружение с закрытым внутренним двором и выходящими в него худжрами. Углы стен двора оформлены в виде небольших башен, игравших декоративную роль. Возведением сооружения занимались зодчие и мастера Худайберган Хаджи и Каландар Кочим.

Дворец Алла-Кули-хана (Таш-Хаули). XIX в. Ичан-кала. Хива



Бани Ануш-хана. 1657–1664 гг.
Ичан-кала. Хива



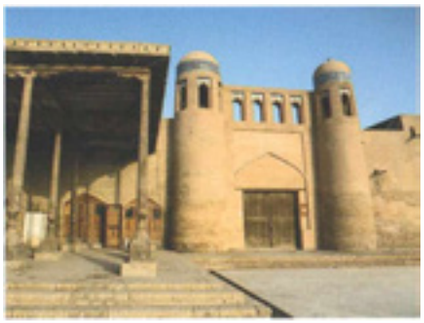
Разрез. Тим Аллаку-
ли-хана. Ичан-кала.
1835 г. Хива
(Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. Рис. 82 . С. 380).

словно эхо отражающим идеи империи Темуридов. Даже его мемориальные строения отличаются эстетической роскошью и подчеркнуто рафинированной красотой пластических форм и орнаментального декора.

Причем в Самарканде внушительные по размерам сооружения выглядят горделиво, несколько одиноко возвышаясь над жилыми постройками и кварталами. Они создают неравномерность и контраст пластических ритмов, отражающих идею подчинения народа осененной богом власти.

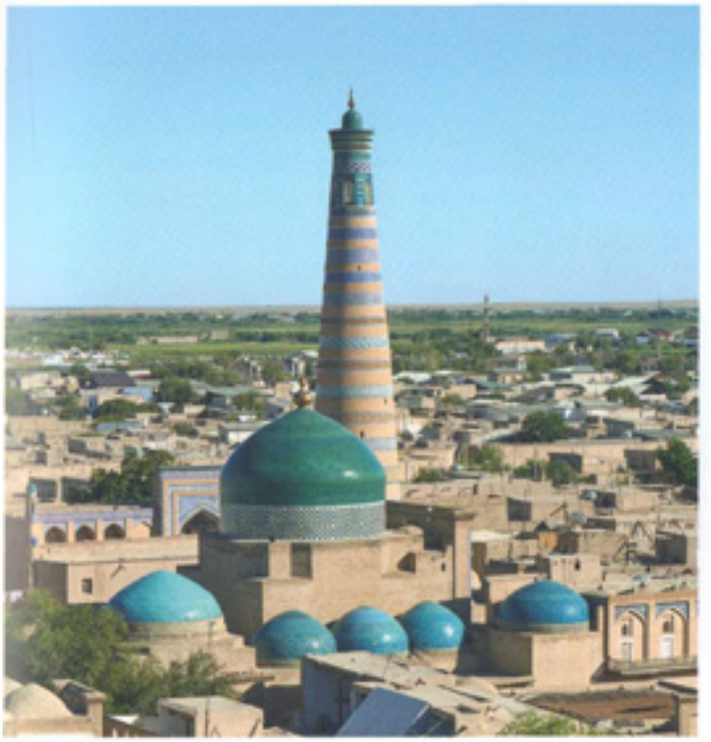
Важную роль в стабилизации пластических ритмов Бухары играют рыночные крытые сооружения на древних торговых улицах. По формам (многокупольные) и размерам (средней высоты — между низкими жилыми и высокими дворцовыми и культовыми постройками) они образуют то промежуточное архитектурное звено, которое соединяет воедино разноуровневые пространственные объемы. Примерно то же мы наблюдаем, рассматривая произведения художественного ремесла и архитектурного декора Самарканда и Бухары. Открытой, порой несколько декларативной и динамичной эстетике Самарканда противостоит таинственная и умиротворенная, мистическая философия искусства и пластики Бухары. Урбанизм Самарканда в его наиболее ярких проявлениях зодчества созвучен бравурной и торжественной маршевой музыке. Более камерная по настрою архитектура Бухары восходит к медитирующей мелодии макомов и суфийских радений с их обращением к персональному чувственному восприятию и известному гедонистическому мироощущению.

Ворота Куня Арка. Ичанкала. Хива.
Репродукция конца XIX в.
(Хивинский... 2010а. Вып. 5. Фото № 5407–1–11.)



Ворота Куня Арка. Ичанкала. Хива.
Хива

Медресе Исламходжа.1908–1910 гг.
Ичан-кала. Хива



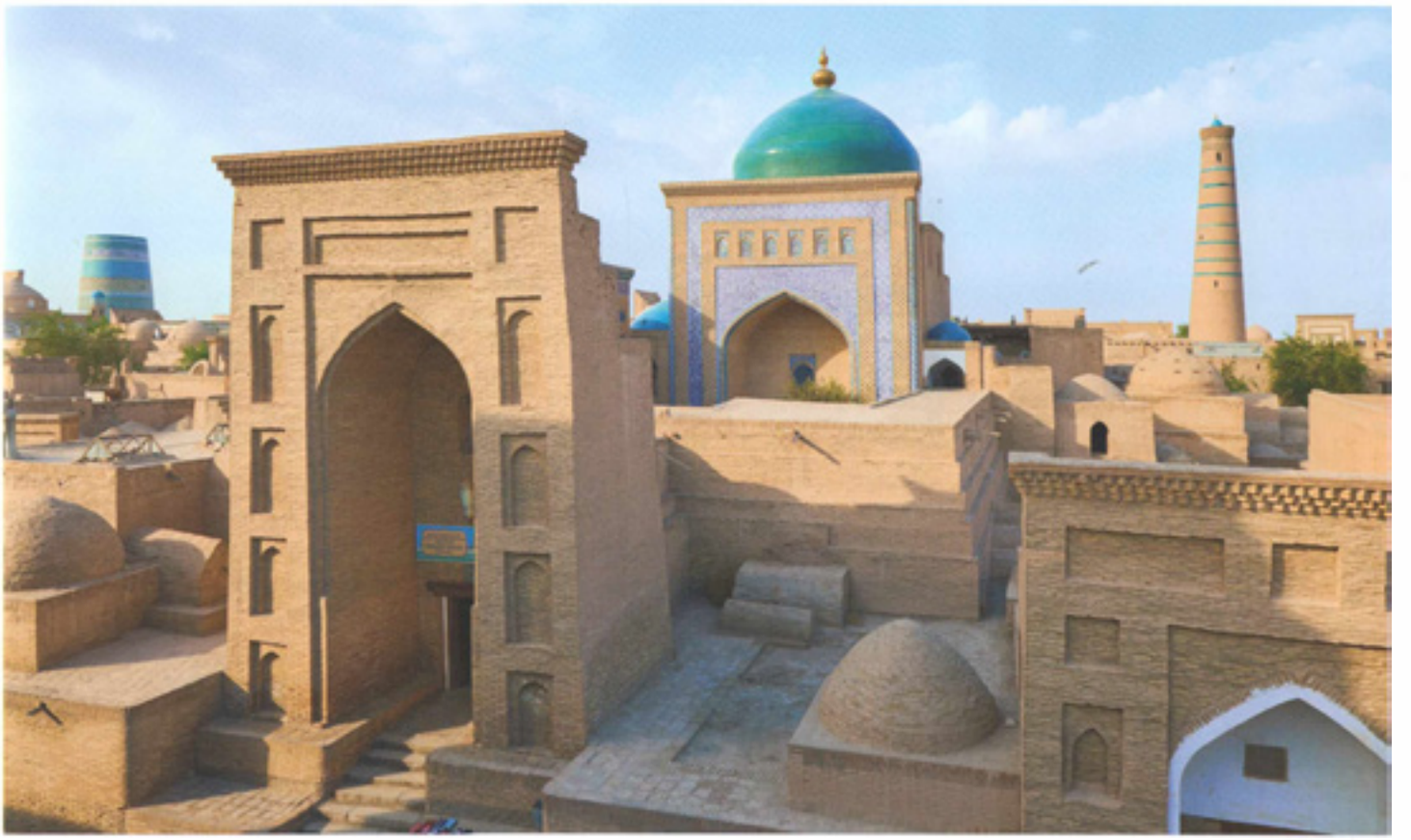
Минарет Исламходжа. 1910 г.
Ичан-кала. Хива

Медресе Аллакули-хана.
1834–1835 гг. Ичан-кала. Хива

Медресе Аллакули-хана расположено между крытым базаром (Тим Аллакули-хана) и восточными воротами Палван-Дарвоза. Богато украшенный майоликовыми узорами главный фасад выходит во двор медресе Ходжамбердыбия. Составляет среднеазиатскую традиционную архитектурную форму «кош» (кош-медресе) с медресе Кутлуг Мурад-Инака (Ичан кала. 2006).

На примере памятников во всем типологическом многообразии сохранившихся в Ичан-кале можно получить четкое и полное представление о тенденциях,самобытности Хорезмской школы зодчества и её общности с мусульманской архитектурой в целом. Ичан кала, представляет собой единый и комплексный архитектурный ансамбль. Чрезвычайно важно и ценно и то, что территория Ичан-калы не затронута современной застрой-

Комплекс Пахлаван Махмуда.
XIV – нач. XXвв. Ичан-кала. Хива



Общий вид Ичан-калы — на переднем плане комплекс Куня Арк. XVII – начало XX вв. Ичан-кала. Хива

кой, сохраняет свою градостроительную и архитектурную самобытность и притягательность. Памятники монументального зодчества музея-заповедника Ичан калы во всем многообразии планировочных и конструктивных решений, особенностей архитектурного декора и резьбы по дереву являют собой наглядную экспозицию произведений самобытной архитектурной школы Хорезма XVII – начала XX веков.

Портал мавзолея Пахлаван Махмуда. Нач. XX в. Ичанкала. Хива
(Хивинский... 2010а. Вып. 5. Фото № 5918–14).

Постройкой 1810 г. руководил мастер Адина Мухаммад Мурад из Хазораспа; майолику, датированную 1825 годом, изготовили Мулла Нурмухаммад, сын УстоКалендараХивакси и Суфи Мухаммад, сын мастера Абдулджаббара. Автором рисунков орнамента был знаменитый хивинской мастер Абдулла Джин. Резную деревянную дверь изготовил в 1893–1894 гг. резчик Надир Мухаммад. Чеканку по меди на решетке у надгробия Мухаммад Рахимхана выполнил Абдулла Мулласаидоглы Хивакси (Ичан кала. 2006. С. 72).

Дворец Худоярхана. Середина XIX в. Коканд

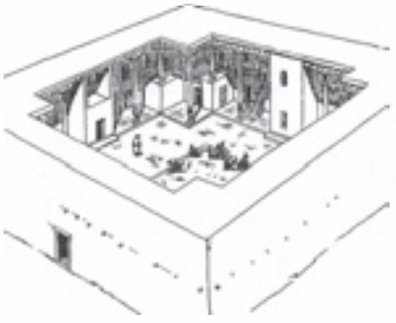
Кокандская урда — цитадель, более известная как дворец Худояр-хана, был седьмым ханским дворцом, выстроенным при Худояр-хане, правившим Кокандским ханством с 1845 по 1875 гг. Общая площадь дворца составляет 4 гектара, высота фундамента три метра. Из-за высокого фундамента для входа в основные ворота с восточной стороны построена специальная дорога — пандус. При входе, в верхней части главного портала имеется красиво оформленная резная надпись на арабском языке: «Великий Саид Мухаммад Худояр-хан». Надпись гармонично сочетается с узором на искусно оформленных дверях. Справа расположен минарет облицованный керамическими плитками. У основания и по центру минарета были выполнены красивые майоликовые кольцевидные узоры. В первоначальном виде длина дворца составляло 138 метров, ширина — 65 метров. Дворец состоял из 119 комнат в 7 дворцах. Многие из комнат были украшены ажурной резьбой по дереву и по гянчу, позолоченными карнизами и орнаментальной росписью

Миниатюра узбекских ханств : отблеск Герата и свое видение

Крепостные стены комплекса Куня Арк

В разделе, посвященном искусству эпохи Темуридов, была дана развернутая характеристика полемики относительно возникновения миниатюрной живописи в Мавераннахре. Основная дискуссия была связана с датой появления в регионе книжной миниатюры в форме устойчивой школы. При этом Пугаченкова Г. А., Долинская В. Г., Дьяконова Н. В., Галеркина О. И. предполагали, что в XV веке школа миниатюры в Мавераннахре уже существовала. Их оппоненты О. Ф. Акимушкин и А. А. Иванов утверждали, что в виду единичности и фрагментарности сведений, а также недостаточного точно локализованного материала, говорить о существовании школы миниатюры в Мавераннахре на протяжении XV в. преждевременно.

Однако, и те и другие признавали, что в XVI в. в Мавераннахре уже сложилась своеобразная школа миниатюрной живописи (ее называют среднеазиатской или мавераннахрской — на наш, взгляд, определение «мавераннахрская школа» можно считать более приемлемым). Это подтверждается наличием большого количества иллюстрированных миниатюрами рукописей XVI–XVIII вв., созданных в Бухаре, Самарканде и Шахрухии. Образцы этих рукописей с миниатюрами хранятся как в зарубежных музейных и частных коллекциях, так и в собраниях в Узбекистане.



Разрез. Жилой дом Хивы. Начало XX в.
(Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. Рис. 86. С. 385.)

Несмотря на то, что имеются сведения о наличии художников миниатюристов и в различных городах на территории узбекских ханств, тем не менее, как о значительных и развитых центрах миниатюрной живописи, можно говорить лишь в отношении Бухары и Самарканда и в меньшей степени — Шахрухии.

В Узбекистане основным центром по хранению рукописей с миниатюрами является Институт востоковедения Академии наук Республики Узбекистана. В его фонды с середины XX века стали поступать от местного насления и от коллекционеров рукописи с миниатюрами, в том числе, относимые к Мавераннахру. К началу 2000-х годов в фондах указанного Института накопилось большое количество рукописей с миниатюрами XIV – начала XX вв., созданными в различных центрах Среднего Востока и Мавераннахра. Единичные экземпляры миниатюр периода узбекских ханств хранятся в других музеях и собраниях республики.

Здание отдела природы Самаркандского музея. Фото 1934 г.
(Самаркандский ... 2011а.Вып. 9. Фото № 7113.)

Среди них следует выделить Музей литературы им. А. Навои в Ташкенте, который часть своих рукописей с миниатюрами передал в фонды Института востоковедения АН РУз.

Коллекция миниатюр Института востоковедения АН РУз до начала 2000-х годов не была каталогизирована. Поэтому весьма своевременной оказалась инициатива Представительства ЮНЕСКО в Узбекистане по выделению гранта на издание трех томов каталога этой коллекции миниатюр. Выделенных средств хватило лишь на издание черно-белых вариантов каталога, что не позволяет в полной мере оценить художественные качества представленных в нем миниатюр. Между тем, среди образцов миниатюры Мавераннахра из этого собрания есть истинные шедевры, высокий уровень которых во многом обусловлен их колористическими качествами. Каталог был издан лишь на английском языке, тем не менее, материал каталога имел важное значение для специалистов разных стран в целях даль-

Здание аптеки. Начало XX в. Ташкент. Фото 1928 г.
(Самаркандский... 2011а. Вып. 9. Фото №7904).

В Бухаре с помощью создания системы водоемов (хаузов) решалась проблема снижения дегуманизирующего фактора городской среды. Один из блестящих примеров этого — ансамбль Ляби Хауз. Ансамбль реализует естественную тягу человека к природе, создавая камерную атмосферу. Город в данном случае пытается решать формулу совмещения человека и окружающего пространства. Появление подобных ландшафтных проектов в городской среде Бухары объясняется прагматической задачей—стремлением обеспечить водой жителей близлежащих кварталов. Эта идея по мере эволюции теряет свой прежний утилитарный смысл и со временем обретает значение художественно-ландшафтной достопримечательности.

Панорама Бухары. Фото 1932 г.
(Бухарский... 2010а. Вып. 5. Фото № 30962).

нейшего изучения миниатюрной живописи не только Мавераннахра, но и средневекового Ирана и Индии.

В составе произведений миниатюры Мавераннахра из собраний Института востоковедения АН РУз можно выделить как истинные шедевры, большая часть которых датируется XVI–XVII вв., так и посредственные работы, нередко создававшиеся самоучками. Последние характерны для конца XIX – начала XX вв. — заключительного этапа развития миниатюры узбекских ханств. В аннотациях каталога, к сожалению, не всегда дается информация о том, в каких городах Мавераннахра миниатюры были выполнены.

В 2001 году был издан I том каталога, в котором представлены аннотации миниатюр к рукописям XIV–XVII вв. Развернутая вступительная статья к каталогу была написана Пугаченковой Г. А. (Oriental miniatures. 2001. P. 13–27). Из 45 рукописей с миниатюрами, включенных в каталог, 20 рукописей с миниатюрами локализуются Бухарой, Самаркандом и Шахрухией. Несколько рукописей, локализация которых в каталоге не указана, предположительно могут быть отнесены или в Хорасану или Мавераннахру. Создание миниатюр к остальным рукописям относятся к Ширазу, Герату, Тебризу, а также индийским центрам миниатюры. 18 миниатюр к рукописи Навои на узбекском языке (Инв. № 2630), как отмечено в аннотации к миниатюрам, были взяты из другого манускрипта, возможно, XVIII в. (Oriental miniatures. 2001. P. 177). Поэтому отнесение их места создания к Казвину выглядит неубедительным (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 236. Аннотации к иллюстрациям 66, 67, 68, 70, 71, 72). Характер колористических приемов, иконография и расположение героев, характер одежды персонажей, эгретов, головных уборов имеет много общего с манерой художников миниатюр к рукописи Фирдоуси «Шахнаме» из собрания Института востоковедения АН РУз (Oriental miniatures. 2001. P. 221–233. Inv. No. 3463). Они были выполнены при Абдулазизхане в Бухаре в 1664 году. Одним из трёх миниатюристов к этой рукописи был Мухаммад Муким. Всего в рукописи содержится 65 миниатюр.

Стиль ряда миниатюр настолько отличается от манеры Мухаммад Мукима, что Г. А. Пугаченковой предположила наличие еще одного исполнителя. Этот другой, неизвестный иллюстратор «Шахнаме» — мастер изображения действий, как правило, на открытом природном ландшафте. Трактовка им динамичных, волнообразных ритмов скал на задних планах повторяет этот же прием и стиль, который обнаруживается в миниатюрах к поэмам Навои, созданным в конце XVI в. Особенно важным можно считать буквально повторяющееся изображение блюда с красными и желтыми фруктами в миниатюре из рукописи Фирдоуси (Инв. № 3463. Л. 431.) и миниатюре к поэмам Навои (Инв. 2630. Л. 57). Для миниатюр к этим же рукописям характерен прием изображения на заднем плане волнообразных скал, окрашенных в лилово-розовые цвета.

Общее количество миниатюр примерно в 20 рукописях XVI–XVII вв., отнесенных к Мавераннахру, составляет около 400 (по точным подсчетам 391 миниатюра) полноценных цветных миниатюр различных размеров и композиционных решений, иллюстрирующих исторические и литературные произведения. Помимо этих классических миниатюр в некоторых научно-медицинских и зоологических трактатах и рукописях содержатся картины с изображениями птиц, животных, различных видов трав, растений и деревьев и рисунков анатомии человеческого тела.

К ним следует отнести рукопись «Ихтиярати бадии» («Избранная фар-

мокопея», автор Али ибн Хусайна Ансари, каллиграф Мухаммад Хусайн ал-Мураки ас-Самарканди) с 601 картинками и рисунками с почти натуралистичным изображением различных птиц и зверей (Oriental miniatures. 2001. P. 102–129. Inv. No. 1598), 68 картин и рисунков с изображением различных животных к рукописи «Книга охоты» — «Китабе Шикарнаме» (Oriental miniatures. 2001. P. 135–140. Inv. No. 3704) и 6 миниатюр и рисунков к рукописи «Анатомия человеческого тела» — «Ташрих ал бадани инсан» (Oriental miniatures. 2001. P. 135–140. Inv. No. 2105).

В Институте востоковедения помимо миниатюр к рукописям хранятся и 16 отдельных листов с миниатюрами XIV–XVII вв. Среди них лишь одна миниатюра XVII века точно локализуется Мавераннахром и ее относят к творчеству Мухаммада Мурада Самарканди — это миниатюра «Девушка с гранатом» (Пугаченкова Г. А., Мадраимов А. А. 1984. С. 47–50; Oriental miniatures. 2001. P. 254. Ill. 10. Inv. no 30v). Еще две миниатюры «Меджнун пишет письмо Лейли» (Oriental miniatures. 2001. P. 254. Ill. 11. Inv. no 31)и «Принц и нищий» (Oriental miniatures. 2001. P. 254. Ill. 12. Inv.no 32) локализуются более широко — Хорасаном или Мавераннахром. С художественной точки зрения, миниатюры Мавераннахра XVI–XVII вв. являются наиболее интересными и значимыми.

II том каталога содержит сведения о миниатюрах к рукописям XVIII–XIX вв. Том предваряют статья о декоративном убранстве миниатюр А. Уринбаева и А. Мадраимова, а также обобщающая статья о миниатюрах данного тома Э. Исмаиловой.

Общее количество рукописей включенных в каталог составляет 35 единиц. Из них лишь миниатюры лишь 11 рукописей, содержащих 211 миниатюр, можно отнести к Мавераннахру.

«...факт пребывания тех или иных художников в каком-либо городе еще не говорит о существовании школы живописи в этом городе, ибо для сложения школы, т.е. художественного течения, представленного группой художников, объединенных общими творческими (идейными) принципами и пользующихся общими техническими приемами, требуется, по крайней мере, десять лет, а скорее и более. К тому же надо добавить, что судить о школе миниатюры в каком-либо городе мы можем на основании только ряда рукописей, миниатюры которых выполнены в разное время. Одна рукопись (или миниатюра) еще не свидетельствует о наличии школы» (Иванов А. А. 1977. С. 146).

Мухаммад Мурад Самарканди. Кава вручает свой флаг Фаридуну и убеждает его бороться с Зохаком. Фирдоуси. «Шахнаме». XVI–XVII вв. Самарканд

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 144. Inv. No. 1811. F. 19r).

Миниатюры II тома каталога отражают тематику широко известных на Среднем Востоке произведений литературной классики — к циклу поэм «Шахнаме» Фирдоуси, «Хамсе» Хосрова Дехлеви и Низами Ганджеви, а также к отдельным поэмам «Юсуф и Зулейха», «Лейла и Меджнун». Имеются миниатюры к антологиям и дидактическим произведениям «Калила и Димна» и «Маджлис ал–ушшак» («Собрание влюбленных»), историческим работам — «Анвари Сухайли» автора Кашифи и др.

Особое место занимают рукописи с миниатюрами, посвященными медицинской или зоологической тематике. Как видим, в миниатюрах этого тома сохраняются основные темы миниатюр XVI–XVII вв., но уровень художественного исполнения и мастерства резко падает. В миниатюрах XVIII – начале XIX вв. на смену классическим пропорциям, изящному профессиональному рисунку и точным цветовым характеристикам предшествующего периода, приходит наивная, неумелая, схематическая стилистика изображений. Отсутствие цветных репродукций в каталоге, не позволяет давать более точные характеристики колористическим качествам миниатюр XVIII – началаXIX вв. Однако, судя по общей композиции и характеру рисунка, можно предположить, что ощущение цветовых градаций также было не на высоком уровне. Таким образом, утверждение о постепенном закате искусства миниатюры в городах Мавераннахра к середине XVIII века находит свое подтверждение и на примере собраний миниатюр из Института востоковедения АН РУз.

Составитель каталога миниатюр Бодлеанской библиотеки Робинсон Б. В. относил к мавераннахрской школе XVI в. 42 рукописи из разных зарубежных собраний и 6 рукописей из Бодлеанской библиотеки (Robinson B. W. 1958. С. 134–136).
Иванов А. А. добавляет, что «…разумеется, что этот список не исчерпывающий и его уже сейчас можно дополнить. Советские ученые ввели пока в научный обиход 16 рукописей с мавераннахрскими миниатюрами XVI в. Как мы видим, в распоряжении специалистов имеется большой материал из 64 иллюстрированных рукописей XVI в. (хотя в большей части еще не изданных), который позволяет судить о развитии мавераннахрской школы в этом столетии» (Иванов А. А. 1977. С. 146).

Бахрам Гур и Фитне с бычком на спине. Низами. «Хамса». XVI–XVII вв. Самарканд
(Шедевры …2004. С. 168. Илл. 315).

Интересным с точки зрения уровня художественного исполнения миниатюр является рукопись Низами Ганджеви с миниатюрами, предположительно, XVI–XVII вв. из Самаркандского государственного обьединённого историко-архитектурного и художественногомузея-заповедника (Пугаченкова Г. А. 1956).

Остальные 24 рукописи с миниатюрами XVIII – начала XIX вв. посвящены примерно той же самой тематике — это историческая и художественная литература Среднего Востока, притчи и дидактические произведения, научные трактаты и зоологические мотивы и изображения. Однако стиль изображений (архитектурная атрибутика, одеяния, этнические типажи и др.) в них связан или с собственно индийскими центрами и традициями, или же отражает упоминавшийся в связи с миниатюрами XVI–XVII вв. симбиоз индийско–мавераннахрских традиций, усилившийся к концу XVIIв. Одно можно утверждать уверенно — индийский компонент по существу во всех этих миниатюрах прослеживается достаточно явно.

Последний III том каталога включает в себя 33 рукописи с миниатюрами и рисунками XIX – начала XX вв. Из них 21 рукопись с миниатюрами, которые можно отнести к территории Средней Азии или Мавераннахра. В ряде случаев в аннотации дается указание на конкретное место создания — это Коканд, Бухара, Хорезм, Самарканд.

Общее количество иллюстраций в них составляет примерно 413 образца. Среди них имеются и миниатюры, созданные в смешанном индийско-среднеазиатском стиле и еще 70 миниатюр XIX – начала XX вв. в виде отдельных листов. Отдельные листы еще сохраняют связь с традиционной миниатюрой, в общем построении композиции, в колористическом отношении и характере рисунка. Что касается большей части иллюстраций в рукописях XIX – начала XX вв., то они являют собой образец упадка

Юноша с соколом. XVI в. Мавераннахр

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 80–82 . Inv. No 2112. F. 1v) (Пугаченкова Г. А. 1986. Илл. на стр. 161).

«В восточной миниатюре XVIв. сложилось направление, которое иногда определяют как «гедонистическое». Миниатюры этого плана посвящены усладам двоцовой жизни, передавая пышные празднества..., а также одиночные портреты принцев или придворных юношей....Обычно это молодой человек с книжкой стихов или ловчей птицей в руках ....Таков образ юноши под фестончатой аркой, сидящего на узорной скамеечке, с ловчим соколом в руке из списка «Навруз и Гуль» поэта Ходжу-и Кермани. Поэма повествует о любви к красавице Гуль (Цветок) сына иранского шаха Фируза по имени Навруз. .... Но хотя действие происходит во времена Сасанидов за тысячу лет до ее создания, герой представлен в одежде XVIв., в характерной для Средней Азии шапке — куляхе, отороченной мехом увенчанной украшенным эгретом» (Пугаченкова Г. А. 1986. С. 175).

жанра книжных иллюстраций на территории узбекских ханств. В этот период здесь появляются первые литографированные издания, значение манускриптов, созданных ручным способом, теряется и иллюстрированием рукописей нередко занимаются художники самоучки, плохо владеющие навыками рисунка и цвета.

Таким образом, общее количество рукописей с миниатюрами Мавераннахра XVI века вплоть до начала XX столетия из собраний Института востоковедения АН РУз насчитывает свыше 50 манускриптов (52 рукописи с миниатюрами с учетом предположительно относящихся к Мавераннахру), а общее количество миниатюр в рукописях и в виде отдельных листов составляет примерно 1020 образцов. Дополняя это количество арте-фактов с характеристиками и анализом миниатюр Мавераннахра, хранящихся в других отечественных и зарубежных коллекциях, можно относительно достоверно представить локальные особенности и динамику развития стиля миниатюрной живописи Узбекистана XVI – начала XX вв.

На первых этапах становления мавераннахрской школы в ней ощущались традиции гератской миниатюры. Это дало основание считать её как некое ответвление или периферийную область миниатюры Темуридского Ирана. Но уже к середине XVI века из творческих новаций и профессиональных достижений местных талантливых художников–миниатюристов сложилась оригинальная и самостоятельная школа миниатюры Мавераннахра.

Сложение мавераннахрской школы миниатюры и ее основных центров — Бухары, Самарканда, Шахрухии — относится к началу XVI века, а

Воцарение Бахрама на престол. Фирдоуси. Шахнаме. XVII–XVIII вв. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 231. Inv. No. 3463. F. 379r).

Рукопись «Шахнаме» иллюстрирована большей частью 2 мастерами художниками и только несколько из них сделаны посредственными художниками возможно учениками. Один из двух мастеров как упоминалось выше был Мухаммад Муким, а имя второго не было определено. Их стили абсолютно разные, что объяснимо. Изучение миниатюр Средней Азии 17 в. доказывает о существовании сотрудничества между художниками, работавшими в различных студиях Бухары (Oriental miniatures. 2001. P. 24).

Миниатюра к разделу о шахматах. Фирдоуси. «Шахнаме». XVII–XVIII вв. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Orienta lminiatures. 2001. P. 231. Inv.No. 3463. F. 431r).

В коллекции Института востоковедения есть манускрипт Инв. 3463 «Шахнаме» (1664 г.), в котором есть миниатюра с подписью Мухаммада Мукима, скромно называющего себя «бесполезным» («камине»). На самом деле это только формула вежливости. Мухаммад Муким был одним из ведущих художников при дворе Абдуллахла II в Бухаре. Он был уникально плодовитым и в то же время никогда не забывал о качестве. Известно немало миниатюр с его подписью и это сделало возможным идентифицировать его другие неподписанные работы.

Рустам отказывается есть. Фирдоуси. «Шахнаме». XVII–XVIII вв. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 222. Inv. No. 3463 F. 72).

формирование собственного стиля художников-миниатюристов региона можно отнести к концу этого столетия. Наиболее же яркие достижения региональной миниатюры, относятся к концу XVI – середине XVII вв., о чем свидетельствуют образцы миниатюры, хранящиеся как в собрании Института востоковедения АН РУз, так и в других музейных и частных коллекциях.

В противовес этому утверждению, казалось бы, звучит мнение о том, что XVII век в развитии миниатюры Мавераннахра оказался «…заключительным и как бы тупиковым отрезком» (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 37). В миниатюре этого столетия авторы не увидели черт новаторства, хотя отмечают существование «…бесспорно отличительных черт от миниатюры предшествующего столетия и высокопрофессиональное,

Миниатюра к рукописи Амира Хосрова «Хамса». Лейли и Меджнун в школе. XVI в. (?) Иран или Мавераннахр

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 33. Inv. 3317. F. 12).

Миниатюра к рукописи Амира Хосрова «Хамса». Знакомство Искандера с пленным. XVIв. (?). Иран или Мавераннахр

Институт востоковедения АН РУз. ИнвN°3317. Л. 125 (Oriental miniatures. 2001. P. 33. Inv. 3317. F. 125).

Царь Иезигирд на мельнице. Фирдоуси. «Шахнаме». Бухара. XVII—XVIII вв. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 233. Inv. No. 3463 F. 516).

Тугдари — птица. Шейх ал-ислам ал Хавари ал Самаркандди. «Китаби Шикар-наме» — «Книга охоты». 1553 г. Бухара

Институт востоковедения АН РУз.(Oriental miniatures. 2001. XX. P. 136. Inv. No. 3704. F. 4v).

Первый вариант рукописи был создан Шейх ал-ислам ал-Хавари ал-Самарканди в Герате в1506–1507 гг. и был посвящен Султану Бади ал Заман Бахадурхану — мятежному сыну Хусейна Байкары. В 1506 г. Султан Бади ал-Заман со своим братом Музаффар Хусейном правили в Герате как регенты-соправители. Уже в 1507 году Герат был захвачен Мухаммедом Шейбани и Бади бежал, бросив свой гарем и казну и лишь в 1513 году вернулся в Хорасан, которым правили уже Сефевиды.Художники Мавераннахра, следуя гератской традиции, в 1553 г. создали манускрипт «Китабе Шикарнаме». Это зоологическая работа и, как его предыдущий вариант, рисунки здесь играют роль дополнительных иллюстраций к тексту. Всего в рукописи 68 иллюстраций и рисунков животных и птиц (Oriental miniatures. 2001. P. 135—140. XX. Inv. No. 3704).

«Отдельные изображения птиц и животных не отличаются высоким уровнем художественного исполнения, но предназначены для натуралистического изображения объектов фауны. Художник демонстрирует не только глубокое знание как выглядит животное, но также их привычки и позы. Многие птицы нарисованы в полете, и они типичны для их вида. Все это свидетельствует о наблюдательности художника анималиста, точно прорисованные миниатюры напоминают работы миниатюристов Рустам-бека – автора гератской копии «Калила и Димна» (Oriental miniatures. 2001. P. 20).

Oriental miniatures. 2003. P. 39–41. Inv. No. 46 — 4 миниатюры; P.42–43. Inv. No. 156 — 2 миниатюры; P.44–50. Inv. No. 2267 — 3 миниатюры; P. 51–64. Inv. No. 65 — 75 миниатюр; P. 66–70. Inv. No. 372 — 22 миниатюры; P. 71–74. Inv. No. 27 — 32 миниатюры, из них 26 миниатюр — XVIIв., а 6 миниатюр — XIX в.; P. 85. Inv. No. 872 — 2 миниатюры; P. 147. Inv. No. 8882 — 2 миниатюры; P. 148–153. Inv. No. 23 — 48 миниатюр; P. 154–156. Inv. No. 1687 — 21 миниатюра; P. 157–160. Inv. No. 6267 —20 миниатюр.

37 миниатюр к рукописи «Хамсе» Амира Хосрова Дехлеви в каталоге не локализованы (Oriental miniatures. 2001. P. 33. Inv. 3317). Некоторые исследователи относят эти миниатюры к Ширазу и датируют 80-ми годами XIVв. (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 229. Илл. 9–11). Пугаченкова Г. А. не исключила их принадлежность к Мавераннахру (Пугаченкова Г. А. 1953; Пугаченкова Г. А. 1960а). Вопрос остается спорным.

почти изощренное владение рисунком и цветом, ... наличие в этот период подлинных шедевров» (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 37). Это заключение выглядит странным, поскольку сама Пугаченкова Г. А. в своих более поздних публикациях неоднократно подчеркивала, что в Мавераннахре расцвет миниатюрной живописи падает на XV–XVII вв. (Пугаченкова Г. А. 1994. С. 8).

Еще более отчетливо и лаконично её вывод о значении XVII века как вершины развития в регионе миниатюрной живописи звучит в одной из последних ее публикаций: «Пик развития миниатюрной живописи произошел в Бухаре в XVII веке» (Oriental miniatures. 2001. P. 24). Возможно, появившиеся новые материалы уже после публикации её совместной с Галеркиной О. книги-альбома (1979 г.) дали основание Пугаченковой Г. А. изменить свое прежнее мнение. Не исключено также, что Пугаченкова Г. А., говоря о пике развития миниатюры в Бухаре в XVII веке имела ввиду начало и середину столетия, а вывод «о тупиковом отрезке» относился к концу XVII века, что, в известном смысле, справедливо.

В различного рода публикациях (статьях, монографиях, книгах-альбомах) основная часть текста и иллюстраций посвящена миниатюрам Мавераннахра XVI–XVII вв., которые рассматриваются как наиболее впечатляющие образцы искусства книжной иллюстрации региона с периода зарождения миниатюры до его угасания в начале XX века. Миниатюры

Изображение горного козла. Рукопись «Избранная фармокопея». XVI в. Бухара

Институт востоковедения АН РУз.(Oriental miniatures. 2001. P. 109. Inv. No. 1598. F. 63 v.).

Бальзамическое дерево. Рукопись «Избранная фармокопея». XVI в. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 113. Inv. No. 1598. F. 102 v.).

Мавераннахра XVI–XVII вв. в собрании Институтa востоковедения АН РУз подтверждают эту оценку и могут рассматриваться как классика миниатюры Узбекистана за весь период ее существоания. Книжные иллюстрации узбекских ханств XVIII – начала XX вв., несмотря на отдельные высокопрофессиональные образцы, в целом демонстрируют падение художественного уровня книжных иллюстраций и самого искусства рукописной книги. Этим объясняется, вероятно, и то обстоятельство, что миниатюра XVIII – начала XX вв. так и не привлекла к себе пристального внимания исследователей восточной миниатюры.

Косвенным свидетельством того, что в Мавераннахре ведущим и самым продуктивным центром книжной миниатюры была Бухара, свидетельствуют численные показатели — в отечественных и зарубежных собраниях и коллекциях большая часть высокохудожественных миниатюр локализуется этим центром. Так, в собраниях Института востоковедения АН РУз из 20 рукописей, украшенных миниатюрами Мавераннахра XVI–XVII вв., 11 манускриптов относится к Бухаре (рукописи — Инв. № № 2112; 1598; 2196; 662; 3476; 3463; 1433; 1775; 2105; 3704; 65). Количество полноценных миниатюр в них составляет 95 иллюстраций к рукописям поэтических сборников, а также 6 схематических миниатюр по анатомии человека, 68 иллюстраций с изображением животных к книге по охоте и 601 рисунок к фармакологической рукописи. Примечательно, что среди бухарских манускриптов с миниатюрами в собраниях Института востоковедения АН РУз не оказалось исторических по жанру рукописей. В фондах, Государственной Публичной библиотеки Санкт-Петербурга хранятся миниатюры к рукописям Низами «Искандарнаме» XVI в. (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 237. Илл. 77–78) и к рукописи Амира Хосрова Дехлеви начала XVII в. «История Хызрхана» (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 238. Илл. 79), также носящие литературно-поэтический характер.

Показательно, что в обобщающих публикациях по миниатюре Мавераннахра XVI–XVII вв. с охватом наиболее художественно ценных произведений, большая часть избранных образцов также приходится на придворную мастерскую миниатюристов в Бухаре. Так, из 72 миниатюр, вошедших в содержание книги-альбома «Миниатюры Средней Азии», 43 миниатюры из лучших собраний мира — США, Великобритании, Франции, России, Ирландии, Швейцарии — относятся к бухарской школе миниатюры. Из них пять бухарских миниатюр отобраны из собрания Института востоковедения АН РУз (Инв. № № 1433; 3463). Общее количество отобранных миниатюр, относящихся к Самаркандской школе, составляет 14 миниатюр – из них 10 миниатюр хранятся в Институте востоковедения АН РУз (Инв. № 9989; 1811; 4472; 3704). Около 10 миниатюр было отобрано из образцов, относящихся к миниатюре Шахрухии, в том числе из собрания Института востоковедения АН РУз, в книгу-альбом были включены 5 миниатюр к рукописи «Анвари Сухайли» (Инв. № 9109).

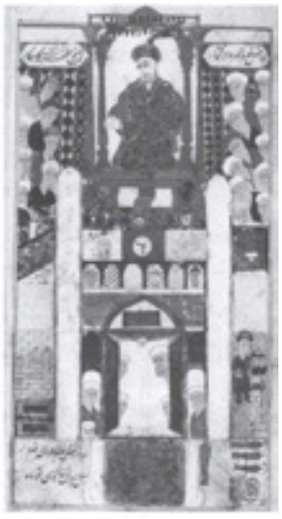
Oriental miniatures. 2004. P. 26–29. Inv. No. 98 — 19 миниатюр; P. 54–59. Inv. No. 12800 — 31 миниатюра; P.60–64. Inv. No. 230 — 24 миниатюры; P. 65–68. Inv. No. 9614 — 1 миниатюра; P. 68–71. Inv. No. 5523 — 23 миниатюры; P. 72. Инв Inv. No. 39119 — 1 миниатюра; P. 73–74. Inv. No. 7011 — 5 миниатюр; P. 75–79. Inv. No. 5017 — 25 миниатюр; P. 80–88. Inv. No. 11717— 57 миниатюр; P. 89. Inv. No. 313 —1 миниатюра; P. 90–92. Inv. No. 1310 — 13 миниатюр; P. 93. Inv. No. 4555/11 — 2 миниатюры; P. 94–95. Inv. No. 406/1 — 2 миниатюры; P. 98. Inv. No. 8841 — 1 рисунок; P.101–104. Inv. No. 3322 — 38 миниатюр; P. 105–114. Inv. No. 11617 — 100 миниатюр; P. 115–117. Inv. No. 7707 — 19 миниатюр; P. 118–120. Inv. No.7774 — 24 миниатюры; P. 121–125. Inv. No. 11141 — 30 миниатюр; P. 126. Inv. No. 7020 — 1 миниатюра; P. 127. Inv. No. 9654/1 — 5 незаконченныхминиатюр; P. 128–129. Inv. No. 411/1 — 5 миниатюр; P. 130–131. Inv. No.7397 — 6 миниатюр; P. 132–134. Inv. No. 159 — 11 миниатюр.

Центры миниатюры: стиль, тематика, мастера

В Бухару в начале XVI века приезжает целая группа талантливых герат-ских художников и каллиграфов. Этот вынужденный отъезд из Герата был связан с переходом власти от Шейбанидов, на короткое время завладев-

Рисунок к рукописи «Анатомия человеческого тела». XVI в. Бухара.
(Oriental miniatures. 2001. P. 248. Inv. No. 2105. F. 40 v)

Зухра — Венера. Антология чудес. Начало XIX в. Бухара.
Институт востоковедения АН РУз. Инв.№ 7774. Л. 22. (Oriental miniatures. 2004. P. 118 . Inv. No.7774 F. 22).



Портрет эмира Музаффара (1860-1885 гг.). Насаб-наме – Генеалогия. XIX в. Бухара
Институт востоковедения АН РУз. Инв.№ 230. Л. 72. (Oriental miniatures. 2004. P. 61. Inv. No. 230. F. 72r).

ших Гератом, к сефевидам и фанатичным радикалам — шиитам, от которых собственно и спасалась творческая элита Хорасана.

Первые миниатюры, созданные в Бухаре в начале XVI века, сохраняли очевидную приверженность традициям гератской школы. Об этом свидетельствуют работы, выполненные в Бухаре с 1520-е гг. до середины этого столетия, и хранящиеся в зарубежных музеях и частных собраниях. К концу XVI века Бухара сама стала источником новых творческих подходов принципов и решений, заняв в Мавераннахре примерно ту же ведущую роль, какую Герат играл в книжной миниатюре Темуридского Хорасана в XV веке.

В миниатюре Бухары первой половины XVI в. близость к миниатюрной традиции Герата проявляется в сложной и четкой архитектонике композиции миниатюры и,как правило, большим количеством фигур, не нарушающих внутреннюю симметрию и гармонию пропорций и интенсивным спектром цветов. Для миниатюр гератского стиля характерно также использование интерьерных сюжетов с четкими линиями архитектурных членений и элементов. Бухарские мастера на первых этапах применяли достаточно яркий спектр контрастных цветов, в которых преобладают красный, желтый, синий и зеленые цвета, фон композиции нередко заполнялся золочением. Очень деликатно и мастерски художники Бухары стилизовали фигуры и лица, уменьшая или увеличивая отдельные части тела, не позволяя им выглядеть нелепо и карикатурно, выразительно трактованы жесты персонажей. Образы наполнены достоинством и восточной сдержанностью. В соответствии с традициями гератской миниатюры дана детальная проработка интерьера, архитектурного декора и орнамента ковров, с большим внимание выписаны предметы обихода и ландшафтные виды садов, лужаек и природного ландшафта.

Хосров и купающаяся Ширин. Низами. «Хамса». XVII в. Бухара
Институт востоковедения АН РУз (Oriental miniatures. 2001. P. 234. Inv. No. 662. F. 39 v).

Развитие миниатюрной живописи Средней Азии в XVII веке, к концу которого оно резко идет на спад. Речь идет не только о численном возрастании работ миниатюристов, но и о качественных изменениях самого их стиля. Процесс этот не был внезапным, он вызревал в художественной практике предшествующих десятилетий, но явственно проявился именно на рубеже XVI–XVII вв.» (Пугаченкова Г. А. 1986 . С. 175–176).

Однако в Мавераннахре к концу XVI в. приемы гератской миниатюры трансформируются и возникает новая, отличная от рафинированной миниатюры Хорасана своеобразная книжная миниатюра. Изменения коснулись и цветового ряда миниатюр. Так в композиции из рукописи Саади «Гулистан», свойственная гератской традиции теплая красно-желтая гамма уступает место сдержанному, холодноватому зелено-голубому в сочетании с бледно желтыми тонами колориту (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 237. Илл. 73).

К концу XVI в. в бухарской школе миниатюры появляются и яркие индивидуальности, пытающиеся сформировать собственное понимание задач миниатюры и ее художественных принципов в осмыслении сюжетов и тем различных по назначению рукописей.

Одним из выдающихся художников сначала гератской, а затем с 1530-х годов и бухарской школы миниатюрной живописи был уроженец Хорасана Махмуд Музаххиб, который на ранних этапах учился у Камалиддина Бехзада. Основные произведения Махмуда Музаххиба создавались им в период с 1520 по 1560-е годы. Он был также утонченным мастером каллиграфии, которой обучался у прославленного гератского каллиграфа Мир Али Харави, вместе с которым в конце 1520-х годов прибыл в Бухару по приказу Убайдуллахана, захватившего в 1527 году Герат. Учитывая заслуги Мир Али Харави, правитель Бухары назначил его руководителем дворцовой китабханы. Таким образом, Мир Али Харави и Махмуд Музаххиб стояли у истоков формирования блистательной школы бухарской книжной миниатюры.

Отъезд Дувалрани. Амир Хосров Дехлеви. «История Хызрхана и Дувалрани». Начало XVII в. Бухара
РНБ. Санкт-Петербург. (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 238. Илл. 79).

Махмуд Музаххиб на протяжении многих десятилетий работал над созданием рукописных книг в качестве каллиграфа и иллюминатора —мастера разрисовки обрамлений миниатюр и листов с текстами, орнаментальными заставками и позолотой. Но основным полем его творческой деятельности было создание миниатюр. На этом поприще он достиг высочайших вершин. Он работал в дворцовых мастерских по изготовлению рукописных книг при нескольких правителях бухарского ханства — Убайдулла-хане (1533–39 гг.), Абдулазиз-хане (1539–50 гг.) и Яр-Мухаммад-хане (1550–57гг.), а завершил при Абдулла-хане II (1557–1583гг.), создав уникальные образцы миниатюрного искусства, многие из которых, к сожалению, не сохранились. Согласно предположениям, Махмуд Музаххиб скончался в 1560-х гг. Он внес большой вклад и в создание плеяды талантливых художников, среди которых числится один из выдающихся местных художников Абдулла. Созданные им в первое десятилетие пребывания в Бухаре миниатюры в форме диптихов — разворотов к рукописям, следовали традициям его учителя в области создания миниатюр — Камалиддина Бехзада.

В последующем Махмуд Музаххиб вносит творческие изменения в композиционные решения и в колорит своих миниатюр, пытаясь найти свой индивидуальный стиль интерпретации классической литературы Востока. В то же время, при создании миниатюр к произведениям выдающихся поэтов Саади, Низами, Джами, Махмуд Музаххиб придерживался классического стиля гератской школы. Его тончайшее мастерство художника-портретиста проявилось в создании образа Алишера Навои. Эта работа хранится в билиотеке мавзолея Имама Резы в Мешхеде. Кисти Музаххиба принадлежит серия «гедонистических» по интонации минатюр, парафраз которых можно увидеть в минаитюрах его ученика Абдуллы «Влюбленные» (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 237. Илл. 75, 76).

Стиль диптиха Абдуллы находит аналогии в композиции диптиха Мах-

муда Музаххиба «Вечеринка в саду» (1538 г. — хранится в Национальной библиотеке Франции), а миниатюра Абдуллы «Казнь» 1543 года (Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1965. С. 353 Илл. 346) имеет очевидное сходство с миниатюрой его учителя «Приведение к царю пойманных арабских разбойников (Лист из «Гулистана» Саади. ок. 1550г. Бухара. Аукцион Сотбис).

Одним из уникальных художников-миниатюристов был, безусловно, мастер Абдулла. Его диптих «Влюбленные» свидетельствует о его высоком исполнительском мастерстве, виртуозном владении рисунком, утонченном композиционном мышлении и даре колориста. В то же время, в диптихе художник отходит от традиционного жанра иллюстрирования и создает собственную творческую импровизацию на свободную, но, достаточно, популярную в поэзии Востока тему любви. При этом попытка увидеть в семантике диптиха некий суфийский мистический контекст представляется несколько натянутой. Здесь художника привлекла гедонистическая интонация сюжета, чувственная земная красота любовных отношений, обожествленная благодаря изысканной манере мастера-миниатюриста.

Композиционно, по цвету и характеристике образов они схожи, в то же время слева влюбленные оба сидят, а справа юная красавица стоит, жеманно отвернувшись от юноши. Несмотря на то, что действие происходит на открытой лужайке, располагающей к обобщающим формам, художник мастерски педантичен. Он точно и в меру стилизованно передает узоры тканей одежды и ковриков, лежащих на земле. Тщательно прорисованы и изящные цветы и кустики, растущие на поляне вокруг условно прорисованного ручейка неестественно темного цвета.

На период 1550–70 гг. приходится расцвет миниатюрной живописи Бухары, наиболее яркими примерами стиля которой являются иллюстрации к рукописи «Бустан» Саади 1556 г. (Париж, Национальная библиотека), «Тухфат ал-ахрар» Джами, «Гулистан» Саади 1560–67 гг. (Санкт-Петербург, Российская Национальная библиотека).

Своеобразие бухарской миниатюры проявилось в стиле 50 миниатюр к рукописи «Мажлиси ушак» (Собрание влюбленных»), написанной Мирзой Камалиддином Гузургахи — визирем Султана Хусейна Байкара, датируются началом XVII века (Oriental miniatures. 2001 P. 194–204. Inv. No. 3476). В ряде изданий опубликованы миниатюры к рукописи «Мажлиси ушшак» («Собрание влюбленных») из собрания Института востоковедения АН РУз и обозначены под инвентарным номером 65 (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1986. С. 131–132. Аннотации к иллюстрациям 130, 131, 136; (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 198–200. Илл. 71–72). Однако в каталоге Института востоковедения аннотации к миниатюрам рукописи «Мажлиси ушшак» («Собрание влюбленных») с инвентарным номером 65 не оказалось.

По мнению Пугаченковой Г. А. стиль миниатюр рукописи «Мажлиси ушшак» («Собрание влюбленных») следует рассматривать также в контексте индо-мавераннахрских художественных связей: «Большинство миниатюрэтой копии представляют среднеазиатский стиль, меньшая же их часть близка к индийским традициям (Oriental miniatures. 2001. P. 23).

По отдельным иконографическим (одежды персонажей) и колористическим (лилово-розовых цветов) особенностям миниатюры можно предположить, что эти миниатюры были созданы в придворной мастерской правителя Бухары.

Хорошо известен вклад миниатюристов Бухары и Самарканда в развитие могольской миниатюры. С другой стороны, явные индийские атрибу-

Музеи и частные коллекции, в которых хранятся образцы миниатюрной живописи Мавераннахра XV–XVII вв. (по материалам книги Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979): Метрополитен музей в Нью-Йорке; Галерея Фрир в Вашингтоне, а также частные собрания США; Бодлеанская библиотека Оксфорда; Библиотека Британского музея; Честер Битти, Дублин, Ирландия; Санкт-Петербургское отделение Института востоковедения Академии наук России; Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге; Национальная библиотека Франции в Париже; Бывшее собрание Клод Амэ во Франции; Фонд Мартина Бодмера в Женеве; Государственный музей искусств народов Востока в Москве; Институт востоковедения АН РУз и др.

«В начале XVI века начинается приток в Среднюю Азию мастеров художественного оформления книги, бежавших вместе с другими деятелями культуры из Герата. Иные уезжали поодиночке, но иногда формировались целые караваны; так было весной 1512 года, когда до пятисот человек направилось в Мавераннахр, так было и позднее, на протяжении второго и третьего десятилетий XVI века. В состав этих караванов входили видные богословы, поэты, музыканты, певцы, декламаторы, были среди них и мастера художественной рукописи — каллиграфы, позолотчики, миниатюристы…» (Пугаченкова Г. А., Рempель Л. И. 1965. С. 345).

«В первой половине XVI века связь мавераннахрской школы с группой гератских миниатюристов была бесспорной. Но эта связь была односторонней и она была в основном из-за влияния гератских миниатюристов, которые сбежали в Среднюю Азию от фанатичных кызылбашей и Исмаила Сефеви. Эти художники как и их местные коллеги, которые придерживались стиля гератской школы, продолжили развивать романтический стиль Бехзада с его изящным рисунком, яркими цветами, соединением человека и природы, характеров и типичных ландшафтов» (Oriental miniatures. 2001. P. 18).

Прибытие Юсуфа в Египет. Джами. «Юсуф и Зулейха». 1523–1524 гг. Бухара

Метрополитан музеум. Нью-Йорк. 13.228.5. Л. 58. (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 76–77. Илл. 12).

Зулейха пытается удержать Юсуфа. Джами. «Юсуф и Зулейха». 1523–1524 гг. Бухара

Метрополитан музеум. Нью-Йорк. 13.228.5. л.91. (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979 С. 78–79. Илл. 13).

«Членение композиции по горизонтали и вертикали, орнамент фона, в котором включается забранный в рамки текст, подчеркнутая линеарность типичны для канона построения композиции бухарской школы» (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979 С. 78).

ты стали появляется композициях мастеров Бухары и Самарканда — персонажи в индийских костюмах, характерные для Северной Индии элементы архитектурных сооружений, атрибуты быта и др. Нередко среднеазиатские и индийские художники работали вместе над созданием миниатюр для одной рукописи, что являло собой симбиоз традиций двух школ. Это видно в совместной работе индийских и среднеазиатских художников в миниатюре «Плененый перед шахом» к рукописи султана Хусейна «Собрание влюбленных», созданной в 1606 году (Oriental miniatures. 2001. Inv. No. 3476. F. 42 b; Миниатюра Мавераннахра... 1980. Илл. 36) и в бухарской миниатюре к рукописи «Шахнаме» 1602–1603 гг. (Пугаченкова Г. А. , Галеркина О. 1979. С. 160–161. Илл. 52). В стиле миниатюр к рукописи «Хамса» Низами Гянджеви индийский стиль выглядит очевидным, поскольку они представляют бабуридскую школу Индииконца XVI – нач XVII вв. (Oriental miniatures. 2001. P. 210-211. Inv. No. 3481. F. 32, F. 121).

В качестве цветовой и пластически выразительной доминанты стиля бухарской миниатюры XVII века можно рассматривать подчеркнуто повторяющийся лилово–розовый цвет в одежде персонажей и изображении волнообразных скал на ряде миниатюр к рукописям из собрания Института востоковедения АН РУз. Это: 1) 65 миниатюррукописи «Шах-наме» Фирдоуси (Бухара. 1664 г. Инв. № 3463); 2) 27 миниатюрк рукописи Низами «Хамса». (Бухара. Инв. № 662 и 3); 18 миниатюр к поэме Алишера Навои «Хамса» (Бухара. Инв. № 2630).

Миниатюры к рукописи Низами «Хамса» (Инв. № 662) полны движения, события происходят большей частью на лоне природы, розово-лиловый оттенок преобладает в трактовке одежды и волнообразных скал на заднем плане композиции. В миниатюрах ощущается и лубочная манера, более близкая народной аудитории, но есть миниатюры с более изысканной манерой как например, сцена «Шах Бахром в субботний день с принцессой Кашмира в черном замке» (Инв. № 662. л. 176). Миниатюры занимают небольшую часть листа манускрипта, что наводит на ассоциации с манерой композиционного расположения иллюстраций на листах рукописи самаркандского художника Мухаммада Мурада Самарканди. Вероятно, эта тенденция стали популярной и среди бухарских художников миниатюристов XVII в.

В лилово-розовый цвет окрашены верхняя одежда служанки слева и символически выраженный бурлящий поток воды, схожий по трактовке с волнообразными скалами на миниатюрах бухарских мастеров, в том числе, на миниатюрах и этой рукописи. Розово-лиловый цвет использован не столь интенсивно — им окрашена одежда стоящего слева пастуха и несколько лежащих на траве камней. По стилю эта миниатюра особенно напоминает миниатюры Мухаммада Мурада Самарканди лаконичностью выразительных средств и неприхотливой, фольклорной тональностью образов.

В лилово-розовый цвет окрашена одежда сидящих мужчин на переднем плане — слева и справа с краю, а также горы на дальнем плане. С помощью неприметного выстраивания ярусов сидящих мужских фигур по вертикали на фоне уходящих вдаль розовых холмов, художник создает необычную для двухмерной миниатюры иллюзию воздушной пространственной перспективы.

Миниатюры бухарских мастеров к рукописи Навом «Хамса» (инв. No. 2630) также отличаются акцентированным использованием розово-лилового цветового спектра. В иконографии и атрибутике этих миниатюр

Юсуф в чудесном саду Зулейхи. Джами. «Юсуф и Зулейха». 1550-е гг. Бухара

Частное собрание. США. (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979 . С. 118–119. Илл. 33).

«Прославленная поэма Джами «Юсуфи Зулейха», написанная в 1483 году и посвященная Султану Хусейну Байкаре, выражает суфийскую идеологию и воспевает «духовную любовь»... Рисунок выполнен в традициях гератской школы и трактован как придворная сцена. Осевое построение, свойственное такого рода изображениям, статика и репрезентативность становятся непреложным каноном и приметой столичных бухарских миниатюр... Изысканное многоцветье золотого фона, зелени лужайки, синих, красных, лиловых одежд также характерно для бухарской школы середины XVI столетия» (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979 . С. 118).

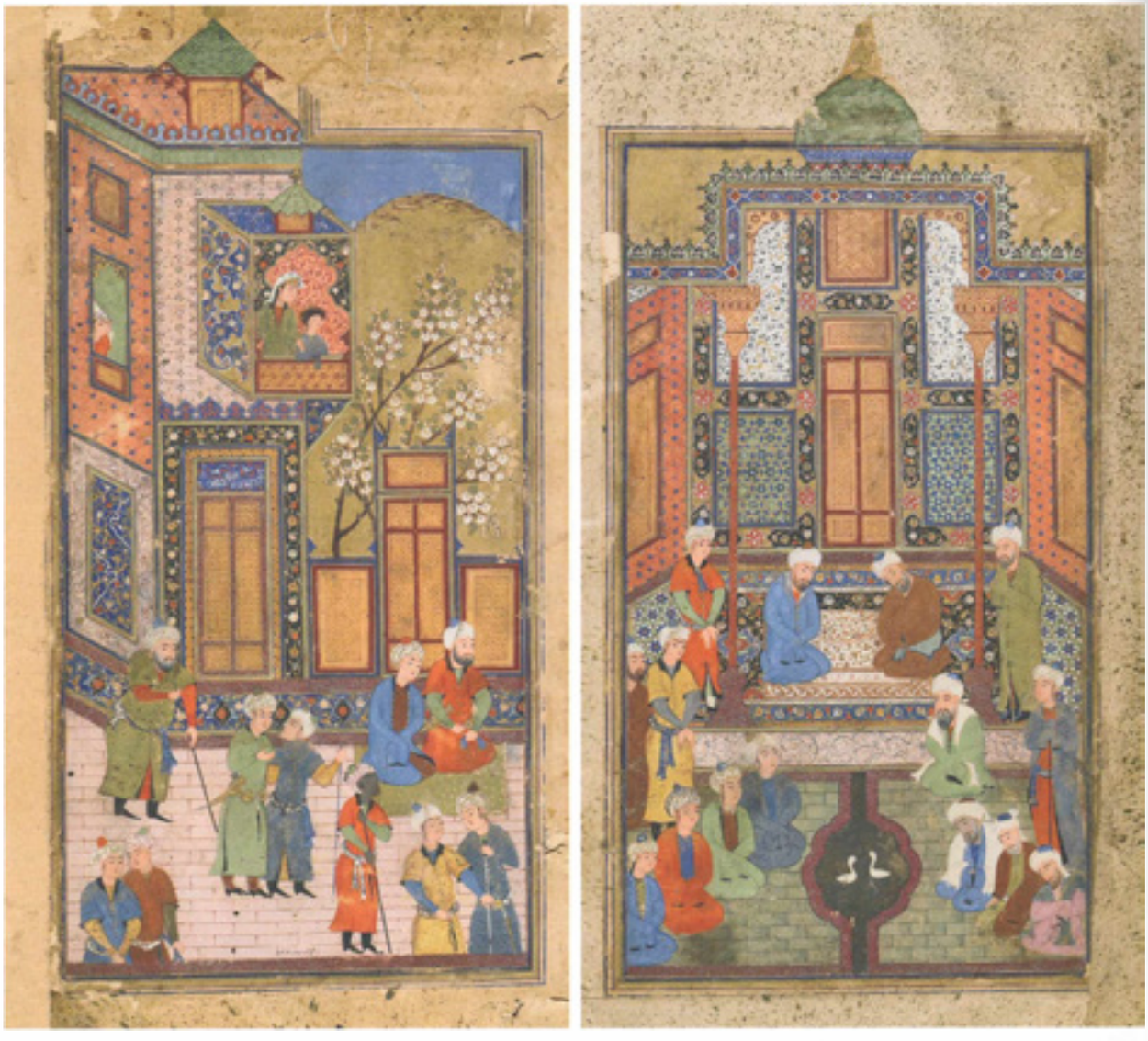
Юсуф перед женщинами Египта. Джами. «Юсуф и Зулейха». 1550-е гг. Бухара

Частное собрание США. (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979 . С. 126–127. Илл. 36).

«Четкость линий и членений, характерная для Мавераннахра середины XVI века, отличает этот лист от прихотливости современных ему композиций тебризской школы. Однако, несмотря на «геометричность» и изобилие орнаментики, миниатюра не кажется дробной благодаря цельности колористического решения, тональной гармонии» (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979 . С. 126).

Старый боец побеждает молодого ученика. Саади. «Гулистан». Вторая половина XVI в. Бухара

РНБ. (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 237. Илл. 73).



Вечеринка в саду. Диптих. «Дар благородным» Джами. 1538 г.
Галерея Фрир. Вашингтон.

Абдулла. Саади. Гулистан. «Казнь». 1543 г. Бухара
(Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1965. Илл. 346).

можно отметить такие характерные детали, как кучерявые китайские «облака счастья» на фоне голубого неба и ритмически выразительно белеющие нарядные перья на головных уборах героев миниатюр.

К концу XVII – началу XVIII вв. наступает закат блистательной бухарской миниатюры, а вместе с ней и всей школы миниатюры Мавераннахра.

* * *

Следующим по значимости центром мавераннахрской миниатюры являлся Самарканд. В Самарканде в первой половине XVI в. были созданы исторические хроники — «Хосров и Ширин» Хатифи, «Шейбанинаме» Мухамада Салиха (Вена, национальная библиотека).

К Самарканду отнесены миниатюры к 5 рукописям из собрания Института востоковедения АН РУз (Инв. № № 9989; 1811; 2102; 4472; 5369). Общее количество полноценных иллюстраций к 4 историческим летописям составляет 168 миниатюр («История Абул-Хайра», «Фатхнаме» поэта Шади, «Зафарнаме» Мавлана Абдуллы Хатифи и «Зафарнаме» Шарафиддина Али Язди) и одной поэме («Шах-наме» Фирдоуси). Как видим в жанровом отношении рукописи Бухары и Самарканда также отличаются, что находит отражение и в стиле миниатюр к ним.

Особенностью миниатюр рукописи Масуда ибн Осман Кухистани «

«Вечеринка в саду». Разворот из манускрипта «Дар благородным» Джами. Диптих. 1538 г.

Национальная библиотека Франции. Париж.

Художник Абдулла. Влюбленные(-диптих). Вторая половина XVIв. Бухара

РНБ. (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 237. Илл. 75, 76).

«Двойной фронтиспис «нейтрального сюжета», не имеющего отношения к тексту, часто украшает бухарские манускрипты XVI века — это своего рода, «изобразительный пролог». В облике персонажей подчеркнуты этнические признаки. Очень маленькие руки и ноги придают фигурам своеобразную грацию» (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 237).

Дервиши у шейха. Мирза Камаллиддин Гузургахи. «Собрание влюбленных». Начало 1600-х годов. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001 P. 202. Inv.No. 3476. F. 75r). (Миниатюра Мавераннахра. 1980. Илл. 38).

«XVII век ознаменовался ростом культурных связей между Средней Азией и Индией, это можно увидеть в литературе, архитектуре и изобразительном искусстве. В этом отношении иллюстрации в манускрипте Инв. 3476 «Маджлиси ушшак» («Собрание влюбленных») 1606 года типичен и был создан по крайней мере двумя (возможно тремя) художниками.....» (Oriental miniatures. 2001. P. 23).

Встреча Дария с пастухами. Саади. «Бустан». 1522–1523 гг. Бухара

Метрополитан музеум. Нью Йорк. 11.134.2. л. 196. (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. Илл. 10).

Пугаченкова Г. А и Галеркина О. относят это произведение, как и еще целый ряд миниатюр Бухары начала XVI в. к кисти мастеров Герата, переселившихся в столицу Шейбанидов и ставших работать в придворных китабхане: «....гератские традиции очевидны зрителю, но временами сквозь проступают исконные среднеазиатские черты: лаконизм художественного языка, приметы кочевой жизни, «местный» облик действующих лиц. В ряде случаев в школе Бехзада наблюдаются отзвуки бехзадовских решений» (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 72).

История Абул-Хайра», посвященной походам Чигизхана, является изображение событий на природе с подчеркиванием особенностей этнокультурных атрибутов степной культуры — одежды, головных уборов, вооружения, а пристальное внимание уделено показу монгольских и тюркских этнических типажей. Несмотря на изображение представителей номадов, неизбалованных роскошью дворцовой культуры, в миниатюрах этой рукописи ощущается парадная торжественность и возвышенный пафос военных походов и побед.

В изображении персонажей художник избегает подчеркивания иерархической лестницы среди изображаемых персонажей, правитель или хан может быть определен лишь в случае, если он восседает на престоле или находится в центре композиции. Особая изысканность и грациозность характерна для изображения гарцующих коней, в сценах боевых походов. Это внимание и особая утонченность в изображении коней восходит к традициям гератской школы, художник которой пытались как можно максимально выразительно передать красоту и притягательную силу их движений и стати.

Поэма Фирдоуси «Шахнаме» — мировая литературная классика. Она, пожалуй, опережает все иные рукописи по количеству созданных миниатюр и иллюстраций для ее многочисленных рукописных вариантов.

Это объясняется тем, что, во впервых, она самая ранняя из всех из-

Амир Хосров и Хасан Наджм-аддин перед Фаруз-шахом. Камалиддин Гузургахи. «Собрание влюбленных». Начало XVII в. Средняя Азия

Институт востоковедения АН РУз. (Orientalminiatures. 2001 P. 201. Inv.No. 3476. F. 72r). (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 239. Илл. 93).

«В среднеазиатской миниатюре XVII века, как и в миниатюрах Ирана и Индии, появляется огромный интерес к изображению этнических признаков человека, достоверной передаче среды, географических особенностей места действия. Художник, следуя тексту, изображает индийский ландшафт и архитектуру, используя для этого приемы индийских миниатюристов» (Полякова Е. А., Рахимова З.И. 1987. С. 239).

Шейх Масжиддин Азади и слуги Хорезмшаха, спешащие к нему навстречу. Мирза Камаллиддин Гузургахи. «Собрание влюбленных». Начало 1600-х годов. Бухара

Институт востоковедения АН РУз (Oriental miniatures. 2001 P. 199. Inv.No. 3476. F. 48 v). «Качество миниатюр в «Мажлиси ушшак»различно, некоторые сцены в этих миниатюрах экспрессивны и отображают эмоциональную окраску. Они больше изображают церемонии и занимают полный лист, хотя и хорошего качества они довольно традиционны» (Oriental miniatures. 2001. P. 23).

вестных эпических поэм на Востоке и соотвественно имеет большой исторический стаж. Во-вторых, тематика «Шах-наме» была знакома и близка народам Среднего Востока и как исторический источник и как притягательный по фабуле компендиум мифов, легенд и преданий.

Не случайно и то, что именно на территории Ирана и Средней Азии, где миниатюрная живопись получила наивысшее развитие, были созданы выдающиеся версии иллюстраций к поэме «Шахнаме». При этом у каждого художника, приступавшего к созданию иллюсстраций к Шахнаме возникали свои трудности, связанные с тем, что уже существовали чуть ли не канонизированные модели и устойчивые виузальные решения.

В Мавераннахре этот манускрипт также был наиболее популярным и излюбленным. Здесь сложились устоявшиеся изобразительные каноны в миниатюрной живописи, посвященной сюжетам этой поэмы. Однако, несмотря на огромный пласт созданных версий этой поэмы, самаркандскому художнику Мухаммаду Мураду Самарканди удалось создать цикл ориги-

Мухаммед Надир Самарканди. Купцы извлекают Юсуфа из колодца. Альбом индийских и персидских миниатюр. 1616 г. Кашмир

РНБ. (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 166. Илл. 55).

.... миниатюра на тему «Юсуф в колодце» выполнена выдающимся самаркандским мастером Мухамед Надиром Самарканди в Кашмире, куда он сопровождал в 1616 году императора Джехангира...В сопоставлении с другими близкими по времени миниатюрами великомогольской Индии эта стоит особняком. Передача общего фона — неба, города, гор, легкая моделировка фигур — отвечает стилю индийской миниатюрной живописи; в изображении же людей, их типов, костюмов, поз (особенно собеседников на ковре) и в композиции отдельных групп мастер верен среденазиатской манере. ...Мухаммед Надир нашел то взаимопроникновение двух изобразительных систем, которые определили в его творчестве среднеазиатско-индийский художественный синтез (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 166).

Миниатюра к рукописи Низами "Хамса". Убийца сбежал из дома, где совершил свое преступление. XVI–XVII вв. Северная Индия

Институт востоковедения АН РУЗ (Oriental miniatures. 2001. P. 210–211. Inv. No. 3481. F. 32).

Миниатюра к рукописи Низами "Хамса". Удивительный двойной праздник. XVI–XVII вв. Северная Индия

Институт востоковедения АН РУЗ (Oriental miniatures. 2001. P. 210–211. Inv. No. 3481. F. 121).

Тема миниатюр — традиционная — королевская чета восседает на айване. Она комбинирует в себе два источника — (один типичный индийский, детали и особенности одежды персонажей и горный ландшафт вдали), второй — среднеазиатский — (композиции переднего плана, появление прислуги).

Искандер перед Анадалузской королевой Кайдаф. Фирдоуси. «Шахнаме». 1664 г. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 228. Inv. No. 3463 F. 336 в.).

Поход Афросиаба Кай-Хусрава в Туран и он принимает новость о смерти Пирана. Фирдоуси. «Шахнаме». 1664 г. Бухара

Институт востоковедения АН РУз.(Oriental miniatures. 2001. P. 226. Inv.No. 3463 F. 232 г)

Мулло Бехзод. Фархад и Ширин. Низами. «Хамсе». 1668–1671 гг. Бухара

Библиотека Честер Битти. Дублин. (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 192–193. Илл. 68).

«В облике женщин, в детальной разработке дерева явственны индийские черты, но скалистый ландшафт и образ Фархада традиционно среднеазиатские. Эта и ряд других миниатюр списка «Хамсе» 1668–1671 годов отображают индийские, может быть, точнее, кашмирские художественные связи в бухарской миниатюре XVII века» (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 192).

Женщина оплакивающая Хусрава перед Талисман. «Шахнаме». 1664 г. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 232. Inv. No. 3463. F. 475).

Фархад спасает Ширин вместе с ее конем. Низами. «Хамса». XVII в. Бухара
Институт востоковедения АН РУз.(Oriental miniatures. 2001. P. 235. Inv.No. 662. F. 67v)

Воцарение Бахрама на престол. Фирдоуси. «Шахнаме». 1664 г. Бухара.
Институт востоковедения АН РУз.(Oriental miniatures. 2001. P. 229. Inv.No. 3463. F. 379).

«При Абдаллаиз-хане по-видимому главным по своему положению и во всяком случае весьма плодовитым был Мухаммад Муким, от которого дошло немало подписных миниатюр. В частности, он был одним из трёх миниатюристов богатого списка «Шахнаме», хранящегося в фонде Института востоковедения АН Республики Узбекистан (инв. №3463), выполненного при Абдаллаиз-хане в Бухаре в 1664 году. Миниатюры Мухаммад Мукима связаны с традиционными сюжетами, но он не копиист. Будучи последователем классического стиля эпохи Тимуридов, он утрачивает присущую ему утонченность, его образы как бы более приземлённые, они крупны и подчёркнуто реалистичны, в жестах и лицах передана живая реакция на происходящее событие, но нет никакой патетики, ни лирической мягкости, определяемых сюжетом. Это художник рационального склада, умное, продуманное начало преобладает в нём над чувственно-эмоциональным. И в этом отношении контрастны в данном списке миниатюры другого мастера, первоклассного, но оставшегося неизвестным» (Пугаченкова Г. А. 1994. С.16–17).

Межнун освобождает горных козлов от сетей. Низами. «Хамса». XVII в. Бухара
Институт востоковедения АН РУз.(Orientalminiatures. 2001. P. 236. Inv. No. 662. F. 121r)

Убийство Дара. Низами. «Хамса». XVII в. Бухара
Институт востоковедения АН РУз (Oriental miniatures. 2001. P. 237. Inv. No. 662. F. 239v).

Розовый цвет играет заметную роль — им окрашена одежда лежащего Дара и склоны горы на заднем плане миниатюры.

нальных и необычных изобразительных версий миниатюр к поэме «Шахнаме». Рукопись содержит 115 миниатюр и хранится в Институте востоковедения АН РУЗ (Oriental miniatures. 2001. P. 141–160. Inv. No. 1811).

Жест, артикуляция – экспрессия невидимого движения становится впечатляющим изобразительным инструментом лубочных по эстетике миниатюр Мухаммада Мурада Самарканди. Особую роль играет цветовая символика — красный, ярко-желтый и густо-зеленый цвета одеяний героев поэмы акцентирует психологические особенности индивидуальностей, их эмоциональное состояние. Примечательно, что в иллюстрациях Мурада Самарканди к поэме «Шахнаме» также часто применяется специфическая лилово-розовая цветовая гамма, отмеченная нами при рассмотрении миниатюр бухарских художников. Правда Мурад Самарканди использует эти цвета не столь акцентировано и в меньшей степени интенсивности. Эту колористическую черту можно рассматривать как локальную особенность миниатюры Мавераннахра XVI–XVIII вв.

Особое внимание исследователи обратили на преобладание в цикле миниатюр Мурада Самарканди батальных жанров «... которые привлекают художника не только изобилием их в самой поэме, но и передачей зримого пафоса борьбы, запечатленного динамикой мчащихся фигур, вскинутых

Встреча Лейли и Меджнуна. Низами. «Хамса». XVII в. Бухара
Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 236. Inv. No. 662. F. 138v).
В розовый цвет окрашено платье Лейли и цветы вокруг нее.

Победа Искандара над русами. Низами. «Хамса». XVII в. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 237. Inv. No. 662. F. 280r).

В лилово-розовый цвет окрашена одежда всадника в центре и горы на дальнем плане.

Объявление Искандера Пророком. Низами. «Хамса». XVII в. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 237. Inv.No. 662. F. 308r)

мечей, натянутых луков». (Пугаченкова Г. А. 1994. С. 12). В них проявилось высокое мастерство художника в передаче динамики действия персонажей — воинов стреляющих сидя на скачущих конях и драматические сцены единоборства. Особо ему удаются изображения коней различный мастей, вплоть до белых в яблочках и необычных сине-голубых. Боевые кони покрыты богато украшенными попонами, что не остается без внимания художника.

Впечатляющей силы экспрессии добивается Мурад Самарканди в сценах драматического содержания, не связанных с военными действиями или сражениями. При этом он мастерски использует интонационные свойства цветовых контрастов и артикуляций рук и лиц персонажей. Такова его миниатюра со сценой казни Сиявуша, где пронзительная траурная нота вы-

Шах Бахром в субботний день с принцессой Кашмира в черном замке. Низами. «Хамса». XVII в. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 236. Inv.No. 662. 176).

Розовый цвет полностью отсутствует — возможно другой мастер, об этом говорит и более изысканая манера письма, плавные движения и утонченные линии фигур изображенных персонажей.

Хосров допрашивает Фархада. Навои. «Хамса». XVI–XVII вв. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 177. Inv.No. 2630 F. 17).

Беседа Фархада с мастером. Навои. «Хамса». XVI–XVII вв.
Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 178. Inv.No. 2630F. 107).

Бахрам расспрашивает путешественников. Навои. «Хамса». XVI–XVII вв.
Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 178. Inv. No. 2630 F. 175).

Шейх Ироки на приеме у Правителя Сирии. Навои. «Хамса». XVI–XVII вв.
Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 177. Inv. No. 2630F. 26).

Искандер и раненый Дара. Навои. «Хамса». XVI–XVII вв.
Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 178. Inv. No. 2630F. 40).

Кайс и дочь Науфаля. Навои. «Хамса». XVI–XVII вв.
Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 178. Inv. No. 2630F. 76).

«Маверанахрский стиль развивался в течение первой половины 16 века … он представлен иллюстрациями к рукописи Тарихи Абулхайр» (История Абулхайра) 40 гг. 16 века. По сравнению с Фатихнаме здесь в сценах ханских приемов, военных экспедиций, праздников и похорон, большое количество фигур, колорит богаче и более контрастный. Как и раньше преобладают формальные статические позы, даже в таких многофигурных сценах на фоне природы, неба над гладкими линиями холмов на которых растет трава, хорошо прорисованы цветы, которые образуют повторяющиеся орнаментальные шаблоны. Здесь также подчеркивается узбекская этничность и атрибутика в их лицах, платья, кулахах-колпаках, узкомосой обуви — думается, что текст фокусируется на монгольских ханах и их окружении» (Oriental miniatures. 2001. P. 19).

Чингиз-хан принимает своих сыновей на берегу реки Сырдарьи. Масуд ибн Осман Кухистани. История Абул-Хайра. 1540 г. Самарканд

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 99. Inv. No. 9989. F. 139r) (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 104. Илл. 26).

«На характерной для этого манускрипта многофигурной миниатюре изображен традиционный пир на лоне природы. Шах, согласно этикету, величественно восседает на тахте со своей возлюбленной. Ночь передана художником условно: на фоне ярко-синего неба изображены две горящие свечи» (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 238).

Пир Шапура и Малики. Масуд ибн Усман Кухистани «История Абул-Хайра-хана» Начало XVII в. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 97. Inv.No. 9989. F. 76б) (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 238. Илл. 81).

ражена в образе рыдающей Фарангис, одетой в синее платье и воздевшей в трагическом порыве свои руки вверх на фоне мрачных, темных холмов на заднем плане. Казнившие Сиявуша воины, один из которых держит его отрубленную голову, остановились, словно пытаясь взглядом дать понять Фарангис смысл неизбежности рока.

Иную визуальную концепцию, основанную на принципах рафинированной дворцовой эстетики средневекового Востока, представляет отдельная миниатюра «Девушка с чашей», которую также связывают с именем Мухаммада Мурада Самарканди (Пугаченкова Г. А. Рempель Л. И. 1965. С. 355. Илл. 353). Девушка, сидящая в короне принцессы под фестончатой аркой, которую обрамляют широкие поля с заполненными изображениями музицирующих юношей, цветущих деревьев, поющих, воплощает собой романтические мечты о райских кущах и идиллии чувств. Однако, манера достоверно принадлежащих руке автора иллюстраций к поэме «Шахнаме» и миниатюры с изображением утонченной восточной красавицы настолько различны, что не позволяют присоединиться к мнению о том, что автором миниатюры с девушкой, является Мурад Самарканди.

К самаркандской школе относят миниатюры к двум одноименным историческим рукописям «Зафарнаме», посвященным Амиру Темуру. Рукописи были написаны двумя уроженцами Хорасана, входившими в круг поэтов и историков Герата Темуридской эпохи. Обе рукописи, как отмечалось, хранятся в собрании Института востоковедения АН Уз. Один из авторов — Шарафиддин Али Йазди (умер в 1454 году) — был известным историком и поэтом при дворе правителя Герата Шахруха, а затем служил и его сыну Ибрагиму Султану. В 1419–1425 годах он написал свой исторический труд «Зафарнаме», который считается одним из наиболее достоверных и обширных по сведениям источников по истории Темуридского государства и жизнедеятельности его основателя.

Автором другой рукописи «Зафарнаме», написанной в начале XVI века, был Мавлана Абдулла Хатифи, племянник прославленного Джами. Он родился в 1454 году (в год смерти Шарафиддина Али Йазди), а умер в 1521 году, когда в Хорасане, к власти пришли шииты — представители династии Сефевидов. Мавлана Хатифи прославился циклом из 5 поэм — «Хамса», в которую наряду с традиционными поэмами «Лейли и Медж-

Прием у царя. Шираз. Первая половина XIV в. Список 1333 г. Фирдоуси. «Шах-наме». 1009–1010 гг.
РНБ. (Полякова Е. А., Рахимова З.И. 1987. С. 228. Илл. 1).

Газан-хан в своем драгоценном шатре в Урджане задает пир знати. Масуд ибн Осман Кухистани. История Абул-Хайра. 1540 г. Самарканд
Институт и востоковедения АН РУз (Oriental miniatures. 2001. P. 100 Inv.No. 9989. F. 173) (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 106. Илл. 27).

«Композиция, стилистическое решение, типаж персонажей близки миниатюре «Чингиз-хан принимает своих сыновей на берегу реки Сырдарьи», что позволяет рассматривать их как работы одного мастера. Основное различие этих сходных произведений в их колористическом звучании. В отличие от большинства листов, где фон золотой, здесь он темно-зеленый.. В сочетании с синим небом, белой юртой и красным шатром он создает поразительный декоративный эффект. ...своеобразие походной жизни Шейбанидов, фольклорный оптимизм представлений о человеке и мире природы» (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 106).

нун», «Хосров и Ширин», вошла поэма «Тимурнаме», получившая известность как «Книга побед» — «Зафарнаме». Она была написана в самом начале XVI века — в последние годы правления Темуридов в Хорасане.

Труд Шарафиддина Али Йазди был написан раньше, тем не менее, он был скопирован в Самарканде лишь в 1628–29 гг. (рукопись содержит 6 миниатюр — Oriental miniatures. 2001 P. 212–215. Inv. No. 4472). Рукопись Мавлана Хатифи, была переписана в Мавераннахре почти на полтора столетия ранее — в 1568 году её скопировал известный каллиграф Али Риза Катиб. Эта рукопись содержит 6 миниатюр, но в виде трех диптихов —

«История похода армии Чингисхана в Среднюю Азию была полна драматических событий. В 1219г. был захвачен Хорезм, уничтожено двести тысяч жителей, правитель хорезмших Мухаммад бежал. Однако сын его Джелаледдин Менкуберды сражался до последнего, оставшись в одиночестве, он выхватил мёч, готовясь с боем отдать свою жизнь. Согласно «Тарихи Абулхайр» мужество Джалаледдина вызвало восхищение предводителя хорезмийского похода Угедея, сына Чингисхана. Миниатюра передаёт этот драматический эпизод, на ней два разделённых Амударьёй плана, где плотному отряду монгольских воинов противостоит одиночная фигура Джалаледдина» (Пугаченкова Г. А. 1994. С. 26).

Испытание Сиявуша огнем. Фирдоуси. «Шах-наме». Первая половина XIV в. Шираз.
РНБ. (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 228. Илл. 3).

Султан Джалалиддин, переплывающий через Инд. Масуд ибн Кухистани. «История Абулхайра-хана». Начало XVII в. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 98. Inv.No. 9989. F. 138 r) (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 238. Илл. 81).

Сыновья Фаридуна, сватающиеся к к дочерям йеменского шаха.. Фирдоуси. «Шахнаме». 1556–1557 гг. Самарканд

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 144. Inv. No. 1811 F. 24r). (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 239. Илл. 85).

«Царь Йемена подвергает женихов испытаниям и требует, чтобы они определили, которая из царевен младшая, средняя и старшая , хотя они похожи, как близнецы. Братья выдержали испытание и женились на принцессах. Мухаммад Мурад в раскрытии этого эпизода не следует тексту «Шахнаме» и изображает девушек с различными чертами лица, в разных головных уборах и одежде соответствующих возрасту каждой. Возможно, таким образом художник хочет показать, что сыновья Фаридуна опознали невест» (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 239).

Сыновья Фаридуна, сватающиеся к к дочерям йеменского шаха. Фирдоуси. «Шахнаме». 1556–1557 гг. Самарканд

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 144. Inv. No. 1811 F. 24r).

т.е. разворотов, каждый из которых состоял из двух миниатюр, объединенных одной темой или сюжетом (Oriental miniatures. 2001. XXII. P. 161–169. Inv. No. 2102). Обе рукописи были иллюстрированы миниатюрами, выполненными в стиле мавераннахрской школы. Еще одна поэма Мавлана Хатифи «Лейли и Маджнун» из его «Пятерицы», скопированная в Бухаре в 1599–1600-х гг., также включает в себя 6 миниатюр. Миниатюры всех этих трех рукописей наряду с отмеченными художественными достоинствами, получили и резко критическую оценку со стороны Пугаченковой Г. А. в её вступительной статье к каталогу Института востоковедения АН РУз.

Искусствоведческая оценка миниатюр к хронике Шарафиддина Али Йазди, благодаря их экспрессивному стилю, восходящему к традициям Мухаммад Мурада Самарканди, в целом выглядела позитивной. Возможно, отход от многофигурных, классических и хрестоматийных работ мастеров гератской школы рассматривался Пугаченковой Г. А. как инновационный подход. Наивная простота образов, неуклюжесть поз, которые и впрямь могут дать ощущение движения, сближает эти работы с миниатюрами Мурада Са-

Мухаммед Мурад Самарканди. Кава вручает свой флаг Фаридуну и убеждает его бороться с Зохаком. Фирдоуси. «Шахнаме». 1556–1557 гг. Самарканд

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 144. Inv. No. 1811. F. 19v.).

Мухаммед Мурад Самарканди. Зол и Рудоба хотят жениться. Фирдоуси. «Шахнаме». 1556–1557 гг. Самарканд
Институт востоковедения АН РУз (Oriental miniatures. 2001. P. 145. Inv. No. 1811 F. 49v).

«Шедевром среднеазиатской миниатюрной живописи являются иллюстрации к списку «Шахнаме» Фирдоуси, переписанному в 1556 году для правителя хорезмского удела Ин-Мухаммада. Однако заполнение его многочисленными миниатюрами имело место много позднее, — одни исследователи относят это к рубежу 16–17 веков, другие — не ранее 1615 года. Примечательно здесь то, что на пяти миниатюрах имеется автограф художника Мухаммада Мурада Самарканди. Его кисть подчеркивает самаркандское происхождение мастера и вероятно в Самарканде он осуществил выполнение всех иллюстраций» (Пугаченкова Г. А. 1994. С. 13–14).

марканди. Действия и события в миниатюрах к хронике Шарафиддина Йазди на самом деле наполнены внутренней динамикой. Этого художник добивается с помощью сопоставления различных цветов, сложных ракурсов людских фигур, а также посредством изображения сгибающихся, словно от ветра деревьев и насторожившихся оленей, козлов на задних планах и живо гарцующих лошадей. В то же время в работах художников ощущается некая провинциальность стиля, возможно, вызванная недостаточным профессиональным опытом. Фигуры Амира Темура, придворных сановников, прислуги и других персонажей смотрятся как персонажи лубочного повествования, что не соответствует эпическому характеру жанра исторической хроники. В этом смысле сдержанная похвала обоснована.

Другое дело аналитика миниатюр к двум рукописям Мавлана Хатифи. Их критика со стороны известного ученого была довольно резкой и, возможно, отчасти обоснованной, но в целом, на наш взгляд, не совсем справедливой. Упрек в адрес художников миниатюр заключался в имитации ими уже «существующих композиций». Между тем подражание, имитация как вполне признанный способ создания и основа для последующих инноваций был типичной чертой средневекового искусства Востока. Собственно с подражания гератским миниатюрам и начиналась традиция блистательной школы бухарской книжной иллюстрации. Что касается претензий в том, что художник не смог избежать «статичности поз» и однообразия архитектурных элементов, то здесь художник придерживался классических приемов и традиций восточной миниатюры, нарушение которых не всегда является истинной инновацией.

На наш взгляд, в подвергнувшихся критике диптихах художник все же проявил незаурядное мастерство в построении сложных, многофигурных композиций. Миниатюры «Осаждение крепости в Хорасане" (Orientalminiatures. 2001. XXII. P. 162. Inv. No. 2102. F. 45v), два диптиха — «Амир Темур инспектирует свою армию» (Oriental miniatures. 2001. XXII. P. 163.

Мухаммед Мурад Самарканди. Михраб и его семья. Фирдоуси. «Шахнаме». 1556–1557 гг.
Институт востоковедения АН РУз (Oriental miniatures. 2001. P. 145. Inv. No. 1811. F. 37r).

«…Мухаммад Мурад предстаёт, как художник-новатор во многом своеобразный даже в традиционных сценах. Обычно миниатюры занимали или полный лист, или большую его часть. Не то в данном списке. По-видимому, художник заранее указал каллиграфу, к каким разделам и в каком примерно масштабе следует оставлять незаполненные текстом участки, исходя из содержания событий. Миниатюры предстают в этом списке преимущественно в виде продолговатых полос, в которых изображено то или иное событие» (Пугаченкова Г. А. 1994. С. 12).

Мухаммед Мурад Самарканди. Друг Рудобы хочет пойти повидаться с Залем. Фирдоуси.«Шахнаме». 1556–1557 гг. Самарканд
Институт востоковедения АН РУз (Orientalminiatures. 2001. P. 145. Inv. No. 1811. F. 38r.).

«В отличие от плавных линий миниатюристов бехзадовского стиля Мухаммад Мурад Самарканди демонстрирует сильные, иногда ломаные и изогнутые линии и контуры. Его цветовая палитра ландшафтна, одежды и заднего фона, скорее экспрессивная, чем натуральная. Художник использует неожиданные цвета и их комбинации — голубые и розовые кони, фиолетовая земля, огненно красные границы рая. Эмоциональный характер миниатюр Мухаммад Мурада был создан приемами которые передают накал страстей и чувств, которыми переполнены сцены «Шахнаме» (Oriental miniatures. 2001. P. C. 22).

Мухаммед Мурад Самарканди. Встреча Заля и Рудобы. Фирдоуси. «Шахнаме». 1556–1557 гг. Самарканд

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 145. Inv. No. 1811. F. 39 r).

Мухаммед Мурад Самарканди. Рустам знакомится со своим сыном. Фирдоуси. «Шахнаме». 1556–1557 гг. Самарканд

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 150. Inv. No. 1811. F. 96v.).

Inv. No. 2102. F. 68r and 69v) и «Торжественныйприем» (Oriental miniatures. 2001. XXII. P. 163, 165. Inv. No. 2102. F. 105rand 106v) представляют разные жанры – это батальные сцены, будни военной жизни и сюжеты дворцового приема Амира Темура. В каждом из этих сюжетов участвует большое количество человеческих фигур (от 15 до 25 персонажей в каждой из композиций), коней, оружия, элементов архитектурных сооружений, деревьев, холмов, сооружений, которые умело и профессионально были размещены на небольшом пространстве миниатюры, не вызывая ощущения перегруженности. Безусловно, можно упрекнуть художников в определенной шаблонности подходов, но таков жанр больших панорамных композиций, построение которых требует учета предшествующего опыта и сложившхся традиций. И главное — в серии диптихов художник смог передать атмосферу эпического масштаба происходящих событий, их исторический пафос. Рукопись Мавлана Хатифи богато декорирована изящными орнаментальными круглыми медальонами и унванами, что подчеркивает, дополняет и обогащает значимость интонационного звучания миниатюр историко-поэтического повествования (Orientalminiatures. 2001. XXII. P. 161, 162. Inv. No. 2102 .F. 1v, 1 r).

В 1598 году еще одна поэма Мавлана Хатифи была переписана каллиграфом, имевшем в своей нисбе слово Бухара — Катибом Мухаммадом ибн Ходжа Мухаммад Бухари, что косвенно свидетельствует о Бухаре как о месте создании этой копии в Бухаре. Профессиональный уровень миниатюр к этой рукописи Пугаченковой Г. А. также был признан крайне низким.

Мухаммед Мурад Самарканди. Рустам поднял Калуна на своем копье. Фирдоуси. «Шахнаме». 1556-1557 гг. Самарканд

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 150. Inv. No. 1811. F. 62 r).

Тимур на пиру в окрестностях Самарканда. Фрагмент Шараф-ад-дин Йазди. «Зафарнаме». 1628 г. Самарканд

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001 P. 215. Inv.No. 4472. F. 288v) (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 241. Илл. 106).

Разграбление улуса Хизрходжи оглана. Шараф-ад-дин Йазди. «Зафарнаме». 1628 г. Самарканд

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001 P. 214. Inv.No. 4472. F. 204v) (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 241. Илл. 101).

«Экспрессивный стиль Мухаммад Мурада был акцентирован и развит средневзиатскими художниками самаркандской школы в 17 веке. Хорошим примером являются миниатюры к рукописи «Зафарнаме», скопированной в 1628–29 гг. в Самарканде, иллюстрированной там же. Темы миниатюр ….традиционны — войны, битвы и празднества — но есть нечто мятежное в их атмосфере, некое чувство волнения. Сложные повороты тел, не только в сценах битвы, но сопровождают напряженные линии природы. Даже в сцене царского праздничества слуги стоят перед правителем мира Амиром Темуром не в формальных полях, а в сложном повороте головы и тела» (Oriental miniatures. 2001. P. 23).

Эта поэма была украшена 6 миниатюрами, которые, на наш взгляд, не заслуживают столь уничижительной оценки (Oriental miniatures. 2001. XXII. P. 191–193. Inv. No. 1775). Судя по сохранившимся образцам, художник миниатюрист их исполнивший, обладал неплохими навыками рисунка и композиционным мастерством. Его нельзя сравнить с классиком гератской и бухарской миниатюры Махмудом Музаххибом, но в сравнении с другими ведущими художниками миниатюристами Бухары и Самарканда автор миниатюр рукописи «Лейли и Меджнун» не выглядит беспомощным и бесталанным. В левой части диптиха «Рождение Кайса» художник решает тему рождения Кайса (Меджнуна), как событие, которое благословили небеса (Oriental miniatures. 2001. XXII. P. 191–193. Inv. No. 1775. F. 16r). С этой целью в центре композиции внутри многоугольника, напоминающего часть архитектурного проема, изображена сцена Мираджа — полета на коне Бурак пророка Мухаммада с пламенеющим нимбом. Рисунок с изображением этой сцены, как и несколько других сюжетов, вероятно, не был доведен до конца. Однако общий характер композиции, отдельные сохранившиеся изображения персонажей, их расположение в пространстве листа показывают приверженность художника к нестандартному ассоциативному мышлению. В миниатюре также проявилась и способность художника к решению сложных изобразительных задач и умение гармонизировать визуальное видение с фабулой и сюжетами поэтического произведения.

Историческая хроника «Фатхнаме» поэта Мухаммада Шади, посвященная восхвалению военных походов и политической карьере Шейбанихана, была выполнена в Самарканде до 1507 года. В нее вошли семь миниатюр, потерявших первоначальный цвет, но передающие высокий и оригинальный художественный уровень иллюстраций — мастерство рисунка и своеобразие композиционного построения (Пугаченкова Г. А. 1950а. С. 121–136; Oriental miniatures. 2001. P. 83–85. V. Inv. No. 5369).

Отправление Амира Темура на священную войну. Шараф-ад-дин Йазди. «Зафарнаме». 1628 г. Самарканд

Институт востоковедения АН РУз (Oriental miniatures. 2001 P. 214. Inv.No. 4472. F. 181v) (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 241. Илл. 101).

«В средневзятской миниатюре… миниатюре XVII века усиливается религиозная тематика. Так, на данной миниатюре художник представляет Тимура в качестве поборника ислама, что считалось обязательной чертой правителя. Миниатюрист изображает выезжающего на войну Тимура безоружным и лишенным доспехов — они ему не нужны, сила его, как религиозного проповедника, непобедима, а вера ограждает от всех несчастий» (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 241).

Диптихи к рукописи «Зафарнаме» получили упрек в в следующем: Все они передают фигуры людей в статичных позах и словно застывших лошадей; элементы архитектуры одного размера (ворота форта, забор сада с воротами) и даже цветущие деревья растут строго по вертикали. Миниатюры претендуют на помпезность и пафос, учитывая характер работы. Но, миниатюристу не удалось показать в полной мере идею заложенную в сюжетах (Oriental miniatures. 2001 P. 21).

Основные события хроники «Фатхнаме», отраженные в миниатюрах, происходят на открытом воздухе на лоне природы в окружении неизменных атрибутов кочевой жизни — переносных шатров и юрт. Достаточно достоверно художник передает и особенности изображаемого ландшафта — покатых холмов и волнообразных скал, желтоватых степных равнин и редких зеленеющих деревьев. Особое внимание уделено подчеркиванию этнических черт как главного героя так и его окружения. Это ощущается и в характеристике лиц немногочисленных персонажей, их одежды, головных уборов и довольно приземистых и крепких по сложению фигур. Сдержанность и некоторая аскетичность художественной манеры является символическим выражением мужественных и немногословных по характеру тюркских народов.

Главными сюжетами иллюстрирования для самаркандских мастеров в отличие от бухарских стали исторические сочинения, реже встречаются миниатюры к рукописям литературно-поэтического характера — поэмам и сборникам поэтических произведений классиков Среднего Востока.

* * *

Шахрухия — это восстановленный в 1392 году Амиром Темуром и переименованный в честь сына Шахруха город Бенакет, основы которого были заложены еще в II–III вв. В 1502 году Шахрухия была захвачена Шейбани-ханом и впоследствии управление городом перешло к его дяде Суюнч-ходже а затем к его сыну Келди Мухаммеду. С его именем связано появление в Шахрухии книжной миниатюры. В 1512 году гератский писатель и поэт Васифи покидает Герат и попадает на службу сначала к Суюнч-ходже а потом к его сыну Кельди Мухаммеду (1480–1532) — внуку дочери Мирза Улугбека Рабии Султан бегим и шейбанида Абу-л-хайр-хана. Сам Васифи был учеником прославленного поэта Хорасана, Али аль-Ваиза, прозванного Мавляна Ваиз Кашифи и входившего в круг выдающихся поэтов Герата — Джами и Навои. По мнению Галеркиной О., именно Васифи привез с собой рукописи своих учителей — Кашифи («Анвари Сухайли») и Навои («Диван Юности») и первое время хранил их у себя, надеясь устроиться при дворах правителей Самарканда или Бухары. Но в 1518 году по требованию своего патрона Кельди Мухаммеда он возвращается в Шахрухию и преподносит эти книги в качестве дара своему сюзерену. После 1528 года также, как политическая и культурная жизнь, сходит на нет и миниатюра Шахрухии.

Из собрания Института востоковедения АН РУз миниатюры к трем манускриптам относятся к этому центру — это поэтическая работа «Диван юности» Навои (Инв. № 1995 — 6 миниатюр) и две исторического жанра рукописи «Анвари Сухайли» (Инв. № 9109 — 36 миниатюр) и «Фатхнаме» автора Шади (Инв. 5364 — № 9 миниатюр). К этой же школе авторы относят и миниатюры к рукописи Алишера Навои «Хамса», хранящиеся в РНБ в Санкт-Петербурге (Миниатюра Мавераннахра. 1980. С. 25). Рукопись «Анвари Сухайли» («Сияние Сухайли») была написана в Герате поэтом Али ал-Ваизом, принявшим псевдоним Кашифи, по заказу Шейха Ахмада Сухайли как версия индийских притч «Калила и Димна». Однако в 1502 году после смерти его смерти и падения Герата, работа по переписке была приостановлена. В 1512 году ученик Кашифи, гератский поэт Васифи был вынужден перехать в Мавераннахр и поступил на службу к правителям Ташкента сначала к Суюнч-ходже, а затем к его сыну — Кельди Мухаммаду. Возможно, именно он привез с собой рукописи Кашифи «Анвари Сухай-

ли» и «Диван Юности» Алишера Навои, к которым в Шахрухии были подготовлены иллюстрации (Миниатюра Мавераннахра. 1980. С. 25).

В Институте востоковедения АН РУз хранится рукопись «Анвари Сухайли» с 36 миниатюрами, в которых ощущаются традиции гератской школы» (Oriental miniatures. 2001. P. 59–67. Inv. No. 9109). По мнению исследователей, авторами миниатюр были художники Шахрухии (Oriental miniatures. 2001. P. 19). Основываясь на сходстве стиля миниатюр к рукописям «Анвари Сухайли» Кашифи с иллюстрациями к рукописи Алишера Навои «Хамса», подготовленной в 1522 г. для правителя Ташкента Кельди Мухаммада (хранится в Государственной Публичной библиотеке в Санкт-Петербурге), Г. А. Пугаченкова и О. Галеркина считают миниатюры к двум этим рукописям продукцией одной мастерской, находившейся в Шахрухии. (Миниатюра Мавераннахра. 1980. С. 25; Oriental miniatures. 2001. P. 19).

Возможно, копией Санкт-Петрубргской рукописи Навои является упомянутый «Диван юности», хранящийся в Институте востоковедения АН РУз (Oriental miniatures. 2001 P. 56–58. Inv. No. 1995). Эта рукопись содержит шесть миниатюр в виде трех разворотов, таким образом можно говорить о трех диптихах. По стилю миниатюры «Дивана юности» близки к сдержанному, эпическому строю иллюстраций к «Фатхнаме», хотя тематика «Дивана» отражает лирико-романтическую эстетику Навои.

В миниатюре Шахрухии классика и романтизм гератской миниатюры ощущаются в меньшей степени. В иллюстрациях к историческим рукописям «Анвари Сухайли» Кашифи и «Диван юности» Навои преобладает повествовательная манера и кочевая этнокультурная атрибутика тюркских династий Мавераннахра. И даже в миниатюрах к романтической по жанру поэме Навои «Диван юности», также, вероятно, созданных в Шахрухии, сохраняется лапидарность и сдержанная цветовая гамма, небольшое число действующих лиц, что больше характерно для эпического, героизированного стиля, чем утонченной лирической поэзии.

Миниатюры Шахрухии представляют собой продукцию не столь длительного и устойчивого центра книжной иллюстрации Мавераннахра, какими являлись Бухара и Самарканд. Тем не менее, они являют собой достаточно интересное направление со свойственным им лаконичным, несколько грубоватым и эпическим по интонации стилем живописи.

* * *

При определении локальных особенностей различных центров порой трудно провести линию водораздела между инвидуальным стилем мастера и тенденциями, характеризирующими общую стилевую направленность школы. Нередко эти два понятия выступают в одной ипостаси. Так, ко второй половине XVII века в миниатюре Мавераннахра отмечаются различные стилевые приемы и тенденции, во многом связанные с особенностями индивидуального подхода художников к решению изобразительных задач и их соответствия текстовому источнику. Изображения человека и природы своеобразно корректируются в Мавераннахре, отражая сочетание городской и кочевой культур, передавая местный этнический пейзаж. Различные стилевые приемы и особенности могли сочетаться в миниатюрах к одной рукописи, поскольку исполнителями являлись несколько художников. Так, по крайней мере, три художника работали над 65 миниатюрами к рукописи XVII века к одной лишь рукописи «Шахнаме» из собраний-миниатюр Института востоковедения АН РУз (Oriental miniatures. 2001. P. 221. Inv. No. 3463).

Амир Темур инспектирует войско. XVI в. Мавераннахр. Хатифи. «Зафар наме»

Институт востоковедения АН РУз. Инв. 2102. Л. 68. (Oriental miniatures. 2001. XXII. P. 161–169. Inv. No. 2102).

«…А миниатюры к рукописи «Лейли и Меджнун»— результат нерафинированной работы, с невыразительным рисунком и неубедительными деталями ландшафта — облака, цветы, поляна и т.д. Такие миниатюры являются контрастом тем образцам, которые являются шедеврами искусства миниатюры Средней Азии, созданными в студиях Бухары, Самарканда и Шахрухии, и доказывают также вовлечение художников с различными способностями к декорированию рукописей миниатюрами» (Oriental miniatures. 2001. P. 21).

Миниатюры выполнены опытным мастером, рисунок их точен, красочная палитра сдержана, но разнообразна. Ведущие стилевые черты — немногофигурность сцен (кроме военных, но и там число участников невелико), лаконичный ландшафт, фигуры крупны и в них подчеркнут узбекский типаж (монголизированные глаза и черты лица, но при богатой лицевой растительности, характерна войлочная шляпа — белая с черной окантовкой, сходная с теми, что доныне сохранились у киргизов). На более позднем портрете Шейбанихана, выполненном в Герате самим великим Бехзадом, хан представлен в чалме и одежде горожанина, хотя намёком на его степные традиции служит брошенная у ног плеть — камча (Пугаченкова Г. А. 1994. С. 12).

Шейбани-хан с красавицей и музыкантами. Мулла Мухаммад Шади. «Фатхнаме». Около 1502–1507 гг. Самарканд

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 84. V. Inv.No. Миниатюра 5369 F; Миниатюра Мавераннахра. 1980. Илл. 3)

Бегство Султан-Мухаммеда Бахадур-хана из-под ареста к двоюродному брату Шейбани-хану. Мулла Мухаммад Шади. «Фатхнаме». Около 1507 г. Ташкент. Шахрухия

Институт востоковедения АН РУЗ. (Oriental miniatures. 2001. P. 84. V. Inv.No. Миниатюра 5369 F. 140.; Миниатюра Мавераннахра. 1980. Илл. 4) (Пугаченкова Г.А., Галеркина О. 1979. С. 70–71. Илл. 9).

Миниатюра изображает бегство из под ареста Султана Мухаммеда (Кельди-Мухаммеда) к двоюродному брату Шейбани-хану, который оказал ему почетный прием…Лаконизм изобразительных средств, ясность художественного решения, плотное цветонасыщение при сдержанном колорите, коренастые пропорции фигур (не только этой но и увсех миниатюр списка), подчеркнуто узбекский типаж (черты лица, одежда, головной убор) с попыткой портретной передачи образа — все это характерно для самаркандско-бухарской живописи начала XVI в. (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 9).

Анализируя лишь только эти миниатюры Пугаченкова Г. А. выделила несколько различающихся стилевых направлений: 1) классицизирующее; 2) романтическое; 3) связанное с влиянием индийской миниатюры; 4) несущее черты народного лубка (Пугаченкова Г. А. 1994. С. 16–17; Oriental miniatures. 2001. P. 221). Каждое из этих направлений имело место и в общем процессе исторического развития миниатюры Мавераннахра. Так классицизирующее направление (речь здесь идет скорее о традициях геративской миниатюрной классики), характерное для начального этапа мавераннахрской миниатюры, было большей частью романтическим по интонации и пластическому решению. В свою очередь романтический характер носили и миниатюры связанные индо-среднеазиатскими художественными традициями, которые были особенно сильны в бухарской миниатюре. Нередко набор различных стилевых черт можно наблюдать в творчестве одного художника. Композиции на всю страницу рукописи заменяются фрагментированным принципом — небольшие по размерам миниатюры располагаются в соответствующих их сюжетам текстовых разделах рукописи.

К концу XVII – началу XVIII века стиль мавераннахрской миниатюры становится более аскетичным, отдается предпочтение минимальным художественным средствам. Это характерно для творчества талантливого бухарского художника Мухаммада Мукима.

Примечательной чертой колористических приемов, как было показа-

но выше, является частое применение в миниатюрах конца XVI–XVII вв. розового и лилово-розовых цветовых оттенков. Еще один важный вопрос характеристики стиля и смысла миниатюр связан с поиском в них значений и символики суфийской философии. В интерпретации сюжетов миниатюрной живописи Среднего Востока, это направление стало актуальным (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979; Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987; Шукуров Ш. М. 1991; Назарли М. Д. 1993; Назарли М. Д. 2006; Рахимова З. И. 2008 и др.).

Однако не всегда попытка увязать изобразительную сцену с неким суфийским, мистическим смыслом выглядит убедительно. Нередко бытовая сценка обретает в воображении современных ученых несвойственные ей смысловые подтексты. Примером может быть интепретация сюжета миниатюры «Свадьба Михра и Нахид» ведущими исследователями мавераннахрской миниатюры: «Миниатюра, созданная в жанровом плане, может быть понята иносказательно, в духе суфийской поэзии, где для выражения любви ко всевышнему использовалась лирико-любовная терминология, автор считал себя влюбленным, а предметом любви являлось божество» (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 82). Авторы издания трактуют эту сцену в символическом ключе, свойственном поэзии суфийского содержания.

Однако, внимательное изучение атрибутики и бытовых деталей, образа действий персонажей и стиля изображений, свидетельствует скорее о нарративном, а не символико-аллегорическом контексте сюжета. Во многом эта «приземленная трактовка» связана со спецификой работы художника-миниатюриста, который следовал событийной канве — исторического, поэтико-эпического, фармокологического сюжета и др. Художники, как правило, передают в своих миниатюрах «видимое» реальное, а не «воображаемое» или «ассоциативное», как это пытались делать поэты. Во

Меджнун в пустыне. Алишер Навои. Собрание сочинений. 1521–1522. Шахрухия. Ташкент

Российская национальная библиотека. Санкт-Петербург. (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 98. Илл. 23).

«Лаконичность пейзажа, ограниченная палитра локальных цветов, небольшое число действующих лиц — черты, роднящие эти иллюстрации с миниатюрами мужественного стиля, выработанного в самаркандском «Фатхнаме» (Миниатюра Мавераннахра. 1980. С. 23).

Твоя родинка. А. Навои. «Диван юности». XVI в. Шахрухия

(Oriental miniatures. 2001. P. 57. Inv.. No. 1995. F. 97в.)

Переписанный «царем каллиграфов Султаном Али Мешхеди в столичном городе Герате «Диван юности» Навои … по видимому, был проиллюстрирован в небольшом городе-летовке Шахрухийе, где первоначально жил ташкентский удельный наследник. Это подтверждается и круглой печатью Келди Мухаммада с датой 1518 г. (Миниатюра Мавераннахра. 1980. С. 23).

Художник Мани подносящий рисунок царю Бахрам-Гуру. Алишер Навои. Собрание сочинений. 1521–1522. Шахрухия. Ташкент

Российская национальная библиотека. Санкт-Петербург. (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 96. Илл. 22).

Кашифи преподносит свой труд визирю Сухайлу. Хусейн ибн Али ал-Ваиз (Кашифи). «Анвар-и Сухайли». 1520-е гг. Шахрухия (Ташкент)

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001. P. 60. Inv. No. 9109. F. 5r) (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 90. Илл. 19).

Эпизод подношения портрета Бахрам-Гуру по общему стилю и в деталях (трактовка синих «китайских облаков» на темно – желтом фоне, травы, пучками раскинутой на поверхности земли и др.) очень близок к миниатюре к рукописи Кашифи с сюжетом, в котором историк подносит свой труд визирю Сухайлу, что свидетельствует о принадлежности художника этих миниатюр к одной, ташкентской школе (Шахрухия). (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 96).

Царь рассматривает сокровища. Хусейн ибн Али ал-Ваиз (Кашифи). «Анвар-и Сухайли». 1520-е гг. Шахрухия (Ташкент)

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001 . P. 61. V. Inv. No. 9109. F. 24r).

Приготовление к соколиной охоте. Хусейн ибн Али ал-Ваиз (Кашифи). «Анвар-и Сухайли». 1520-е гг. Шахрухия (Ташкент)

Института востоковедения АН РУз. Инв. 9109, л. 42б. (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 92. Илл. 20).

всяком случае примеров такого очевидного аллегорического осмысления фабульного материала, свойственного мистическим поэтам, в творчестве миниатюристов, вероятно, не столь много. Древнегреческий мимесис — подражание природе или реальности как главный критерий искусства был важным принципом и в изобразительном искусстве мусульманского Востока. Показателен в этом отношении широко известный эпизод с участием Навои и Бехзада, когда великий поэт попросил придворных поэтов прокомментировать работу молодого, но уже прославленного художника. В итоге обнаружилось, что во всех оценках главным индикатором являлось максимальное подобие изображения на рисунке явлениям окружающей природы.

* * *

В XVIII–XIX вв. в городах на территории узбекских ханств литературные и исторические рукописи теряют прежнюю востребованность, а в книжной иллюстрации наступает период упадка. В это время становятся более популярными такие жанры как энциклопедические труды, зоологические, медицинские и географические трактаты, а также притчевые версии «Калилы и Димны», жития шейхов и их мюридов (учеников) и др. Изменение стиля миниатюр в сторону их схематизации и упрощения рисунка и композиции, потеря цветовой выразительности и гармонии демонстрируют иллюстрации «Султан Махмуд Газневи и его возлюбленная в обмороке" (Oriental miniatures. 2003. P. 61–62. Inv. No. 65. F. 117) и «Султан Хусайн Бахадур-хан оплакивающий своего сына» (Oriental miniatures. 2003. P. 64. Inv. No. 65. F. 152) более поздней версии рукописи Камалиддина Гузургахи «Собрание влюбленных», хранящейся в собрании Института востоковедения АН РУз.

В XIX в. под влиянием искусства Европы, Индии, царской России и Турции художники постепенно начали включать в свой арсенал новые мотивы, образы, темы, перерабатывая их в соответствии с изменившимися требованиями и обстоятельствами. Влияние европейского искусства стало явным с появлением в их произведениях метода создания видимости перспективы. На смену броским и ярким краскам пришли более бледные оттенки акварели. Эти изменения дополняли изменения в сюжетах. Со строго традиционных литературных рассказов и легенд художники перешли к

тематике повседневной жизни. Эти общие тенденции хорошо видны на примере творчества известного бухарского философа-просветителя, поэта и одновременно прекрасного каллиграфа и художника новатора Ахмада Дониша (1827–1897 гг.)

Во второй половине XIX в. в городах на территории узбекских ханств появилось большое количество мастеров, пытавшихся соединить традиции миниатюры и с ресурсами европейской живописи. Занимались иллюстрированием и представители правящих династий — известно, что этим ремеслом занимался сын бухарского эмра Музаффара — Мир Мухаммад Сиддик Ходжа. Однако результаты таких творческих исканий, к сожалению, не вышли за пределы лубочного стиля и наивных непрофессиональных образцов книжных иллюстраций. Отсутствие навыков колористического мастерства приводит к обилию рисунков, но также примитивного, самодеятельного уровня.

Многие из пытались использовать светотеневую моделировку, что отчасти было вызвано влиянием живописных работ русских художников, которые стали прибывать в Среднюю Азии во второй половине XIX века.

Одним из последних миниатюристов региона считают бухарского художника Садриддина ибн Поччо или Поччаева (1870–1948 гг.). С середины 1920-х годов он занялся возрождением традиций миниатюры Востока. В своих работах, выполненных в стиле Темуридской миниатюры, он использовали приемы европейской академической живописи.

Мухаммад Муким. Барбад играет перед Хосровом. Фирдоуси. «Шахнаме». 60-е гг. XVII вв. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001 P. 232. Inv. No. 3463. F. 508) (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 243. Илл. 123).

«Мухаммад Мукимбыл крупнейшим бухарским художником XVIIвека, его имя встречается во многих миниатюрах этого времени. Для его миниатюр характерны лаконичные крупнофигурные композиции, сдержанная гамма красок, в которой преобладают лиловые тона. Если иранские миниатюристы часто изображали эту сцену в интерьере, то Мухаммад Муким, как истинный средневековый художник, переносит действие на лоно природы...» (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 243).

Золотая аура миниатюр из Фонда Марджани

Уникальные образцы маверннахрской миниатюры XVI–XVII вв., созданные в Бухаре, хранятся в Фонде поддержки и развития научных и культурных программ имени Ш. Марджани в Москве (далее — Фонд Марджани). Качественные фото ряда из них были любезно предоставлены нам руководителем Фонда Р. Сулеймановым:

1) 7 миниатюр к рукописи Саади «Бустан», представленные на отдельных страницах и которые, как считают специалисты, были созданы бухарскими мастерами в начале XVI в. (Фонд Марджани, ИМ/Р-3 – лл.15, 23, 34, 40, 43, 55, 69).

2) Лист с миниатюрой к рукописи Джами «Тухфат ал-ахрар» с иллюстрацией притчи о полете черепахи с утками, созданной в Бухаре в 1560 гг(Фонд Марджани, ИМ/Р-39) (Классическое... 2013. Кат. 72);

Мухаммад Муким. Барбад играет перед Хосровом. Фрагмент Фирдоуси. «Шахнаме». 60-е гг. XVII вв. Бухара

Институт востоковедения АН РУз (Oriental miniatures. 2001 P. 232. Inv. No. 3463. F. 508) (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 243. Илл. 124).

"Необычное решение сюжета говорит о стремлении художника дать свою интерпретацию этой темы. Сиявуш изображен не скачущим на коне через огонь, как было принято по традиции, а сидящим в костре, причем его одежда не белая, а красная., в то время как чалма лилового цвета. Возможно, таким образом художник хотел передать отсветы пламени на белой одежде" (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 243).
И здесь мы видим лилово-розовую доминанту, присущую манере Мухаммада Мукима.

Мухаммад Муким. Испытание Сиявуша огнем. Фирдоуси. «Шахнаме». 60-е гг. XVII вв. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001 P. 222. Inv. No. 3463. F. 102) (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 243. Илл. 127).

Рустам у Исфандияра. Фрагмент. Фирдоуси. «Шахнаме». 60-е гг. XVII вв. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001 P. 228. Inv. No. 3463. F. 302) (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 243. Илл. 126).

Свадьба Михра и Нахид. Ассар. «Михр ва Муштари». 1523 г. Бухара

Галерея Фрир. Вашингтон.(Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 82–83. Илл. 15).

Литературоведы не раз отмечали «лукавую» особенность средневековой поэзии Востока (прием «хийла» —лукавство), в частности, стихов поэтов суфиев, когда словом возлюбленная или возлюбленный обозначается одним словом — Ёр. Нередко поэты использовали эту двусмысленную семантику и при необходимости, если их упрекали в излишнем гедонизме и земной чувственности, отвечали, что речь идет не о плотской любви к красавице, а о стремлении к маъбуда —слиянии с божеством как главной цели тариката — пути совершенствования суфия.

3) Лист с миниатюрой с сюжетом из поэмы «Юсуф и Зулейха» о женщинах, режущих руки при виде красоты Юсуфа, созданной в Бухаре ок. 1670 г. (Фонд Марджани, ИМ/Р-53) (Классическое… 2013. Кат. 87);

4) Лист с миниатюрой на тему «Святой старец дает урок юноше» к рукописи Камаладдина Хусайна Газургахи «Маджалис ал-ушак» («Собрание влюбленных»), созданной в Бухаре в 1650-е гг. (Фонд Марджани, ИМ/Р-78).

В миниатюрах из Фонда Марджани ощущаются отзвуки традиций гератской школы миниатюры со свойственным ей изысканным стилем, утонченной проработкой деталей, яркими цветовыми решениями и рафинированной дворцовой интонацией. Помимо этого стилевого набора, особая духовная и визуальная притягательность, своего рода магнетизм образов и духовной атмосферы внутри пространства миниатюр этой серии создавались благодаря тонкому и виртуозному использованию позолоты в палитре миниатюрной живописи. Истинного совершенства оно достигло в творчестве знаменитого художника миниатюриста гератского круга Махмуда Музаххиба, псевдоним которого «Музахиб» означал «Мастер позолотчик». Этот выдающийся художник миниатюрист прославился также как один из наилучших мастеров оформления листов водяными рисунками и золочением фрагментов миниатюр.

При этом художник демонстрирует тонкое понимание семантической и колористической роли позолоты в пространстве миниатюры. Опасаясь излишнего доминирования золотого свечения, Махмуд Музаххиб пытает-

Рустам у Исфандияра. Фирдоуси. «Шахнаме». 60-е гг. XVII в. Бухара
Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001 P. 228. Inv.No. 3463. F. 302) (Полякова Е.А., Рахимова З.И. 1987. С. 243. Илл. 125).

"...художники этой рукописи иногда отходят от традиционной иконографии этических героев. Так и здесь, Рустам изображен не в тигровом кафтане, а в белой каба, и только шлем из головы барса помогает узнать богатыря" (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 243).
Бросающееся в глаза использование лилового и розового цветов говорит в пользу того, что автором этой миниатюры также является Мухаммад Муким.

Султан Махмуд Газневи и его возлюбленная в обмороке. Камаладдин Хусайн Гузургахи. «Собрание влюбленных». Начало XVIII в. Средняя Азия
Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2003. P. 61—62. Inv. No. 65. F. 117) (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 243. Илл. 129).

Миниатюра иллюстрирует легенду о том, как султан Махмуд, срезав локон своей возлюбленной, потерял сознание. Влюбленные изображены распластанными на берегу реки, которая передана условными линиями. Этот рисунок слегка подсвеченный красками. Обморок в результате экстаза от общения с возлюбленной — одно из проявлений познания бога у суфиев (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 244).

ся дозировать его роль в цветовом спектре миниатюр. В его двух миниатюрах к поэме Саади «Гулистан», созданных в Бухаре, золочение части заднего плана играет роль «скрытой гармонии», словно художник боится ослепить зрителя блеском его ауры. В миниатюре «Приведение к царю пойманных арабских разбойников» покрытая позолотой гора на заднем плане прикрывается узорным тентом, под которым расположился правитель. Но золочение просматривается и сохраняет визуальный эффект. В композиции «Визит к дервишу» почти полностью перекрывает золоченый массив горы огромная крона дерева с зелеными ветвями и красными плодами. Тем не менее, в обоих случаях «феномен золочения» играет важную роль в создании атмосферы исключительности происходящего события.

Золочение широко использовалось также и в миниатюре Герата сефевидского времени. Так, в хранящихся в Фонде Марджани миниатюрах Герата 1530–1540-х гг. золочением украшены нимбы персонажей в виде пространства заднего плана, фрагменты узора ковров и фон узоров тимпанов арок и другие атрибуты одежды и предметов, а также медальон унвана (Классическое искусство… 2013. С. 302, 303, 305, 306, 307, ИМ/Р-59 л.101, 19, 52, 124 и др.). Они были созданы в Герате примерно в те же годы, что и созданные в Бухаре миниатюры к рукописи Саади «Бустан».

Этот эффект золоченого свечения как символ красоты и духовного совершенства широко использовался и в архитектурном декоре Мавераннахра. Так техника кундаль — покрытие позолотой рельефных узоров из папье-маше — широко использовалась в декоративном убранстве памятников Мавераннахра XV–XVIII вв. Ошеломляющий эффект этого божественного свечения внутреннего пространства можно наблюдать в украшении интерьеров мавзолея Гури Амир и медресе Тилла-кори в Самарканде.

7 миниатюр к рукописи Саади «Бустан» из Фонда Марджани (ИМ/Р-3) содержат следующие сюжеты: л. 15 — садовый пир падишаха Йемена; л. 23 — влюбленный дервиш наблюдает игру царевича в чоуган; л. 34 — танец дервишей; л. 40 — ученый диспут у кази; л. 43 — попойка во дворце; л. 55 — битва иранцев с монголами; л. 69 — султан Такаш казнит рабов.

Сюжеты миниатюр к рукописи Саади отражают главную тему его нравоучительной поэмы — идею благочестия и праведной жизни, которую автор в образе дервиша распространяет среди правителей. Он призывает их к сохранению гармонии между расточительством и неумеренным аскетизмом. Герои его притч — цари, шейхи, суфии, кази и простолюдины, а события происходят как во дворцах так на открытых лужайках и в садах.

Султан Хусайн Бахадур-хан оплакивающий своего сына. Камаладдин Хусайн Гузургахи. «Собрание влюбленных». Начало XVIII в. Средняя Азия
Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2003. P. 64. Inv.No. 65. F.152) (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 243. Илл. 130).

Миниатюра иллюстрирует раздел, в котором описываются достоинства Мир-бабы — сына Султана Хусайна Бахадур-хана. Согласно этике, Мир-баба наделяется всеми возможными достоинствами — он представлен как талантливый поэт, искусный воин и, главным образом, как богобоязненный праведник, ведущий жизнь дервиша. Его кончина вызвала потрясение у всех его родных и близких. Отец же от этого горя стал проявлять признаки душевного расстройства — то плакал, то смеялся (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 243).

"На миниатюре, украшающей рукопись Бедиля — индийского поэта и философа, изображена воображаемая беседа между ним и мыслителем Ахмадом Махмудом Дониш, причем последний изображен в тот момент, когда он создает портрет Бедиля. В поздней бухарской миниатюре, как и в миниатюрах других школ, завершается процесс отхода от канонов, нарастают схематизм и угловатость рисунка, несмотря на наивную попытку объемного моделирования. Миниатюра теряет свою специфику и превращается в лубок" (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 244).

Портрет Хушангшаха. Санаи Багхбани. «Принц Гахраман». Конец XIX–XX вв. Средняя Азия. Возможно Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2004. P. 126. Inv. No. 7020. F. 186r).

Хошанг-шах (1406–1435) был первым официально назначенным султаном султаната Малва в Центральной Индии.

Художник Ахмед Дониш. Мирза Абдулкадыр Бедиль. «Четыре элемента». Бедиль и Дониш. Конец XIX в. Бухара

(Oriental miniatures. 2004. P. 99–100. Inv.No. 373. F.152) (Полякова Е. А., Рахимова З.И. 1987. С. 244. Илл. 133).

Отмечая ограниченность понятия любви по отношению человеку, Саади подчеркивает как единственную благородную и истинную любовь — любовь к Богу. Эта любовь одухотворяет, но в то же время может быть и источником страданий. Эта тематическая и смысловая канва поэмы Саади нашла отражение в миниатюрах Фонда Марджани. Однако в отличие от текстовых форм выявить в изобразительных композициях миниатюр некую адекватную «суфийскую консистенцию» представляется весьма сложным.

Известно, что в миниатюре Востока сложились собственные композиционные и тематические схемы. Их восприятие также было традиционным и не всегда увязывалось с конкретным литературным или историческим источником. Трудно сказать, проникался ли художник-миниатюрист при иллюстрировании рукописи идеями Саади, или передавал лишь канву событий, изложенных в поэме, оставляя дидактическую и идейную трактовку на усмотрение читателя и зрителя. Миниатюры по своему содержанию отражают картину жизни общества той поры. Они включают в себя пиршественные приемы царя, развлечения принцев (чоуган), разгульные попойки развращенной дворцовой знати, бытовые сценки с сюжетами диспутов знатоков религиозного права, жизнь и ритуальная практика дервишей, военные баталии и сцены казни.

С. Поччаев. Потрет А. Навои. Начало XX в. *БГАХМЗ. Бухара.*

Во всяком случае, в миниатюре с сюжетом «Пир в

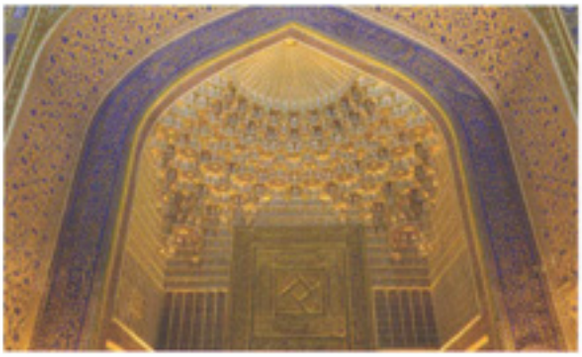
саду царя Йемена», суфийский контекст явно не просматривается. В композиции передана весьма распространенная в миниатюре Среднего Востока традиционная, ставшая чуть ли не канонизированной сцена пиршества правителя в весеннем саду с характерным набором атрибутов. Правитель расположился по номадическому обычаю на коврике в саду и протягивает руку к сосуду, вероятно, наполненному вином, который ему протягивает слуга в фиолетовом халате в белой чалме с красным колпаком, сзади которого в синем халате стоит виночерпий в характерной для степняков шапке с отворотами и кувшином в руках. Сцена дополняется изображением музыкантов — арфиста в желтом халате и с белой чалмой на голове и исполнителя на дойре — восточном барабане — в ярком бордово-красном халате и тюркском головном уборе. Эти две фигуры расположились в левой нижней части миниатюры. Напротив них две фигуры придворных сановников — также как и виночерпии одетых соответственно в синий и фиолетовые халаты, а на голове одного из них точно такая же белая чалма с белым колпаком, как и у слуги подающем чашу с вином царю. Таким образом, по горизонтали верхняя часть композиции заполнена тремя фигурами, а нижняя четырьмя.

Если делить композицию по вертикали, то линия разграничения проходит через изображения золотых сосудов — двух кувшинов в нижней и средней части сцены и чаши, которую подает царю слуга. В целом умелое расположение фигур придало изображению сцены пиршеств особую симметрию и уравновешенность. Такое продуманное композиционное решение свидетельствует о высоком мастерстве художника миниатюриста. На фоне довольно скромных по цветам и силуэтам одеяний окружающих царя фигур, изящно наброшенный на его плечи золоченый халат и отсвечивающие золотым бликом внешние края короны создают удивительный эффект ирреальности события, его духовной наполненности и сакрального звучания.

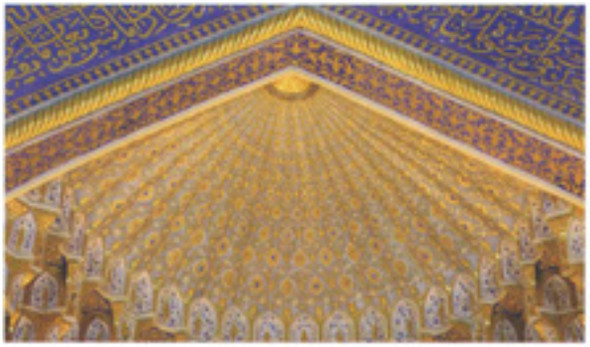
Миниатюра «Влюбленный дервиш наблюдает игру царевича в чоуган» изображает на переднем плану двух юных наездников, играющих в традиционный чоуган — конное поло. Один из юношей на коричневом коне приподнял клюшку и готовится к удару, его одежда скромна и соответствует будничным делам и спортивным занятиям. Синяя попона, на которой сидит юноша слева, также весьма проста и не орнаментирована. Второй же всадник скачет на белом коне и, опустив клюшку вниз, поддерживает мяч. Его высокий статус принца подчеркивает корона с золотыми зубцами на голове, обшитый золочеными нитями дорогой халат и богатая золоченая попона. Играющие в поло юноши изображены в центре композиции — на фоне лужайки фиолетового цвета с разбросанными на них стилизованными растительными кустиками. Лужайка постепенно перерастает в задний фон в виде кривой линии холма, за которым спрятались наблюдающие за игрой принца влюбленный дервиш (с краю слева) и двое юных зрителей. У

Махмуд Музаххиб. Приведение к царю пойманных арабских разбойников. Лист из «Гулистана» Саади. Ок. 1550 г. Бухара
Аукцион Сотбис.

Махмуд Музаххиб. Визит к дервишу. Лист из «Гулистана» Саади. 1560–61 гг. Бухара
Аукцион Кристи



Эффект золоченного свечения в интерьере мавзолея Гури Амир. Конец XIV – начало XV вв. Самарканд



Интерьер медресе Тилла кори
Фрагмент золоченной росписи в технике кундаль поверхности сталактитов — мукарнас. XVII в. Самарканд.

Сцена пиршества царя Йемена в саду. Саади. «Бустан». 1500-е гг. Бухара
Фонд Марджани. Инв. ИМ/Р-3. Л. 15.

одного из них на голове точно такой же головной убор в виде белой чалмы с красным колпаком, как и у подающего чашу с вином царю слуги в миниатюре «Пир в саду».

Второй изображен в характерном для степняков колпаке. Такое сочетание атрибутов одежды и головных уборов оседлого и кочевого населения в одной композиции являлось, вероятно, отражением тюрко-таджикского этнокультурного симбиоза, который имел место в Бухаре с давних времен и получил особое развитие в эпоху узбекских ханств. Над головами наблюдающих еще одно золоченное изображение — это выписанные в китайским стиле облака, но не белые, как это обычно бывает, а золоченные в стиле характерном для этой серии миниатюр. Аскетично, как и подобает его статусу, одеяние дервиша, наблюдающего игру. Предметом и причиной его влюбленности является юный принц, но чувство восхищения и обожания передано не совсем точным по смыслу жестом — дервиш закусывает палец удивления, что, вероятно, по мысли художника должно было выражать чувства восхищения и скрытого обожания. Аллегорический контекст (принц как воплощение Всевышнего, а любовь к нему как проявления высшей степени духовного блаженства — махабба) в изобразительном решении композиции уступает место бытовой картинке.

Описание сцены танца дервишей на миниатюре 1606–1607 гг. к рукописи Камолиддина Хусейна Гузургахи «Собрание возлюбленных» («Мажлис ал-ушшак»), хранящейся в Институте востоковедения Академии наук Республики Узбекистан, передает сцену одиночного суфийского танца, который исполнял Мавлана Джалал ад-дин Руми (р. в 604 году и. э. 1207–08 гг.).

В описании сцены есть дидактические мотивы (преданность идеям суфизма), в то же время художник вносит и иронические интонации — суфий на фоне работающего крестьянина выглядит несколько смешным и занятым бесполезным делом.

Среди иллюстраций к этой рукописи есть и немало сцен беседы наставника (пир) и ученика (мюрид) — весьма популярный в миниатюрной живописи Среднего Востока сюжет (наставника, пира) и юноши (ученика, мюрида) (Oriental miniatures. 2001. Inv. No 3476. P. 202. F. 36 r). Возможно одна из этих сцен изображена на листе миниатюры «Старец дает урок юноше» из Фонда Марджани (Бухара. 1650-е гг. Инв. IM. R-78).

Истинного изящества и духовного гедонизма эстетика золочения достигает в трактовке образов «Старца и юноши» или «Наставника и мюрида» в миниатюре к рукописи Камаладдина Хусайн Газургахи «Маджалис ал-ушак» («Собрания влюбленных»). На верху золотой чалмы юноши в стиле необычного модернистского контраста выступает изящное черное перо, создающее ощущение утонченной элегантности. Конусообразная чалма с черным эгретом — деталь, характерная для среднеазиатских миниатюр второй половины XVII века (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 176–177. Илл. 60).

Классический, гармоничный стиль композиционного и цветового решения, утонченный и изысканный рисунок вызывает ощущение звучащего в духовном пространстве миниатюры мистического восточного ноктюрна. Одна эта миниатюра способна осуществить переворот в современном представлении о художественных достоинствах и ресурсах выразительности миниатюрной живописи Востока. Этот шедевр свидетельствует о высоком уровне миниатюры Бухары в середине XVII века, не уступающем уровню блистательной миниатюры Герата XV – начала XVI вв., а порой и превосходящем его необычайной креативностью и неординарными творческими открытиями.

Пир в саду царя Йемена. Фрагмент. Саади. «Бустан». 1500-е гг. Бухара
Фонд Марджани. Инв. ИМ/Р-3. Л. 15.

Тема беседы мюрида с учителем, наставником или пиром шейхом одна из самых распространенных иконографических схем и сюжетов в миниатюре Хорасана и Мавераннахра. Чаще всего, это старец шейх и юноша-мюрид, между которыми возникают различные взаимоотношения — послушание, почтение, внимание, фанатическая преданность ученика седобородому наставнику…., но есть и обратная связь — восторженная, мистическая влюбленность старца в молодого мюрида как к символу непостижимой красоты нарождающейся новой жизни. В этих образах мы не обнаружим конкретной личности и психологической характеристики персонажей, поскольку это своего рода портретные аллегории, воплощающие определенные идеи и представления о мудрости и божественной красоте.

К рукописи «Маджлис ал-ушшак», имеющей

Влюбленный дервиш наблюдает игру царевича в чоуган. Саади «Бустан». 1500-е гг. Бухара
Фонд Марджани. Инв. ИМ/Р-3. Л. 23.

Ученый диспут у кази. Саади. «Бустан». 1500-е гг. Бухара
Фонд Марджани. Инв. ИМ/Р-3. Л. 40.

большое количество копий, было создано немало изобразительных вариаций на эту тему. Так, в фондах Института востоковедения АН РУз хранятся две рукописи «Маджлис ал-ушшак» с миниатюрами. Одна из них с более профессионально выполненными 50 миниатюрами датируется 1606 г. (Oriental miniatures. 2001. XXXII. P. 184–204). В миниатюрах этой рукописи, созданных, вероятно, несколькими художниками, отразились связи Мавераннахра и Индии, что отмечено в атрибутике ряда композиций.

Качество миниатюр в «Собрании влюбленных различно, некоторые сцены в этих миниатюрах экспрессивны и отображают эмоциональную окраску. Они больше изображают церемонии и занимают полный лист.

Но ни одна из созданных в этом жанре известных нам миниатюр, к сожалению не приближается по уровню артистизма и инстинктивного чувства красоты, которыми наполнена работа неизвестного мастера, художника — автора миниатюры «Старец и юноша» из Фонда Марджани.

Одной из впечатляющих в композиционном и цветовом отношении является миниатюра на тему полета черепахи на утках — сюжет из поэмы Джами «Тухфат-ал–ахрар», которое представляет собой сборник из двадцати бесед завершающихся притчевой моралью (Классическое... 2013. С. 316. Кат. 72).

По вертикали снизу вверх выстраиваются яруса мироздания — вода,

земля, стихия гор и небо, переданные с помощью особенной цветовой символики. Внизу композиции водная стихия передана в виде коричневого с голубоватыми оттенками водоема с плавающими утками. Чуть выше земля — светло-розового оттенка с разбросанным цветными камнями и редкими растущими на ней деревьями и кустарниками. За ними следует аллегорическое пространство в виде золоченной фигуры, напоминающей очертания гор или огрмоной стены, а на ее фоне, внизу изображенкупол юрты, накрытый сбоку сине-красным покрывалом. Небо изображено в виде синей широкой полосы, на фоне которой изображены основные персонажи притчи — утки держащие в клюве палку, которую прикусила черепаха. За их полетом наблюдает толпа зрителей из 4 фигур в желтых, красных и зеленых халатах, с удивлением смотрящих за полетом.

Небольшие размеры миниатюры не позволили художнику передать особенности мимики, хотя он старался разнообразить выражения лиц. Один из зевак закусил палец удивления. Точно такой же жест и поразительное сходство в чертах лица, одежде, характерно для изображения другого персонажа, наблюдающего за полетом вверху справа и выше — между светлой полосой земли и юртой. Возможно, художник скопировал фигуру зеваки внизу и передал его в другой части композиции. Слева от юноши, закусившего палец удивления, изображена красавица-тюрчанка в изящ-

Влюбленный дервиш наблюдает игру царевича в чоуган. Фрагмент. Саади. «Бустан». 1500-е гг. Бухара
Фонд Марджани. Инв. ИМ/Р-3. Л. 23.

Сцены с изображениями игры в поло были весьма популярны в миниатюрной живописи Ирана и Мавераннахра. Причем нередко сюжет игры в поло буквально передавал вербальный вариант рассказа. Так почти идентично сюжету упомянутой нами миниатюры к рукописи Саади «Бустон» 1500-х гг. из Фонда Марджани вербальное описание сцены игры в поло на миниатюре 1606–1607 гг. с сюжетом игры в поло к рукописи Камолиддина Хусейна Гозургахи «Собрание возлюбленных» («Мажлис ал-ушшак»), хранящейся в Институте востоковедения Академии наук Республики Узбекистан: «Шейх Фахруддин Ираки (умер в 1289 г.) — автор многочисленных стихов и суфийских комментариев, находясь в Египте, взял к себе мюридом молодого человека, играющего в поло. На холмистом пейзаже, покрытом пучками травы, два всадника с дубинками несутся навстречу друг другу. На переднем плане и на горизонте — пять слуг и зрителей». (Oriental miniatures. 2001. XXXII. «The Assembly of Lovers» Inv. No3476. P. 201. 30. APoloGame). Несмотря на то, что эта миниатюра была создана на сто лет позже миниатюры из Фонда Марджани — описание сюжета и его идея (восторженный дервиш или влюбленный шейх наблюдает за игрой своего юного ученика-мюрида — избранника) свидетельствуют о сложившихся вербальных и визуальных моделях этого сюжета.

Попойка во дворце Саади. «Бустан». 1500-е гг. Бухара
Фонд Марджани. Инв. ИМ/Р-3. Л. 43.

Джалал-ад-дин Руми, танцующий в квартале ювелиров. Камал-ад-дин Гузургахи. «Собрание влюбленных». XVII в. Средняя Азия

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2001 P. 201. Inv. No. 3476. F. 65 r) (Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987. С. 239. Илл. 92).

«Однажды, когда он проходил мимо лавки, продавец бросился перед ним на колени, демонстрируя свою преданность. Маулана сделал его мюридом. На миниатюре изображен ремесленник с непокрытой головой, увлеченно работающий. Маулана танцует на травянистой площадке перед магазином, которая на горизонте превращается в холм. Во время экстатического танца его тюрбан упал на землю, туфли остались, а палка была выброшена. Продавец, выбежав из магазина и сняв халат и тюрбан, опускается на колени и целует ноги мауланы.Пятеро зрителей с интересом обсуждают эту сцену. Темно-зеленая трава и яркие цвета одежды подчеркивают бледно-голубую землю»(Oriental miniatures. 2001. Inv. No 3476. P. 201. F. 65 r).

Танец дервишей. Саади. Бустан. Средняя Азия, 1500-е гг.

Фонд Марджани. Инв. ИМ/Р-3. Л. 34.

ной налобной диадеме — кош-тилло. В передаче стихий воды, земли, неба художник использует характерные для них цветовые оттенки и создает достаточно реалистичный или во всяком случае узнаваемый пейзаж. Что касается ирреальной золотой горы, то она возможно вызвана стремлением художника выразить притчевую идею сюжета, которая заключается в том, что несдержанность и поспешность вредят человеку, в то время как молчание и терпение может спасти в трудную минуту и его цена равна золоту. С другой стороны использование золотого пространства в виде фона характерно для гератской миниатюры и является, возможно, универсальным символом духовного взлета, божественной истины и чистоты помыслов.

Аналогичная по композиции и цветовой характеристике миниатюра бухарских мастеров на эту же тему и также созданная во второй половине XVI в., хранится Российской национальной бибилотеке Санкт-Петербурга (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 134. Илл. 40). Сходство двух миниатюр, созданных примерно в одно и то же время в Бухаре, очевидно. Это отдельный лист с миниатюрой из Фонда Марджани и миниатюра к рукописи Джами «Тухфат ал-ахрар» из Государственной библиотеки Санкт-Петербурга. Общность касается характера трех основных ярусов изображений, идущих снизу вверх.

Первый ярус представлен в виде водоема или речки коричневого цвета с плавающими утками и цветными камушками по краям. Отличие в том, что на миниатюре из Фонда Марджани это скорее небольшой бассейн, изображение которого перекрывает весь правый нижний угол, а на миниатюре из Санкт-Петербурга — это узкая полоска небольшого ручья или речки. Второй, средней ярус изображен в виде светлой полосы с кустарниками в центре и фигурами удивленных зевак. Отличия касаются деталей второго яруса. На миниатюре из Фонда Марджани 4 зевак изображены слева от кустарников, а на миниатюре из Санкт-Петербурга в среднем ярусе изображено 8 фигур стоящих по обе стороны от кустарников (5 слева, а 3 — справа от кустарников) и один сидящий старик, моющий ноги в арыке и не обращающий внимания на летящих уток и черепаху. Поразительное сходство вплоть до мелочей имеет трактовка заднего плана — на обеих миниатюрах изображены юноша и девушка, за спиной которых высится крышка юрты, трактованная схожим образом. Такое сходство мелких деталях подтверждает мысль о том, что ее создавал или один и тот же мастер, или же основой для обеих, созданных разными мастерами миниатюр, служила некая предшествующая модель – прототип.

«Святой старец дает урок юноше». Лист из рукописи. Камаладдин Хусайн Газургахи. Мажлис ал-ушшак («Собрания влюбленных»). Бухара. 1650-е гг.
Фонд Марджани. Инв. IM. R-78.

* * *

Сложение мавераннахрской школы миниатюры относится к началу XVI века, а наиболее плодотворной и яркой страницей в ее развитии следует считать конец XVI – первую половину XVII века.

Лучшие образцы отечественной и зарубежной коллекции миниатюр Мавераннахра периода узбекских ханств свидетельствуют о существовании в нашем регионе самобытной по стилю и тематике школы восточной миниатюрной живописи, имеющей свои локальные особенности и исторические этапы развития. Инспирирование гератской традицией объясняется политическими событиями — приездом в Бухару целого ряда художников из Герата после известных событий, связанных с захватом Хорасана Шейбаниханом и Убайдуллаханом в первой трети XVI века и переездом в Бухару известных гератских каллиграфов и миниатюристов. Естественно первые миниатюры созданы в начале XVI веке у Бухаре и других городах Мавераннахра не были свободны от влияния гератской школы. Более того, благодаря творчеству приехавших знаменитых художников Хорасана в Бухаре к середине XVI столетия образовался своего рода «гератский анклав миниатюрной живописи», который во многим обусловил особенности формирования местного стиля миниатюры.

К концу XVI в. в Мавераннахре приемы гератской миниатюры трансформируются и возникает своя эстетика книжной иллюстрации. Она проявляется в меньшем насыщении фигурами пространства композиции. Рисунок в миниатюрах местных миниатюристов не столь изысканный, но фигуры динамичны, подвижны. Еще одна приметная черта процесса

По мнению, Пугаченковой Г. А., эта компилятивная работа по всей вероятности была выполнена визирем Султана Хусейна Мирза Камалиддином Хусайн Газургахи. Это по ее мнению, сужает возможную географическую область создания миниатюр, связанных с именем одного из Тимуридов. То есть едва ли они могли быть «…созданы в сефевидском Иране и шейбанидской Средней Азии, где Тимуриды утратили свое влияние. То же самое можно сказать и об Индии и соседних землях современного Афганистана, где правили потомки Захириддина Бабура. … Она могла быть сделана в каком либо промежуточном городе, например, Кабуле, где все еще хранилась память о выдающемся Тимуриде — государе, поэте и писателе». (Orientalminiatures. 2001. P. 23).Отнесение места создания миниатюр к этой рукописи к Кабулу вызывает сомнение, поскольку наличие явно просматриваемого средневизантского стиля в ряде миниатюр отмечает и сама ПугаченковаГ. А.: «Большинство миниатюр в этой копии представляют средневизантский стиль, меньшая же их часть близка к индийским традициям» (Oriental miniatures. 2001. P. 23).

Эмир Хосров Дехлеви и юноша. Камалиддин Хусайн Газургахи. «Мажлис ал-ушшак». XVIII в. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2003.P. 57. Inv.No. 65. F. 68) (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 198. Илл. 71).

«Черты народности в творчестве некоторых миниатюристов XVIIвека характеризует то сказочно-фольклорная, то жанрово-повествовательная манера передачи сюжета. … …Эта народно-лубочная манера со временем деградирует и к концу XVII – началу XVIII века перерождается в белликую иллюстративность, при явном снижении общего художественного качества. Такова часть миниатюр в списке «Маджлис ал-Ушшак» (табл. 71-72), иллюстрировавшемся двумя художниками. …Рисунок здесь малосовершенен, колорит беден. … (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 30).

развития миниатюры в Мавераннахре — это большая открытость к экспериментальным поискам в цвете, рисунке общей композиции. Возможно, это связано с сознательным отходом от традиций гератской классики и поиска своего языка изложения. В этом преуспели миниатюристы Бухары и Самарканда — Мухаммад Мурад Самарканди, Мухаммад Муким, Абдулла и др. В их творчестве ощущается попытка отойти от строгой статики композиций гератских образцов, создать атмосферу живого динамичного повествования. В миниатюрах этого периода большее внимание уделяется характеристикам персонажей, помогающим точной передаче содержательной части рукописей.

При этом художники Бухары и Самарканда, отчасти и Шахрухии, делают это с помощью оживления артикуляций и мимики персонажей, подвижности ракурсов и поз фигур людей, экспрессивного изображения скал, холмов, деревьев. Нередко мастерами сознательно вводится ассиметричное расположение элементов архитектуры и предметов обихода, что придает композициям миниатюр ощущение динамики и пространственной экспрессии. С этой же целью композиции на всю страницу рукописи заменяются фрагментированным принципом — небольшие по размерам миниатюры словно инкрустируются в пространство текста рукописи и становятся обогащающей частью повествования. В поисках собственного выразительного стиля некоторые миниатюристы обращаются к необычным цветовым комбинацям. Например, ряд художников (Мурад Самарканди, Мухаммад Муким и др.) стали акцентировано использовать повторяющиеся лилово-розовые сочетания, что можно рассматривать и, как индивидуальные черты их творчества и, как локальные особенности миниатюрной живописи Мавераннахра XVI–XVII вв. Важным обстоятельством стало появление в Мавераннахре в конце XVI–XVII вв. высокопрофессиональных художников-миниатюристов со своей индивидуальной манерой исполнения. Среди них следует отметить имена Мухаммад Мурада Самарканди, Мухаммад Шерифа, Мухаммад Мукима, Мухаммад Амина, Мулло Бехзада, Абдулло (Пугаченкова Г. А. 1986. С. 176). Эти яркие индивидуальности, сформировали собственное понимание задач миниатюры и ее художественных принципов в трактовке реалий жизни и природных явлений.

Мир Алишер Навои и принц. Камалиддин Хусайн Газургахи. Мажлис ал-ушшак. XVIII в. Бухара

Институт востоковедения АН РУз. (Oriental miniatures. 2003. P. 64. Inv.No. 65. F. 143б) (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 198. Илл. 72).

Авторы альбома «Миниатюры Средней Азии» сравнивают этот рисунок с миниатюрой, где изображен «Эмир Дехлеви и юноша» из той же самой рукописи Маджлис ал-Ушшак» (Oriental miniatures. 2003. P. 57. Inv. No. 65. F. 68), считая, что авторы этих миниатюр разные художники. Если первого они считают посредственным миниатюристом, то второго, автора рисунка «Навои с принцем» расценивают как художника более высокого класса. На наш взгляд, сравнение не очень корректное, поскольку в одном случае мы видим законченную миниатюру с выразительной и сочной колористической палитрой, в другом — возможно, точный, но все же незавершенный набросок, где образы уступают миниатюре в эмоциональной выразительности.

Аннотация миниатюры Фонда Марджани ИМ/Р-39: «Лист из Рукописи. Джами «Тухфат ал-ахрар». 1560-х гг. Бухара

Размер 7,3х 17,6 см. Персидский язык, поэзия. Бумага плотная. Текстовая панель 14х7 см. Почерк насталик, черная тушь, 7 строк (на данной странице). Текст в два столбца, часть строк расположена под углом 45°. Каждый бейт обрамлен тонкими золотыми линиями. В треугольных заставках, обрамляющих диагональные строки — тонкий золотой орнамент. Вокруг текста и между столбцов – широкая рама зеленого цвета с золотым цветочным орнаментом. Каждый из столбцов текста обрамлен тонкой позолотой, синей и золотой линиями. Поля из той же бумаги декорированы цветочным золотым орнаментом и аппликацией в виде фигурных картушей из бумаги зеленого и оранжевого цветов, покрытых золотым арабесковым узором тонкого рисунка».

Особый раздел миниатюры Мавераннахра этой поры составляют индийско-среднеазиатские традиции, формирование которых во многом связано с усилением культурных связей двух стран в период правления в Индии представителей династии Бабуридов.

Искусство рукописной книги конца XVIII – начала XX веков привлекает в основном изысканным стилем каллиграфического письма. Иллюстрации же к рукописям отличаются однообразием и невысоким уровнем исполнительского мастерства.

Полет черепахи на утках. Лист из Рукописи Джами «Тухфат ал-ахрар». Фрагмент. 1560-е гг. Бухара

Фонд Марджани. Инв. ИМ/Р-39. (Классическое…2013. С.316. Кат. 72).

«Полет черепахи на утках относится к девятой беседе «О молчании как средстве спасения и возвышающем украшении»…. Притча предостерегает от бессмысленной болтовни, учит скрывать свои дела в молчании. Иллюстрации к этому сюжету были исключительно популярны в бухарской живописи XVI в., основы которой заложили художники, вывезенные Шейбанидами из гератской мастерской последнего темуридского царевича — султана Хусайна Байкара. Мастера Средней Азии упростили и схематизировали известные гератские композиции, создав ряд постоянно повторяемых легко узнаваемых клише. Очевидно, лист относится к продукции дворцовой китабханы (библиотеки-мастерской) хана Абдаллаха II, работавшей в Бухаре в середине 1560-х гг. Высокое качество каллиграфии и богатство декоративного оформления листа соответствует лучшим манускриптам этой мастерской» (Классическое …2013. С.316).

Художественные ремесла XVI – начало XX: поздняя класика

После распада империи Темуридов на территории Среднеазиатского междуречья формируются Бухарское, Хивинское и Кокандское ханства. Изоляция региона привела к замкнутости и все большей локализации художественных процессов. Искусство Узбекистана XVI – конца XIX вв. в целом характеризуется определенным застоем в сфере экономики, международной торговли и градостроительства. К концу XIX – началу XX века практически прекращается развитие миниатюры, снижается уровень архитектуры. Относительно стабильно развиваются художественные ремесла, которые являются последним этапом классического исламского искусства. Это позволяет на фоне ранней (IX–XII вв.) и развитой классики исламского искусства (XIV–XV вв.) рассматривать прикладное искусство периода узбекских ханств как явление поздней классики. Именно в этот период формируются основные школы и центры прикладного искусства, традиции которых составляют базовые принципы и стилевые особенности художественных ремесел Узбекистана XX–XXI вв.

Несмотря на общий экономический застой и сокращение торговых

Черепаха-путешественница. Джами. «Тухфат ал-Ахрар («Дар благородным»). Вторая половина XVI в. Бухара

РНБ. Санкт-Петербург. (Пугаченкова Г. А., Галеркина О. 1979. С. 134. Илл. 40).

Кишлак Галля Тегирмон. Окрестности Самарканда. Фото 1931 г.

(Самаркандский ... 2010д. Вып. 5. Фото № 2143).

связей, в городах на территории узбекских ханств продолжается развитие ремесленного производства, формируются кварталы, в которых расселяются ремесленники соответствующих профессий. В научной литературе упоминаются названия некоторых ремесленных кварталов в Бухаре, Самарканде, Ташкенте — такие, как Дегрез (изготовители литых котлов), Кулалгарон (гончары), Заргарлик (ювелиры), Махсидуз (изготовители мягких сапог), Пичокчи (ножовики), Парчабоф (мастера производства парчовых тканей), Такачи (мастера плетения изделий из ивовых прутьев), Темирчи (кузнецы) и др. Причем, владельцам престижных профессий предоставлялись места в центре города (ювелиры, чеканщики), а мыловары или кожевенники располагались у окраин. В этот период в городах ханств продолжали выделывать разнообразные изделия из кожи — охотничьи шаровары (чембары), обувь, седла из лошадиной кожи, футляры для керамической посуды (чинникапы), книжные переплеты (джузгиры) и другие бытовые предметы, большая часть которых предназначалась для использования в быту соседствующих племен скотоводов.

Основная продукция ремесленников реализовывалась в их мастерских, которые одновременно выполняли роль торговых лавок — дуканов. В них продавались металлические, ювелирные, керамические изделия, одежда, оружие, и др. Существовали специализированные ряды медников, кузнецов, чугунолитейщиков, кондитеров, пекарей и др. Наиболее качественные виды ремесленной продукции — ткани, отдельные виды обуви, котлы, посуда, оружие являлись предметом экспорта. В этот период формируется собственный стиль орнаментального оформления. В чеканке, керамике, ювелирных изделиях, меняются формы изделий и их назначение. Изделий художественного ремесла XVI–XVII вв. крайне мало — возможно, в будущем обнаружение достаточного количества позволит ликвидировать провал во времени — между прикладным искусством XV и изделиями художественного ремесла конца XVIII–XX вв. В прикладном искусстве Узбекистана XIX–XX вв. связь с традициями художественных ремесел темуридского временипрактически утеряна. Изделия прикладного искусства периода узбекских ханств отличаются от изделий XIV–XV вв. как по видам и формам изделий, так и по составу орнаментального декора.

Среди изделий прикладного искусства нет таких уникальных шедевров, которым отличалось дворцовое искусство темуридского времени, но мастера-ремесленники, основываясь на традиционных приемах и технологиях, и в этот период наряду с массовой продукцией создают изделия высокого художественного уровня.

Во всем многообразии художественных ремесел четко прослеживаются две основные группы. Первая объединяет ремесла, в которых отразились эстетические вкусы городской среды, а во второй превалируют традиции кочевых жителей степей. Историческое сосуществование земледельческойили городской (оседлой) цивилизации и кочевого, скотоводческого

образа жизни, что во многом определяло характер и своеобразие художественных ремеселУзбекистана на протяжении его многовековой истории.

Особое значение эта дифференциация имела в формах и видах традиционного жилища и художественных ремесел, где линия разделения культур оседлых и кочевых народов проявлялась с наибольшей очевидностью. В культуре склонных к оседло-земледельческому и городскому образу жизни коренного населения наблюдается разнообразие стационарных традиционных жилищ из устоявшихся строительных материалов — жженого и сырцового кирпича. Для населения с кочевым образом жизни наиболее распространенным видом жилья было переносное жилище-юрта, наиболее приспособленная для скотоводческого хозяйствования.

В зависимости от условий жизни и быта возникало и различие в художественных промыслах — оседлая и городская инфраструктура вызвала к жизни развитие гончарного искусства, ткачества, изготовление медночеканных изделий, золотошвейного искусства.

Эти виды ремесла не были столь распространены у кочевых народов ввиду особенностей их образа жизни и быта, в условиях которых ряд городских ремесел не мог развиваться. В то же время, для украшения юрты, одежды кочевников и конских атрибутов изготовлялись многочисленные предметы художественного текстиля (ковроделие, вышивка, войлок), ювелирного искусства и изделия из кожи.

Таким образом, у кочевых и оседлых народов наблюдаются различия в формах и видах традиционных ремесел, связанных с характером бытового уклада и образа жизни. Некоторые виды, как например, вышивка или ювелирное искусство были характерны и для тех, и для других групп населения, хотя сами изделия отличалась по формам, назначению, размерам, а также по составу украшавших их орнаментов.

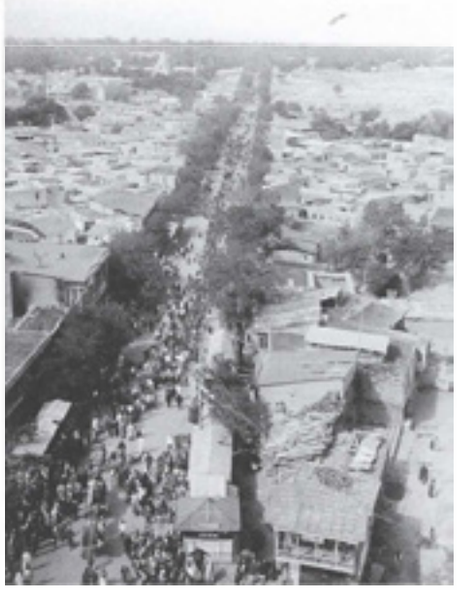
Наряду с достаточно отчетливыми локальными школами художественных ремесел, к XIX в. на территории Узбекистана сформировались, так называемые, пограничные зоны взаимодействия различных этнокультурных традиций. Речь идет о местах совместного компактного проживания отличающихся друг от друга этно-хозяйственных групп населения, приведшее к известному культурному и художественному симбиозу. Так, в Ферганской долине можно отметить проявления киргизско-узбекско-таджикского симбиоза, в городах Самарканде, Бухаре (Узбекистан), Ходженде (Таджикистан) узбекско-таджикского симбиоза, в юго-западных районах узбекско-туркменского (Хорезм — Узбекистан, Чарджоу — Туркменистан), на северо-западе Узбекистана (Джизакская и Сырдарьинская области) и юга-востока Казахстана (Чимкентская область) узбекско-казахского симбиоза культурных традиций. Следует также учесть, что в процессе длительного этногенеза среднеазиатских народов на территории нынешних государств проживают компактные группы сопредельных этносов, которые сохранили особенности своего исторического уклада жизни и представляют собой некие культурные анклавы. В то же время, на протяжении исследуемого периода многие прежде кочевые группы населения Узбекистана перешли к оседлому образу жизни, что отразилось на характере их художественных ремесел.

В формировании художественных особенностей прикладного искусства наряду с этно-генетическим

Хива. Общий вид на застройку Ичанкала. Фото 1930 г.
(Самаркандский ... 2011а. Вып. 9. Фото № 4950).

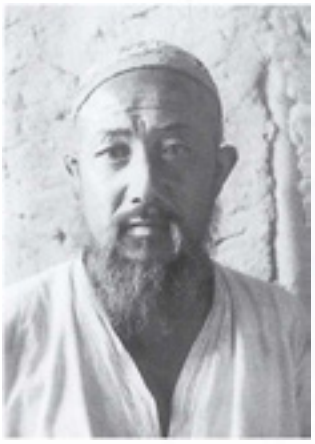
Дом зажиточного купца в Бухаре. Внутреннее убранство стен. Фото 1928 г.
(Самаркандский...2011а. Вып. 9. Фото № 5942).

Образец городской застройки Узбекистана начала XX в. Самарканд. Улица Регистанская. Фото 1932 г.
(Самаркандский ... 2010д. Вып. 7. Фото № 3072.)



важную роль играл конфессиональный фактор. По существу на протяжении многих веков стилеобразование в искусстве, особенно городских центров в центральных районах региона (на территории Узбекистана) происходили под значительным воздействием исламских кодексов. Именно в урбанистической культуре региона влияние ислама было наиболее явственным, в культурах сельских, горных или скотоводческих народов это влияние было менее заметным.

В художественных ремеслах этого времени большое значение сохраняет традиция. Здесь все подчинено господству канона. Вариации возможны, и они есть, но рамки устоявшихся, вековых традиций играют определяющую роль. Более того, именно прикладное искусство сохранило облик уходящей культуры и сыграло важную роль в период возрождения национальных культурных традиций узбекского общества в конце XX — начале XXI вв.

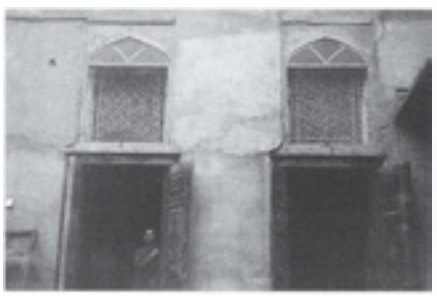


Окрестности Самарканда. Булунгур. Тип узбека средних лет. Фото 1928 г.
(Самаркандский ... 2011б. Вып. 10. Фото № 7022.)

Наряду с известными центрами прикладного искусства как Бухара, Хива, Самарканд, Коканд к концу XIX в. на ведущие позиции выдвигается Ташкент, где получили развитие практически все известные виды узбекского прикладного искусства. В начале XIX в. Ташкент потерял свою независимость и вошел в состав Кокандского ханства, экономический подъем которого в связи с расширением торговых связей с Россией способствовал росту Ташкента. В 1865 году Ташкент вошел в состав Российской империи, а в 1867 стал административным центром Туркестанского Генерал-губернаторства. Во второй половине XIX – начале XX вв. художественное ремесло Ташкента сохраняет преемственность с предшествующими традициями. В то же время проникновение сюда фабричных товаров из России негативно сказалось на художественном качестве ремесленных изделий Ташкента. В результате конкуренции с привозными российским промышленными предметами из фарфора, фаянса, металла и фабричными тканями резко повысилась рентабельность местного ручного производства. Мастера Ташкента стали использовать дешевые, но ухудшающие качество текстильных изделий анилиновые красители, в орнаментике и формах изделий стали проявляться черты эклектики.

Мастер золотошвей. Бухара. Фото 1930 г.
(Самаркандский... ... 2009в . Вып. 3. Фото № 1360.)

В Ташкенте в XIX – начале XX вв продолжают работать мастера народного текстиля — вышивальщицы, ткачи, набойщики, ковроделы, мастера по изготовлению войлочных изделий. Особой популярностью пользовались крупные вышитые панно ташкентских мастериц (ой-паляк) с характерным красно-малиновым фоном, на котором черными нитями были вышиты крупные розетки, символизирующие солнце и луну. Мастерицы использовали домотканные полотна и применяли природные красители. К



Внутренний двор зажиточного бухарца. Фото 1928 г.
(Самаркандский ... 2011б. Вып. 10.Фото № 7104).

Окрестности Самарканда. Булунгур. Типы молодых узбеков. Фото 1928 г.
(Самаркандский ... 2011б. Вып. 10.Фото № 7016).

Узбекская семья на фоне юрты. Начало XX в. Фото 1928 г.
(Самаркандский ... 2009а . Вып. 1.Фото № 0583)

Местные юрты узбеков. Начало XX в. Фото 1928 г.
(Самаркандский … 2009а. Вып. 1. Фото № 0526.)

Коллективный намаз в мечети Тилла-Кори в дни Рамазана. Самарканд. Фото 1929 г.
(Самаркандский … 2011б. Вып. 10. Фото № 7041).

сожалению, во второй половине XIXвека использование фабричных анилиновых красителей резко снизило качество ручной вышивки. Особой отраслью городского ремесла Ташкента являлась набойка — искусство узорной печати по простой белой хлопчатобумажной ткани. Она была в основном двух цветов — красно-черного и сине-черного. Узор наносился с помощью деревянных калыбов — печатей, мастера-читгары устраивали свои мастерские поближе к проточной воде, необходимой для производства набоек.

Во второй половине XIX – начале XX вв. в силу сложившихся исторических условий декоративно-прикладное искусство остается основным видом художественного творчества. Оно сохраняло преемственность традиций и локальное своеобразие, которое явилось результатом сложной этнической истории и особенностей развития отдельных школ художественного ремесла народов Узбекистана.

* * *

Керамика. В керамике периода узбекских ханств традиции темуридского стиля сохраняются, но прежнее изящество орнамента, посудных форм и высокое

Юрты полукочевых узбеков. Булунгурский район Самаркандской области. Фото 1930 г.
(Самаркандский … 2009а. Вып. 1. Фото № 1059)

Вид юрты снаружи. Булунгурский район Самаркандской области. Фото 1930 г.
(Самаркандский … 2011б. Вып. 10. Фото № 9159.)

Вид праздничо оформленной юрты. Булунгурский район Самаркандской области. Фото 1930 г.
(Самаркандский … 2011б. Вып. 10. Фото № 916.)

Внутренний вид узбекской юрты. Булунгурский район. Самаркандской области. 1930 г. Фото *(Самаркандский... 2009а. Вып. 1. Фото № 1067).*

Так, например, вышивка кочевых народов была небольших размеров и предназначалась для применения в качестве бытовых предметов в условиях переносных жилищ юрт. Узором украшались лицевые стороны небольших предметов кочевого быта – конвертов для зеркал, мешочков для соли, чая и др. Развитым видом вышивки у кочевых народов были бурджома – большие конверты для укладывания в нихдеял во время кочевий. В начале бурджома изготовлялись ковровой технике, но впоследствии, в связи с переходом коседлойжизни, они стали изготовляться из хлопчатобумажных тканей и украшались вышитым узором в одном из углов бурджомы, который свисал с одеял и был виден. Для вышивки оседлых народов характерны крупные по размерам вышивки сюзане, предназначенные для вывешивания в комнатах молодоженов. Имелись и другие предметывышивки— покрывала на одеяла, на постель, вышитые фризы — зардевор для украшения комнат по верхнемупериметру стен, покрывала для колыбели ребенка, молитвенные коврики и др. Помимо различий в формах и назначенипредметов, изделия вышивкикочевников и оседлых народов, отличались системой узоров, образов, мотивов и характером функционального назначения изделий.

технологическое качество все же постепенно теряется.Об этом свидетельствуют образцы поливной керамики Самарканда, Бухары и Ташкента с изображением воробья, аиста, пионов, веточек с плодами – мотивов явно дальневосточного происхождения.

Со второй половины XVI в. качество керамики снижается, сокращается ассортимент изделий. Кашин нередко заменяют глиной, а вместо кобальта используют черную или фиолетовую марганцевую краску. Фигурные и сюжетные изображения редко украшали изделия. Воздействие китайского фарфора на декор изделий поливной керамики, характерное для предшествующего периода, к концу XVI – началу XVII вв. ослабевает, но еще встречаются подражания китайскому фарфору в виде использования в декоре сосудов розеток из хризантем, веток с плодами посередине и др. (Хельмеке Г. 1997. С. 157). Типичные мотивы дальневосточного искусства (утки, воробьи, журавли, косули, зайцы, пионы, знаки символы) переосмысливаются местным мастерами и со временем полностью уступают место традиционному растительному орнаменту (ислими), геометрическим плетенкам или их сочетаниям.

В керамике Туркестана XVIII–XX вв. Кальтер Й. выделил 4 стиля — а) местный, б) китаизированный, а также в)отражающий влияние керамики позднеосманской Турции и г)связанный с традициями керамики сефевидского Ирана. Изделий, связанных с влиянием позднеосманской и иранской керамики в собраниях музеев Узбекистана нами не обнаружено. Вероятно, эти влияния больше ощущались в дорогостоящей, парадной или дворцовой керамике, образцы которой единичны. Что касается китаизированного стиля, то речь идет о традициях «фарфоровидной керамики» темуридского времени, следы которой в ряде образцовполивной керамики XIX – начала XX вв. ощущаются. Причем, в ряде случаев мастера не только использовали китайские мотивы, но и пытались копировать клейма китайских мастерских (Кальтер Й. 1997. С. 333).

Карта Туркестанского края

По сведениям, исследователей, гончарные мастерские в Ташкенте в начале XX века располагались в Бешагачской и Кукчинской частях города. Причем, мастерские в Бешагачской части, располагавшиеся в махалле Эски Намазга, производили простую неглазурованную посуду — их было 5 мастерских. Там же было 6 мастерских, которые изготовляли печи — тандыры. В Кукчинской части города сосредоточились 5 гончарных мастерских, производящих поливную посуду, украшенную орнаментальным узором.

Чаша. XVI–XVIIвв. Самарканд
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 185. Илл. 346).

Блюдо. Самарканд. XVI–XVII вв.
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 184. Илл. 343).

Чаша. XVI–XVII вв. Самарканд
ГМИКУ. Самарканд (Шедевры. 2004. С. 185. Илл. 347).

Сохранившиеся в музейных собраниях образцы поливной керамики XVI–XVIII вв. более массового назначения не отличаются особой изысканностью форм и декора. Узоры в них состоят из повторяющихся медальонов сердцевидной формы, веточек и стилизованных плодов, а также простых геометрических узоров и заштрихованных фигур. Наряду с дорогостоящей посудой, мастера создавали и изделия для более широких слоев населения.

Во второй половине XVIII – первой половине XIX вв. в керамике Самарканда, Бухары, Ташкента, городов Ферганской долины и Хорезма формируются локальные центры поливной керамики со своим набором орнаментальных мотивов. Центральное поле плоских блюд украшают парными медальонами, крестообразными фигурами или четырехлистниками — чорбарг.

Тувак — ваза для цветов. Самарканд. XVI–XVII вв.
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 185. Илл. 348).

Блюдо — ляган. XVIII–XIX вв. Самарканд
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. Илл. 351.С. 187).

Чаша. XVI вв. Бухара
ГМИ Узбекистана. Инв. № 2д. 7, 8. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 29. Илл. 22).

Табак лангари — большое блюдо. Конец XIX в. Бухара
РЭМ. Санкт-Петербург, Инв. № 20–124. (Кубель Е. Л. 2004. Илл. 1. С. 415)

Табак лангари — большое блюдо. Конец XIX в. Бухара
РЭМ. Санкт-Петербург. Инв. № 244–22. (Кубель Е. Л. 2004. Илл. 2. С. 417).

Жамашау — чаша для стирки белья. Начало XX в.
Самарканд. ГМИ Узбекистана КП 22402 Инв. № 274 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014 . С. 37. Илл. 54)

Наибольшего расцвета и явно выраженного локального своеобразия, судя по образцам музейных собраний, поливная керамика Узбекистана достигает лишь к концу XIX в. В это время сложились основные школы и центры глазурованной керамики Узбекистана. По стилю художественного оформления, пластическим и технологическим особенностям можно выделить три основные керамические школы: северо-восточную — ферганскую (центры – Риштан, Гурумсарай, Андижан, Коканд и др), центральную — бухаро-самаркандскую (центры — Гиждуван, Ургут, Каттакурган, Шахрисабз, Китаб, Денау) и юго-западную — хорезмскую (Ханка, Каттабаг, Кошкупыр, Чимбай и др.). Керамика каждого центра, переживая общие тенденции развития, сохраняла неоспоримые локальные черты. Это проявлялось вформах поливной посуды, их бытовом назначении, а также в цветовых характеристиках изделий и орнаментальном декоре.

В зависимости от характера глазури изделия этих школ отличаются по цвету. К началу XX века голубая гамма была характерна в основном для изделий ферганской и хорезмской школ керамики. Это было связано с использованием ишкоровой (щелочной) глазури придающим подглазурному рисунку после обжига характерный сине-голубой оттенок. Для бухаро-самаркандских центров больше характерна желто-коричневаяили желтовато-зеленая гамма цветов, поскольку мастера этих центров использовали свинцовую глазурь, не оказывающую никакого цветового воздействия на декор после обжига. Однако в поливной керамике Бухары и Самарканда в XIX веке изготовлялись и изделия с сине-голубымколоритом. Обэтом свидетельствует коллекция среднеазиатской керамики Российского этнографического музея, в составе которой наряду с риштанскими голубыми кувшинами и горшками, есть плоские традиционные бухарские блюда — табак или ляган, имеющие ярко выраженный сине–голубой колорит (Кубель Е. Л. …2004. Илл. 1, 2, 3. С.415, 417, 418). Вкрапления синего цвета видны в декоре и самаркандского блюда из этой же коллекции, что может свидетельствовать об использовании мастерами Самарканда ишкоровой глазури (Кубель Е. Л. …2004. Илл. 4. С. 420).

В конце XIX – начале XX вв. в Самарканде для глазурования керамических изделий, наряду со свинцовой поливой, применялась и земельно-щелочная, под которой роспись производилась синими или зелеными красками. Изделия, выполненные в сине-голубой гамме, напоминали риштанские образцы. В экспозиции ГМИ Узбекистана хранится одно из

Две бутыли для розовой воды и кувшин. XVIII–XIX вв. Справа — Риштан, слева —предположительно, Бухара или Самарканд
Музей этнографии. Берлин. (Кальтер Й. 1997. С. 335. Илл. 681).

«Свободно расположенный растительный узор на тулове правой бутыли восходит к иранским образцам, крупные волнистые завитки побега на двух других сосудах выполнены в местной традиции» (Кальтер Й. 1997. С. 335).

таких необычных сине-голубых изделий Самарканда — чаша для стирки белья начала XX в. (ГМИ Узбекистана. КП 22402. Инв. № 274).

В Музее этнографии Берлина хранятся изделия сине-голубойкерамики, которые также предположительно относят к Бухаре или Самарканду. Среди них — ваза с узким горлом и кувшин с крупным вьющимися лиственными узорами на пузатом тулове. Однако, веских аргументов в пользу утверждения об их самаркандском или бухарском происхожденииавтором статьи приведено не было (Кальтер Й. 1997. С. 333). Между тем, белые лиственные узоры (ислими) на синем фоне находят аналогии в так называемом «зеркальном принципе» орнамента на изделиях гурумсарайской керамики середины XX в. Отнесение крайней справа вазы с синим растительным узором на белом фоне к Риштану также не находит аналогий в музейных коллекциях. Но, как справедливо, отмечено Кальтером Й., этот вид узора восходит, скорее, к орнаментальному стилю сефевидской керамики Ирана (Кальтер Й. 1997. С. 335).

Находки археологами фрагментов сине-голубой керамики XIX в. в Бухаре также подтверждают мнение о существовании здесь мастерских кера-

Табак — блюдо. Конец XIX в. Самарканд
РЭМ. Санкт-Петербург, Инв. № 243-86 (Кубель Е. Л. 2004. Илл. 4. С. 420).

А. Каримов. Табаки-лангари — большое блюдо. 2016 г.

К середине XX века в Бухаре не осталось мастерских по изготовлению традиционной керамики и центр переместился в Гиждуван, где традиционной являлась охристо-коричневая цветовая гамма. В середине XX века уже не изготовлялась сине-голубая керамика и в Самарканде. К концу XX века изделия традиционного для Самарканда коричнево-охристого цвета изготовлялись одним из последних народным мастеров керамистов Умаром Джуракуловым. Но и он к концу своей творческой деятельности перешел на изготовление нетрадиционных скульптурных композиций из глины, дав начало формированию школы самаркандской мелкой терракоты.

мистов, продукция которых имела сине-голубую цветовую гамму (Мирзаахмедов Д. К. 1990). На основе фрагментов сине-голубой керамики Бухары и репродукций бухарских блюдиз статьи Кубель Е. Л., художник-керамист Абдувахид Каримов реконструировал, или, скорее, создал творческие варианты современной керамики на базе образцов XIX в.

Специализация мастеров-керамистов была достаточно широкой — от мастеров по изготовлению различных изделий — плоских блюд (ляганпаз) и вертикальных по форме предметов (косагар, кузагар) до орнаменталистов (наккош-чизмакаш), что позволяло создавать качественную декорированную посуду.

Ассортимент поливной керамики XVIII–XIX вв. включал в себя блюда различных форм и размеров (ляган или тавок, бадия — в Хорезме), сосуды (хурма, хурмача, кошкулок), большие и малые, сложные по конструкции или лаконичные по пропорциям чаши (коса, шокоса, пиала), кувшины и вазы (куза, офтоба, кумган, гульдон и т. д.) и широкие тазы для хозяйственных нужд (тагора, жомашуй и др.) и т. д.

В музейных собраниях наиболее интересные образцы глазурованной керамики Узбекистана относятся к XIX – началу XX вв. По своим высоким технологическим и художественным качествам в конце XIX – начале XX в. ведущее место, безусловно, занимала риштанская керамика.

В XIX веке мастера Риштана разрабатывали собственный стиль росписи, проникнутой лиризмом. Одним из признанных мастеров Риштана конца XIX – начала XX века был мастер Усто Абдулло. С его именем связывают наиболее высоко ценимые специалистами риштанские ляганы этого времени. Своеобразен колорит этих изделий — дымчато-голубоватый с цветочными розетками, окруженными мелкими растительным узором «бахори». В его изделиях ощутимо влияние кашгарской орнаментики, что связано массовым ввозом китайского фарфора из Кашгара в 30-х г. XIX в. в Среднюю Азию. В экспозиции ГМИ Узбекистана есть несколько риштанских изделий этого периода, которые раскрывают черты этого стиля и могли быть созданы именно этим мастером. Это тазик для мытья рук со свойственными для изделий Усто Абдулло узором и колоритом.

Характерен для стиля его работ и декор другого лягана с орнаментом

Гончар-косагар и ляганпаз создавали чашевидные изделия — коса, шокоса, пиалы и плоские блюда — ляганы, тавок, тогора, бадии и т.д. Кузагар выделывал кувшины, вазы и корчаги, емкости, имеющие вытянутые вверх формы. Сохранилось предание, в соответствие с которым социальное положение косагара был выше статуса кузагара, поскольку чашеобразные сосуды были в руках знати и вельмож, а кувшины стояли поодаль в ожидании кравчего. Впоследствии такая специализация стала исчезать и сегодня мастера керамики сами создают формы изделий и сами же затем украшают блюда орнаментальным декором.

Пир в саду царя Йемена. Фрагмент. Саади. «Бустан». 1500-е гг. Бухара
Фонд Марджани. Инв. ИМ/Р-3. Л. 15.

На фрагменте бухарской миниатюры иерархия отношений «чаша — кувшин» хорошо просматривается. Чаша (коса или джам) ближе кувшина к главному лицу – правителю. Кувшин прислуживает чаше, склоняясь к ее бортам в поклоне.

Усто Абдулло. Дастшуя — рукомойник. Конец XIX – начало XX вв. Риштан
ГМИ Узбекистана. КП 2920. Инв. № 274. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014 . С. 32. Ил. 33).

Усто Абдулло. Блюдо-ляган. Конец XIX – начало XX вв. Риштан

ГМИ Узбекистана. КП 66 92. Инв. № 273. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 32. Илл. 35)

Блюдо–ляган. Конец XIX–начало XX вв. Риштан

ГМИ Узбекистана. КП 66 92. Инв. № 273. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 32. Илл. 34).

Хумы – кувшины для воды, сложенные перед мастерской. Фото 5070. 1920-е гг. Хива

(Самаркандский…2011а. Вып. 9.)

Для сельского и не очень зажиточных слоев городского населения предназначались неполивные изделия хозяйственного назначения — (хумы — крупные сосуды для хранения воды и продуктов, тандыры — печи для выпечки хлеба), не имевшие художественного значения. Все усилия по созданию красивых и богато декорированных изделий осуществлялись в сфере глазурованной керамики. Используя широкий спектр цветовых градаций, и, проявляя изобретательность в выборе и трактовке орнаментальных мотивов, мастера создавали уникальные изделия. Технологические процессы во всех школах и центрах были примерно одинаковыми, но различался состав глины, красителей, локальные черты имели формы и декор изделий поливной керамики. Посуда формовалась на круге, после ее просушки на поверхность блюда художником–наскошем наносился рисунок. Самым распространенным приемами украшения поливных изделий являлись роспись кистью (калами)и техника гравировки по ангобу (чизма).

«бахо́ри» и розетками «юлдуз-гуль» — четыре на основном поле и четыре по борту. Примечательно, что на обратной стороне есть два изображения — имитация китайских клейм. Очень живописен колорит — под прозрачнымслоемголубого цвета просматривается легкий ажурный узор.

Изготовление блюда с изображением кривого ножа из собрания ГМИ Узбекистана в инвентарной книге Музея отнесено к Китабуи датировано началом XX в. На наш взгляд, это блюдо следует отнести к группе изделий, стиль которых связан с манерой Усто Абдулло.

Эти три изделия объединяет единый стиль и характер узоров — серо-голубой колорит, чередующиеся кружочки со стилизованнымикитайскими иероглифами по краям блюда, узоры в виде трех кружочков, мотивы хризантем в виде розеток, измельченный растительный узор, заполняющий фон изделий (орнамент «бахори»). В чертах декора приведенных образцов керамики Риштана, можно увидеть проявление традиций китай-

На дне три розетки и четыре маленьких цветка-трилистника. В центре изображение изогнутого ножа. По борту восемь маленьких розеток, характерных для орнаментики китайского фарфора. Здесь ощущаетсяклассическая уравновешенностькомпозиции, благородство цветовой гаммы, легкость узора, свойственные гончарным изделиям Риштана.Сочетание изображения ножа, типичного риштанского мотива, и орнамента китайского происхождения, говорят в пользу отнесения этого блюда к продукции мастеров Риштана, конкретно — к творчеству Усто Абдулло.

Усто Вайдулло. Ляган – блюдо.
Начало XX в. Риштан
КП 7104. Инв. № 82. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 32. Илл. 35).

Офтоба — сосуд для воды. Конец XIX в. Риштан
ГМИ Узбекистана. КП 9523. Инв. № 345. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 32. Илл. 35).

Необычен по форме и цвету сосуд для воды — офтоба. Это кувшин желтого цвета со сливом в виде птичьей головы, а на плечиках тулова сосуда расположены фигурные налепы, передающие изображения лошадиных голов. Такие сосуды с фигурными украшениями на тулове выделывал мастер Фатилло Савдуллаев из Убы близ Бухары, известный своими фантастическими образами фигурных керамических игрушек свистулек. Вероятно, эта традиция имела более широкий диапазон.

Мастер Х. Юнусов. Табак — блюдо.
1906–08 гг. Риштан
ГМИ Узбекистана. КП 12533. Инв. № 1344. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 32. Илл. 35).

ского фарфора. К середине XX века в голубой керамике Узбекистана эти традиции уже не ощущаются.

В 80-е годы XIX в. этнографами зафиксировано появление изображений разных предметов: кувшинов, ножей и прочих вещей вкрупных декоративных вышивках. В русле этого явления в конце XIX в. происходит и внесение предметных изображений в декор поливной керамики Риштана и частично — керамики Хорезма. В орнаментику вводятся конкретные предметные изоб-ражения — от чойдышей, кувшинов, музыкальных инструментов до ружей и ножей.

В керамике Риштана конца XIX века мелкие цветочные мотивы уступают место крупным, тонкая разработка орнаментики — обобщенной. В начале XX века этот стиль обобщенного рисунка становится доминирующим. Репертуар орнаментики риштанской керамики становится более богатым и насыщенным и включает в себя геометрические и растительные узоры, знаки-символы, предметные изображения, зооморфные и антропоморфные мотивы. Самыми распространенными в керамике Риштана стали такие мотивы, как четырехлистник («чорбарг»), цветок граната и плоды граната («аноргул»), стилизованный цветок миндаля («бодомгул»), лист («барг), кипарис («сарв»), растительные побеги («ислими), а также предметные изображения – кувшины, ножи и др. Характерными образцами такого типа изделий являются два риштанских лягана. На блюде мастера Вайдулло в центре дано изображение кувшина — чайдиша, окруженного вырастающими вверх гибкими ветвями.

Изображение чайдиша в середине лягана больше характерно для гурумсарайской керамики. Для риштанских блюд более типичным являет-

Лаган – блюдо. Гиждуван. (1327 г. хиджры). 1909 г.
ГМИ Узбекистана. КП 2944. Инв. № 25 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 39. Илл. 61).

Неизвестный мастер. Ляган с мотивом кривого ножа — качкорд. 1913 г. Гиждуван

Частная собственность Нарзуллаева А. (Хакимов А. А. 2013. С. 117. Илл. 206).

В частной коллекции сына Ибодуллы Нарзуллаева — Алишера Нарзуллаева хранится еще один экземпляр гиждуванского лягана. В центре блюда изображение кривого ножа (кач корд), а под ним выведена дата 1331 г. по хиджре, то есть он был создан в 1913 году н. э. — на 4 года позже образца из ГМИ Узбекистана.

Усто Шомурад. Ляган — блюдо. (1328 г. хиджры). 1910 г. Гиждуван

(Шедевры. 2004. С. 264. Илл. 509).

В ГМИКУ Самарканда хранится еще одно гиждуванское блюдо мастера Шомурада, датированное 1328 годом хиджры, что соответствует 1910 году н. э. То есть оно было изготовлено в период между временем изготовления двух блюд — образцом из ГМИ Узбекистана (1909 г.) и блюдом с изображением ножа из коллекции Алишера Нарзуллаева (1913 г.).

ся изображением кувшина — офтоба, у которого в отличие от чойидиша, сливной носик прикреплен не к верхней части, а к середине тулова. Такой тип лягана (табак) представлен в экспозиции ГМИ Узбекистана работой мастера Юнусова Х.

Своеобразие керамики бухаро-самаркандской школы связано с использованием свинцовой глазури и зелено-желтых и коричневых красителей, во многом определявших характер образного звучания изделий XIX–XX вв. Отличительной чертой этой керамики также является сочетание двух техник — росписи и гравировки в декоре одного и того же изделия. В музеях Узбекистана и зарубежных собраниях широко представлены работы ведущих мастеров основных центров этой школы — Гиждувана, Каттакургана,Шахрисябза, Самарканда, Ташкента и др.

Особенностью орнаментики гиждуванской керамики являлось обилие в ней элементов зооморфного характера в очень стилизованном виде, например, «илон изи» — змеиный след. Основные виды узоров — растительные «ислими ироний», «ислими самарканди», узоры в виде медальонов — «мадохиль», «мадохили лола» — цветок тюльпана, «мехроби», «паррагуль»— парящий цветок, «бодомгуль» — узор миндаля, «накш дойра», «гули» — розеточный узор, «товус думи» — хвост павлина.

В конце XIX – начале XX вв. широкой известностью пользовались мастера Гиждувана — уста Абдукадыр, уста Абду-Гафур, уста Абду-Саттар, уста Рустамбай, уста Абдуазиз, уста Шомурад, уста Усмон и др. Возможно, одним из них изготовлено уникальное изделие, представленное в экспозиции ГМИ Узбекистана. Это — ляган из Гиждувана с указанием даты изготовления 1327 год хиджры, что соответствует 1909 году н. э. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 39. Илл. 61).

Изображенный в центре узор «туморча» — амулет символизировал идею благополучия и имел значение защиты от злых сил.Это не единственный экземпляр гиждуванской керамики с указанием точной даты изготовления — имеются еще два блюда изготовленных в Гиждуване примерно в это же время. Судя по имеющимся на них надписям с датами все три блюда были изготовлены примерно в одно и тоже время — с 1909 по 1913 г.

Учитывая очевидное сходство в колорите, стиле и деталях орнамента, наличие надписей с датами в одном и том же месте, обоснованным можно считать изготовление всех трех блюд с указанием дат или в одной гиждуванской мастерской, или двумя мастерами, работающими в сходных традициях. В пользу того, что эти два блюда созданы, если не одним мастером, то, во всяком случае, выполнены в одной мастерской, говорит узор по борту двух блюд, окаймляющий основную композицию. Это гравированный узор в виде сердечек, разделенных голубой полоской и красными точками. Таким образом, одно из блюд, вероятно, было создано мастером Шомурадом, два других блюда — изготовлены Усманом Умаровым — отцом известного керамиста мастера Ибодулла Нарзуллаева, двое сыновей которого Алишер и Абдулла продолжают их традиции. В пользу последнего утверждения говорит тот факт, что блюдо с ножом досталось Алишеру Нарзуллаеву ему от отца как семейная реликвия.

Характерная особенность декора гиждуванских ляганов начала XX века — расположение в центре крупных медальонов растительного или геометрического характера. Типичным образцом такого типа композиций является ляганс изображением парных медальонов в форме двух бутонов тюльпана и двух веточек с круглыми цветочками.

Одним из известных центров керамики бухаро-самаркандской школы

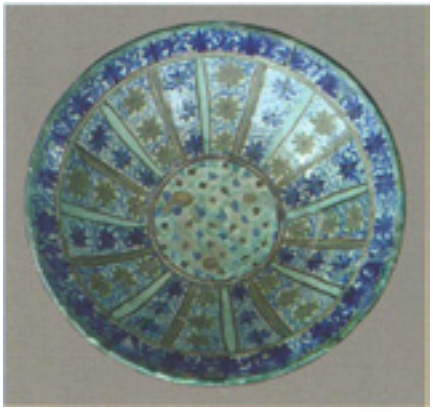
Лаган — блюдо. Начало XX в.
Гиждуван
ГМИ Узбекистана. КП 9367. Инв. № 352. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 39. Илл. 62).

Усто Хидоятов. Ляган — блюдо. Начало XX в. Каттакурган
ГМИ Узбекистана. КП 2839. Инв. № 235. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 38. Илл. 57).

Уста Ишбабаев. Лаган — блюдо. Начало XX в. Катта-курган

ГМИ Узбекистана. КП 2831. Инв. № 10. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 38. Илл. 58).

Особой известностью пользовался в 1920-е годы керамист Уста Ишбабаев из Катта-кургана. Необычен колорит его лучших вещей — на прозрачно-синем, приглушенного оттенка фоне, как из глубины, выступают чуть рельефные терракотово-зелено-лилово-вые узоры.



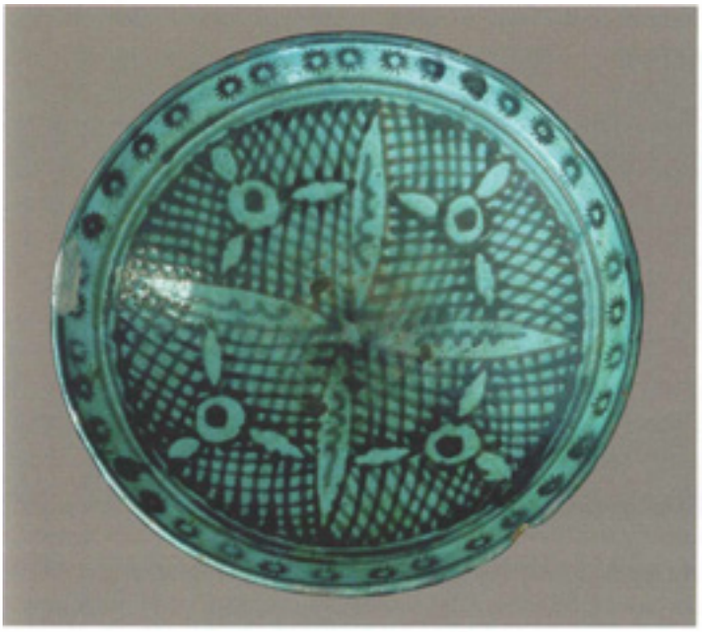
Бадия — блюдо. Начало XX в. Хива

ГМИ Узбекистана. КП 2941. Инв. № 163. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 44. Илл. 83).

В экспозиции ГМИ Узбекистана представлено еще одна хивинская бадия с необычным узором в виде чередующихся секторов на дне блюда со звездчатым узором внутри.

Кулак-чанак — миска небольшая с двумя ручками. 1870 г. Хива

ГМИ Узбекистана. КП 4153. Инв. № 226. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 43. Илл. 79).



Бадия — блюдо. 1910 г. Хива. С. Мангит

ГМИ Узбекистана. КП 4136. Инв. № 224. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 44. Илл. 82).

Блюдо. Начало XX в. Хива

ГМИ Узбекистана. КП 2932. Инв. № 269. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 43. Илл. 80).

В начале XX века в декоре хорезмийских блюд бадия внутренняя поверхность украшается геометрическим узором, который переходит в растительные побеги.

в XIX – начале XX вв. был Каттакурган. Здесь выпускали бирюзово-зеленую посуду под ишкоровой поливой, но к началу XX века эта традиция была прервана и каттакурганские мастера стали использовать свинцовую глазурь. Изменилась и цветовая палитра их изделий. Она приблизилась по колориту к изделиям мастеров Гиждувана, о чем свидетельствует работа каттакурганского мастера Уста Хидоятова.

Керамика Хорезма обладает своими неповторимымиособенностями,проявляющимися как в формах изделий, так и в принципах украшения. Среди них особо следует выделить чашеобразный сосуд для молочных продуктов кулак–чанак, сине–белый узор которого не характерен для известных образцов хорезмской керамики последующих десятилетий, а скорее напоминает гурумсарайский «зеркальный узор».

Наиболее распространенным и чуть ли не единственным видом керамической посуды является «бадия» — крупное блюдо с вертикально приподнятыми бортами. В экспозиции ГМИ Узбекистана представлен редкий образец бадии начала XX века с узором туртбарг — четырехлистник в центре блюда на сетчатом фоне из села Мангит (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 44. Илл. 83).

Блюдо. Конец XIX в – начало XX в. Ташкент

ГМИ Узбекистана. КП 9898. Инв. № 631. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 36. Илл. 52).

Хорезмские гончары в XIX – начале XX века занимались посудной керамикой и созданием элементов архитектурного декора. Эта традиция жива до сих пор. Декор хорезмской керамики, сдержан и благороден, в чем проявилась относительная замкнутость культурного развития этого региона. В декоре хорезмской керамики сохранился классический геометрический орнамент и богатство растительной орнаментики.

Несколько особняком от других школ и центров в XIX–XX вв. развивалась поливная керамика Ташкента. В районе Кукча существовал квартал (махалля) керамистов Кулолгарон, которые создавали глазурованные изделия под влиянием мастеров, как Ферганской долины, так и бухаро-самаркандской школы. В декоре

Тимпан арки медресе Бозори Гусфанд. XVII в. Бухара
(Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 31. Илл. 30).

Блюдо. Начало XX в. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 4100. Инв. № 154 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 37. Илл. 53).

Решетка мозаичная. Мечеть Газиён. XVI в. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 5359. Инв. № 716. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 31. Илл. 32).

они применяли узоры, характерные для мастеров Риштана, но использовали по преимуществу свинцовую глазурь что придавало изделиям зеленовато-желтую окраску, характерную для керамики бухаро-самаркандской школы. Продукция ташкентских гончаров поступала на городской рынок. К концу XIX в. керамическое производство в Ташкенте сильно сократилось в объеме и ухудшилось по качеству в результате конкуренции фабричных изделий, поступавших из центральных районов России. Известны имена ташкентских керамистов — Мухаммада и ТурапаМиралиевых, уста Алим-ата Арифханова, Ташпулата Нурмухаммедова и др.

В экспозиции ГМИ Узбекистана представлены два замечательных образца поливной керамики Ташкента начала XXв. На одном из них изображение ножа, а на другом в центре блюда изображения 4 необычных узоров бодомгуль, широкая часть которых выполнена в виде стилизованного человеческого лица (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 36. Илл. 52; . С. 37. Илл. 53).

В XVI–XIXвв. мастера-керамисты занимались и производством архитектурно-облицовочной, резной и тисненной терракоты, изразцов, глазурованных плиток и расписной майолики, удивительно интенсивных и

Фрагмент изразцовой облицовки медресе Мадаминхана. 1858 г. Хива
ГМИ Узбекистана. КП 4510. Инв. № 667. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 30. Илл. 26).

устойчивых по цвету, придающих своеобразие декоративному убранству памятников зодчества.

Высокое технологическое мастерство сочеталось с филигранной работой по построению изящных узоров в интерьерах и фасадах многочисленных культовых и светских сооружений. В отличие от посудной керамики, архитектурно-облицовочная керамика не испытывала воздействия китайских художественных традиций и ведущими мотивами были переплетающиеся узоры растительно-геометрического и эпиграфического характера.

* * *

Динамика развития поливной керамики в XVI–XX вв. показывает, как протекал сложный процесс формирования локальных школ и центров во всех трех узбекских ханствах. В XVI–XVIII вв. изготовлялись изделия не очень высокого художественного уровня, в посуде для более зажиточных слоев населения наблюдается приверженность традициям позднего темуридского стиля и китайским мотивам. К середине XIX – началу XX века в изделиях мастеров региона формируется собственная система узоров и мотивов исвоеобразный декоративный стиль. Несмотря на различия в стиле, локальные особенности форм изделий, состав орнаментов и технологические приемы, специализация гончаров во этих центрах имели много общих черт.

Изделия мастеров Бухары, Гиждувана, Самарканда, Катта-кургана, Шахрисабза, Риштана, Хивы и других центров национальной керамики отличаются совершенством форм и безукоризненным орнаментальным оформлением. Изделия мастеров XIX – начала XX вв. являются своеобразной поздней классикой, которая стала основой для последующего развития традиционной узбекской поливной керамики.

* * *

Ювелирное искусство. Дошедшие до нас изделия ювелирного искусства периода узбекских ханств, также как и чеканка, датируются в основном XVIII – началом XX вв. (Кальтер Й. 1997. С 283–312). О работе узбекского ювелира этого периода можно судить по филигранной отделке ножен для сабель и рукояток кинжалов, деталям конского снаряжения и мужских поясов с накладными серебряными с позолотой пластинками и бляшками с инкрустацией драгоценными камнями. Но главным его занятием было изготовление разнообразных женских ювелирных украшений. Все важнейшие события в жизни среднеазиатской женщины с юных лет и до преклонного возраста отражались в характере и наборе ювелирных украшений. Ювелиров называли — заргар — золотых дел мастер, имея ввиду ценность и утонченность этой ремесленной профессии.

Украшения делились на свадебные (праздничные) и повседневные, но были и другие градации — социальные, возрастные и т.д. Девочкам от 3 до 7 лет родители обычно дарили серебрянные сережки и браслеты, недорогие коралловые украшения. Особенно живописным был набор украшений девушки-невесты. Старинные изделия часто переходили от матери к дочери. В день свадьбы и по праздникам девушки и молодые женщины наряжали себя всем имеющимся у них набором украшений. Ювелирные изделия украшали голову, виски, уши, косы, шею, грудь, плечи, запястья и пальцы рук.

Материалом для изготовления ювелирных изделий в XIX – начале XX веках служили металлы — золото, чаще серебро, бронза; самоцветы —

Узбекские и каракалпакские ювелирные украшения XIX – начала XX вв. разделялись по принципу места ношения следующим образом:
1. Группа украшений на голову, лоб и виски включали в себя такие изделия как тақя-дузи, мохи-тилла или тилла-кош, тож, тож дузи, жига, сарсузан, бодом-ой, зулфитилла или зульфимар, бош-тузи, бибишак,от-тугяи, дуо-тузи, маиглей-тузи, канот-осма, осма-тузи, тилла-баргак, танга-тузи;
2. К налобно-височным и шейным украшениям относятся силсила,силсинели-сырга, тосаукеле и шокила;
3. Особую группу составляют собственно височные украшения — гажак, найча, кушдуо, бутун-тирнок, крим-тирнок, часкалик, чакка-тузи;
4. Существовали и затылочные украшения для мальчиков — ук-ей — стрела и лук. К накосным украшениям относятся сочпопук, туф, тилло-баргак, тамар сават;
5. Раньше у женщин бухаро-самаркандского региона существовала и традиция прокалывания носа для ношения кольца, которые назывались аравак, латива, латвини, холбини, булоки матти и т.д.;
6. Наиболее распространенными изделиями узбекских ювелиров были ушные украшения — разнообразные серьги —халка, зирак, арабек;
7. Крупные нагрудные украшения — жунчок, хафабанд, гулбанд, тавк, мурак, жевак, тапиш-и-дил, ноли-гардон, зеби-гардон, зеби-сина, хайкел, пешавез или белак-кубба, пешкалта, калит-боги, буйин-тумор, кукрак-тумор, тумор, акик, дуо-тузи. Эти украшения были широко распространены в конце XIX–начале XX вв. в Бухаре, Ташкенте, Хиве, Самарканде и Коканде;
8. Наплечные и подмышечные амулеты — култик-тумор;
9. Поясные украшения — камар, тугма, ситора;
10. Наручные украшения — браслеты — билак-узук, хасылтаслы билезик,перстни и кольца – узук;
11. Ножные украшения (халхол).

рубин, гранат, берилл; цветные камни — бирюза, сердолик, лазурит; морские ископаемые — коралл, жемчуг, перламутр, раковины каури, цветные стекла. Узбекские ювелиры использовали почти все известные традиционные приемы обработки металла — ковку, литье, штамп, резьбу, гравировку, чеканку, тиснение, накладную и ажурную филигрань. Изделия заметно оживлялись благодаря искусно применяемой технике зерни, золочения, чернения, эмалирования и инкрустации цветными камнями. Мастера в крупных центрах имели различную классификацию, подразделяясь на мастеров по украшениям, технике чеканки по серебру и золоту, технике отделки украшений.

При создании ювелирных украшений учитывался возраст, социальное положение девушек или женщин. Существовала общая классификация женских ювелирных украшений Узбекистана, хотя в каждом регионе и городе существовали свои излюбленные украшения и их наименования также различались.

В конце XIX – начале XX века в ювелирном искусстве прослеживается два направления. Первое было связано с потребностями средних слоев населения, а второе — ориентировалось на вкусы зажиточных слоев населения, которые становятся основным потребителем дорогих ювелирных изделий. Ювелиры имели своеобразную цеховую организацию, возглавляемую старшиной аксакалом. Ювелиры подчинялись общему с литейщиками, кузнецами, чеканщиками «уставу» — «рисоля». Работали ювелиры самостоятельно или на предпринимателя-торговца, снабжавшего их материалом. Изделия делались на рынок, вывоз, заказ, для города, сельского, кочевого и полукочевого населения. Часть ювелиров работала в дворцовых мастерских. Профессия ювелира была наследственной и переходила от отца к сыну. Ювелиры работали в основном на местную аристократию — придворную знать, купечество, составлявших основной круг заказчиков и потребителей ценных ювелирных изделий. В XIX – начале XX вв. ювелирные изделия изготовлялись преимущественно из серебра. Золотые украшения изготавливали, главным образом, для знати и ханского дворца.

Основными законодателями локальных особенностей художественного стиля в ювелирном искусстве XIX веке выступали мастера бухарской, хорезмской, ташкентской, самаркандской, кокандской (или ферганской), сурхандарьинской, каракалпакской школ. Крупнейшими центрамиэтих школ были Бухара, Хива, Ташкент, Самарканд, Коканд, Карши, Шахрисабз, Китаб, Нукус, Чимбай, Турткуль, а также Ургенч, Гиждуван, Андижан, Наманган, Маргилан, Чуст, Ургут, Байсун, Денау, Касансай, Нурата, Шерабад.

Одним из главных центров ювелирного искусства являлась Бухара.Значительность данной школы подчеркивается не только замечательными изделиями бухарских ювелиров, но и памятником архитектуры XVI в. Таки-Заргарон — Куполом Ювелиров, построенном в Бухаре как торгово-ремесленный центр города. Под Таки-Заргарон располагались мастерские и лавки ювелиров.

Джига — украшение чалмы жениха. 1900 г. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 20287. Инв.№ 423. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 135. Илл. 6)

В Бухаре в XVIII – начале XX вв. были популярны булавки для чалмы жениха — джига или сарсузан. Впоследствии изготовление джига стало популярно и других городах — Самарканде, Ташкенте, городах Ферганской долины. Особой популярностьюпользовались налобные украше-

Притупленный конец джига оформлялся в виде пластинчатых медальонов, бляшек, а иногда завершался стилизованной фигуркой птицы. По форме джига напоминают цветок «мадохиль» на длинном тонком стержне. Цветок составлен из двух штампованных фигурных пластинок с выбитым полумесяцем в центре, окруженный цветными гранеными стеклами. К ребру «джиги» припаяны одна длинная цепочка и две короткие с подвесными голубыми и коралловыми бусинами.

Нози гардан — нагрудное украшение. Конец XIX в. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 7802. Инв. № 202. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 139. Илл. 19).

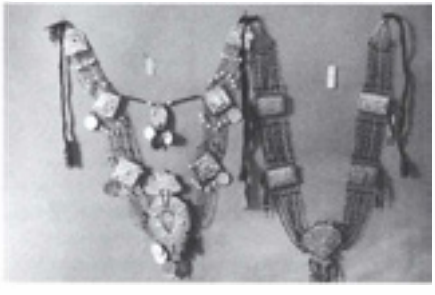
Болоабру (тиллакош) — налобное украшение. Конец XIX в. Бухара
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 212. Илл. 405).

ния наименование которых зависело от места их изготовления. В Бухаре их называли мохитилло (золотой месяц) и болоабру (надбровное украшение), а в Ташкенте эти же изделия именовались коштилло или тиллакош (золотые брови и или парное золото).

Бухарские ювелирные украшения XIX – начала XX вв. отличаются лаконичностью и красотой форм, изощренностью в трактовке деталей украшений, гармоничными цветовыми решениями. Легкость восприятия этих изделий достигается виртуозным техническим мастерством. Черты яркого полихромного стиля свойственны различным типам нагрудного ожерелья узбекских девушек-невест с поэтическими названиями (букв. нежность и красота шеи и груди) — нози-гардан, зеби-гардан, зеби-сина.

Бухарские ювелиры участвовали в оформлении бляшек мужских поясов — камар — и дорогих кожаных переплетов для рукописей с металлическими прорезными накладками и застежками. В музеях Ташкента, Бухары и Самарканда хранятся уникальные образцы парадных мужских поясов, предназначавшихся для ношения бухарским эмиром или высокопоставленными чиновниками его двора (Шедевры. 2004. С. 222. Илл. 427; Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 142. Илл. 27).

Излюбленными техническими приемами в XIX веке у бухарских ювелиров были литье, ковка, зернь, ажурная и накладная филигрань, гравировка, чернь, инкрустация драгоценными и полудрагоценными камнями. Негативное отношение к ношению изделий из золота, в XIX веке было хитроумно обойдено применением золочения. Богатым разнообразием видов отличались ушные серьги халка или зирак, украшавшиеся зернью, филигранью, вставками подвесками в виде жемчуга, бирюзы, кораллов и



Ювелирные украшения начала XX в. в экспозиции Самаркандского музея. 1920-е гг.
(Самаркандский … 2011б. Вып. 10. Фото № 6961.)

Зеби гардан — нагрудное украшение. Начало XX в. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 5244. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 140. Илл. 22).

Пояс — камар мужской. XIX – начало XX вв. Бухара
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 222. Илл. 427.

Пояс — камар мужской. XIX в. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 7880. Инв. № 304. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 142. Илл. 27).
Пояс состоит из наложенных на красный бархат нескольких металлических бляшек, поверхность которых усыпана мелкими бирюзовыми камнями.

др. В каждом районе или городе были свои излюбленные варианты серег.

Об изделиях ташкентской школы ювелирного искусства можно судить по сохранившимся изделиям, выполненным в основном из серебра и сплавов с последующим золочением. Очевидно, они предназначались для средних слоев населения.

Одним из самых распространенных и почти обязательных украшений для невесты были изящные налобные диадемы — мохи-тилла, тилла-кош

Необычна функция ритуальных украшений — спаренных амулетов култик-тумор. Согласно поверьям душа человека в образе птицы покидала его тело именно в этом месте и култик–тумор не позволял ей это сделать раньше положенного времени. Нередко, к нижним краям амулетов прикрепляли клыки зверя или собаки, как сдерживающей сакральной силы.

Тиллакош — налобное украшение. Начало XIX в. Ташкент.
ГМИ Узбекистана. КП 7840. Инв. № 47. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 134. Илл. 1).

Тиллабаргак— налобное украшение. Конец XIX в. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 7842 . Инв. № 50.(Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 131. Илл. 6).

или кош-тиллаиз серебра с позолотой, усыпанные вставками из бирюзы, полупрозрачных и прозрачных камней. Они украшали голову узбекской невесты. Она надевалась обычно в сочетании с височными украшением — гаджак, обильно инкрустированным цветными камнями. Большое количество хорошо сохранившихся образцов этих украшений конца XIX начала XX вв. хранится во многих музеях Узбекистана и в зарубежных коллекциях, что свидетельствует об их востребованности в бытовой культуре местного населения.

Популярным налобным украшением женщин Узбекистана была подвижная система тонких пронизок со штампованными серебряными бляшками — сил-сила, тиллабаргак или шокила.

В стиле ташкентских мастеров было характерно плоскостное решение, дробность деталей и яркая полихромность. Более удачны в цветовом решении изделия, орнаментированные в технике чернения, гравировки и чеканки.

Магическое начало ярко выражено в амулетах, которые обычно носили по одному или парами на груди (хайкал, кукрак-тумор), на предплечьях (буйин-тумор). По преимуществу это полые металлические коробочки разных форм, заполненные гипсом или мастикой, с черненным или позолоченным растительным узором на серебряной поверхности. В них женщины различных районов Узбекистана хранили выписки из Корана в надежде на их охранную силу и благостное предначертание.

С начала XX века в Ташкенте все меньше ювелиров работало с серебром, мастера стали предпочитать ему низкопробное золото. С этого времени ташкентские ювелиры активно реагировали на влияния русских и татарских форм украшений, в большом количестве ввозимых из России.

Самаркандскому ювелирному искусству наиболее близка бухарская школа ювелирного искусства, хотя здесь было ощутимо и влияние ташкентской школы.

Для самаркандской школы ювелирного искусства XIX века характерно применение техники басмы, филиграни, литья, зерни, чеканки, гравировки, чернения, позолоты, а также техника ажурной филигра-

Колтик–тумор – амулет для ношения подмышками. 1910 г. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 19362. Инв.№ 393. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 137. Илл. 13).

Гаджак — парное височное украшение. Начало XX в. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 17032. Инв. № 328. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 133. Илл. 12).

Пешауз — подвеска для ключей. Конец XIX в. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 7858. Инв. № 33 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 141. Илл. 24).

Нагрудный амулет «бозбанд». 1910 г. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 2982. Инв. № 6. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 138. Илл. 15).

Тиллакош — женское налобное украшение. XIX–XXвв. Самарканд
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 216. Илл, 413).

Артистка Турсуной в традиционных самаркандских ювелирных украшениях. 1920-егг. Самарканд
(Самаркандский ... 2011а . Вып. 9. Фото № 6894).

Украшения самаркандских ювелиров впечатляют своей легкостью и невесомостью, достигаемой игрой просветов и тонким соотношением цветных полудрагоценных камней.

ни. Форма изделия создавалась из мелких колечек в виде сот, выложенных из сплющенной серебряной проволочки, часто с подвесными серебряными цепочками.

Школа ювелирного искусства Ферганской долины XIX в. представлена мастерами Коканда, Намангана и Андижана. Изделия этой школы отличаются изысканной сдержанностью колорита, особой тонкостью и изяществом орнаментации и отделки, с помощью которых моделировалась и сама форма произведения. В Коканде и других городах Ферганской долины ювелиры отдавали предпочтение технике орнаментирования чернением, гравировкой, тиснением, зернью, ажурной и накладной филигранью,

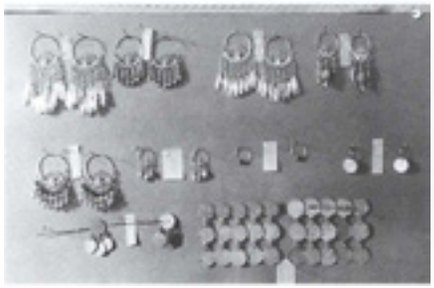
Кашгар–болдок – кашгарские серьги. Начало XX в. Самарканд
ГМИ Узбекистана. КП 35213. Инв. № 838. (Хакимов А.А., Файзиева В. 2014. С. 137. Илл. 14).

Зеби гардан — нагрудное украшение. 1910 г. Самарканд

ГМИ Узбекистана. КП 2993. Инв. № 195. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 139. Илл. 21).

Мохи тилло — височные украшения. XIX – начало XX вв. Самарканд

ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 216. Илл. 415).



Серьги «кашгар-балдок» в экспозиции Самаркандского музея. Начало XX в.

(Самаркандский ... 2011а . Вып. 9. Фото № 6892.)

Парные шейные украшения «Бозбанд» в Самаркандском музее. Начало XX в.

(Самаркандский ... 2011б. Вып. 10. Фото № 6954.)

эмалью и вставками из камней и стекла. Для ожерелий изготовляли медальоны, используя технику перегородчатой инкрустации бирюзой с мотивом «рыбья чешуя». В ювелирном искусстве Ферганской долины также прослеживаются параллели с соседним Восточным Туркестаном, основанные на идентичности традиционного набора украшений.

Излюбленным типом серег в Ферганской долине были «ой-болдок», с восходящей к древнему прототипу форме полумесяца, серьги с подвесками в виде кисти винограда, серьги с ажурной филигранью «кашгар-балдок». Форму «кашгар-болдок» в Ферганскую долину в XIII веке завезли переселявшиеся сюда кашгарцы. Кашгар был крупнейшим в регионе центром по художественной обработке металла и изготовлению ювелирных украшений. Его изделия отличались ажурностью форм, обилием филиграни и зерни.

Серьги типа «кашгар-балдок» получают распространение не только в Фергане, но и в других городах Узбекистана. Эти серьги выполнялись в форме кольца, без подвесок, в технике филиграни.

Заимствованная форма приводит к появлению местных вариаций —

Тождузи — головное украшение. Начало XX в. Хорезм

ГМИ Узбекистана. КП 5912. Инв.№ 64. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С.136. Илл. 11).

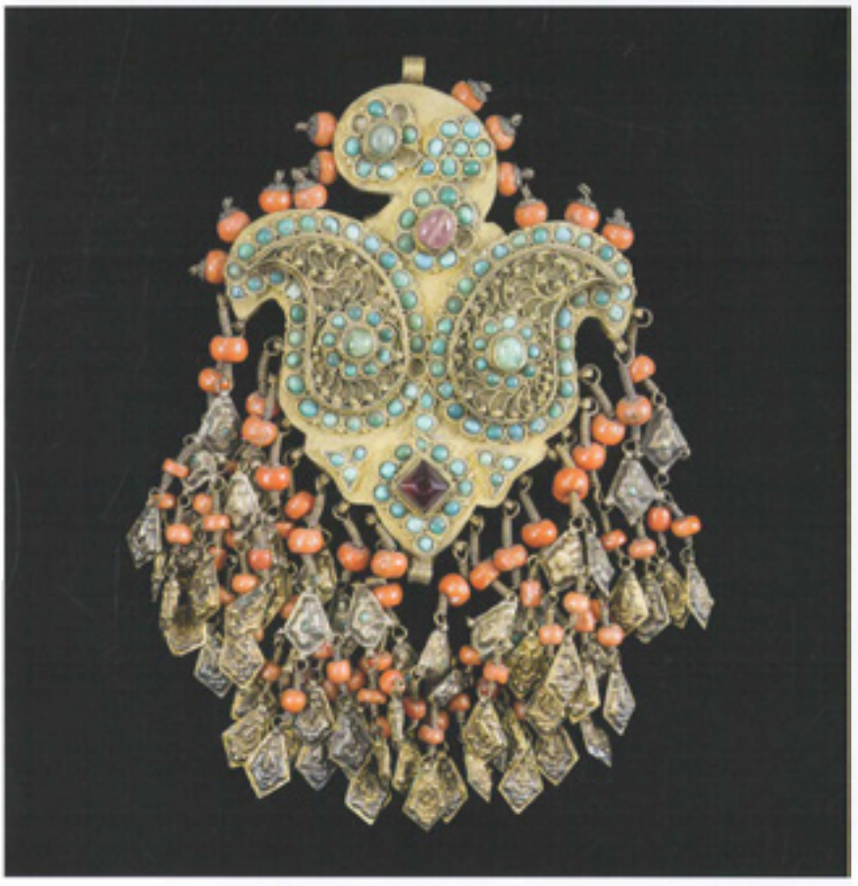
Калит боги — нагрудная подвеска. Начало XX в. Хорезм.

ГМИ Узбекистана. КП 29646. Инв. № 756.

(Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 137. Илл. 12).

Такие ювелирные изделия Хорезма как калит-боги («связка ключей») или «пешхалта» (буквально – передний мешочек) имели практическое хозяйственное назначение. Однако благодаря искусной художественной обработке они выглядели как нарядные украшения.

Два этих сходных по задачам предмета отличались деталями — верх калит-боги состоит из массивной ажурной пластины, а пешхалта имеет наверху сферический куполок. На обоих изделиях имеются длинные цепочки-подвески, украшенные кораллами и тонкими пластинками — лепестками и сложными длинными подвесками. Небольшие ключи от мелких шкатулок и сундучков подвешивались к нижней части подвесок как символ достатка и богатства.



Зульфи-зар (золотой локон) — височное украшение. Начало XX в. Хорезм

ГМИ Узбекистана. КП 10681. Инв. № 229. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 136. Илл. 10).

Пешхалта — поясное украшение для связок ключей. XIX–XX вв. Хорезм

ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 220. Илл. 421).

Бутун тунак — затылочное украшение.
XIX – начало XX вв. Хорезм
(Шедевры.2004. С. 220. Илл. 423).

Хайкель — нагрудное украшение.
Начало XX в. Каракалпакия

Силсинели-сырга — височно–шейное
украшение. Начало XX в. Каракалпакия

Хасылтаслы билезик — браслет. Начало XX в. Каракалпакия

Арабек — носовое украшение. Начало XX в. Каракалпакия

В XIX начале XX вв. после замужества каракалпачки носили арабек – носовое кольцо. Эта традиция была характерна для туркмен, арабок Кашкадарьи и некоторых узбекских кочевых племен.

Онгирмоншак — поясное украшение. Начало XX в. Каракалпакия

Это украшение имело значение оберега. По поверьям при ходьбе девушки онгирмоншак звенел, отгоняя злых духов.

ташкентских, бухарских, самаркандских, генетически восходящих к кашгар–балдок. Это серьги «беш-аяк» и «уч-аяк», где к кольцу крепятся подвески (от 3 до 6).

Хивинская или хорезмская школа ювелирного искусства представляет изделия, значительно отличающиеся от других школ Узбекистана. В некоторых формах хорезмских изделий сказывалось влияние узбеко-туркменского симбиоза, что особенно заметно в головных украшениях «так'я-дузи». Хорезмские украшения XIX в. обладают усложненной формой, более измельченным растительным узором, обилием многоярусных мелких подвесок из цепочек, бусин, камней и металлических тисненных «лепестков». В изобразительном плане они ближе к своим прообразам, в прошлом наделявшимся символическим содержанием. В Хорезме своеобразен серебряный с позолотой куполок многогранной или округлой формы с вставками из камней и стекла, нашивавшимися на девичью шапку — так'я дузи. Красочным и нарядным выглядело головное украшение хорезмийской девушки тадж-дузи. Оно представляет собой массивную пластину, в основе которой лежат 4 попарно расположенные накладные металлические фигуры в форме орнамента бодомгуль — узор миндаля. Вся поверхность изделия усыпана кораллами, бирюзой, стеклами и полудрагоценными камнями, эффект которых нацелен на создание ощущения особой торжественности и праздничного настроения.

В Хорезме широко использовали технику тиснения, филиграни, зерни, вставки цветных камней. В изделиях для знати использовали золото, рубин, лал, берилл, жемчуг, для среднего сословья — золоченое серебро, бирюзу, коралл, сердолик, стекло.

Каракалпакская школа ювелирного искусства XIX в. представлена городами Кунград, Ходжейли, Турткуль, Чимбай, Халхабад. Она несла в себе древние традиции кочевого ремесла, генетически связанного с искусством Сурхандарьи, полукочевых племен ферганской долины, современных соседей — туркменских племен. Для ювелирных изделий каракалпаков характерны сохранение архаичной формы и орнаментики, лаконичность очертаний силуэта, укрупненность форм и деталей, сдержанное колористическое решение.

В формах каракалпакских ювелирных украшений часто использовался мотив рогов — барана, быка — как символ тотемизма и оберега от злых сил. Таковы роговидные навершия на монументальном нагрудном украшении хайкель — сакральный предмет приданого невесты. Посередине располагалась полая трубка, в которой раньше прятали иглу как средство от сил зла, а в исламское время там стали хранить записки с сурами из Корана.

Украшение с илсинели-сырга или халкаплы сырга состояло из двух элементов — это серьги (сырга), которые соединялись цепочкой из ромбовидных листиков — силсине (узбекское название синсиля). Каркалпакские девочки носили силсинели-сырга с 12 лет до времени замужества. После замужества серьги отделялись от цепочки и их носили раздельно. Менялось и их название, их именовали сояу-сырга, то есть стебель без листиков.

Сурхандарьинская школа ювелирного искусства достигла целостности ансамбля украшений, благодаря гармонической композиционной соразмерности изделий и включения в них сходных элементов и деталей. Глав-

ным образующим элементом большинства изделий этой школы является бусина — «мунчок». Обязательной частью всех украшений были непосредственно коралловые бусины. Из сурхандарьинских украшений наиболее разнообразны по видам серьги — «беш аяклы сирга», и др.

К концу XIX – нач. XX вв. в ювелирном искусстве Бухары, Самарканда, Ташкента и ряда других крупных городовусилилось стремление к перенасыщению цветными стеклами, вычурности очертаний и некоторой эклектичности стиля. Это было отчасти вызвано распространением в Туркестане русских и татарских украшений, которым в расчете на вкусы зажиточных горожан подражали местные мастера.

* * *

Вышивка. Большая часть вышивки дошедших до нас образцов традиционной ручной вышивки периода узбекских ханств датируется второй половиной XIX – началом XX вв. Их высокие художественные достоинства, архаичность ряда орнаментальных мотивов и технических приемов свидетельствуют о длительности предшествующего исторического развития этого промысла и богатстве его традиций. Однако в силу недолговечности материала (шелк, хлопок, шерсть), на который наносилась вышивка, до наших дней дошли лишь образцы, хронологические рамки которых ограничиваются указанным периодом.

Таким образом, одним из важных вопросов при описании изделий является вопрос места изготовления вышивок и датировки. Вопрос с местом производства для образцов вышивки, хранящихся в музеях Узбекистана не столь сложен, поскольку многие образцы закупались в процессе экспедиций и выездов на места или приобретались у местного населения.

Вопрос локализации среднеазиатских вышивок XIX – началом XX вв. и привязки его к конкретным центрам или городам, больше актуален для зарубежных коллекций, куда образцы вышивок поступали через вторые или третьи руки и первоначальный источник информации был утерян. Что касается датировки изделий вышивки с неопределенным хозяином, то в отличие от предметов чеканки, на изделиях вышивки указания даты изготовления очень редки. В этом случаедату изделий определяют в основном по информации от источника передавшего или продавшего ту или иную вышивку, что заметно снижает уровень достоверности этой информации. Лишь несколько сюзане имеют надписи с указанием точной даты изготовления этих образцов. Исследователи указывают на существование трех сюзане среднеазиатского происхождения, которые имеют указание даты создания. Одно из них хранится в Ташкентской частной коллекции (Taube J. 1994. 11). Второе сюзане датируется 1146 г. хиджры — 1733–1734г. н. э., т. е. XVIII в., а третье сюзане из Бухары, хранящееся в Музее этнографии в Берлине, датируется 1224 годом, то есть 1809 годом (Домбровски Г. 1997. С. 274, Илл. 555 на с. 275, Илл. 557. С. 276.).

В отношении даты наиболее ранних сюзане в республиканских коллекциях, исследователи считали, что в музеях Узбекистана нет крупных сюзане, датирующихся ранее начала XIX в. (Чепелевецкая Г., Сухарева О. и др.). Более того, Бикжанова М. А. в конце 1940-х годов утверждала, что в «... Ташкентских Государственных музеях, к сожалению, нет вышивок, датированных раньше середины прошлого столетия» (Бикжанова М. А. 1948).

Уникальной вышивкой является хранящееся в фондах ГМИ сюзане из светло-коричневой хлопчатобумажной ткани, которое, судя по записи в инвентарной карточке, создано в Бухаре в XV–XVI в. (Хакимов А. А. 2014.

Относительно несложно было выяснить и время изготовления тех или иных вышивок, хранившихся в семьях как память об ушедших родственниках по материнской линии — матерей, свекровей, бабушек или даже прабабушек, которые когда-то вышили это сюзане. Нынешняя хозяйка вышивки достаточно достоверно выстраивает хронологию создания изделия. Формула датировок следующая — мне это сюзане досталось от мамы в день свадьбы, от бабушки или прабабушки, которая вышила это сюзане в 16 лет. Зная год рождения бабушки или год ее кончины, можно установить примерно дату создания сюзане.

Сюзане. Фрагмент. 1809 г. Бухара

Музей этнографии. Берлин. Коллекция Рикмерса Ю.

Сюзане. Фрагмент с надписью, указывающей дату изготовления. 1809 г. Бухара

Музей этнографии. Берлин. Коллекция Рикмерса Ю. (Домбровски Г. 1997. С. 276. Илл. 557).

Надпись на сюзане из Бухары: «Это была эпоха Саййда избранного 1224г», то есть 1809 г. Эмир Саййд Хайдар правил в Бухаре с 1800 по 1826 гг.» «Если дата обозначает время изготовления вышивки (возможно для двора)... то мы имеем дело с очень старинной вещью из Бухары» (Домбровски Г. 1997. С. 274).

Вероятно, Бикжамова М.А. не имела полной информации о составе хранящихся в ГМИ Узбекистана вышивках. Иначе трудно объяснить, почему она не упомянула о нуратинских вышивках, которые в соответствии с данными описаний на инвентарных карточках ГМИ Узбекистана, датируются преимущественно началом и серединой XIX в.

Сюзане. XVII–XVIII вв. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 12302. Инв.№ 746. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 56. Илл. 9).

С. 14; Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 56. Илл. 9. ГМИ Узбекистана КП 12302. Инв. № 746). В перечне изделий вышивки музеев Узбекистана это сюзане из Бухары можно считать наиболее ранним. Оно не публиковалось и специалистам практически неизвестно. Бухарское сюзане отличается нестандартной орнаментальной композицией. Более того, в процессе вышивки мастерицы использовали не только шелковые, но и золотые нити. В центре вертикального по композиции сюзане изображена белая ваза, установленная на широкой чаше-подставке.

По стилю узора и композиции, характеру форм вазы и подставки, это сюзане восходит к так называемым иранским садовым коврам сефевидского времени и находит аналогии в росписях интерьеров бухарских построек XVII–XVIII вв. Исходя из этих предварительных наблюдений,бухарское сюзане, по нашему мнению, может быть датировано концом XVII – началом XVIII вв. Использование золотых нитей свидетельствует в пользу бухарского происхождения этой вышивки. Таким образом, это бухарское сюзане с вазой является наиболее ранним образцом из имеющихся в наших музеях образцов ручной вышивки. Тем не менее, по стилю узорной композиции и мотивам орнамента, это сюзане стоит несколько особняком в типологическом ряду бухарских, шире — традиционных узбекских сюзане начала XIX – начала XX вв.

Вопросы датировки вышивок XIX – начала XX вв. интересно рассмотреть на примере атрибуции нуратинских крупных вышивок, большая часть которой датирована началом XIX в. Более того, из 34 изделий крупной нуратинской вышивки, включенных в каталог ГМИ Узбекистана, в инвентарных карточках 24-х изделий указаны года. При этом обоснования этих датировок не приводятся, хотя на наш взгляд, они были. Так, например, большая часть нуратинской коллекции вышивок была закуплена сотрудниками экспедиции ГМИ в самой Нурате в 1937–39 гг. И надо полагать, что владельцы вышивок, у которых изделия закупались, упоминали тех мастериц, которые вышивали (это наблюдение основано на нашем многолетнем опыте экспедиционных работ в Кашкадарьинской и Сурхандарьинской областях — А. Х.). Также владельцы семейных вышивок могли указать и время, когда это сюзане было вышито, поскольку чаще всего эти изделия вышивались их близкими родственниками, сведения о которых у них были весьма достоверными.

В коллекции ГМИ Узбекистана самым ранним изделием, выполненным в орнаментальных и технологических традициях узбекской вышивки является сюзане из Нураты, датирующееся 1827–32 гг. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 63. Илл. 5. ГМИ Узбекистана. КП 477. Инв. № 7193).

В описании не указано, откуда взята эта дата, но, вероятнее всего, эта информация была получена от продавца. Впрочем, в пользу такой датировки гово-

Сюзане. 1827–1832 гг. Нурата
ГМИ Узбекистана. КП 477. Инв. № 7193. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 63. Илл. 5).

Уникальность этому сюзане придает мотив коня, покрытого попоной в виде разноцветных ромбиков, помещенного в срезанном треугольнике ромба в нижней части сюзане. Такие попоны изображались на гератских миниатюрах XV-XVI вв. В левой части в таком же треугольнике изображена стилизованная птица, напоминающая павлина, тело которой также вышито в виде светло голубых, желтых и розоватых ромбиков. Такого типа изображений в более поздних сюзане мы не встречаем. Если дата в описании этого сюзане указана верно, то мы имеем дело с самым старинным сюзане из музейных собраний Узбекистана, декор которого определяет особенности стиля нуратинских вышивок.

рит некоторая архаичность и необычность отдельных мотивов орнамента. Центральное прямоугольное поле сюзане покрыто чередующимися ромбиками с цветочными розетками внутри и относится к группе сеточных композиций. Такой узор одни мастерицы называют тободони (решетчатый), другие — занжиля (цепочка) и он довольно часто встречается в декоре и нуратинских и бухарских вышивок XIX в. Особенность декора нуратинского сюзане связана с включением в него небольших по размеру изобразительных мотивов — кувшина, павлина, коня, клинка и др. Эти изображения мастера называли «сурат» — «картинка». Они размещены в неприметных местах и увидеть их можно лишь при внимательном рассмотрении композиции сюзане. Такие картинки имелись и в ряде других вышивок Нураты середины XIX в., но в последующие периоды такие изображения в композициях сюзане не встречаются.

Сюзане. Фрагмент. Около 1827–32 гг. Нур-Ата

Миниатюра. Два всадника один наконе с попоной в шахматной раскраске. XV в. Герат

Такия пуш — наволочка на подушку. Около 1867 г. Нурата
ГМИ Узбекистана. КП. 7190. Инв. № 197. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 59. Илл. 13).

Крупная декоративная вышивка городских оседлых народов Узбекистана делится на несколько основных видов:
— сюзане (настенное панно) и нимсузани (букв. «половина сузани»), имеет то же назначение, что и сюзане, но меньше сюзане в два раза);
— ой-паляк и гулкурпа (ташкентские варианты сюзане),
— руйиджо, джойпуш, яккандоз и чойшаб (постельные покрывала и простыни);
— такъяпуш (покрывало на подушку);
— сандалипуш (покрывало на сандал);
— хардевор, дорпеч (вышивка для украшения верхней части стен)
— кирпеч (узкая полоса ткани с вышивкой, которая вешалась по вертикали, прикрывая ниши с грязным бельем);
— джойнамоз (молитвенный коврик);
— буджома — покрывало на одеяла;
— «бешиктуш — покрывало на люльку ребенка;
— дуг-дуги или епкич — попона для лошадей и др.

Джелак — женская накидка. Начало XX в. Сурхандарья
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 255. Илл. 494).

Сапожки — ичиги. Начало XX в. Самарканд
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 253. Илл. 487).

Нимсюзане. Начало XIX в. Нурата
ГМИ Узбекистана. КП. 25770. Инв. № 1456.(Хакимов А.А., Файзиева В. 2014. С. 66. Илл. 16).

Интересно рассмотреть с точки зрения датировки такия пуш, который датирован сотрудниками ГМИ 1867 годом (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 59. Илл. 13; ГМИ Узбекистана. КП 7190. Инв. № 197). Эта дата, скорее всего, близка к истине, о чем говорит наличие архаичных предметных и зооморфных изображений. По узору каймы такия пуш схож с сюзане 1827 года, а по схеме центрального поля он более близок к сюзане на синем ситце (ГМИ Узбекистана. КП. 25770. Инв. № 1456; Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 66. Илл. 16.).

Началом XIX в. датируется еще одно сюзане, вышитое на синем ситце. Оно отличается от двух сюзане 1827 г. и 1867 г. цветом ткани и более свободным стилем центральной композиции с использованием традиционной для нуратинских вышивок схемы «чор шоху як мох» — четыре куста и одна луна (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 66. Илл. 16.; ГМИ Узбекистана. КП 25770. Инв. № 1456). Вместе с тем не совсем архаичный стиль изображений и особенности мотивов позволяют считать, что это изделие, скорее всего, более позднего происхождения — возможно, вторая половина XIX в.

Вышивка была распространена по преимуществу в торгово-ремесленных городах и крупных селениях, центрах древней оседлой земледельческой культуры Узбекистана — не было её только в Хорезме. К середине XIX в. сложились ведущие центры ручной вышивки — Нурата, Бухара, Самарканд, Гиждуван, Ургут, Шахрисабз, Ташкент, Наманган, Коканд, Фергана и др. Существовала вышивка и в таких регионах, как Джизак, Кашкадарья и Сурхандарья, но в коллекциях музеев и частных собраниях они представлены небольшим количеством изделий, преимущественно мелкой вышивкой. Каждый их этих центров отличался локальными художественными особенностями и своим ассортиментом образцов вышивки.

У кочевых и полукочевых народов республики самое яркое выражение вышивка получила в одежде и в ряде мелких бытовых предметов, а также в виде вставок в отдельные ковровые изделия (ковры ок-энли кунградов) и элементы оформления юрты. Ею покрывались мужские праздничные халаты, поясные платки женские накидки, чехлы для ножей, мешочки для хранения чая, зеркал, мешочки для денег, держалки для котлов и т. д.

Мелкая вышивка представлена узкими вышитыми полосками джиякаами, которыми обшивали края женской одежды и тюбетеек. К началу XX в. джияки были распространены во всех регионах на территории Узбекистана. Особой красотой и элегантностью геометрического узора отличалась вышивка на нагрудной части каракалпакских традиционных женских платьев кок-койнек.

У оседлого населения вышивка была неотъемлемой частью традиционного интерьера, украшала различные принадлежности бытового характера довольно крупных размеров и тяготела к монументальным формах выражения. Это были настенные панно типа сюзане, зардеворов, кирпечей, постельные покрывала — «чойшабы», «руиджо», молитвенные коврики «джойномазы», скатерти-дастарханы, покрывала на люльку ребенка — «бешикпуш», тюбетейки, отдельные детали одежды. У кочевых и полукочевых народов республики самое яркое выражение вышивка получила в одежде и в ряде мелких бытовых предметов.

Изделия традиционной вышивки Узбекистана до конца 80-х годов XIX в. исполнялись преимущественно на белой домотканной ткани — «карбос», или на ткани естественного рыжеватого оттенка — «малля». С 80-х XIX в. для фона применялись местные кустарные ткани фиолетового, оранжевого цветов, а также привозные белые и цветные хлопчатобумажные ткани. Для вышивания употреблялись шелковые местной выработки нитки, окрашенные естественными красителями. Красота вышивок XIX в. (до 80–90-х годов) в большей степени объясняется тем, что шелковые нитки, окрашенные естественными красителями давали глубокие мягкие переливчатые тона. С конца 90-х годов XIX в. и по сей день шелк окрашивают анилиновыми красками, в результате которого возникают резкие контрастные цветовые сочетания, не идущие ни в какое сравнение с красивой расцветкой вышивки XIX в.

В конце XIX – начале XX века происходит формирование самобытных школ вышивки Узбекистана, различавшихся по набору орнаментальных мотивов, способам их композиционного, узорного, цветового построения. В XIX в. сложились крупные центры художественного шитья — Нурата, Бухара, Самарканд, Шахрисабз, Ташкент и Фергана. Каждый их этих центров отличался локальными художественными особенностями.

Своеобразный тип вышивок сложился к XIX в. в Нурате. Вышивки Нураты имеют определенно выраженные черты. Они украшены цветочными букетами, которые неплотно покрывают белый фон ткани. По богатству и разнообразию цветочных мотивов они занимают ведущее место в художественной вышивке Узбекистана.

Дасторпеч — покрывало. Начало XX в. Нурата

ГМИ Узбекистана. КП. 11799. Инв. № 733. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 62. Илл. 3).

К небольшим вышитым изделиям относятся:
— ойна-халта и шона-халта (мешочки для зеркала и гребня),
— кыймкча, миенбанд, чорсу и белбок (виды мужских поясных платков);
— тюбетейки – дуппи, калламуш и др.;
— сарпоккун, конклунги и тантоккун (длинные полотенца с вышитыми концами);
—сарандоз и румоли-пешонабанд (женские головные платки и уборы);
— даст румол (платочки для рук) ;
— джияки — вышитые каемки для украшения элементов одежды и пр.

Коллекции традиционных вышивок Узбекистана широко представлены в Государственном музее искусства народов Востока и Государственном русском музее в Москве, Российском этнографическом музее, Кунсткамере и Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, Государственном Музее национальной истории Узбекистана, Государственном Музее искусств Узбекистана, Музее декоративно-прикладного искусства Узбекистана, в историко-краеведческих музеях Самарканда, Бухары, Андижана, Ферганы, Коканда, Термеза и Нукуса. Уникальные изделия узбекской вышивки широко представлены в музеях и галереях европейских (Германии, Франции, Великобритании, Португалии, Испании, Турции и др.) и арабских стран, а также США и Японии.

Для вышивки Узбекистана характерна своеобразная техника шитья со сплошным заливом больших поверхностей узора, при котором часто остается сравнительно небольшое пространство фона. В некоторых районах Узбекистана для вышивания сюзане применяется тамбурный шов, называемый «ворма». Тамбур является одним из древних швов. В узбекских изделиях заливается тамбуром вся поверхность орнаментальных мотивов без просветов. Тамбурная вышивка исполнялась иглой или крючком на пяльцах. В различных центрах вышивального искусства отдают предпочтение той или иной технике шитья. Так басмой вышивали в Нурате, Самарканде, Ташкенте, кандахаёл характеризуют шахрисабзские изделия, а в Бухаре мастерски владели техникой тамбурной вышивки. В Шахрисабзе и Китабе для крупных декоративных вышивок употребляется шов – «ирок» – сплошная заливка полукрестом.

Нередко растительный узор оживлен фигурками птиц, а иногда в неприметных местах декорирован стилизованными изображениями животных и людей.

Наиболее распространена замкнутая композиция с восьмиконечной звездой в центре и четырьмя крупными букетами в углах центрального поля (такая композиция называется «чор-шоху — як мох» — «четыре ветки и одна луна» или чор чирак — четыре светильника). Другим типом построения орнамента является ромбовидная сетка, образованная зубчатыми листьями («тоба-дони» — решетчатая). Её ячейки заполнены ветками с цветами, розетками, фигурами птиц и животных. Цвета тканей нуратинской вышивки можно разделить на 2 основные группы. Первая группа — это созданные из белых, светло-желтых карбосовых тканей ручного производства. Вторая включает изделия из цветных, преимущественно, хлопчатобумажных тканей — синие, светло-коричневые и красные.

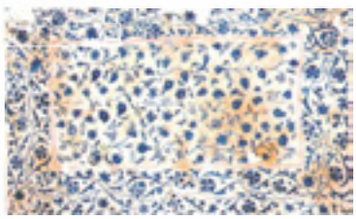
Белофоновые нуратинские сюзане, более ранние по происхождению и узор на них более сложный и изощренный. Помимо образцов вышивки,

Сюзане. 1895–1900-е гг. Нурата
ГМИ Узбекистана. КП 7192. Инв. № 200. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 62. Илл. 1).

Такияпуш–покрывало. Конец XIX–начало XX вв. Нурата
ГМИ Узбекистана. КП 7507. Инв. № 231. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 65. Илл. 13).

К концу XIX в. нуратинские мастерицы стали больше использовать привозные фабричные сатиновые ткани красного цвета с простым мелкотейлиным узором в виде повторяющихся мотивов.

Сюзане. XIX в. Бухара
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 228. Илл. 441).



Такия пуш — наволочка на подушку. 1852–1857 гг. Нурата
ГМИ Узбекистана. КП 7190. Инв. № 197. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 59. Илл. 14).

Такия пуш — покрывало. Конец XIX в. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 7224. Инв. № 181. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 70. Илл. 32).

созданных на классических светлых домотканых и более поздних, фабричных красных сатиновых тканях в коллекции ГМИ Узбекистана имеются два сюзане из Нураты с необычным синим узором на белом фоне. Это так называемые индиговые сюзане, которые меняют наше представление о нуратинской вышивке конца XIX в.

Для вышивки Бухары типичны цветы на тонких ветках, равномерно распределенных по поверхности ткани или круглые розетки, обрамленные ветвистыми стеблями, гармоничное сочетание голубого, серого, светло-желтого с красным, малиновым и зеленым в расцветке вышивок. Особенностью цветового спектра бухарских сюзане является использование фиолетовых или лиловых элементов в орнаментальных композициях.

Вышивки Самарканда отличаются от вышивок Нураты и Бухары крупным лаконичным узором, который состоит из больших круглых розеток в лиственных кольцах, преобладанием лиловато-холодных тонов в расцветке.

Джойнамаз — молитвенный кровник. Конец XIX в. Бухара

ГМИ Узбекистана. КП 22654. Инв. № 1342. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 72. Илл. 37)

Особое место в узорах самаркандской вышивки занимают узор чор-чираг — четыре светильника. Этот узор на образце из ГМИКУ Самарканда ритмично повторяется в широкой полосе каймы по всему периметру сюзане. В центре же изображен вариант композиция «як моху чор шох» («одна луна четыре куста»), однако вместо кустов представлены 4 плода миндаля — узор бодомгуль с пестрой раскраской внутри яркими желтыми, красными, зелеными и черными полосками. Такой принцип трактовки плода миндаля — характерен для шахрисабзской вышивки. Возможно, самаркандские мастерицы создавали композицию этого сюзане под влиянием шахрисабзских образцов или даже по эскизу художницы–чизмакаш из Шахрисабза (Шедевры. 2004. С. 230. Илл. 443).

Болинпуш — покрывало. Нач. XX в. Нурата

ГМИ Узбекистана. КП 17846. Инв. № 1137. (Хакимов А., Файзиева В. 2014 . С. 69. Илл. 27.)

Из-за отсутствия сведений о наличии подобных сюзане в своей монографии 2013 года, нами критически были оценены попытки современных мастериц вышивать синим узором на белом фоне, как не свойственную нуратинской вышивке традицию (Хакимов А. А. 2013. С. 29, 41, 42, Илл. 62, 64). После ознакомления с фондами ГМИ Узбекистана и обнаружением двух этих экземпляров, стало понятным, что такой цветовой спектр когда-то был характерен для нуратинской вышивки и отражал одну из линий его развития, позже прерванную. Возможно, причины исчезновения этого вида вышивок та же, что и в случае с сине-черной набойкой, которая перестала производиться в связи с прекращением поставок индиго из Индии в начале XX века.

Сюзане с мотивом «чор чирок» (четыре светильника). 60-е гг. XIX в. Самарканд

(Шедевры. 2004. С. 230. Илл. 443.)

Сюзане. 80-е гг. XIX в. Самарканд
(Шедевры. 2004. С. 235. Илл. 448)

Сюзане. 70-е гг. XIX в. Самарканд
(Шедевры. 2004. С. 231. Илл. 444).

Ритмично расположенные на поверхности сюзане крупные растительные узоры характерны для западных регионов Кашкадарьи. Это экземпляр мог быть выполнен под влиянием каршинской или шахрисабзской художественной традиции.

Сюзане. 80-е гг. XIX в. Самарканд
(Шедевры. 2004. С. 233. Илл. 446).

Композиция этого сюзане с повторяющимися рядами красных розеток напоминают ташкентские ой-паляки, но в отличие от ташкентских сюзане самаркандские розетки меньших размеров и окаймлены характерной черной линией с отростками кучкорак. Центр также выделен стилизованным узором «чор чирак», что не типично для ташкентских ой-паляков.

Сюзане. Конец XIX века. Самарканд
ГМИКУ Самарканд. Экспозиция.

Типичным самаркандским узором можно считать ритмично расположенные на светлом фоне круглые розетки, края которых представляют черные линии с рогообразными отростками «кучкорак». Возможно это влияние располагавшихся в окрестностях кочевых скотоводческих племен, в текстиле которых этот узор играл доминирующую роль.

В орнаментике шахрисабзских вышивок также как и самаркандских, главное место занимает большая розетка с многоцветными деталями в синих лиственных венках. Близость шахрисабзского стиля к нуратинской вышивке демонстрирует сюзане с композицией «як моху чор шох» и почти повторяющее композицию сюзане 1867 года из Нураты (ГМИ Узбекистана. КП. 7190. Инв. № 197).

В некоторых вышивках на центральном поле передается композиция с растительным узором в виде лирообразной фигуры, в кайме же размещены большие пальметты и круги.

В Ташкенте существует два вида крупных декоративных вышивок, это паляк (с арабского фаляк — небосвод) и гулькурпа. Размеры паляков достигали огромных размеров, что зависело от состоятельности заказчика. То же

Сюзане. Начало XX в. Джиззах
ГМИ Узбекистана. КП 6950. Инв.№ 400.(Хакимов А.А., Файзиева В. 2014. С.83. Илл. 68)

Близка традициям самаркандской школы вышивка Джизакского региона, но образцы этого центра встречаются в музейных собраниях не столь часто, чтобы делать окончательные выводы об особенностях ее стиля.

Сюзане. XIX в. Шахрисабз
ГМИ Узбекистана. КП 3527. Инв. №354. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 74. Илл. 43).

Тогора паляк — сюзане с мотивом таза. XIX в. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 23205. Инв. №1357. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 81. Илл. 63).

Это распространенный тип композиции. В ГМИ Узбекистана хранится два образца сюзане тогора-паляк, буквальной повторяющие по композиции друг друга. Возможно существовал некий устойчивый образец-клише, на основе которого мастерицы создавали вариации, отличающиеся лишь неприметными деталями.
S – образные знаки в широкой кайме, образованной малым и большим концентрическим кругами, мастерицы называют зулук-нусха – буквально узор пиявка. В контексте семантики всей композиции этот узор выражает водную стихию. Рогообразные знаки между этими узорами и тралистники по углам композиции олицетворяют земную стихию. Учитывая космологическое значение кругов и звездного орнамента в центре , вся композиция метафорически передает картину устройства всего мироздания.

Сюзане. 80-е гг. XIX в. Самарканд.
(Шедевры. 2004. С.235. Илл. 448).

самое касалось количества концентрических узоров (узоры носят название ой–нусха — мотив луны) внутри композиции. Исследователи отмечают наличие почти 100 узоров ой-паляк на одном из ташкентских ой-паляков начала XX в. Цикл космологических по узорам вышивок ой-паляков (лунный паляк) имеет несколько композиционных вариантов — тогора паляк (паляк с мотивом таза) и юлдуз-паляк (звездный паляк). Наряду с Ташкентом сходные паляки вышивали и мастерицы соседнего Пскента. В других регионах на территории Узбекистана вышивки типа ташкентских паляков не встречаются. Схожие концентрические круги имеются в ряде вышивок из Самарканда, но на этом их общность заканчивается.

Композиция ташкентских паляков состоит из сплошь вышитых соляр-

Гулькурпа. Начало XX в. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 22532. Инв. № 1328. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 80. Илл. 60).

Тогора паляк — сюзане с мотивом таза. XIX в. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 17049. Инв.№ 1052. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 79. Илл. 56).

Ой-паляк — луна-мироздание. XIX в. Ташкент
ГМИКУ Самарканд.(Шедевры. 2004. С. 235. Илл. 451)

Юлдуз паляк – звездный паляк. Конец XIX – начало XX вв. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 16489. Инв. № 1018. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 77. Илл. 53).

Гулькурпа. Конец XIX – начало XX вв. Фергана

ГМИ Узбекистана. КП 16795. Инв. № 1035. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 77. Илл. 52).

Чойшаб — покрывало на одеяла. Начало XX в. Ташкент

ГМИ Узбекистана. КП 17050. Инв. № 1053. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 78. Илл. 54).

Кирпеч — узкая вышитая полоса, прикрывающая нишус бельем. Начало XX в. Ташкент

ГМИ Узбекистана. КП 20846. Инв. № 1258. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 78. Илл. 55).

Гулькурпа. Конец XIX в.–начало XX вв. Фергана

ГМИ Узбекистана. КП 16795. Инв.№ 1035. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 84. Илл. 71)

Чойшаб — покрывало на одеяла. Начало XX в. Риштан
ГМИ Узбекистана. КП 26878. Инв. № 1475. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 84. Илл. 73).

Тюбетейка. Начало XX в. Маргилан
ГМИ Узбекистана. КП 5891. Инв. №630. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 95. Илл. 113).

Тюбетейка. Начало XX в. Ферганская долина
ГМИ Узбекистана. КП 3330. Инв. №766. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 84. Илл. 73).

Пичак банд — подвеска для ножа. Конец XVIII–XIX вв.
ГМИ Узбекистана. КП 6534. Инв. № 260. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 60. Илл. 15).

ных символов и темно-красных кругов. Декор вышивок гулькурпа и чойшабов строится из центральной звезды или круга и веток с цветами, оставляющих незашитым большое пространство фона. Гулькурпа — покрывало на одеяло, как вид изделия был характерен для двух регионов — Ташкента и Ферганской долины.

Причем композиция узоров также была схожей, что говорит о связях традиций вышивки двух этих центров. В то же время наиболее часто используемый в декоре гулькурпа композиционный прием «як моху чор шох», популярный в нуратинской и шахрисабзской сюзане, свидетельствует о том, что в конце XIX в. стали вырабатываться и некие общие черты орнаментального стиля традиционной вышивки Узбекистана.

Вышивки Ферганской долины отличаются тонким графическим узором из веток и концентрических колец, которые оставляют много свободного пространства фона. Изделия ферганских мастериц выполнены на цветном фоне — это в основном «руиджо», тюбетейки, реже — большие вышивки типа гулькурпа и сюзане.

Крупные растительные медальоны с красными, желтыми или белыми листочками и лепестками рядами располагались на свободном пространстве сюзане из тканей темного цвета. Колорит их построен на контрасте светлых и темных тонов. В отличие от нуратинской, бухарской или са-

маркандской вышивки, ферганские мастерицы часто использовали цветные адрасные ткани для фона вышивок. Значительным и богатым на вариации разделом мелкой вышивки является детские, женские и мужские тюбетейки, в которых наиболее полно проявились этнокультурные особенности населения узбекских ханств. В орнаментике тюбетеек отражены мотивы, характеризующие локальные черты вышивки центра, где были они изготовлены.

В музеях Узбекистана широко представлена мелкая вышивка XIX – начала XX вв. из Шахрисабза, Нураты, Самакранда, Ургута, Бухары, Ташкент, регионы Сурхандарьи и Кашкадарьи. Это — подвески для ножа – пичак банд, мешочки для зеркала ойна-халта, для чая — чой халта, для денег — пул халта или капчук, для гребешка — шона халта. В некоторых случаях подвески для ножа и кошелек входили в единый набор (ГМИ Узбекистана. КП 7243. Инв. № 284).

Мелкой вышивкой украшали такие элементы одежды как пояса — камар или ворот женского платья платья — пеши курта, по краю платья, ворота платья или женских штанов пришивали декоративные тесемки джияки с вышитым узором. Необычно и красочно выглядели кожаные охотничьи штаны, украшенные вышивкой в виде цветочных узоров (Шедевры. 2004. С. 255. Илл. 495).

К концу XIX в. значительно возрастают торговые связи с другими государствами, увеличивается ввоз в Узбекистан дешевых фабричных товаров. Это отразилось на художественных ремеслах Узбекистана. Некоторые отрасли, не выдержавшие большой конкуренции с фабричными тканями, почти прекратили своё существование, в том числе ряд кустарных видов ткачества. Вышивка, которая не испытывала такой конкуренции, оставалась необходимой принадлежностью народного быта. Но всё же, на её

Ойнахалта и чайхалта — мешочки для зеркала и чая. Конец XIX в. Бухара
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 239. Илл. 454).

Ойнахалта и чайхалта — мешочки для зеркала и чая. Конец XIX в. Нурата
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 239. Илл. 455).

Шалвар — охотничьи кожаные штаны с вышивкой. Начало XX в. Бухара
ГМИКУ Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 255. Илл. 495).

стиле не могли не отразиться изменения XX в. Распространение искусственных анилиновых красителей отрицательно сказалось на качестве традиционных узбекских вышивок. В XIX в. вышитые изделия стали производиться не только в качестве приданого невесты или нужд семьи её членами, как было раньше, но и профессиональными вышивальщицами на заказ богатых домов или для продажи на рынок. Работа на рынок постепенно ухудшала качество вышивки. Массовое производство, необходимость постоянного копирования вызывали нетворческое отношение к изготовлению вышивки, обеднению узора и расцветки, теряется цельность и единство композиции. Но, несмотря на некоторые черты упадка в вышивальном искусстве, в начале XX в. мастерицы создают вышивки, обладающие рядом художественных качеств, неизвестных в предшествующие эпохи.

* * *

Набойка. Набойка, как и золотое шитье, являлось сугубо городским ремеслом. Технологический процесс создания набивных тканей связан с искусством резьбы по дереву, поскольку узор на специально подготовленную ткань наносился вручную с помощью специальных деревянных штампов — калыбов (Аведова Н. А. 1967). В прошлом использовали и медные калыбы для нанесения узоров на шелковые ткани.

Для каждого цвета в орнаменте изготовляется отдельный калыб. Калыбы для цветных красок режутся из мягких пород дерева — тополь, тал.

Штамп-калыб для набойки из Самаркандского музея. Фото 1928 г.
(Самаркандский … 2011б. Вып. 10. Фото № 7000).

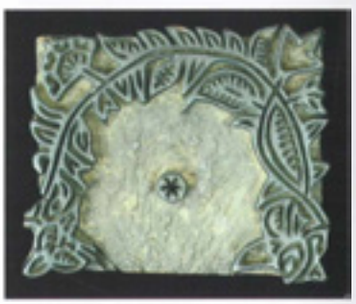
Калыб — штамп. XIX век. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 6417. Инв. № 973.

В XIX в. в Ташкенте получил распространение тонкий и сложный узор, в основе которого мотив полумесяца, для нанесения на концы чалмы мастеров, заимствованный из турецких набоек.

Калыб — штамп. Конец XIX в. Бухарская область, Гиждуванский район, кишлак Хар-Хурон
ГМИ Узбекистана. КП 9361. Инв. № 301.

Мотив бодомгуль встречается и в комбинации с другими узорами. Таковы, например, калыбы в виде чередующихся мотивов миндаля и цветочного куста или крупного мотива миндаля в окружении мелких узоров.

Калыб — штамп. XIX век. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 6379. Инв.№935.



Калыб — штамп. Середина XIX в. Бухарская область, Гиждуванский район, кишлак Ак-тепе
ГМИ Узбекистана. КП 9360. Инв. № 162.

Хонадон-курпа — покрывало на одеяла. Конец XIX в. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 7761. Инв. № 31. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 192. Илл. 42).

Абри-курпа — покрывало на одеяло. 1900 г.
Гиждуван
ГМИ Узбекистана. КП 9787. Инв. № 38. (Хакимов А. А. 2004. С. 240. Илл. 459).

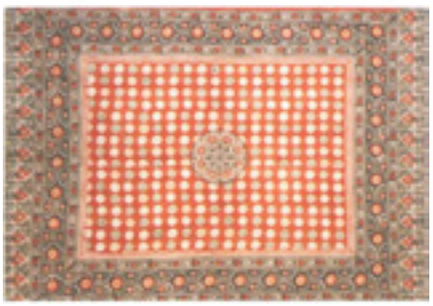
Набойка – покрывало на одеяло.
1915–1920 гг. Ташкент
ГМИКУ. Самарканд. (Хакимов. 2004. С. 240. Илл. 458).

Мастера больше ценят калыбы для черной краски — это основа узора. И с художественной точки зрения калыб-басма — подлинное произведение искусства. Узоры их исключительно хороши именно своей незатейливой красотой. Орнамент штучных изделий отличается от метровых. Кроме того, что он крупнее, чем для метровых тканей, он составляется из многих калыбов. Например, для скатертей имеются варианты широких и узких полос обрамлений, а также калыбы с узорами для заполнения центра и т.д. Широко распространен в орнаментике калыбов узор плода миндаля – бодомгуль, который встречается в различных центрах изготовления набоек. Мелкие сетчатые узоры — михча (гвоздика), туморча (талисман), панджара калыб (решетчатый калыб) и др., употреблялись для подкладочных тканей.

Помимо большого числа деревянных калыбов, как инструментов создания узоров, в музейных собраниях Узбекистана хранится большая коллекция самих набивных тканей XIX–XX вв., представляющие ведущие центры узбекской набойки — Бухары, Гиждувана, Хивы, Ташкента и Маргилана (Сухарева О. А. 1954а). На территории Узбекистана к XIX в. сформировалась широкая сеть кустарных промыслов по производству разнообразных изделий с набивным узором. Эти кустарные промыслы с их богатой технологической и художественной традицией вплоть до 1920–30-х годов оставались одной из развитых отраслей прикладного искусства Узбекистана. Черный узор с густой красной подсветкой на розоватом фоне — строгая

Калыб — штамп. XIX век. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 6065. Инв. № 792.

Разнообразные по мотивам орнамента калыбы изготовляли ташкентские мастера. Одним из таких необычных калыбов из категории «дастархан-калыб» — «калыб для скатертей», является штамп по форме напоминающий человеческий глаз.



Бугджома — покрывало для завёртывания постели. 1920-е гг. Гиждуван
ГМИ Узбекистана. КП 18240. Инв. № 93. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 188. Илл. 26).

Самая обширная коллекция золотого шитья XIX – начала XXвв, представлена в Государственном музее искусств Узбекистана. Немало уникальных образцов этого искусства хранится в Государственном музее истории народов Узбекистана в Ташкенте, Государственном музее истории культуры народов Узбекистана в Самарканде, Бухарском государственном архитектурно-художественном музее-заповеднике и Музее прикладного искусства Узбекистана в Ташкенте. Золотошвейные изделия народов Узбекистана имеются в некоторых зарубежных музеях — в собраниях Государственного Эрмитажа, Российском этнографическом музее и Государственном Музее культуры народов Востока в Москве.

Набойка — скатерть. Начало XX в. Хива
ГМИ Узбекистана. КП 5926. Инв. № 8. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 193. Илл. 45).

и одновременно теплая гамма — излюбленный колорит набойки мастеров XIX–XX веков. В этот период колорит набойки был более многообразным, вырабатывались и были популярными набойки темно-синие, индиговые.

Ремесленники-читгары производили узорные скатерти-дастурхоны, занавеси-парда, простыни-чойшаб, одеяла, покрывала, подкладки, пояса для чапанов — белбог, конские попоны и др. Мастера — астарчи изготовляли метражную, подкладочную набойку, а читгарчи занимались изготовлением штучных изделий — одеял-курпачи, покрывал-чойшаб, покрывала для завертывания одеял — бугджома, скатертей-дастрахан и др. мелких и крупных вещей. В декоре набивных тканей преобладают образы цветущего сада — пышно распустившиеся цветы, грациозные бутоны розы, тюльпана, медальоны — мадохиль, переплетающиеся побеги и листья — ислими, зреющие плоды граната — анор, миндаль — бодомгуль, завитки — гаджак и др.

Известными центрами производства хлопчатобумажной набойки была Бухара и прилегающие к ней селения Гиждуван, Читгарон, Рометан и др.

Особенно славилась своими набойками по шелку Хива начала XX в. с характерной нежно-розовой цветовой гаммой и мелкими розеточными узорами.

* * *

Золотое шитье. Золотое шитье представляло элитную форму городского ремесла, наиболее ранние образцы которого в музейных собраниях относятся к середине XIX в.

В отличие других видов традиционного художественного ремесла, главным и по существу единственным центром золотого шитья была Бухара —столица Бухарского ханства. Во всяком случае ни в одном из других регионов Средней Азии золотое шитье не было развито. В Бухаре это искусство было в основном придворным и занимались им исключительно мужчины. Во 2-й половине XIX в. в резиденции бухарского эмира в Арке существовала большая придворная мастерская золотошвеев «Закатчи калон». Во главе такой мастерской стоял устокор, распределявший работу. Он приглашал и увольнял мастеров, ведал всем внутренним распорядком, он же составлял узоры и вырезал трафареты, что требовало особого искус-

ства. Остальные мастера и подмастерья получали право работать и на стороне; три четверти этого побочного заработка поступало в пользу мастера, а четверть в пользу хальфа. Кроме того, в эти годы уже функционировало более 20-ти крупных частных мастерских. Небольших мастерских, часто ограниченных семейным кругом, было, очевидно значительно больше, чем зафиксировано в исторических хрониках.

С середины XIX в. вплоть до падения Бухарского эмирата в 1920 году золотым шитьем украшали мужскую и женскую одежду знати – халаты, кафтаны, пояса, и даже обувь. В этот период золотой и серебряной нитью расшивали множество предметов домашнего обихода: джойнамаз (молитвенный коврик), тахмонпуш (покрывало для постельных принадлежностей), мелкие изделия вроде мешочков для денег, чая, ножны для ножа. Особый раздел золотого шиться составляли части конского снаряжения: зинпуш (чепраки), даури (попона), йолпуш (покрывало для седла).

Для золотого шитья использовались такие ткани, как бархат, привозной и местный, шелк, атлас, кисея, сукно, шерсть, местная полушелковая ткань «алоча», кожа. Основным материалом для золотого шитья служили различные сорта металлических нитей. Сохранились сведения, что золотые и серебрянные нити привозились из Индии, Ирана, начиная со второй половины XIX века они в основном стали привозиться из Москвы. Бухарские

Только пройдя длительный курс обучения у цехового мастера и получив от него разрешение на самостоятельное творчество, можно было стать равноправным членом ремеслемного цеха золотошвеев. В большинстве случаев ремесло золотошвея передавалось по наследству, но нередко этим ремеслом овладевали выходцы и из других профессий. Как правило,обучению золотошвейному ремеслу отдавали мальчиков в возрасте 10–12 лет, что сопровождалось определенным церемониалом. За время обучения, которое в среднем продолжалось 4–7 лет, ученик никакой оплаты не получал. По окончании срока обучения, ученик получал разрешение на самостоятельное занятие ремеслом.

Министр финансов Бухарского эмирата Останкул Кушбеги в золотошвейнолм халате и штанах, также украшенных вышивкой золотыми нитями

(Самаркандский ... 2011б. Вып. 10. Фото № 7147.)

Уста А. Маджидов. Зартун — мужской золотошвейный халат. 1900–1904 гг. Бухара

ГМИ Узбекистана. КП 7396. Инв. № 33. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 213. Илл. 5).

Халат мужской. 1898–1900 г. Бухара

ГМИ Узбекистана. КП 7382. Инв. № 3. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 214. Илл. 9)

Зартун — мужской халат. 1897 г. Бухара

ГМИ Узбекистана. КП 7399. Инв. № 32. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 213. Илл. 7).

Женский платье–халат. 1905–1910 гг. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 7389. Инв. № 56. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 212. Илл. 4).

Халат детский. 1905–1910 гг. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 7387. Инв. № 50. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 212. Илл.1).

Халат детский. 1910–1915 гг. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 7384. Инв. № 53.

Уста Гайбуллаев Ф. Сапоги для верховой езды. 1865–1870 гг. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 7404. Инв.№94 а.б. (Хакимов А.А., Файзиева В. 2014. С. 216. Илл. 20)

Сапоги для верховой езды имели нарядный вид, каблук с загнутыми концами имел практическое значение – это делалось для удобства опоры на стремена во время

золотошвеи выделяли несколько видов золотого шитья: 1) «зардузи-заминдузи» — сплошная вышивка фона золотом, 2) «зардузи-гульдузи»— шитье по рисунку, вырезанному из бумаги, 3) «зардузи-гульдузи-заминдузи» — комбинированная техника шитья, сочетающая два первых вида, 4) «зардузи-беришимдузи» — комбинированное шитье, 5) «зардузи-пулякчадузи» — сочетание золотого шитья с нашитыми блестками.

Орнамент золотого шитья носил преимущественно растительный характер, реже — геометрический. Основными его мотивами являлись крупные медальона, пальметки, кусты, ветки, вазоны с цветами, миндаль, гранат, виноград. Исключительный характер носят мотивы с изображением птиц на женских тюбетейках, изготовленных по специальным заказам. Определенные растительные мотивы, как скажем, «гули-чинни» — хризантема, «гули-кашкари» — кашгарский цветок — свидетельствуют о заимствовании бухарскими золотошвеями рисунков китайского фарфора, который издавна завозился в Центральную Азию, и был особенно популярен среди бухарской элиты XIX – нач. XX веков.

Еще один определенный вид орнаментальных мотивов составляют цветочные мотивы, заимствованные с узоров русских фабричных тканей, которые также в большом количестве стали ввозиться в Центральную Азию в в последней трети XIX века. В орнаментальном декоре золотошвейных изделий XIX – начала XX вв. постепенно широкое распространение получают мотивы архитектурных памятников: михраб-ниша в мечети, «китеба» — орнамент в форме горизонтальных картушей с надписями, «кошин» — изразец.

Наиболее интересные в художественном отношении изделия золотого

Махси — сапожки детские. 1905 г. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 3379. Инв.№98 а.б.(Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 216. Илл. 18).

Махси — сапожки женские. 1905 г. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 7402. Инв. № 97а.б. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 216. Илл. 19).

Джуль или даури — попона для лошади. 1911–1912 гг. Бухара

ГМИ Узбекистана. КП 7436. Инв. № 102. (Хакимов А. А. , Файзиева В. 2014. С. 209. Илл. 2).

Кальтапушак– женский головной убор. 1905 г. Бухара

ГМИ Узбекистана. КП 6055. Инв. № 79. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 215. Илл. 13).

Необычен по форме элегантный женский головной убор замужней женщины кулота-пушак с узорами в виде 8 конечной звезды и растительного узора.

Пешонабанд — зардузи — женская головная повязка. Конец XIX в. Бухара

ГМИ Узбекистана. КП 14619. Инв. № 171. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 215. Илл. 16).

Своеобразен золотошвейный узор в виде трех круглых розеток между которыми расположены орнамент свастики, на женской головной повязке.

Джуль — попона. Конец XIX в. Бухара

ГМИКУ. Самарканд. (Хакимов А. А. 2004. С. 261. Илл. 503).

шитья представлены детскими, женскими и мужскими парадными халатами. Особенно монументально и торжественно выглядел дорогостоящий и требующий особого внимания золотошвеев халат самого эмира и высокопоставленных сановников. Стиль и характер узоров должны были соответствовать рангу его хозяина. Чем выше ранг, тем более богатым, насыщенным и помпезным выглядели мужские золотошвейные халаты. Золотым шитьем богато украшались и другие предметы мужского туалета —пояса, сапоги, головные уборы — тюбетейки и др.

Не менее трудоемкими и в то же время эффектными по декору были детские и женские халаты, богато орнаментированные золотым шитьем. Они отличались от мужских халатов боле яркими цветами тканей, на которые наносилась золотое шитье, и наличием закрытого ворота в передней части халата. Что касается орнамента, то он по содержанию не очень отличался от узоров мужских халатов, но был мельче по размерам, что позволяло показать богатые свойстваткани в ее сочетании с золотыми переливом нитей.

Учитывая небольшой размер детских халатов, мастера вышивали на них более мелкие узоры и нередко золотым шитьем оформляли лишь края халатов, что придавало детской одежде праздничный характер.

Предметом заботы золотошвеев была и женская обувь — махси —бархатные или суконные сапожки с мягкой подошвой, кауши — туфли с низким задником, попуш — туфли с тонким загнутым носом. Для детей богатых жителей и дворцовых сановников бухарские мастера изготавливали сапожки — махси — с нашитым на бархатную поверхность золотошвейным узором.

Золотошвейным узором украшали многие детали женского праздничного костюма такие как — пешонабанд (головной налобный убор), сарандоз, румол (головные платки или накидки), кальтапушак (головной убор замужней женщины), курта (платье), зохи-курта (золотошвейная тесьма, обрамляющая передний вырез платья), кальтача (верхний женский халат), дуппи (тюбетейку), пойча зардузи (женские шаровары), паранджа.

Искусство золотого шитья Бухары XIX – начала XX в. — это классика, период наивысшего расцвета этого уникального вида художественного ремесла. Образцов золотого шитья более раннеговремени не сохранилось,

Ткач за шелкоткацким станком *(Самаркандский ... 2011б. Вып. 10. Фото № 9110).*

а после 1920 годов, в связи с кардинальными социальными трансформациями в обществе, значительно изменился ассортимент изделий золотошвейного искусства Узбекистана и резко снизился уровень профессионального исполнения.

* * *

Художественные ткани. Среди замечательных традиций, которыми богато узбекское искусство, особое место занимает художественное оформление тканей. В XIX в. сформировались основные центры по выработке узбекских художественных тканей. Наряду с дешевыми простыми тканями массового потребления, изготовлявшимися почти во всех селениях и городах в домашних условиях, в специальных ткацких мастерских производились изумительные по красоте высококачественные хлопчатобумажные, полушелковые, золототканые, шелковые и шерстяные ткани.

Конструкция для размотки коконов. 1928 г. Хива *(Самаркандский ... 2011б. Вып. 10. Фото № 9116).*

Об уровне развития на территории Узбекистана в XIX в. традиционного ткачества говорят следующие данные. В 70-х гг. XIX в. в Ташкенте работало 1550 ремесленников ткачей. В городах Ферганской долины — Маргилане, Намангане, Коканде, Ходженте кустарное ткачество было одним из главных промыслов. Так, в 1896 г. в Маргилане, Намангане, Коканде насчитывалось до 600 шелкоткацких мастерских. В 1910 г. в Ферганской области работало 1387 шелкоткацких кустарных мастерских с 3165 рабочими, в том числе 911 мастерских с 2570 рабочими в Маргилане. В 1903 г. в Хиве имелось до 40 шелкоткацких станков, в Ханки – около 20, в Дургадыке — 10, причем в последнем производили исключительно полушелковые ткани. В Самаркандский области в 1912 г. насчитывалось 237

Ткач–кустарь за размоткой шелковых нитей. 1920-е гг. Самарканд *(Самаркандский ... 2011б. Вып. 10. Фото № 9092).*

Адрас. XX в. Бухара *ГМИ Узбекистана. КП 8054. Инв. № 114 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 196. Илл. 3).*

Адрас. Конец XIX–начало XX вв. Бухара *ГМИ Узбекистана. КП 8029. Инв. № 129. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 199. Илл. 5).*

Адрас. Начало XX в. Бухара *ГМИ Узбекистана. КП 8036. Инв. № 124.(Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 196. Илл. 4).*

Бахмаль. XX в. Бухара

ГМИ Узбекистана. КП 7990. Инв. №57. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 200. Илл. 10).

Бахмаль.XX в. Бухара

ГМИ Узбекистана. КП 8002. Инв. №41. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 205. Илл. 30).

Мужской халат. Начало XX в. Ташкент

ГМИ Узбекистана. КП 21604. Инв. № 869 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 195. Илл. 2).

Узоры абровых тканей можно разделить на несколько групп. Наиболее многочисленную из них составляют воспроизведения предметов быта, а также растительные и зооморфные узоры. Довольно разнообразны и узоры геометрического характера — круги, ромбы, квадраты, отрезки прямых, зигзагообразные линии и проч.

Наиболее многочисленны узоры, в основу которых легли изображения предметов быта: тарок – гребешок, «урок»- серп, «коса гул»- узор чаши, «ногора»- барабан, «ногора моки»- барабан и челнок, «галвирак»- решето, «офтоба», «кумган»- кувшин, «самолет», «патнус»- поднос, «четак»- плетенка, «байрок»- флажок, «катак»- клетка, «занжира»- цепь и др.

Узоры растительного происхождения, довольно ограничены по мотивам: «дарахт» — дерево, «тувакда гул»- цветок в горшке, «бодом»- миндаль, «инок»- груша, «мох»- ветка, «анорча»- гранатик.

Узоры зооморфного характера передаются по принципу «часть за целое» (pars pro toto). Таковы широко распространенные мотивы «кучкор шохи» — бараньи рог, «йулбарс думи» — хвост льва, «туя пайпок» — верблюжий след, «капалак» — бабочка, «чаён» — скорпион, «илон изи» — след змеи.

Многоцветный узор, включающий все цвета солнечного спектра, носит название «тири камон» — радуга, «бахор» — весна, «чаман» — цветущий.

шелкоткацких мастерских, в Бухаре в 1916 г. – 46, в Карши – 19 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С.. 196–197).

Во второй половине XIX в. ткачество в Узбекистане являлось самой развитой отраслью ремесла. Славились своими тканями Бухара, Наманган, Маргилан, Самарканд, Шахрисабз, Китаб, Карши, Ходжент, Ургут, Хива. Наибольшее распространение получили бумажные ткани: калами, алоча, чит; полушелковые: бекасаб, банорас, пасма, адрас, дуруя, якруя, атлас, бахмаль; шелковые: шои, атлас, хан-атлас. В этих тканях за исключением атласа и бархата (бахмаль) использовались простейшие переплетения. Изготовлялись и шерстяные ткани для верхней одежды. Среди разнообразных тканей видное место принадлежит полушелковым бухарским и кокандским бархатам, самаркандским и ферганским покрывалам, тончайшим прозрачным шелковым платкам «калгай». Большинство из перечисленных тканей орнаментировались полосами или абровым узором. Наибольший интерес представляло оформление абровых шелковых, полушелковых и значительно реже, бумажных тканей. Способ «абрбанди» заключался в резервации отдельных участков основы путем перевязки с последующим окрашиванием согласно узору и расцветке. Такой способ создавал интересный эффект — узор приобретал расплывчатые контуры.

По своему переплетению абровые ткани делятся на две большие группы — шелковые, в которых и основа и уток из натурального шелка, а также ткани

Чапан — мужской халат. Начало XX в. Бухара

ГМИ Узбекистана. КП 3402. Инв. № 80 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 194. Илл. 1).

Адрас. Начало XX в. Бухара
ГМИКУ. Самарканд. (Хакимов А. А. 2004. С. 243. Илл. 463).

Шойи — шелковая ткань. 1918 г. Маргилан
ГМИ Узбекистана. КП 3481. Инв. № 439. (Хакимов А. А. Файзиева В. 2014. С. 200. Илл. 9).

Адрас. Начало XX в. Ферганская долина
ГМИ Узбекистана. КП 3447. Инв. № 478. (Хакимов А. А. , Файзиева В. 2014. С. 199. Илл. 7).

Бекасаб. Начало XXв. Маргилан
ГМИ Узбекистана. КП 5828. Инв. № 408. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 201. Илл. 13).

типа адрас, в которых основа из натурального шелка, а уток состоял из хлопчатобумажных нитей. Толщина уточной нити в несколько раз больше нити основы, благодаря чему поверхность ткани рубчатая.

Из абровых адрасов до начала XX века в центральных районах нынешнего Узбекистана шились мужские халаты, имеющие строгий покрой.

Как декоративные ткани адрасы шли на приготовление подушек, нарядных «курпачей», стеганых одеял и чехлов для мебели. Адрасные ткани, созданные мастерами Бухары и Нураты, отличает разнообразный и выразительный узор с преобладанием красно-белых цветовых решений.

Признанным центром абровых шелковых тканей в конце XIX – начала XX вв. являлся Маргилан. Адрасные ткани производили и в других центрах Ферганской долины.

На протяжении XIX–XX вв. широкое распространение продолжали сохранять полосатые ткани типа бекасаб, узор которых, как и в абровых, создавался цветными нитями основы. Наиболее популярными были маргиланские бекасабы, предназначенные для одежды состоятельных людей.

Исследователями кустарных промыслов конца XIX в. описываются десятки видов местных хлопчатобумажных тканей, производившихся в этот период на территории Узбекистана. Однако уже во второй половине XIX в. наводнившие Туркестан фабричные хлопчатобумажные, шелковые и парчовые ткани, на которых довольно искусно имитировались узоры восточных тканей, вытеснили с рынков узбекские ткани из хлопка. Лишь местные шелковые и полу-

Джома — халат. Конец XIX в. Нурата
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 254. Илл. 489).

шелковые ткани, орнаментированные полосами и абровыми узорами выдержали конкуренцию.

Народные мастера-абрбандчи широко и умело пользовались растительными красителями вплоть до семидесятых годов XIX века. Затем в текстильную промышленность стали проникать анилиновые красители. Однако удобные в употреблении, эти красители без специальных закрепителей процессов оказались чрезвычайно неустойчивыми, а производство тканей с использованием природных красителей в виду высокой рентабельности, не могло конкурировать с привозными фабричными тканями. В начале XX в. использование искусственных красителей и конкуренция со стороны дешевых фабричных тканей отрицательно сказались на общем развитии узбекского традиционного ткачества.

* * *

Ковроткачество. Одним из развитых видов прикладного искусства Узбекистана является ковроткачество, основные центры производства которых в XIX–XX вв. находились в Ферганской долине (Андижан), в окрестностях Самарканда и Бухары, Джизакской, Сырдарьинской, Кашкадарьинской и Сурхандарьинской областях, а также в низовьях Амударьи. Этот вид прикладного искусства носил характер домашнего женского производства и был распространен преимущественно в быту кочевых и полукочевых народов. Ковровые изделия этих регионов представлены постилочными ворсовыми и паласными коврами и предметами домашнего обихода: вьючными мешками — хурджинами, мешками для хранения предметов быта и одежды — чувалами, торбами, напрамачами и др.

К концу XIX в. ковроткачество из домашнего промысла, удовлетворяющего внутренние нужды хозяйства, становится промыслом товарным, приносящим постоянный доход. В это время появляется и ряд центров по выработке ковров, насчитывавших сотни ковродельщиц, работавших на рынок. Ориентация ковроделия на рыночный сбыт во многих центрах приводит к снижению технических, а порой и художественных качеств ковровых изделий. Они теряют былую высокую плотность узлов, упрощается и укрупняется рисунок орнаментальных узоров. Из ворсовых изделий

Ковер. Начало XIX в. Андижан. Джала-Кудук
ГМИ Узбекистана. КП 8552. Инв. № 3. (Хакимов А. А , Файзиева В. 2014. С. 229. Илл. 30).

Чавадон — вещевой мешок. Начало XX в. Андижан. Хыдырша
ГМИ Узбекистана. КП 32401. Инв. № 599 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 229. Илл. 31).

Хыдырша — ворсовый ковер. Начало XX в. Андижан
ГМИ Узбекистана. КП 23526. № 559. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 223. Илл. 5).

Ой-гилям — ковер для приданого невесты. Начало XX в. Самарканд
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 244. Илл. 467).

Хон гилям — ханский ковер. Начало XX в. Самарканд
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 245. Илл. 469).

Джульхирс — высоковорсовый ковер. Начало XX в. Сырдарья. Заамин
ГМИ Узбекистана. КП 28806. Инв. № 612. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 227. Илл. 29).

наибольший интерес представляли андижанские и самаркандские ковры и предметы убранства каракалпакской юрты.

Своеобразная школа ковроткачества в конце XIX – начале XX века сложилась в Ферганской долине. Здесь были распространены различные ковровые изделия в ворсовой и паласной технике: ковры — гилам, занавесы над дверью — эшик тыш, молитвенные коврики — джойнамоз, мешок для белья — чавадан. Красочная гамма ферганских ковров значительно отличалась от палитры других регионов Узбекистана. Для нее характерно применение в равных пропорциях красных и синих глубоких тонов. В Ферганской долине красивые постилочные ковры изготовляли в Андижане и его окрестностях.

Широко известны так называемые хыдыршинские ковровые изделия — постилочные ковры, вещевые мешки, молитвенные коврики и т. д., которые вырабатывались киргизским и узбекским населением Ферганской долины.

Ковры районов Самарканда более разнообразны. Среди них своей оригинальностью выделялись длинноворсовые ковры «джулхирсы» (медвежья шкура). Они имели удлиненную форму и нередко сшивались из узких полос. Узор их чаще строился из геометрических форм, в более ранних встречались как цветочные розетки, так и мотивы рогов. Ворс ложился, стирая грани узора и цвета, и орнамент приобретал расплывчатость, присущую самой фактуре ковра.

К самаркандскому региону относят и элегантные большие по размерам ковры для невест «Ой гилям» или «Кыз гилям» с использованием традиционных для западного региона Узбекистана медальонных типов композиций. К этому же типу ковров относится уникальный ковер из собраний ГМИКУ в Самарканде, именуемый в литературе «Ханский ковер». Возможно, такого

Содержанием орнаментального декора джульхирсов являлись древние символические знаки: кресты, прямоугольники, ромбы, квадраты, треугольники, круги, восьмиконечные звезды, шести и восьмиугольные фигуры, сложные ромбовидные мотивы со ступенчатым контуром и спиралевидными завитками. Орнаментальный декор джульхирсов имел четкий графический контур. Количество цветов достигало девяти: различные оттенки красного, коричневый, черный и немного синего, желтого, белого и серого.

Джихиз — свадебный ковер. Начало XX в. Кашкадарья. Поселок Джейнау

ГМИ Узбекистана. КП 3707. Инв. № 215 (Хакимов А. А.,Файзиева В. 2014. С. 221. Илл. 5. Вариант композиции А.).

типа ковры представляют собой симбиозные формы традиций — с одной стороны, это узбекские племена самаркандского и бухарского регионов, а, с другой, — традиции туркменского ковроделия в зонах совместного проживания этих этнических групп. Сходный по стилю ковер, выполненный узбеками племени туркман, опубликован Мошковой В. Г. (Мошкова В. Г. 1970. С. 68. Рис. 30).

Другая школа ковроделия по своим художественным особенностям объединяет ковры узбекских племен: найман, туяклы, тюрк, юз кырк, проживавших в районах современной Джизакской области. Их ковровые изделия по техническим данным делились на длиноворсовые джульхирсы-джувараки, коротковорсовые гилямы и безворсовые паласы. Ковровщицы этих районов ткали небольшие постилочные ковры, декоративные занавесы, полотнища для завертывания постели при переездах «бугджома», ковровые ленты для скрепления остова юрт «кур», «баскур», безворсовые шерстяные паласы — «шолча», «кохма», вещевые мешки — «напрамач», переметные сумки — «хурджун». Джульхирсы представляли собой узкие дорожки, которые скреплялись швами в прямоугольное полотнище.

Ой –гилям – ковер для приданого невесты. Кунграды. Конец XIX в. Южная Кашкадарья

ГМИ Узбекистана. КП 31066. Инв. № 594. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 231. Илл. 37).

Самобытная школа ковроделия сформировалась на территории Кашкадарьинской области, благодаря потомкам арабов, осевших в этом районе в VIII–XVI вв. Основная их ковровая продукция состояла из постилочных паласов, тонких паласов типа кизгилам, вещевых настенных мешков — карчин, торба, переметных сумок — хурджинов, футляров для ножниц, веретен, молитвенных ковриков — джойнамозов.

Торба — вещевой мешок арабов. Начало XX в. Кашкадарья. Джейнау

ГМИ Узбекистана. КП 8426. Инв. № 199. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 228. Илл. 33).

Палас «араби гилям» или «бозор гилям». Начало XX в. Кашкадарья

ГМИ Узбекистана. КП. 3699. № 219. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 225. Илл. 16).

Джихиз — свадебный ковер. Начало XX в. Кашкадарья. Поселок Джейнау

Частная коллекция М. Самдова. Поселок Джейнау Кашкадарьинской области. (Вариант композиции Б).

Эшик асма — занавес на дверь. Начало XX в. Самарканд

ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 244. Илл. 466).

Ковер джихиз, обнаруженный в доме жителя Джейнау в 2017 году

Ковры, создаваемые арабами Кашкадарьи так и именовались — араби-гилям и отличались выразительным крупным геометрическим узором. В свою очередь араби гилям имели две основные разновидности — более массовые бозори гилям, и предназначенные для невесты уникальные ковры — джихиз.Традиции араби-гилям оказали влияние на местные формы и на этой основе в этом регионе сформировался своеобразный стилевой симбиоз, который особенно ярко проявляется в характере орнамента и композиций крупных постилочных паласов.

Уникальным типом безворсовых ковров арабов являются ковры для невест, именуемые самими арабами джихиз, выполненные в смешанной технике — с помощью уточных нитей на тканую основу накладывается узор. В отличие от паласных ковров бозори гилям, предназначенных для продажи и имевших широкое распространение, ковры джихизимели ритуально-сакральное значение. Они являлись обязательной частью приданого, и, как правило, ткались в течение одного-двух месяцев специально приглашенными опытными ковровщицами.

Продажа таких ковров была предосудительной даже в случаях крайней нужды. В виду сложности исполнения они не были массовыми и до наших дней ковры джихиз дошли в единичных экземплярах. Джихизы отличались особой красотой орнаментального и колористического решения — на красно-бордовую основу наносился узор из зеленых, белых или желтых узоров. Благодаря красочному эффекту и богатству декора ковры джихиз по фактуре напоминают дорогостоящие ворсовые ковры.

Джихизы выполнялись в смешанной технике «хурбофлик», когда с помощью уточных нитей на тканую основу накладывается вышитый узор. Перевод термина «хурбофлик» перевод этого термина как «плетение гурий» (Мошкова В. Г. 1970. С. 248), на наш взгляд, не точен, поскольку Мошкова В. Г. перевела слово «хур» в его арабском значении. На самом деле это слово на таджикском языке означает свободный или свободное, что по смыслу более адекватно отражает эту смешанную технику ткачества. Поэтому более точным является перевод термина «хурбофлик» как «свободное плетение».

Высокие традиции паласоткачества сохранялись по всей Сурхандарье. Здесь изготавливаются паласы, выполненные в сложной узорной технике «гажари» и «терма». Особой красотой отличаются ковры кунградов «ок-энли», выполненные в смешанной технике вышивки и ковроткачества: в чередующихся и сшитых узких полосах узор нанесен попеременно в ковровой технике гаджари и в технике ручной вышивки (Хакимов А. А., Гюль Э. 2006; Нодир Б. 2013).

Паласы ок-энли изготовляли племена кунградов, проживающие преимущественно в Байсунском районе Сурхандарьинской и Дехканабадском районе Кашкадарьинской областей. Эта традиция сохранилась и в наши дни. В середине XX веке использование анилиновых красителей привело к потере прежних богатых и сдержаных цветовых сочетаний. В начале XXI века традиции классических кунгратских ок-энли были возрождены.

* * *

Резьба и роспись по ганчу являлись исключительным городским ремеслом и использовались в украшении как крупных общественных и культовых сооружений в XVI – начала XX вв., так и традиционных жилых зданий.

В конце XIX – начале XX вв. на территории Узбекистана выделялись такие центры резного ганча как Хива, Бухара, Ташкент, Самарканд, Фергана. Мастерами, активно работавшими в этот период, являлись бухарские мастера — Ш. Мурадов, М. Салихов, самаркандские мастера —Рашид и Кули Джалиловы, Ш. Гафуров, Ю. Азизов, Т. Имамов, М. Юнусов, ташкентские — У. Икрамов, Т. Арсланкулов, ферганские — Али Мусаев, Салиев, хивинские — Р. Машарипов, А. Балтаев и другие.

Но к началу XX в. сооружение монументальных зданий было ограничено, архитектурный декор применялся в основном в оформлении жилых домов, имеющих свои специфические объёмно-планировочные и конструктивные масштабы. Мастера-резчики, имевшие опыт работы, в основном в жилых до-

Эркак мургон Ургочи мургон

Главными мотивами ковров джижим являются эркак мургон (птица самец) и ургочи мургон (птица самка), символически отражающее предназначение ковра как главного элемента приданого.
По характеру композиции ковры джижим делятся на два типа — А) изображение на центральном поле в виде полос двух чередующихся рогообразных узоров «эркак мургон» и Б) центральное поле состояло из поперечных полос, состоящих из мелких узоров в виде небольших медальонов.

Панно-натюрморт с растительным узором. Конец XIX – начало XX вв. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 4952. Инв. № 195. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 149. Илл. 14).

В резьбе по ганчу особое место занимает цветовая разработка. В зависимости от сорта ганча, соотношения различных примесей, изделия из ганча приобретали оттенки от светло-серого до слегка желтоватого. В конце XIX - нач. XX вв. широко применялась и техника цветного ганча, в которой художественный эффект достигался чёткими рисунками из цветной штукатурки.

Панно. 1860-е гг. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 10540. Инв. № 257. (Хакимов А. А. , Файзиева В. 2014. С. 151. Илл. 21)

Панно с цветным фоном. 1835–1840-е гг. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 3867. Инв. № 210. Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 150. Илл. 17).

мах, оформляя дворцы, мечети, медресе конца XIX – нач. XX вв., вносили в них некоторую камерность и измельчённость масштабов.

К концу XIX – нач. XX вв. в Бухаре, Самарканде, Ташкенте выработалась единая художественная система оформления интерьера комнаты, сущность которой состояло в членении стен на нишу и простенок. В результате ниши расписывались, украшались резьбой, края сводов обрамлялись резными или литыми бордюрами. В Хиве, например, сложился иной принцип художественного оформления: стены оставались гладкими, только их торцовая часть украшалась резными ганчевыми нишами. Помимо пространства стен, резной ганч украшал также колонны, капители, базы, жгуты, представленные в разнообразных видах в традиционных узбекских жилищах.

Одним из классических образцов резьбы по ганчу является изящные

Панно. XVIII в. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 4959. Инв. № 127. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 146. Илл. 2).

Весьма интересны панно и фрагменты ганчевых панно из Бухары, среди которых наиболее выразительным представляется панно с изящным измельченным растительным узором, характерным для стиля бухарской школы XVIII в. (ГМИ Узбекистана. КП 4959. Инв. № 127).

Панно. Вторая половина XIX – начало XX в. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 4957. Инв. № 194. (Хакимов А. А. , Файзиева В. 2014. С. 149. Илл. 13).

Панно. XVIII в. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 4948. Инв. № 135. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 146. Илл.4).

ганчевые панно известного мастера Усто Ширин Мурадова в интерьере дворца летней резиденции бухарского эмира Ситораи Мохи Хоса. Новизна и яркая художественная особенность технического исполнения заключалась в использовании в качестве фона для ганчевых панно фактуры зеркала, что придало композиции особую торжественность и воздушную легкость. В XIX–начале XX вв. резьба и роспись по ганчу становятся весьма популярными в декоре интерьеров жилых построек Бухары, Ташкента, Самарканда, Маргилана, Хивы и Коканда в виде небольших ганчевых панно и стенных шкафов с резными и расписными узорами. Учитывая их достаточно компактные размеры, наиболее оригинальные образцы стали экспонатами музейных собраний Узбекистана. Богатая коллекция таких арте–фактов представлена в экспозиции Государственного музея искусств в Ташкенте. Хронологически экспонаты отражают период с XVII до начала XX вв. В экспозиции наряду с отдельными резными или расписными фрагментами, есть немало панно со смешанной техникой — цветной росписью и резьбой по ганчу.

В образцах резного ганча XIX – начала XX вв.. преобладает выделение пышного орнаментального мотива на гладком фоне, которое нашло своё завершение в технике бухарских мастеров — ганчкоров. Они создали специфический вид резьбы табака пардоз, который при небольшой глубине резьбы создаёт эффективную разработку орнаментальных мотивов на гладком фоне.

Элегантный стиль растительного узора с мелкими сине-желтыми листьями и цветками демонстрирует еще одно панно из Бухары, выполненное в технике росписи — лишь обрамление панно сделано в виде полосы из простого резного узора (ГМИ Узбекистана. КП 4948. Инв. № 135).

Ганчевое панно с цветным фоном. Конец XIX в. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 5315. Инв. № 183. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 147. Илл. 5).

Китоба — панно с надписями на цветном ганче. 1870–1875 гг. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 4954. Инв. № 175 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 147. Илл. 6).

В домах жителей ведущих городов Узбекистана были также популярны небольшие панно — китоба с надписями в виде сур или каких-либо изречений. Такой плашной работы образец, выполненный в технике росписи был также изъят из разрушенного дома в Бухаре. В центре панно каллиграфическая надпись с сентенцией и именем мастера: «В этом мире горе близко – к сердцу не бери. Мухамед Исмаил-наккош» (ГМИ Узбекистана. КП 4954. Инв. № 175).

Одним из самых распространенных мотивов ганчевых росписей Бухары является мотив вазы или чаши с произрастающими из них букетами или кустами, который впоследствии стал излюбленных и в других центрах росписи по ганчу.

Уникальным экспонатом с такой композицией является расписное панно из Бухары XIX – начала XX вв., обнаруженное в разрушенном доме г. Бухары в 1936 г. Это панно справедливо рассматривается исследователями как классический образец национального искусства росписи и репродуцируется во многих изданиях по прикладному искусству Узбекистана (ГМИ Узбекистана. КП 4957. Инв. № 194). О том, что мотив вазы с кустом был популярен в жилых домах Бухары свидетельствует и другой экспонат. Это панно со смешанной техникой росписи и резьбы в виде вытянутой вверх композиции с изображением вазы с цветами на синем раскрашенном фоне, обнаруженное в развалинах дома в гузаре Бобо-и-Нонкаш в Бухаре в 1936 г. (ГМИ Узбекистана. КП 5315. Инв. № 183).

Панно с морским пейзажем. Конец XIX – начало XX в. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 4946. Инв. № 198. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 152. Илл. 25).

Резной стенной шкаф — «касамон». 1813–1820 гг. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 5316 Инв. № 158. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 148. Илл. 9).

Необычными и уникальным с точки зрения влияния западных, в том числе российских традиций изобразительного искусства на творчество народных мастеров Бухары, является ганчевое панно с пейзажной росписью в виде берега моря с лодками и подымающимся из моря солнцем, датирующееся концом XIX – началом XX вв. (ГМИ Узбекистана. КП 4946. Инв. № 198).

В XIX – начале XXвв в гостиных залах домов из ганча стали изготовлять специальные настенные шкафы — касамон — с небольшими нишами для установки туда изделий из чеканки или керамики.

В XX веке традиции бухарской резьбы и росписи по ганчу достойно продолжил прославленный мастер Усто Ширин Мурадов. Прославленный мастер наряду с крупными заказами, как например, резные ганчевые панно в Театре и оперы и балета им. А. Навои в

Ташкенте, работал и над небольшими камерными ганчевыми панно, в том числе с использованием в резных панно цветовых росписей.

Для всех видов резьбы разных школ характерно сохранение плоскости на уровне рельефа. Только в маргиланской школе резьбы по ганчу плоскость даётся на уровне фона, из которой рельеф выступает. Резьба по гладкой двуцветной или многоцветной штукатурке заключалась в том, что после прорезки контуров углубления фона заполнялись подкрашенным ганчем до общей поверхности штукатурки. В орнаментальном строе резьбы по ганчу XIX–XX вв. преобладали растительные и геометрические мотивы.

* * *

Резьба по дереву. Особенность это вида прикладного Узбекистана в том, что мастера резьбы по дереву изготавливали не только разнообразные бытовые изделия, но и участвовали в создании образцов архитектурного назначения — это в основном резные деревянные колонны и двери. Наиболее интересные и дошедшие до нас образцы резьбы по дереву, созданные мастерами ведущих центров — Ташкента, Хивы, Коканда, Самарканда и Бухары, датируются второй половиной XIX – началом XX в. Изделия резьбы по дереву более ранних периодов сохранились в виде единичных образцов. Это, например, резные двери XV в. из мавзолея Гури Амир и медресе Улугбека в Самарканде (Хакимов А. А. 2004. С. 180. Илл . 340; Хакимов А. А. 2004. С 181. Илл. 341), сохранившаяся дверь XVII в. из медресе Кукельдаш в Бухаре, резная колонна 1616 г. из мечети Араб-хона и резная дверь XVIII в. из Хорезма (Хакимов А. А. 2004. С. 200. Илл. 383).

Из предметов обихода наиболее распространенными были столики — хан-тахта, табуреты, подставки для книг — лавхи, шкатулки, ширмы и т.д.

Усто Ширин Мурадов. Панно. Первая половина XX в. Бухара

ГМИ Узбекистана. КП 10770 Инв. № 327. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С.152. Илл. 28).

Замечательным образцом такого комбинированного подхода является небольшое панно с традиционным сюжетом — вазона с цветами, созданное мастером в первой половине XX века (ГМИ Узбекистана. КП 10770 Инв. № 327). Нововведением является включение мастером в композицию дополнительных мотивов в виде чайника и пиал, изображенных по обе стороны от вазы с букетом.

Колонна. Мечеть Араб-хона. 1616 г. Хива

ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С. 199. Илл. 382).

Резная дверь из мавзолея Гури Амир. XV в. Самарканд
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры. 2004. С 180. Илл 340)

Существуют разные виды техники резьбы по дереву: это контурная (чилма), бесфоновая, фоновая или резьба с углубленным фоном, углубленный рельеф, сквозная резьба — шабака. При фоновой резьбе плоско-рельефный узор создавался путём углубления и выборки фона, а при бесфоновой резьбе использовался трёхгранно-выемчатый или врезанный узор. Эти разновидности резьбы отличались и по своей художественной выразительности. Для нанесения рисунка использовались бумажные шаблоны для припороха (ахты) или чертили узор с помощью циркуля и линейки, намечая геометрическую сетку композиции ("паргори").

Резная дверь комплекса Таш-хаули. Хива
(Самаркандский ... 2011а . Вып. 9. Фото № 4949).

Во второй половине XIX века в Узбекистане получают распространение многогранные декоративные столики и табуреты, рассчитанные на вкусы европейского населения среднеазиатских городов. К концу XIX – началу XX века мастера использовали два основных способа художественной резьбы: простую технику украшения выемчатым или врезанным узором и сложную бесфоновую резьбу, создававшуюся путем удаления фона. Техника бесфоновой резьбы была доступна лишь профессиональным резчикам и считалась высокоразвитым городским ремеслом. Основу резного орнамента, выполненного в этой технике, составляют ислими — гибкие, упруго-динамичные переплетения растительных побегов, усеянных бутонами, цветами и листьями и паргори — строгий и статичный, геометрический узор, вычерчиваемый с помощью циркуля и линейки.

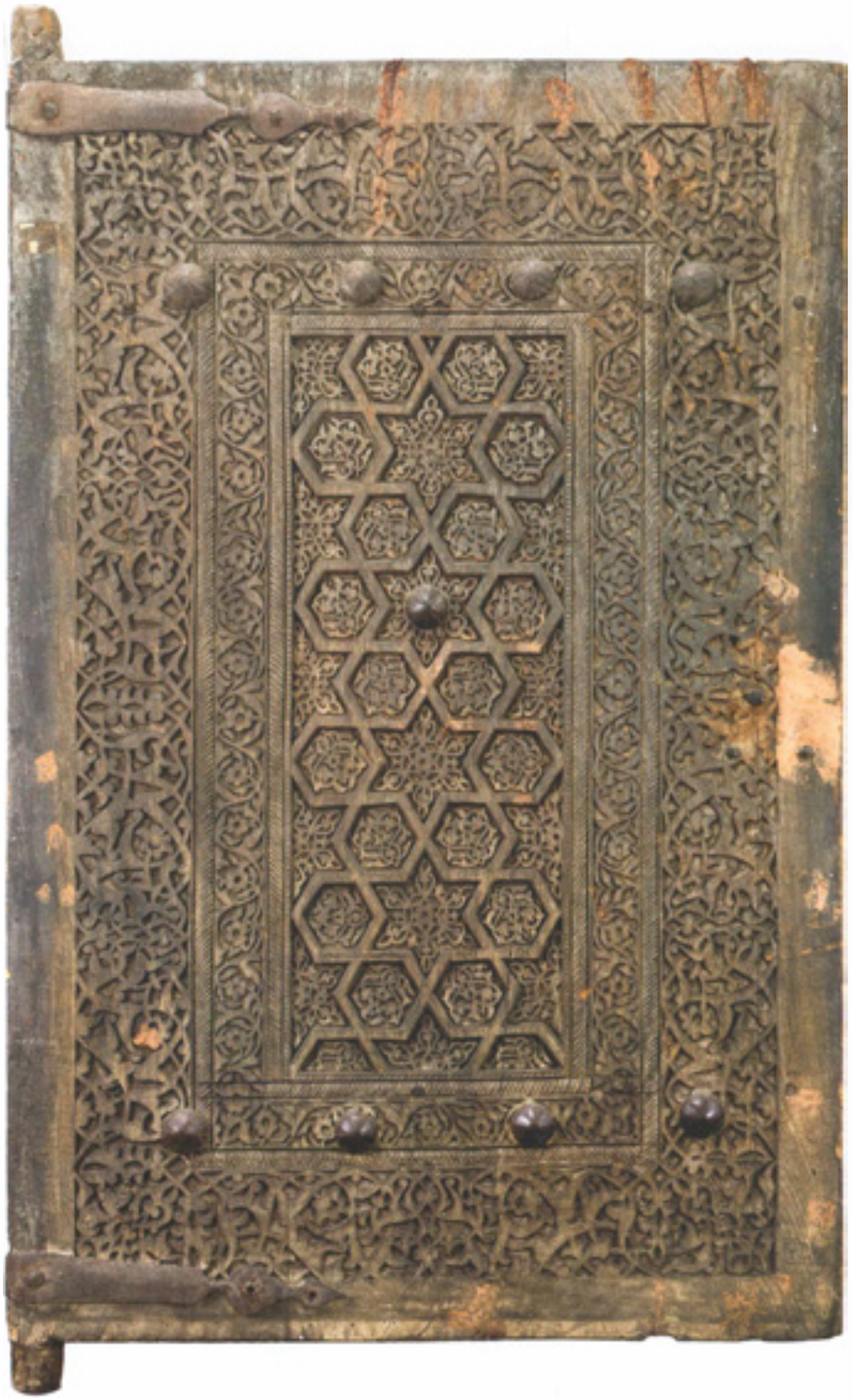
Широкое использование деревянных резных колонн, дверей, и других архитектурных элементов наблюдается в зодчестве столиц узбекских ханств — Хиве, Бухаре и Коканде. Конец XIX начало XX века представлен также широким ассортиментом деревянных предметов домашней утвари. Особой популярностью стали пользоваться высокие многогранные столи-

Резная дверь медресе Кукельдаш. XVII в. Бухара

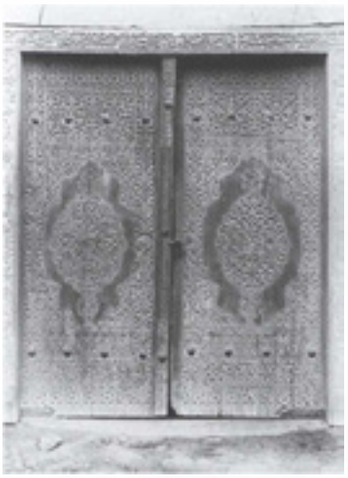
Дверь. XVIII в. Хорезм
(Шедевры.2004. С. 200. Илл. 383).

ки с характерными чертами «восточного стиля», которые ценились за тонкую арабесковую резьбу и предназначались для европейского интерьера.

Одним из ведущих центров искусства резьбы по дереву являлась Хива. Характерной чертой хивинских мастеров-резчиков была способность к выполнению работ разного профиля. Они одновременно были плотниками, столярами, строителями, резчиками. Выбирая материал, хивинские мастера отдавали предпочтение местным сортам древесины. Мастера резьбы по дереву создавали двери колонны и другие архитектурные детали, как для культовых сооружений — мечетей, медресе, так и для домов зажиточных людей. В первой половине XIX в. заказы на исполнение резных



Дверь из мечети Паянда. 1830 г. Хива
ГМИ Узбекистана КП 4691. Инв. № 31. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 164. Илл. 1).



Резная дверь. Ичанкала. Хива
(Самаркандский … 2011а. Вып. 9 Фото № 4985.)

Дверь. Середина XIX в. Хива
ГМИ Узбекистана. КП 4687. Инв. № 30. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 166. Илл. 3).

Очень красив и монументальный медальон в центре, заполненный внутри пластичным растительным узором. Выразительность узорной композиции придают ряды металлических полусфер снизу и сверху от медальона.

работ в интерьерах мечетей и медресе Хивы поступали достаточно часто. О характере резьбы местных мастеров той поры свидетельствует образец деревянной резной двери из мечети Паянда в Хиве (ГМИ Узбекистана КП 4691. Инв. № 31).

Но уже к середине этого столетия большая часть заказов поступала на создание архитектурных деталей из резного дерева для украшения частных домов зажиточных слоев населения. Резные двери для богатых домов из-

Колонна и база. Начало XIX в. Хива
ГМИ Узбекистана. КП 4733. Инв. № 25. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 170. Илл. 1).

готовлялись из древесины урюка, тутовника. Замечательный образец такой двери был обнаружен в бывшем доме придворного чиновника Хивы Мад-Нияза Диван-беги (ГМИ Узбекистана. КП 4687. Инв. № 30).

Одна из самых ранних сохранившихся резных хивинских колонн хранится в ГМИКУ Самарканда — это колона из мечети Араб-хона в Хиве, датирующаяся 1616 г. (Хакимов А. А. 2004. С. 199. Илл. 382). Колонна украшена пластичным растительным узором, мощные стебли которого плотно оплетают ствол. Резьба выполнена в глубокой технике, колонна с монументальными узорами выглядит монументально и торжественно. Классикой хивинского искусства резьбы по дереву являются колонны и двери в постройках комплекса Ичан-кала. Огромное количество колонн в интерьере здания Джума-мечеть поражает разнообразием приемов и красотой узоров. Эту высокую традицию можно увидеть и в декоре хивинской колонны, изготовленной в начале XIX в. (ГМИ Узбекистана. КП 4733. Инв. № 25).

Дверь. 1835 г. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 4113. Инв. № 169. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 173. Илл. 8).

Около 20 мастерских столяров, многие из которых занимались художественной резьбой, размещались в Ташкенте в Бешагачской части, в махалле Чорсу. Основное внимание они уделяли украшению дверей, резьба которой была своеобразной и красивой.В качестве примера можно привести образец старой ташкентской двери, экспонируемой в Музее искусств Узбекистана. Одним из таких виртуозных мастеров был резчик из Ташкента Сулейман Ходжа Насрулла Ходжаев, который жил и работал Бешагачской части старого города, в Махалле Сузук Ота. Он изготовлял шести и восьмигранные столики, покрытые растительным и геометрическим резным узором… формы декоративного столика, по словам Сулеймана Ходжи, он скопировал со столика, который увидел в доме у какого-то русского генерала в Ташкенте. Это свидетельствует том, что традиция изготовления таких столиков хан-тахта связана с подражанием местных мастеров стилизованным под восток европейским образцам.

Другим крупным центром резьбы по дереву в XIX–XX вв. являлся Ташкент, где существовала развитая школа искусства резьбы по дереву. В конце XIX – нач. XX вв. в творчестве мастеров Ташкента наряду с художественным оформлением архитектурных сооружений, значительное место занимала бытовая резьба. В значительной мере, это было связано со столичным статусом Ташкента, существенную часть населения которого составляло русское население. Многогранные столики, шкатулки, другие предметы покрывали изящной резьбой с помощью циркуля, в результате чего и сама техника получила название паргори уйма. Ташкентские резные двери этого периода отличает плоско-рельефная резьба преимущественно растительной орнаментации.

Из кокандских резчиков конца XIX – начала XX вв. до нас дошло имя Х. Наджмеддинова. Работая в Коканде, Самарканде, Бухаре, Ташкенте и

Х. Нажмеддинов. Прямоугольный столик. Начало XX в. Коканд
ГМИ Узбекистана. КП 22351. Инв. № 699. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 177. Илл. 19).

Дверь. Начало XX в. Самарканд
ГМИ Узбекистана. КП 10479. Инв. № 180.(Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С 169. Илл. 9).

Дверь. XIX в. Самарканд
ГМИ Узбекистана. КП 16739. Инв. № 633. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 171. Илл. 3).

Резная дверь. XIX в. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 4984. Инв. № 13. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 173. Илл. 7).

Самаркандская школа резьбы по дереву этого периода отличалась от других школ более утонченным характером резьбы, своеобразным сочетанием геометрических, растительных и цветочных мотивов и необычной техникой. В декоре двухстворчатых дверей из жилых домов Самарканда мастера демонстрирует несколько технических приемов резьбы. На внешней, основной стороне двери в 4 квадратных и 2 прямоугольных медальонах вырезан сложный ажурный растительный узор в технике шабака, а края медальонов обведены полосками нешмысловатого орнамента. Медальоны же внутренней стороны двери оформлены глубокой выемочной резьбой растительного характера (ГМИ Узбекистана. КП 16739. Инв. № 633; ГМИ Узбекистана. КП 10479. Инв. №180).

Хантахта — резной столик. Конец XIX в. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 17818. Инв. № 687. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 176. Илл. 16).

других городах, он был хорошо знаком с особенностями художественной резьбы различных школ и получил большую известность мастерством владения большого числа вариаций резьбы паргори, которой украшал мебель и предметы быта из ореха и чинара. Одно из самых замечательных творений этого мастера — прямоугольный столик со срезанными углами, созданный в начале XXв.

Образцы резных дверей XIX в. из Бухары демонстрируют мастерство резчиков этого центра в использовании неглубокой геометрической резьбы (ГМИ Узбекистана. КП 4984. Инв. № 13., ГМИ Узбекистана. КП 4983. Инв. № 15а). Также как и в декоре самаркандских дверей здесь на фоне плоского орнамента вырезан глубокий узор в виде звездчатых розеток.

В конце XIX – начале XX вв. в Бухаре, также как в Ташкенте, получили распространение резные многогранные столики вытянутых вверх форм. Их узор имел смешанный растительный и геометрический характер, центром композиции крышки столика яв-

Резная дверь жилого дома Бухары. Начало XX в.
Фото 1928 г. (Самаркандский ... 2011б. Вып. 10. Фото № 6997).

лялась шести или восьмилучевая розетка. Резьба была глубокой и пластически выразительной.

Между мастерами представителями различных школ резьбы по дереву постоянно происходило творческое общение. Так, из источников известно, что в Ташкенте работали некоторые мастера-резчики Ферганской долины. Знаменитый маргиланский резчик Уста Максум Ходжи (ум. в конце XIX в.) изготовил резные чинаровые ворота Шейхантаурского кладбища. Ташкентские же мастера как например Азимджан Бабаджанов в 1903–1904 гг. работали в Коканде и Андижане.

* * *

Роспись по дереву. Обширен репертуар изделий художественной росписи дереву — от архитектурных деталей и мебели до разнообразных мелких деревянных изделий, музыкальных инструментов, седел и различной хозяйственной утвари. В отличие от резьбы по дереву наиболее ранние изделия росписи по дереву, дошедшие до нас, датируются серединой XIX. Основными центрами орнаментальной росписи конца XIX – начала XX века являлись Хива, Коканд, Бухара, Самарканд, Маргилан, Фергана, Ташкент, Андижан, Наманган.В этот период сложилась орнаментально-изобразительная система, которой пользуются и современные мастера росписи по дереву. Орнаментальная роспись Узбекистана отличается гармонией цветовых сочетаний и строгой ритмичностью повторяющихся сочетаний. Характерной чертой орнаментальной росписи Узбекистана является отсутствие перехода одного тона в другой — в основном используются контрастные цветовые сочетания.

Мастер по росписи Я. Рауфов. Колонна расписная. XX в. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 9911. Инв. № 40. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 159. Илл. 5).

Органично смотрится сочетание резного и расписного орнамента в декоре резной деревянной колонны начала XX в. из Ташкента, основной ствол и капитель которой покрыты клеящной росписью.

Шкатулка резная с росписью. Ташкент. XIX в.
ГМИ Узбекистана КП 3245. Инв. №106 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 158. Илл. 1).

Как совместную работу резчика и мастера по росписи можно расценивать и небольшую шкатулку XIX в. из Ташкента, покрытую резным расписным узором.

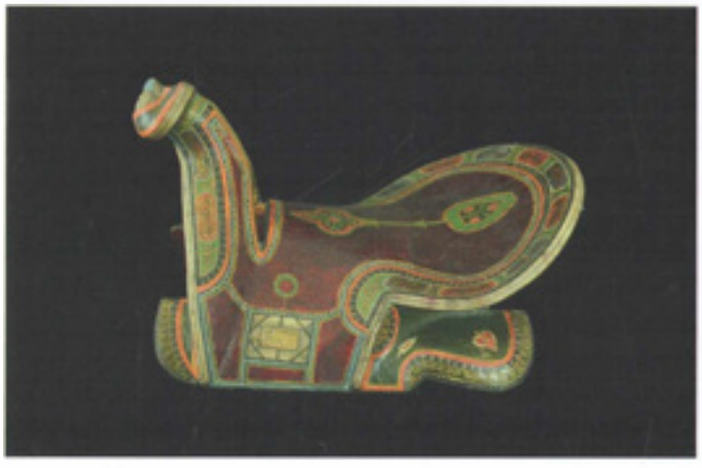
В орнаментальной росписи дереву использовались местные кра-сители. Из импортируемых в регион в конце XIX–начале XX века красителей широко использовался краситель ладжувард, дающий синий цвет. До конца XIX в. местные красители затирались в основном на яйцах и на клею. С конца XIX в. мастера стали пользоваться сухими и масляными красками фабричного производства. В XX в. мастера-орнаменталисты используют сухие фабричные красители, масляные и эмалевые краски, лаки. Палитру узбекских орнаменталистов составляют следующие цвета и оттенки - синий, зеленый, желтый, красный, белый, оранжевый, розовый, темно-розовый, черный.

Седло. Начало XX в. Ташкент

ГМИ Узбекистана. КП 3257. Инв. № 15. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 162. Илл. 16).

Седло. Начало XX в. Ташкент

ГМИ Узбекистана. КП 3258. Инв. № 46. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 162. Илл. 17).



Седло. Начало XX в. Ташкент

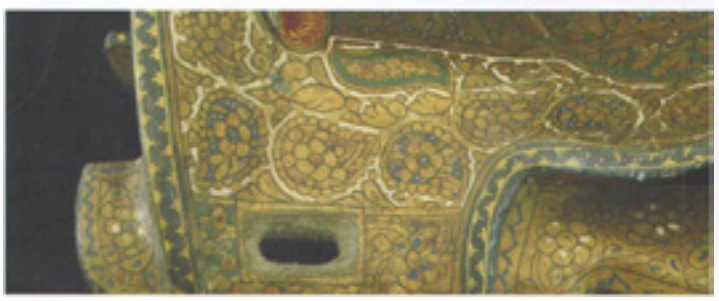
ГМИ Узбекистана. КП 3261. Инв. № 43

Седло. Начало XX в. Наманган

ГМИ Узбекистана. КП 3260. Инв. № 18 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 154. Илл. 1).

Седло. Начало XX в. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 8944. Инв.№14.

Седло. Начало XX в. Бухара
ГМИ Узбекистана. Инв. № 47.
(Хакимов А.А., Файзиева В. 2014. С. 154. Илл 1).



Образцы расписных деревянных изделий с росписью из таких центров как Ташкент, Бухара, Наманган — это детали архитектурного оформления, декоративные столики, музыкальные инструменты, шкатулки, седла и др. предметы.

В отличие от архитектурных росписей, роспись бытовых изделий отличается более мелким узором и рисунок настолько уплотнен, что фон становился практически невидимым. Одним из наиболее распространенных мотивов орнаментальной росписи является ислими. В его основе лежат мотивы вьюнка и спиралевидные стебли растений. В росписи по дереву применяются такие виды ислими как ислими михраб, ислими гюль, ислими патнис. Связными линиями в композиции служат такие элементы как завиток — гаджак, скобка, закругление — кавс, струя воды — об, шнурок — танап и другие.

Особой отраслью орнаментальной росписи по дереву было искусство оформления конских седел — эгаров, признанными центрами которых были Ташкент, Наманган, Самарканд и Бухара. Образцы седел из этих центров представлены в ГМИ Узбекистана коллекцией из 15 предметов. Из них 7 седел работы ташкентских мастерови по 4 седла — изделия мастеров Наманганаи Бухары.

В декоре седел этих центров прослеживаются очевидные сходные черты, как в орнаментальном, так и цветовом решении, что позволяет говорить о тесных взаимосвязях школ искусства росписи седел в рамках территории Узбекистана. Это хорошо видно при сравнении декора седла из Самарканда (ГМИКУ. Самарканд. Шедевры... 2004. С 227. Илл. 440), Ташкента (ГМИ Узбекистана. КП 3257. Инв. № 16; КП 3261. Инв. № 43; КП 3258 Инв. № 46; КП 3262. Инв. № 12; КП 3258. Инв. № 13) и Намангана (ГМИ Узбекистана. КП 3260. Инв. № 18). В эту группу входят седла, в которых декор включает в себя узор вазы или стебелька с цветком в центральной части луки седла, а фон обычно густо красного или зеленого цветов остается свободным, незаполненным дополнительными элементами орнамента.

В бухарских седлах такая разновидность композиции также имеется (ГМИ Узбекистана. КП 8947. Инв. №21; ГМИ Узбекистана. Седло. Бухара. Начало XX в. Инв. № 47).

Однако для бухарских седел также излюбленным можно считать композицию в виде широкого цветочного узора в центре седла и повторяющихся вокруг

Седло. Начало XX в. Бухара
ГМИ Узбекистана КП 8946. Инв.№ 17.

Чинникап — кожаный футляр для посуды. Конец XIX в. Бухара

ГМИ Узбекистана. КП 8580. Инв. № 143 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 234. Илл. 1).

Существовали самые разные технологии обработки кожи. Так, для получения более грубой шагрени кожа предварительно вымачивалась в течение нескольких дней, затем засыпалась зернами проса, которые вкольчивались в кожу ударами молотка. В результате этой операции кожа приобретала характерную шероховатую зернистую поверхность. Для придания цвета кожа вымачивалась в соответствующих красителях, приобретая черный, желтый, красный, зеленый или бирюзовый тон. После окрашивания кожа растягивалась и сушилась (этот процесс мог длиться до нескольких месяцев), после чего натиралась маслом, для придания блеска и выразительности цвета.

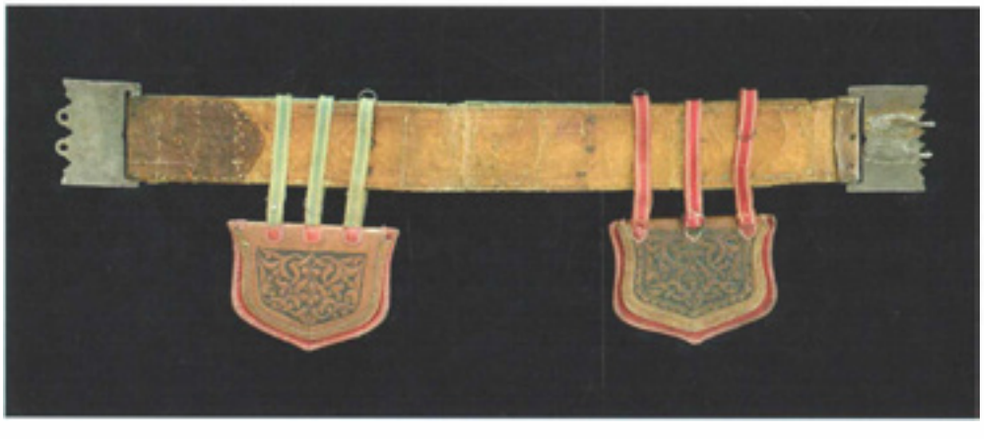
Конская сбруя. XIX в. Бухара или Хива

ГМИ Узбекистана. КП 9933/3. Инв. №32. (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 235. Илл. 8).

Красочно нарядным было убранство коня — попона, сбруя из кожи украшались серебряными бляшками и колокольчиками с чернением и вставками из сердолика и бирюзы.

Чинникап — кожаный футляр для посуды. Конец XIX в. Бухара

ГМИ Узбекистана. КП 3199. Инв. № 12 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 234. Илл. 2).



Кожаный пояс с кошельками. XIX в. Самарканд

ГМИ Узбекистана. КП 17804. Инв. № 47 (Хакимов А. А., Файзиева В. 2014. С. 235. Илл. 5).

Жузгир — папка для бумаг. 1852 г. Самарканд
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры... 2004. С. 194. Илл 367).

Изящен тончайший тисненный орнамент переплетов и папок для бумаг — джузгиров, которыми пользовались богословы и ученые того времени.

мотивов бодомгуль — плода миндаля (ГМИ Узбекистана. КП 8944. Инв. № 14; ГМИ Узбекистана. КП 8946. Инв. № 17). При этом декор узбекских седел имел специфический характер и отличался от орнаментального декора других расписных изделий из дерева.

* * *

Художественная обработка кожи. Искусство обработки кожи получило распространение, как в кочевой, так и городской среде (Бухара, Самарканд, Коканд, Ташкент, Хива). Этот пластичный, с выразительной фактурой материал, подвергался длительной тщательной обработке, в результате которой получали различные сорта кож — замшу, шагрень, сафьян и проч. В качестве исходного материала использовались шкуры крупного и мелкого скота.

Область применения обработанных кож была очень широка — от прочных, грубых дорожных сундуков яхдонов до мягких, тонких перчаток, используемых на соколиной охоте. Одежда и обувь, сабельные ножны и футляры для ножей, седла и упряжь — таков неполный диапазон использования кожи. Одежда из кож была востребована в основном в мужской среде — для спортивных состязаний, козлодрания и соколиной охоты. Кожаная одежда и бытовые предметы нередко украшались вышивкой, металлическими накладками, бисером, инкрустировались камнями.

* * *

Исторически художественные ремесла, выполняя эстетические функции, одновременно являлись важной частью экономики рынка. Ремесленная продукция на многочисленных базарах приносила ощутимый доход в общий бюджет Бухарского эмирата, Кокандского и Хивинского ханств. Однако после завоевания региона царской Россией и распространения фабричной продукции — тканей, металлических изделий, фарфора и др. — экономика традиционного ремесла была подорвана. Наиболее пострадавшим оказалось ремесло городских центров, которые определяли уровень высокого художественного и технологического качества. Проведение Закаспийской железной дороги и наплыв в связи с этим массовых промышленных товаров вызвал кризис в сфере наиболее высокохудожественного городского ремесла, которые не выдерживали конкуренции с массовой мануфактурной продукцией и были вынуждены сворачивать производство.

Футляр кожаный для Корана. XIX в. Самарканд
ГМИКУ. Самарканд. (Шедевры... 2004. С. 192. Илл. 361).

Так, исчезла голубая керамика Бухары, Самарканда, а центр силы переместился в окружающие регионы в Бухарском регионе — это Гиждуван, а в Самарканде керамика стала развиваться в Ургуте. При этом сине-белый колорит в технологическом процессе этих центров практически исчез. Примерно то же самое стало происходить и с другими видами. Так, например, к началу XX века стали исчезать крупные вышитые панно Ташкента, а центр их изготовления переместился в близлежащий Пскент, вышивка Бухары и Самарканда также к середине XX века практически сошла на нет. Распространение товаров промышленного производства в регион отрицательно сказалось на качестве и конкурентоспособности в большей степени городских видов ремесел, имевших высокий рыночный спрос и нередко

составлявших статью экспорта. Процесс нивелировки традиций высокого городского ремесла, вызванный экономическими причинами, отрицательно сказался на общем художественном уровне изделий прикладного искусства. Появление искусственных красителей и фабричных тканей отрицательно сказались на качестве традиционного художественного текстиля — ковроткачества, вышивки, набойки, шелковых тканей и т.д.

Ощутимым ударом стали экономические и идеологические реформы уже при советской власти, когда была ликвидирована частная собственность и ремесла стали расцениваться как пережиток прошлого, как нечто второстепенное по сравнению с новыми формами изобразительного искусства — живописью, скульптурой, графикой и т. д. В итоге была подорвана экономическая составляющая прикладного искусства и, соответственно, снизился социальный статус мастера, лишившегося естественной экономической опоры. Деятельность мастеров ремесленников, реализовавших самостоятельно свою продукцию, стала преследоваться налоговыми органами как противозаконное предпринимательство. В начале 1960-х годов в связи с переводом кустарных промыслов в систему местной и бытовой промышленности, изменился вековой принцип сохранения и развития традиционной эстетики в рамках школы «устоз-шогирд» («мастер-ученик»), нарушился механизм медленного, эволюционного изменения орнаментальной системы. Были во многом утеряны старые технологии, в орнаментике возобладала эклектика и китч. Высокие традиции качества и художественного вкуса, свойственные лучшим образцам национального прикладного искусства XVIII – конца XIX века были девальвированы.

Но все же до начала XX века ремесленная деятельность, благодаря сохранению частной собственности, позволяла мастерам сводить концы с концами и прикладное искусство этой поры является одной из вершин в многовековой истории искусств Узбекистана.

Глава 8
ИСКУССТВО XX ВЕКА: горечь и радость метаморфоз

Искусство в ретроспективе столетия
Миф и реальность в живописи: на рубеже столетий
Течет дувалов полусон: эстетика восточного гедонизма
1930-е гг.: другое время — другое искусство
Соцреализм крепчает: живопись 1940–1950-х гг.
Искусство 1960–80-е гг.: новый спектр тенденций
Живопись Перестройки — альтернатива соцреализму
Монументальное искусство и скульптура: от реализма к метафоре
Архитектура и время
Судьбы ремесленников

Искусство в ретроспективе столетия

Искусство конца XIX – начало XX вв. как объект исследования осталось «пограничной зоной» между двумя трудами ученых ташкентского Института искусствознания — фундаментальной работой «История искусств Узбекистана» Пугаченковой Г. А. и Рempеля Л. И. и коллективным трудом «Искусство Советского Узбекистана», представляющим собой аналитику изобразительного, прикладного искусства и архитектуры Узбекистана с 1917 по 1972 г. Правда, прикладное искусство, по мнению авторов, рассматривается в диапазоне «последних ста лет» (Искусство Советского Узбекистана. 1976. С. 9).

Безусловно, оба издания были важным вкладом в изучение многовековой истории Узбекистана, в научный обиход был введен огромный массив историко–культурного материала и уникальные произведения искусства и архитектуры, в них были сделаны важные обобщения и оценки художественных процессов. Учитывая то, что это были сотрудники одного Института, в процесс подготовки и написания текстов второго издания в вопросах, касающихся проведения линии преемственности между двумя эпохами истории искусств, учитывалось мнение и рекомендации авторов первого издания — Г. А. Пугаченковой и Л. И. Рempеля.

В то же время очевидно, что хронологический охват второго издания с 1917 по 1972 гг. был политически ангажирован и связан с исторической датой — 55-летием Октябрьской революции. Авторы коллективного издания по искусству Узбекистана XX века исходили в своих оценках и идеологических установках из принципов искусства соцреализма, что сказалось на

А. Волков. Гранатовая чайхана. Фрагмент. 1924 г.
ГТГ. Москва.

Автор выражает благодарность Государственной Третьяковской галерее за предоставленную возможность публикации качественной иллюстрации этой изумительной картины Александра Волкова.

общих подходах к оценке произведений искусства и архитектуры нового времени как революционном и передовом. Об этом свидетельствует использование авторами книги понятия «прогресс» при характеристике и оценке искусства Узбекистана XX в., что неизбежно приводило к необъективным и ошибочным выводам и заключениям. 1917–1972 гг. — период краткий в масштабах большой истории искусств, не дававший исследователям достаточных оснований для таких его глобальных оценок как «передового и более прогрессивного». Так характеризуя сложный период развития живописи 1945–1970-х годов авторы, упоминая о спадах, вновь подчеркивают ее развитие по «восходящей линии» — «к новым ступеням художественного мастерства» (Искусство Советского Узбекистана. 1976. С. 155).

В данном случае идеологическая составляющая доминировала над историзмом и объективным искусствоведческим подходом в исследовании произведений искусства и архитектуры. В нашем подходе к искусству Узбекистана последнего столетия мы исходили из принципа «искусство прошлого — не хуже и не лучше — оно другое». Что касается понятия «прогресс» в оценках различных этапов развития истории искусства, то оно методологически некорректно — критериями оценки произведений искусства должны быть качества профессионализма, мастерства и художественной выразительности. Эти критерии были приоритетными в процессе отбора произведений искусства и написании авторами текстов изданий двух книг-альбомов, посвященных живописи, скульптуре и монументальному искусству Узбекистана (Хакимов А. 2009 г.; Акилова К. 2009, Хакимов А. 2011а).

* * *

В конце XIXв.в культурную жизнь узбекских ханств проникают новые европейские формы изобразительного искусства и архитектуры. Однако этот процесс на первых порах не носил повсеместного характера, и в него не были вовлечены местные силы. В самом начале XX века произошло глобальное исторической событие — установление в Туркестане власти большевиков и вхождение Узбекистана в состав унитарного советского государства. В 1920-х годах начинается процесс внедрения изобразительного искусства в широкие массы при поддержке государственных органов. С начала 1930-х и до второй половины 1980-х годов доминирующей идеологической установкой в искусстве Узбекистана была диктатура метода соцреализма. Становление новых форм изобразительного искусства и архитектуры в начале XX века стало осуществляться здесь на основе новой коммунистической идеологии, философии атеизма и на отрицании ценностей мусульманской культуры. Это привело к созданию совершенно иной системы национального изобразительного искусства и зодчества.

Таким образом, генезис и развитие новых форм изобразительного искусства и архитектуры в Узбекистане с конца XIX столетия до 1990-х годов XX века представляет собой уникальный историко-культурный феномен, формирование и развитие которого условно можно разделить на два исторических этапа. Первый этап — это вторая половина XIX в. до падения последнего ханства Бухарского эмирата в 1920 году, а второй этап — это 1920–1980-е гг., период искусства Узбекистана в составе бывшего СССР. Внутри этих крупных этапов существовали свои стилевые особенности, связанные с политическими и социальными переменами в обществе.

Что касается традиционного прикладного искусства, то здесь кардиналь-

Каразин. Ирригационные работы в Мирзачуле. Начало XX в.
ГМИКУ. Самарканд.

ной смены стиля не наблюдается. Несмотря на принципиальные изменения в экономике (отмена частной собственности как основы развития традиционных промыслов) и реформ в организации деятельности народных мастеров (создание артелей и кооперативов), отрицательно сказавшихся на условиях работы ремесленников, тем не менее, многовековая художественная система не была подорвана. Эстетика орнамента как доминанта исламского искусства изменяется эволюционно и остается все же доминирующей традицией в прикладном искусстве Узбекистана на всем протяжении XX и начала XXI вв.

Миф и реальность в живописи: на рубеже столетий

Каждый из видов изобразительного искусства имел важное значение в формирования новой художественной культуры Узбекистана, однако доминирующую роль в этом процессе сыграла станковая живопись — один из самых первых и наиболее развитых видов новой культуры и искусства в регионе.

Социальные утопии в искусстве российских художников отражали взгляды царской политической и военной элиты на перспективы переустройства Туркестанского культурного ландшафта, оценивавшей этот проект как прогрессивную модернизацию общественной жизни края. Вспомним, известную картину Николая Каразина «Строительство ирригационных систем в Мирзачуле», в которой раскрывается вышеупомянутая концепция модернизации.

Однако во второй половине XIX века существовала и другая точка зрения художников на явления социальной жизни Туркестана, разрушающая изнутри идеализирующие схемы ее модернизации. Так, в конце XIX века наиболее значимыми полотнами, передающими реальность Туркестана в ее жестком критическом освещении были картины В. Верещагина — своего рода визуальная социально-художественная антиутопия.

Л. Буре. Медресе Шердор в Самарканде. 1913 г.
ГМИКУ. Самарканд.

Особой заостренностью социальных оценок отличаются работы В. Верещагина «Пленные» (1870 г.), «Двери Темура» (1871 г.), «Опиумоеды» и др. Однако, нигилизм его социальной концепции остался недоступным большинству других российских художников, работавших в это же время в Туркестане и создававших большей частью этнографические зарисовки.

В картинах и акварельних набросках русских художников С. Юдина, И. Казакова, Л. Бурэ, В. Розвадовского возникает особый жанрэтногра-фического реализма и живописного документализма. Их работы наряду с худо-

С. Юдин. Чайхана в горах. Начало XX в.
ГМИ Узбекистана. Ташкент.

Ф. И. Рузанов.Портрет Азимджана Якубова.
Начало XX в. Бухара
БГАХМЗ. Бухары.

Дмитриев. Мирза Абдувахид Бурхонзода. 1912 г. Бухара
БГАХМЗ. Бухары.

жественными достоинствами являют собой ценный источник по культуре, искусству и быту народов Туркестана.

Интерес к личности человека, казалось, не был ведущей мотивацией в картинах известных российских художников начала XX века, но неожиданные примеры свидетельствуют о замечательных образцах портретной живописи в это время. В Бухарском музее изобразительного искусства (БГАХМЗ) представлена серия великолепных, тонких психологических портретов представителей интеллигенции Бухары. Судя по их интеллектуальным лицам и характеру одежды они, возможно, симпатизировали движению младобухарцев или сами являлись представителями этого прогрессивного течения. К сожалению, эти уникальные картины так и не привлекли внимания исследователей. Имена художников или неизвестны или их работы не публиковались, а творчество осталось неисследованным (нет инициалов художника Дмитриева и не отмечен искусствоведами художник Н. Холодов). Вместе с тем, высокий уровень профессионализма и проникновение в мир портретируемого, проявленное авторами этих портретов, качество весьма редкое для туркестанских художников той поры.

В начале XX века освоение традиций европейского изобразительного искусства представителями коренного населения было редким явлением. Один из таких примеров демонстрирует упоминавшийся нами в предшествующих разделах художник из Бухары Садириддин Поччаев. В работах С.

А. Исупов. Чайханщик. 1914–1921 гг.
ГМИ И. В. Савицкого.

Поччаева «Богиня на буйволе» ощущается стремление мастера к композиционным приемам, стилю рисунка и цветовым решениям, характерным для европейской станковой живописи.

* * *

На всем протяжении развития живописи Узбекистана последних полутора столетий мы наблюдаем различные трактовки истории, жизненных реалий, социальных перемен и традиционных ценностей. Кратко эта динамика выглядит следующим образом. От социальной критики исторического прошлого и традиционного уклада жизни в Туркестане (антиутопия В. Верещагина — конец XIX в.) и экзотизации традиционного наследия Востока (гедонистическая утопия — 1910–1920-е гг.) до утопии соцреализма (1930–нач. 1980-х гг.) и провозглашения его альтернатив (вторая половина 1980-х гг). Новый этап поиска в историко-культурном наследии и в современной реальности маркеров национальной идентичности наступает с 1991года.

Течет дувалов полусон: эстетика восточного гедонизма

Традиция увлечения экзотической стороной жизни Востока получила яркое выражение в творчестве известных художников Европы в начале XX века (Гоген, Матисс, Климт и др.). Искусство чистых форм как инструмент эстетизации быта туркестанского жителя постепенно превращается в одну из ведущих тенденций искусства Узбекистана 1920-х годов.

Яркая декоративность и метафоричность языка отличает работы А. Николаева. Эти же черты характерны и для работ О. Татевосяна. Таким образом, каждый из упомянутых художников интерпретирует персонажи в своем индивидуальном пластическом стиле, но общая тенденция чрезмерной поэтизации бытовой повседневности характерна для всех этих картин. Эта в известном смысле утопическая, идеализирующая местный ландшафт эстетическая концепция характеризует период становления живописи Узбекистана.

Н. Карахан Поливальщик. Конец 1920-х гг.
ГМИ И. В. Савицкого.

Историческое сознание как форма осмысления прошлого в его связи с современностью теряет свои ориентиры. Ощущается вакуум исторического восприятия реальности. В картинах О. Татевосьяна предметом экзотизации Востока становятся не только «далеких гор лазурное сиянье, и кишлаков чудеснейший ковер». Драматический сюжет излечения тяжелобольного в его другой картине «Изгнание джина» интерпретируется в открыто декоративной манере.

В 1920–30-х годах в Узбекистане работала большая группа российских художников, получивших образо-

вание в Москве, Петербурге, Киеве и приехавших в Туркестан, навсегда связав свою жизнь с этим краем. Среди них особо следует отметить таких мастеров как А. Исупов, Л. Бурэ, Г. Никитин, О. Татевосян, В. Еремян, А. Николаев, А. Волков, М. Курзин, В. Уфимцев, Е. Коровай, Н. Карахан, П. Беньков, Н. Кашина, А. Ермоленко, З. Ковалевская, Ч. Ахмаров и др.

Каждый из них обладал яркой индивидуальностью. Восток был для них привлекательным и загадочным миром, но каждый выражал свою любовь к краю по-разному. Одни придерживались принципов реалистического отражения действительности, создавая характерные этнические типажи, этнографические зарисовки и архитектурные пейзажи, переданные с академической достоверностью. П. Беньков и его ученицы З. Ковалевская и Н. Кашина, основываясь на принципах реализма, использовали приемы импрессионистской живописи: богатая солнцем природа Узбекистана давала великолепные возможности для воплощения живописного потенциала импрессионизма. На сочетании импрессионистской фиксации мгновений и яркой, манящей восточной декоративности изумрудно–синих, розоватых и желтых цветов основан живописный эффект светлой по настроению картины Н. Кашиной «Дети».

О. Татевосьян. Продажа лепешек. 1929 г.
ГМИ И. В. Савицкого.

Произведения П. Бенькова до сих пор остаются непревзойденными шедеврами пленэрной живописи в плане передачи световоздушной среды, игры света и тени («Дворик в Хиве», «Ляби-хауз»).

Тенденция социальной характеристики реальности, обозначенная еще В. Верещагиным, в искусстве 1920-х гг. уступает место гедонистической эстетике и лирико-романтическимобразам. Этонаправление наиболее ярко проявилось в картинах 1920-х годов живописцев А. Николаева и А. Волкова.

А. Волкова больше привлекали живописная фактура полотна, игра формы и цвета, его стилистические новации продолжали традиции кубизма. В поиске нового живописного языка, с помощью которого он стремился передать свое понимание Востока, художник обращался к творчеству Врубеля, Пикассо, Матисса. Сильной стороной дарования А. Волкова всегда

Карахан Н. Веятель в горах 1929 г.
ГМИ И. В. Савицкого.

Н. Кашина Дети. 1928 г.
ГМИ И. В. Савицкого.

П. Беньков. Хивинские ковровщицы. 1930 г.
ГМИКУ. Самарканд.

был колорит, достигший наиболее яркой выразительности в одном из самых известных его полотен — «Гранатовая чайхана» (1924 г.), получившем Гран-при на выставке Париже.

В картинах А. Волкова 1920-х гг. ритм ярких цветовых пятен, линий, силуэтов создает ощущение медидативности и мистического, внесоциального пространства. В 1920-е годы художник создает серию насыщенных по цвету полотен, в которых, используя традиционные сюжеты, пытается выявить сакральные пласты восточного менталитета, постичь загадочный и мистический для европейского восприятия мира («Трое», «Танец»).

К концу 1920-х – началу 30-х годов в творчестве А. Волкова наступает перелом: на смену авангардным картинам на темы традиционного Востока приходят работы социальной направленности. Насильственная ломка творческого кредо художника, необходимость подчинения социальному заказу и идеологическим требованиямсказались на качестве работ и чистоте живописно-пластических решений. В произведениях 1930-х годов меняются сюжеты и образы, происходит и смена живописного стиля — свободное, магнетическое смешение интенсивных и ярких цветов исчезает. В картинах 1930-х годов загадочные и мистически образы уступают место грубоватым лицам колхозников и рабочих — героям нового пролетарского времени.

А. Волков. Музыканты на празднике. 1924 г.
ГМИ Узбекистана. Ташкент

Примерно такая же судьба постигла и другого яркого художника — А. Николаева, увлеченного поисками синтеза традиций русской иконописи и восточной миниатюры. А. Николаев был замечательным рисовальщиком, в его творчестве преобладали линеарное начало и строгая тональная разработка светотени. Увлечение Николаева Востоком было настолько серьезным, что он решает принять мусульманство и выбирает себе псевдоним — Усто (мастер) Мумин (покорный). Он выразил свою философскую и художественную концепцию восприятия Востока как поэтического и одновременно экзотического мира грез

А. Волков. Гранатовая чайхана. 1924 г.
ГТГ. Москва.

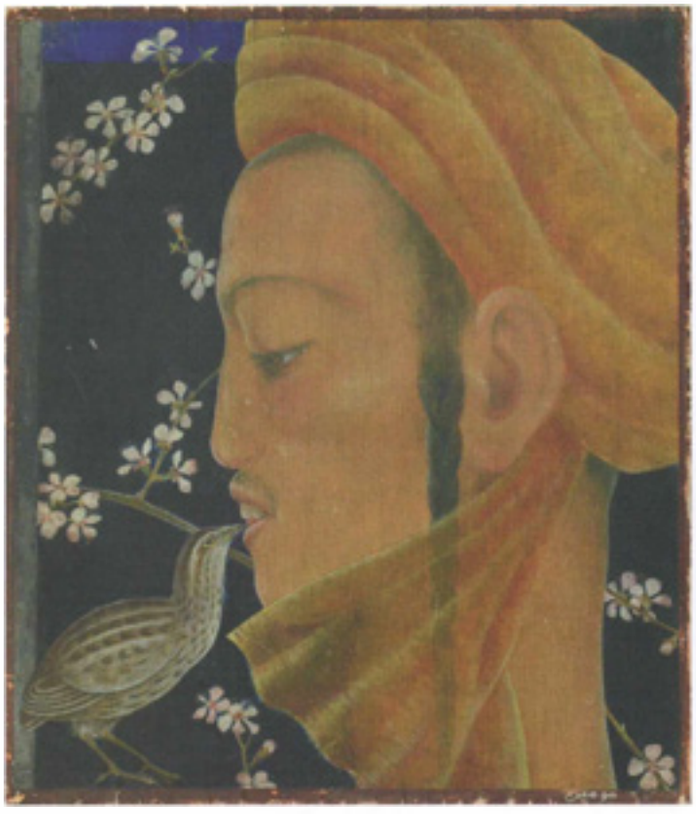
(«Весна», «Мальчик с беданой», «Жених» и др.).

Эволюция творчества А. Волкова и А. Николаева стало отражением общих процессов, происходивших в живописи Узбекистана на рубеже 1920-х–30-х годов годов, когда соцреализм упорно вытесняет творческие поиски предшествующего десятилетия. Их творчество и особенно пластические поиски А. Волкова имели решающее значение для творчества художников следующего поколения — У. Тансыкбаева, Н. Карахана, А. Подковырова, П. Щеголева, первые самостоятельные работы которых, проникнутые идеями постимпрессионизма, появились на рубеже 1920–30-х годов. Эта группа художников пыталась синтезировать традиции декоративной красочности Востока и экспрессивную силу европейской живописи начала XX века.

Другое крыло авангардных тенденций в искусстве Узбекистана 1920-х годов представляет творчество М. Курзина, испытавшего воздействие кубизма и футуризма и близких ему по концепции В. Уфимцева и Е. Коравай.

Их искания также были направлены на синтез восточных и европейских традиций, но пластическое воплощение этой идеи отличалось от группы А. Волкова и исходили из принципов неопримтивизма, близкого эстетике русского народного рисунка — лубка.

В этой стилистике М. Курзиным была исполнена серия гротесковых работ на темы старого узбекского быта «В гости», «Чайхана», «Старое» (1926).



А. Николаев. Беданабоз – юноша с перепелкой. 1920-е гг.
ГМИ Узбекистана.

А. Николаев. Музыкант-бача. 1924 г.
ГМИ Узбекистана.

Усто Мумин. Чайханщик. 1928 г.

А. Николаев. Весна. 1924 г.
ГМИ Узбекистана.

А. Волков. Танец. 1924 г.

В. Уфимцев. Цыганки. Самарканд. 1923 г.
ГМИ И. В. Савицкого

Интересны работы В. Уфимцева 1924–1929 гг., в которых поиск нового стиля сопровождается использованием разных техник и материалов —гуаши, масла, аппликаций, коллажа — «Чаепитие», «Музыканты», «Цыганки», «К поезду», «и др.

Услужливому чайханщику в картине А. Юсупова «Чайханщик» 1919 года противостоит социально-активный, полный достоинства и уверенный в себе представитель нового поколения тружеников в картине У. Тансыкбаева «Портрет узбека» 1934 года. И хотя художник подчеркивает национальную принадлежность портретируемого, тем не менее, здесь очевидна социальная типизация образа, которая выражена языком ярких декоративных цветовых решений.

Эта футурологическая утопия в персонаже У. Тансыкбаева, его устремленность в будущее в свою очередь контрастирует с философией пассеизма в картинах В. Рождественского «Портрет узбека» 1926 года, выполненной в реалистическом ключе.

В работе В. Рождественского образ узбека трактован в традиционной академической живописной манере, герой поглощен личными переживаниями и обращен в прошлое (внесоциальная пассеистическая утопия). Таким образом, на протяжении 10 лет в живописи Узбекистана произошла своеобразная метаморфоза утопий — от идеализации прошлого к идеализации будущего.

Искусства Узбекистана первой четверти XX в. имеет важное значение для осмысления истоков национального искусства в ретроспективе всего столетия. В начале 1920-х годов мировоззренческое переустройство общества, насильственная девальвация традиционных устоев, с одной стороны, и метаморфозы в искусстве — с другой, как бы не соприкасались —свобода творческой ориентации пока не лимитировалась официальной риторикой. Но уже к концу 20-х началу 30-х годов идеологический прессинг вынуждает художников расстаться с лирико-романтическими идеалами, восточной мистикой и эстетикой наслаждения. В 1930-е годы утопические грезы о прошлом растворяются в искусстве соцреализма.

В. Рождественский. Узбек. 1926 г.
ГМИ И.В.Савицкого.

У. Тансыкбаев. Портрет узбека.
1934 г.

1930–е гг. : другое время — другое искусство

В эти годы, благодаря усилиям первой плеяды живописцев Узбекистана создаются различные школы и изостудии, способствовавшие формированию национальных художников. Так начинается творческий путь Л. Абдуллаева, Б. Хамдами, У. Тансыкбаева, А. Абдуллаева, Ш. Хасановой, М. Набиева, А. Сиддики, Ч. Ахмарова и др. В то же время стремление интерпретировать национальные обычаи и обряды в формах европейской изобразительной традиции приводит некоторых местных художников к причудливым результатам. В картине художника А. Сиддыки «Свадьба» традиция повествовательности восточной миниатюрной живописи выражена в виде коллажной композиции, в которой на одном полотне совмещаются разновременные события свадебного ритуала. Стилистика изображений не связана с приемами книжной миниатюры, а напомианет смешение примитивной живописи и европейских комиксов. Лишь в отдельных эпизодах свето-теневая проработка и прямая перспектива указывают на хорошее знание художником реалистических приницпов живописной культуры.

К середине 1930-х годов в его творчестве также начинает преобладать традиция реалистической живописи. Это хорошо видно по его выразительному портрету. Ко второй половине 1930-х годов идеологический пресс и установление диктата соцреализма привели к нивелировке индивидуальных творческих стилей среди художников Узбекистана. На смену ярким творческим экспериментам прошлого десятилетилетия приходит вынужденная перестройка стиля и тематики, что отрицательно сказалось на творческих

результатах.

После известного Постановления ВКПб 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» и исторического съезда Союза советских писателей, провозгласившего соцреализм единым методом советского искусства произошел кардинальный поворот в художественной жизни художников страны и культурном строительстве в целом. Все яркие творческие искания предшествующего десятилетия в 1930-х годах были подвергнуты жесточайшей критике как проявления формализма и западных буржуазных происков в искусстве и на этом эпоха симбиоза местной традиционной эстетики и западного авангарда в творчестве упомянутых художников завершилась.

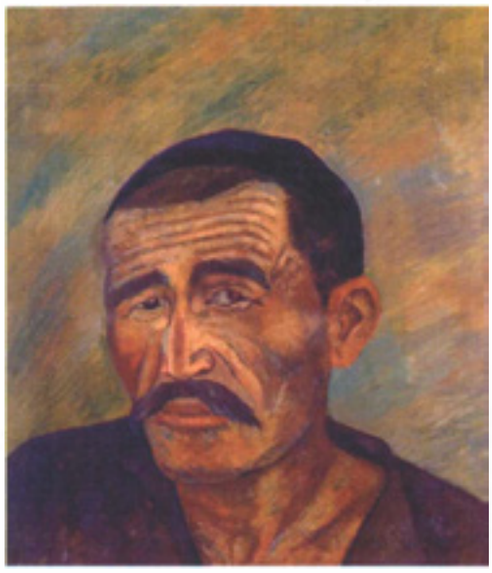
Разнонаправленные в своих эстетических и художественных предпочтениях творческие объединения, ассоциации, сообщества и группы художников, существовавшие до начала 1930-х годов во многих городах и национальных республиках страны, к середине этого десятилетия были подвергнуты организационной и творческой унификации. Во всех республиках по всей стране стали создаваться творческие союзы, что стало свидетельством укрепления позиций идеологии соцреализма в искусстве и централизации государственного контроля в сфере художественной культуры. В 1938 году в Узбекистане был создан Союз художниковУзбекистана, который стал важным инструментом политики государства на протяжении более чем 50 лет.

А. Сиддыки. Свадьба. 1930-е.

Сложные метаморфозы в эти годы претерпевает творчество А. Волкова, А. Николаева, М. Курзина, В. Уфимцева.

Александра Волкова, вынужденного постоянно оправдываться за свое якобы ошибочное прошлое в искусстве и, казалось, отступившего от эстетики «Гранатовой чайханы»в пользу картин с изображением дехкан с кетменями, местные искусствоведы и художники не переставали упрекать, находя все новые и новые просчеты в работах художника. После смены тематики экзотических картин на темы социального содержания, А. Волкова стали критиковать уже не за приукрашивание прошлого и нейтральность к современным революционным изменениям в обществе, а за трактовку образов узбекских тружеников в виде «уродцев с пропорциями кретина и лицом идиота».

Акром Сиддыки. Дехканин. 1936 г.
ГМИ Узбекистана. Ташкент.



В 1936 году в Ташкенте состоялся учредительный съезд Союза Художников Узбекистана. На выставках изобразительного искусства, которые все чаще стали организовываться в городах Узбекистана, стали экспонироваться произведения, отбиравшиеся на них с позиций выверенных критериев соцреализма. Усилилась критика художников формалистов.

Трагичной была творческая и жизненная судьба М. Курзина, также поменявшего свои гротесковые обра-

Н. Карахан. Девушки с кетменями. 1931 г.

Плакат о ликбезе узбекских женщин

зы на тему социального переустройства, что не спасло его от репрессий. В 1936 году он был арестован с формулировкой «за искажение советской действительности».

Динамика развития стиля изобразительного искусства Узбекистана 1920–1980-х была обусловлена социально-политическими и идеологическими факторами. От наполненной восточной экзотикой эстетики искусства 1920 – начала 30-х годов художники Узбекистана уже во второй половине 1930-х и вплоть до 1960-х годов работали в несколько унифицированной требованиями соцреализма манере и стиле изложения.

М. Курзин. Красная чайхана. 1930 г.

Живопись 1940–1950- х гг.: соцреализм крепчает…

А. Волков. Хлопок. Часть триптиха. 1930–1931 гг.

Война 1941–1945 гг. отразилась и на судьбе искусства Узбекистана. В это сложное и драматическое историческое время художники Узбекистана основное внимание уделяли военной тематике. Было создано огромное количество плакатов, рисунков, карандашных набросков, которые в трудных военных условиях были более мобильным и доступным материалом. Что касается живописных картин, то они, большей частью, были созданы уже в послевоенное время.

В 1947 году в Ташкенте состоялась выставка, посвященная 30-летию революции 1917 года и на ней было показано свыше 200 произведений живописи, скульптуры, графики, большая часть которых отражала тему прошедшей войны. Выставка была посвящена установлению власти большевиков в Туркестане, что нашло отражение в тематике ряда крупных полотен, но немало произведений было посвящено теме военных лет и победы в этой кровавой войне. Главными идеями, созданных в послевоенное время произведений были — триумф победы СССР в войне, единство народа и партии как фактор всех достижений и дань памяти героям войны. В ряде произведений передавались сюжеты послевоенной жизни, радость встречи вернувшихся с полей войны бойцов и возрождение новой жизни (картины П. Бенькова, Л. Лутфуллаева и других живописцев). Эти работы отражали доминировавшее в обществе ощущение оптимизма и радужных надежд.

В искусстве 1940-х гг. существовали различные подходы к интерпретации истории и национального культурного наследия. Самое начало 1940-х годов или первые довоенные годы в искусстве были временем продолжения традиций искусства конца 1930–х годов. Между тем, ряд художников оставался в зоне поисков, которые не были явным нарушением принципов и установок эстетики соцреализма, но и к канонам советской эстетики их отнести было бы сложно.

А. Волков. Стройка кирпичного завода. 1933 г.

Картина Н. Кашиной «Базар в Самарканде» больше связана с традициями живописи начала XX века, известными по картинами С. Юдина, И. Казакова, Л. Бурэ, группы русских художников этюдников и мастеров этнографического документализма. В картине отсутствует ощущение новой революционной жизни, очевидных социальных перемен к лучшему в картине нет, художница передает обыденную, традиционную сцену рядового базарного дня на фоне старой мусульманской постройки, что подтверждает мысль о пассеистическом настроении автора картины.

Картина Р. Фалька«Портрет на фоне сюзане» выполнена в мрачных тонах и наполнена минорными

А. Абдуллаев. Портрет А. Хидоятова в роли Отелло. 1946 г.

интонациями. Возможно, в этом нашла отражение и атмосфера всеобщей драмы военного времени. Художественная ценность этих двух камерных по настроению полотен состоит в высокой живописной культуре. Эти картины не претендовали на социальные обобщения, темне менее в них ощутим некий национальный контекст событий.

Некоторые художники меняют свое кредо, обращаясь к новым, прежде не столь популярным жанрам. Такие метаморфозы произошли с известными мастерами У. Тансыкбаевым и Н. Караханом, которые от декоративных по стилю тематических картин 1930-х годов перешли к изображению реалистического пейзажа. Один из основоположников эпического пейзажа Узбекистана У. Тансыкбаев не столько изображает ландшафт, сколько передает эмоции и переживания, пробуждаемые природой. Классикой узбекской пейзажной живописи по праву считается его картина «Утро Кайракумской ГЭС».

Несколько особняком от многочисленных картин на темы войны и послевоенного становления стоит шедевр национального портретного искусства — портрет Аброра Хидоятова во время исполнения роли Отелло. Эта картина заложила основы нового жанра в узбекской живописи — цикла портретов представителей творческой и научной интеллигенции Узбеки-

Кашина Н. Базар в Самарканде. 1940 г.
ДХВ АХ Узб. 615 ДВ-5713.

стана, который стал активно формироваться в конце 1930 – начале 1950-х гг.

Эта картина стала классикой портретного искусства Узбекистана, хотя также не относится к категории произведений, которые можно однозначно отнести к разряду образцов соцреализма. Мощь и внутренняя воля, переданные художником в образе актера и самого Отелло, не совпадали с установками власти на необходимость отражения героизма и позитивного образа современных людей. В этом смысле, все три работы являются неким автономом в общем массиве искусства соцреализма.

В 1940-е гг. обращение деятелей искусства к творческому наследию Навои выявило два противоборствующих направления в историческом сознании художников. Первое, количественно преобладающее направление представлял В. Кайдалов — ярый приверженец соцреализма, непримиримый противник формализма и декоративизма. Он был автором хрестоматийного портрета Алишера Навои, созданного им еще в начале 1940-х годов и получившего 2 республиканскую премию за «правильную реалистическую трактовку» образа средневекового поэта.

Инициатором второго направления был Ч. Ахмаров — автор новой художественной лирико-романтической доктрины истории и национального культурного и духовного наследия. За настенные росписи в театре оперы и балета имени Навои Ч. Ахмаров получил в 1947 году Сталинскую премию. Несмотря на это, в 1951 году на III съезде Союза художников Узбекистана он подвергся резкой критике со стороны В. Кайдалова за то, что, якобы «не сумел подняться выше повторения изобразительных форм книжной миниатюры XV–XVI столетий, не вник, не понял образов произведений Навои, не отнесся к ним как советский человек».

Р. Фальк. Портрет на фоне сюзане. 1943 г.
ГМИ И. В. Савицкого.

После создания настенных росписей в театре Навои, за Ч. Ахмаровым закрепился образ лирика, создателя изобразительных вариаций на мотивы утонченной поэзии Востока и автора портретов неотразимых восточных красавиц. Однако художник владел более широким арсеналом пластических средств и приемов — от академической живописи до импрессионистических приемов.

В 1950-е годы — десятилетия торжества метода соцреализма — в Узбекистане формируются новые виды изобразительного искусства: монументальная роспись, станковая и ландшафтная скульптура, различные техники графики. Но по-прежнему ведущие позиции занимает живопись, где также заметны важные перемены. В искусство приходит новое поколение художников. Среди них Р. Ахмедов, Н. Кузыбаев, В. Зеликов, М. Саидов, Т. Оганесов и Ю. Елизаров, получившие образование в Ленинградском художественном вузе им. И. Е. Репина. Именно с этой группой художников связывают новый и важный этап формирования национальной школы живописи.

Важной чертой их эстетики была приверженность академической живописи, стремление работать в рамках официальных требований соцреализма.

Ч. Ахмаров. Ширин. 1943 г. Картон, темпера.
ГМИКУ. Самарканд. Инв. № ж-344. КП-29542.

В это время расширяются жанровые границы, заметно возрастает профессиональный уровень живописи.

К концу 1950-годов в живописи Узбекистана усилились поиски нравственных и психологических особенностей национального характера узбекского народа. Картина Р. Ахмедова «Материнское раздумье» вошла в хрестоматию национальной живописи Узбекистана как один из признанных шедевров, в котором символически воплощены черты характера простой, но мудрой узбекской женщины.

Внимание Р. Ахмедова привлекают обыкновенные, скромные труженики, величие которых не в их исключительности, а в глубокой человечности и духовной содержательности. Этим настроением пронизана и его известная тематическая картина «Утро. Материнство», выполненная в лучших традициях академического искусства.

К концу 1950-х годов Жесткие установки соцреализма заметно ослабли. Во многом этому способствовала изменившаяся политическая ситуация в стране — в 1956 году был развенчан культ Сталина, уже состоялась хрущевская оттепель. По итогам XX съезда партии в 1956 году состоялся V съезд СХ Узбекистана, на котором была осуществлена робкая попытка реабилитации принципов декоративизма и поставлен вопрос о путях поиска национального своеобразия в искусстве Узбекистана.

Живопись 1960-х годов: новый спектр тенденций

С начала 1960–х годов мы наблюдаем возрастающий интерес художников к раскрытию личных переживаний своих героев. Наиболее распространен-

П. Беньков. Девушка с дутаром. 1947 г.
ГМИ Узбекистана.

Ю. Елизаров. Групповой портрет деятелей литературы и искусства Узбекистана. 1957 г.
ГМИ Узбекистана.

ным жанром становится портрет, связанный с повышением статуса личности в общественном сознании в конце 1950-х годов. Но особенности трактовок портретных образов на протяжении 1960–начала 80-х гг. годов была различной и имела свою динамику стилевых метаморфоз.

Вопреки установлениям соцреализма, Ч. Ахмаров продолжает создавать станковые картины, в которых богатое культурное и духовное наследие узбекского народа предстает в романтической трактовке. Правители и поэты, именитые сановники и воины, зодчие и выдающиеся ученые, философы и легендарные мудрецы прошлого и восточные красавицы средневекового Востока были одной из главных тем творчества Ч. Ахмарова, большей частью созданных в Ташкенте на протяжении 1960–1970-х годов. В этот период в Узбекистане начался процесс национальной, исторический и культурной самоидентификации, который в начале 80-х годов получил более интенсивное развитие.

Поиск национальной идентичности в культурных традициях средневекового Востока, начатый Ч. Ахмаровым в росписях театра Навои, уже дал ростки. В конце 1960 – начале 1970 гг. его ученики Джавлон Умарбеков и Баходир Джалалов создают серию работ, в которых «суровый стиль» советского искусства подвергается молчаливому игнорированию. Феномен Умарбекова возник еще на рубеже 1960–70-х годов. Он стремительно вошел в искусство картинами «Хусейн Байкара и Навои», «Песня», «Мой друг», определив новые для того времени парадигмы живописного мышления и пластики.

Однако в начале 1960-х годов еще были сильны позиции традиционного

реалистического портрета, в рамках которогоуспешно работали Р. Ахмедов, А. Абдуллаев, Ю. Елизаров.

На выставках 1960-х годов все реже стали появляться жанрово-тематические композиции, раскрывающие пафос общественного порыва и трудовых будней. Тем не менее картины социально значимого содержания благодаря заказам государства еще продолжают появляться в большей мере по заказу государства. Они закупались у художников закупочными комиссиями Союза художников Узбекистана. Это стимулировало художников к созданию таких заказных работ.

Теме трудовых будней и жизни на селе посвящены картины М. Саидова «Сбор винограда» и «Семья». В первой работе ощущение атмосферы сиюминутного приподнятого настроения и приятной усталости передано в импрессионистической манере, напоминающей стиль картин П. Бенькова. К концу 1960-х годов колорит в работах М. Саидова меняется — он приобретает более открытый, декоративный характер, что демонстрирует его картина «Семья» — в виде едущих на велосипеде членов одной сельской семьи. Во всех картинах М. Саидова доминирует оптимистический настрой, стремление художника передать приметы поступательных шагов общества по пути обновления жизни.

Ч. Ахмаров. Портрет М. Тургунбаевой. 1951 г.
ГМИ Узбекистана. Ташкент.

Гамма цветов и трактовка деталей одежды, рук и лица в виде растворяющихся контуров фигуры танцовщицы сближает портрет М.Тургунбаевой и с работами П.Бенькова и его последователей В.Ковалевской и В.Камшиной — ярких представителей «узбекского импрессионизма.

Ч. Ахмаров. Танцовщица. 1971 г. *ГМИ Узбекистана. Ташкент.*

Р. Ахмедов. Материнское раздумье. 1956 г.
ГМИ Узбекистана.

Ч. Ахмаров. Портрет Зульфии. 1965 г.
ГМИ Узбекистана. Ташкент

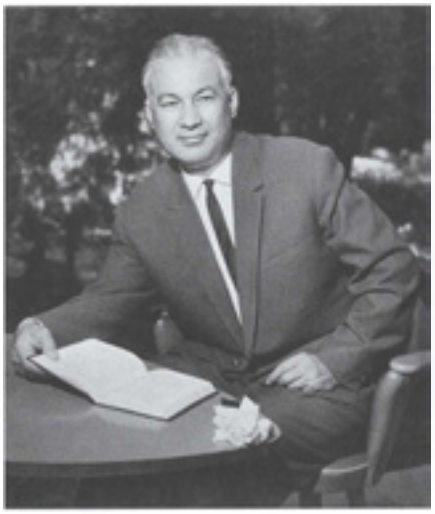
Ю. Елизаров. Портрет доярки Матёкубовой. 1962 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. № 93 ДВ-1570.

А. Абуллаев. Бабушка и внучка. 1960 г.
ГМИ Узбекистана. Ташкент.

Д. Умарбеков. Навои и Хусайн Байкара. 1968 г.
ГМИ Узбекистана. Ташкент.

М. Саидов. Семья. 1969 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент.

Новая трактовка темы трудовых будней дана в серии динамичных по композиции и декоративных по звучанию картин художника Б. Бабаева — представителя нового поколения живописцев Узбекистана. В работе «План выполнен» Б. Бабаева сюжет становится лишь инструментом для экспериментальных живописных и композиционных приемов. Поверхность необычной, почти оранжевой по цвету земли трактована какнекая закручивающаяся спираль. Ощущение движения в атмосфере полотна усиливается фигурами



У истоков возрождения национальной культуры стояли представители научной и творческой интеллигенции. Возглавил это интеллектуальное движение Ш. Рашидов — руководитель Узбекистана с 1959 по 1982 гг.

Б. Бабаев. План выполнен. 1968 г.
ДХВ АХ Узбекистана. № 222 ДВ-3109.

двух идущих молодых рабочих, повернутой фигуры мальчика на коне и изогнутого ракурса грузовика.

Характерной особенностью искусства 1960–начала 80-х годов стало стремление к обновлению традиционных изобразительных принципов, поиск новых выразительных форм, использование экспрессивно-символического стиля. Художники постепенно освобождаются от сковывающих их жестких канонов и правил соцреализма.

Своеобразный процесс воспевания внутренней красоты и земного очарования наших современниц приходится на вторую половину 1960-х годов. С наибольшей выразительностью эту обыденную, но, в известном смысле, божественную ипостась узбекских женщин и девушек выразили в своих картинах Р. Ахмедов, А. Абдуллаев, Ю. Елизаров, Р. Чарыев, В. Бурмакин, В.Зиеев, Л. Салимджанова и др.

Новые тенденции в живописи Узбекистана 1970–х годов связаны с произведениями живописцев Р. Чарыева, Б. Бабаева, В. Бурмакина, Ю. Талдыкина, Н. Шина, Е. Мельникова, К. Чепракова и др. Художники этого поколения пытаются внести цветовую динамику и образную экспрессию в станковую живопись, избегая публицистики искусства соцреализма. Новаторскими для того времени стали произведения Р. Чарыева «Наш современник», «Невеста», «Сурхандарьинская мадонна», выполненные в необычной живописной манере. Одним из безусловных шедевров живописи 1970 годов является картина Р. Чарыева «Портрет старика из Сайроба» (1979 г.).

А. Перов. Лето. Первый полет. 1979 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. № 890 ДВ–7160.

Р. Ахмедов. Утро материнства.1962 г.
ГМИ Узбекистана.

Образ пожилого старика сельчанина из сурхандарьинского поселка Сайроб, по многим позициям неординарен. Несмотря на сельское происхождение героя, его облик утонченно аристократичен, что подчеркнуто в не утерявших природную красоту чертах лица и благородном изумрудно-голубом колорите его одеяний. Перед зрителем предстает впечатляющий образ мудрого, чуждого пафосных изречений, прошедшего нелегкий жизненный путь человека, сохранившего достоинство и непреклонность высоких нравственных позиций.

В картинах Р. Чарыева можно видеть влияние лирико-романтического стиля Ч. Ахмарова. Правда, персонажи Р. Чарыева это не бестелесные восточные красавицы, а реальные и узнаваемые девушки и женщины из знойной Сурхандарьи.

На фоне большого числа портретов сельских жительниц, матерей и женщин втрадиционных одеяниях, представляющих различные этнокультурные группы населения Узбекистана, новым явлением в живописи конца 1960-х годов стали образы современных узбекских девушек европейского стиля. Как правило, это

Р. Чарыев. Невеста. 1967 г.
ГМИ Узбекистана. Ташкент.

девушки и молодые женщины, занятые интеллектуальной работой, врачи, представители научной и творческой интеллигенции. В этом жанре плодотворно работала художница Салимджанова Л. — одна из немногих художниц-узбечек той поры.

Ее кисти принадлежит картина «Портрет Мамуры», передающий образ такой современной привлекательной узбекской девушки, сочетающей в себе приметы нового времени, и в то же время сохраняющей особенности национального характера — скромность, достоинство и врожденное чувство такта.

Салимджанова Л. Портрет Мамуры. 1968 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. Инв. № 2711 ДВ-15197.

Традиция русской живописи конца XIX – начала XX вв. с ее интересом к обыденным сценам и этнографическим зарисовкам из жизни простого народа получает новую трактовку в творчестве ряда художников 1960-х годов. В их полотнах можно встретить такие темы как народные праздники, конные состязания и игры (улак, кураш и т.д.) свадебные события, семейные групповые портреты, сцены восточного чаепития, изображения базарных сцен и др. В зависимости от личных творческих пристрастий они выражаются или в динамичных, экспрессивных формах академической живописи (Ю. Талдыкин, Е. Мельников, Р. Гаглоева) или с определенными обобщениями форм и силуэтов, придающими полотнам декоративное звучание (К. Чепраков, Г. Абдурахманов, Г. Улько, В. Зияев, Д. Имамов, Г. Чернухин, Н. Шин, М. Юнусов, А. Перов и др).

Во второй половине 1970-хи начале 1980-х годов идет дальнейшее формирование принципов национальной школы станковой живописи, одной из особенностей которой становится расширяющееся разнообразие стилевых тенденций и приемов. Ведущие тенденции узбекской живописи в этот период стали определять представители нового поколения Д. Умарбеков, Б. Джалалов, М. Тохтаев, С. Алибеков, А. Мирзаев, Ш. Абдурашидов, Р. Шадыев, придерживавшиеся разных стилевых принципов.

Группа живописцев (А. Мирзаев, Ш. Абдурашидов, Р. Шадыев, Т. Пирматов) целенаправленно разрабатывала концепцию национального стиля. В их концепции национальное своеобразие ассоциируется больше с атрибутикой традиционной этнокультуры и сельского быта, эстетикой народного прикладного искусства и фольклора. Для их произведений характерна сельская тематика, выраженная яркой, преимущественно, пурпурно красной, желтой, зеленой и синей цветовой гаммой. Благодаря их картинам впервые в узбекской живописи начинают проникновенно и масштабно звучать национальные и этнокультурные интонации.

В группе художников, представленной творчеством Д. Умарбекова, Б. Джалалова, М. Тохтаева, С. Алибекова, преобладают холодные и сдержанные по колориту полотна. Их тематика связана с ритмом современного города, смысловое содержание их картин включает философские размышления на актуальные проблемы национальной истории и современной жизни. Новым явлением, которое появилось в изобразительном искусстве Узбекистана второй половины XX века, благодаря эстетике этой группы живописцев, является активное использование живописных метафор и аллегорий.

Интерес к национальной истории и ее выдающимся представителям в 1980-е гг. нашел отражение в двух огромных полотнах Д. Умарбекова «Человек — разумный» (1979–1980-е гг.) и « Я – человек» (1980 г). Впервые в узбекской живописи были созданы столь значительные по размерам станковые картины. Образное звучание, стилистика, живописная манера двух этих полотен, посвященных юбилею великих ученых и мыслителей Аль Хорезми и Ибн Сина, столь близки, что при сопоставлении воспринимаются как своего рода диптих.

Чарыев Р. «Портрет старика из Сайроба». 1979 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. Инв. № 930 ДВ-7589.

1960–70-е годы и начало 1980-х годов были временем новых художественных идей и живописных приемов. В это время произведениями узбекских живописцев разных поколений формируется национальная школа живописи, создается ее самобытная творческая программа, ставшая основой и платформой для будущих новаций и творческих открытий. Главным достижением живописи этого периода было признание за художниками права на собственный взгляд и индивидуальную интерпретацию реальных событий. Широта спектра стилевых тенденций является отличительной особенностью станковой живописи Узбекистана 1960–начала 1980-х годов.

Живопись Перестройки — альтернатива соцреализму

В середине 1980-х годов в творчестве ведущих узбекских живописцев происходят принципиальные трансформации. Смена индивидуального стиля, метаморфозы в творчестве одного художника нередко происходят по субъективным причинам. Однако тектонические изменения в искусстве, которые затрагивают не одного художника, а целое поколение или значительную группу мастеров, возможны лишь при определенных исторических трансформациях и революционных потрясениях. Перестройка на советской территории, а потом преддверие или предчувствие свободы и, наконец, обретение независимости были важными побудительными причинами значительных смысловых

Ю. Талдыкин. Чайхана в Шахимардане. 1969 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. № 1104 ДВ–8672.

Ш. Абдурашидов.Мое детство. 1971 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. Инв. № 515 ДВ–5095.

А. Мирзаев.Портрет Э. Каланта-рова. 1982 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. № 964 ДВ–7759.

изменений и стилевых метаморфоз в живописи Узбекистана.

В Узбекистане во второй половине 1980-х годов приверженцами новых веяний перестроечного искусства стала группа художников, насчитывавшая чуть больше 20 человек. Их возраст колебался в основном в диапазоне от 30 до 45 лет. Эта группа художников стала создавать картины, подвергающие скрытой или открытой критике сталинские репрессии 1930-х годов (Т. Мирджалилов, А. Икрамджанов, Н. Шин), драму узбекского народа в условиях жесткой централизации коммунистической власти (А. Нур), появились работы, призывающие к восстановлению традиционных ценностей (А. Турдыев, К. Адылов, М. Исанов и др.).

Спектр стилевых и тематических трансофрмаций в творчестве Н. С. Шина на рубеже 1980-1990-х годов представляет собой весьма симптоматичную картину. Он на себе испытал трагедию сталинского времени - его семья в 1930-е годы была депортирована с Дальнего Востока в Казахстан, а затем — в Узбекистан. На эту тему им был создан монументальный цикл работ «Реквием», состоящих из огромных полотен с трагически-экспрессивными и сильно стилизованными образами. Персонажи полотен Н. Шина напоминают театральных марионеток, находящихся во власти страшного и жестокого кукловода. Палитра картины Н. Шина «Ночь 37г.» (1988г.) вы-

М. Тохтаев. Сад Эдема. 1978 г.
ДХВ АХ Узбекистана Ташкент. Инв. № 843 ДВ-6784.

Б. Джалалов. Памяти Паззолини. 1970-е гг.
ГМИ Узбекистана. Ташкент.

Д. Умарбеков. Феникс — птица счастья. 1982 г.
Коллекция художника.

Д. Умарбеков. Человек разумный. 1979–80-е гг.
ГМИ Узбекистана. Ташкент

держана в мрачных сине-черно-голубых тонах, выражающих атмосферу, царившую в годы сталинских репрессий.

Во второй половине 1980-х годов отдельные группы художников организовывали выставки, отличавшиеся концептуальными идеями и отражавшими новое понимание ими творческих и мировоззренческих задач (Хакимов А. 1989. С. 7-9). Наиболее отчетливо новые тенденции в отражении современной проблематики проявились в живописных работах М. Варданяна, К. Титова, А. Крикиса, Г. Капцана.

Идея отчужденности человека, его одиночества и социальной незащищенности прочитывалась в картинах К. Титова, заселенных большей частью

А. Крикис. Музыканты. 1986 г.
Частная коллекция.

Н. Шин. Ночь 37-г. 1988 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. № 1775. ДВ-11418.

О. Козоков. Навруз. 1990 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. Инв. № 2065. ДВ-12797

К. Адылов. Три философа. 1985 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. Инв. № 1510. ДВ 10557.

А. Мирзаев. Встреча на красном мосту. 1986 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. Инв. № 1596. ДВ 10876

Б. Серекеев. Старый корабль. 1990 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. Инв. № 2291. ДВ 13299

обнаженными женщинами или муляжами, парадоксальными комбинациями разнообразных предметов.

В картине А. Крикиса «Музыканты» (1986 г.) стилизованные фигуры музыкантов в виде геометрических фигур синих, белых и зеленоватых цветов вызывают ассоциации с минорными мелодиями восточных макомов. Эта картина звучит как вызов гедонистической трактовке Востока как ареала экзотики и беспечного веселья.

Живописцы А. Турдыев, Ш. Джамилова, О. Искандаров, Ф. Шакиров, Д. Юлдашев, Г. Кадыров стремились показать многослойность и красоту традиционной культуры, и в то же время сложность проблем, касающихся

А. Турдыев. Блуждающие облака. 1987 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. Инв. № 1704. ДВ12081

различных сторон соотношения современной духовной жизни и наследия прошлого. Активно разрабатывалась в произведениях, экспонировавшихся на этой выставке, новая для искусства республики тема экологии.

В серии картин А. Турдыева последовательно проводилась об органической связи человека и природы и трагических последствиях ее разрыва. В работе «Блуждающие облака» интонации смягчены, автор, как бы одухотворяет силы природы – землю, облака, подчеркивая идею взаимосвязи жизни человека и вселенной, бесконечной смены рождения и смерти. Социальное настроение создает ощущение ирреальности пейзажа, где все наполнено ожиданием зарождения новой жизни.

Г. Кадыров. Ангел. 1986 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. Инв. № 1787. ДВ 11477

В 1988 году по инициативе художников, наиболее отчетливо проявивших в своих работах социальное настроение перестроечных процессов, было создано Первое творческое объединение – «Объединение 23».

В него вошли ташкентские художники Б. Джалалов, Дж. Умарбеков, А.Мирзаев, А. Нур, В. Ахунов, А. Турдыев, А. Шарджанов, К. Юсупов, Э.Мансуров, М. Тохтаев, Н. Шин, Р. Шадыев, Б. Бабаев, Г. Кадыров, Б. Махкамов, ферганцы — У. Болтабаев, Ш. Ташбаев С. Алибеков, самаркандцы — А. Крикис, А. Исаев, бухарцы — М. Абдуллаев и З. Саиджанов.

Важным принципом, который нашел отражение в тексте декларации, был пункт о пристальном внимании к творческой интерпретации традиции искусства Узбекистана 1920-30–х годов (Сизни кутар хали куп маъни. 1989. С. 4–6). Объединение 23-х художников просуществовало до 1992 года. На протяжении этих лет было проведено около 10 выставок, в основном в Ташкенте, а также в Самарканде. Созданные в тот период картины позволяют проследить путь формирования пластических тенденций, в последующем положивших начало новому этапу национальной жи-

Б. Джалалов. Закат Арала.1990 г.
ГМИ Узбекистана. Ташкент.

Б. Джалалов. Мадонна 21 века. 1988 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. № 1722 ДВ-12154

вописи периода независимости.

По-своему пережил этот период один из ведущих живописцев Узбекистана Д. Умарбеков. Его картина «Зильзиля» («Землетрясение») по пластике и трагической интонации очень близка к «Гернике» Пикассо. Эту же ломкую пластику форм, внутренний скрытый драматизм мы наблюдаем в серии работ, написанных им в 1988 году — «Полуденный сон», «Качели над арыком», «Диптих», «Женщины над арыком», «Мелодии старого города».

Перипетии социальной реальности периода перестройки своеобразно отразились в станковых картинах Б. Джалалова. Картина «Экологическая трагедия» (1987 г.) экспрессивна, но в то же время изыскана, конструктивно выверена и рациональна.

А. Нуридинов. Жертва. 1988 г.
ДХВ АХ Узбекистана. Ташкент. Инв. № 1771. ДВ-11412

Г. Кадыров. Хранитель. 1988 г.

В серии картин «Ожидание» (1986 г.), «Венера перед зеркалом» (1989 г.), «Скорбящий ангел» (1988 г.), «Золотой дождь» (1989 г.), «Мутант» (1989 г.) Мадонна 21 века (1989 г.) мифологические образы предстают сознательно деформированными и гротескными.

В 1990 году Б. Джалаловым была создана абстрактных живописных композиций «Женщина на берегу океана», «Лучезарная», «Пророк», «Мираж», «Закат Арала», «Всевидящее око. Самаркандия», «Хива», «Памяти Пазолини». Линейная сетка фона в них вызывает ассоциации с широко распространенным в орнаментике Центральной Азии гирихом.

Уничижающая социальная критика и внутренняя душевная подавленность выразительно звучат в картине А. Нура «Жертва» (1988 г.) с изображением связанного для заклания барана.

На рубеже столетий заметные метаморфозы испытало творчество Г. Кадырова. Его картины 1986-1990 годов отразили общественные катаклизмы периода перестройки, что нашло отражение в мрачном колорите — контрастах красного и черного, а также формирующихся из их слияния охристо-коричневых оттенков палитры. Работы отличает размашистая, монументальная манера живописи. Сюжет картины «Ангел» (1986г.) построен на сновидении его тети, увидевшей во сне, как ангел смерти Азраил забирал ее маму — бабушку художника. В процессе долгих раздумий был создан мистический образ, в котором личные ассоциации и пессимистическая атмосфера времени сплелись в некий мистический и устрашающий образ безжалостной судьбы.

В 1988 году Г. Кадыров создает серию картин на тему старых городов и памятников, пытаясь выразить палитру более широких ассоциаций и ощущений. Эпичность стиля и выразительная пластика отличает работу «Хранитель». Не остался в стороне от бурных дискуссий середины 1980-х годов, обнаживших копившиеся десятилетиями социальные проблемы и А. Икрамджанов. Одна из первых тем социально-психологического цикла была тема Арала. «Боль моя Арал» (1988 г.) — пронзительно эмоциональная картина, в которой искренние, драматические интонации позволяют избежать декларативности и излишнего обличительного пафоса.

Апофеозом крушения горбачевской перестройки и формальной причиной распада советской империи стал путч 1991 года, после провала которого одна за другой республики СССР стали объявлять о своей независимости. Этот исторический эпизод стал темой картины ташкентского художника Александра Разина.

На переднем плане большой по размеру картины изображен монстр недвусмысленного красного цвета, напоминающий огрызающуюся собаку, олицетворяющую власть, не сумевшую сохранить порученную ей территорию. За ее спиной серые руины домов, символизирующие распавшееся государство. Эта картина символична как одно из последний произведений станковой живописи Узбекистана периода Перестройки, завершившая собой этап «мрачного стиля» узбекской живописи XX в.

В искусстве конца 1980-х годов ощущался наступающий крах эстетики

Р. Акбальян. Хлопководство. Роспись в Бухарском краеведческом музее. 1938. Здание медресе Кукельташ.

соцреализма, вызванный все более глубоко проникающей в сознание людей мыслью об утопичности идей, на которых строилась вся государственность и жизнь советского народа. В живописи нигилизм и негативистская волна шли из московского художественного подполья. Но здесь была иная ситуация. Появившиеся здесь работы с острым критическим ракурсом были своеобразной модой на новую социальную живопись. И не случайно, что узбекские живописцы, восприняли и отразили в своих работах эту тенденцию столь же легко и быстро, как и расстались с ней в начале 1990-х годов. С другой стороны, вызревавшая в работах этой группы художников-реформаторов тенденция к новому прочтению наследия и культуры Востока и узбекской традиционной эстетики, получила в первые годы Независимости весьма плодотворное развитие. Середина 1980 – начала 1990-х годов обозначили собой важный творческий и мировоззренческий Рубикон, через который прошли ведущие живописцы Узбекистана. Отход от социальной критики, довольно отчетливо проявившейся в искусстве 1980-х гг. и обращение в самом начале 1990-х к иной метафорической живописи были важной особенностью этого переходного времени.

Монументальное искусство и скульптура: от реализма к метафоре

Начиная с 1920 года на всей территории СССР, был принят план монументальной пропаганды, который действовал с 1920-х годов до 1991 года. Главной особенностью плана идеологической пропаганды было обязательное отражение принципов и идей коммунистического преобразования в искусстве через монументальные формы. Практика создания агитационных росписей в интерьерах различных по назначению сооружений была весьма распространена в городах Узбекистана той поры.

Учитывая необходимость массового охвата населения революционными идеями, росписями на темы строительства новой жизни стали украшать стены и интерьеры общественных, бытовых и культурных заведений, постро-

Р. Акбальян. Хлопководство. Роспись в Бухарском краеведческом музее. Темпера. 1936 г. Здание медресе Кукельташ. Бухара

Завод Ташсельмаш. Подготовка лозунгов 1930 г. Ташкент

«Чирчикстрой готовим кадры». 1934 г. Чирчик

енных заново или, что было чаще, старых медресе и мечетях, утерявших свою прежнюю функцию. Примером может служить настенная роспись темперой в интерьере медресе Кукельташ в Бухаре на тему сбора хлопка. Роспись была выполнена художниками Р. Акбальяном и Г. Никитинымв 1938 году для раздела «Хлопководство» Бухарского областного краеведческого музея, который размещался в то время внутри этого медресе (Хакимов А. 2018. С. 51).

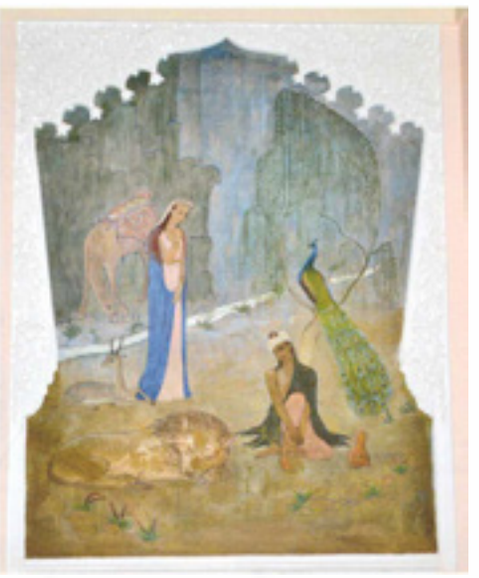
В 1940–50-е годы формируется национальная школа монументальной живописи Узбекистана, одним из основоположников, которой, безусловно, был Чингиз Ахмаров. Как отмечалось в предшествующих разделах, он создал замечательную серию настенных панно интерьере Театра оперы и балета А. Навои в Ташкенте 1947 году на темы поэм Алишера Навои «Хамса». В условиях жесткого подавления инакомыслия в искусстве тех лет, появление в лирико-романтических трактовках персонажей феодального прошлого, в том числе царей и знати, было смелым и рискованным решением. Эта линия в искусстве дала импульс поискам национальной самобытности в искусстве Узбекистана последующих десятилетий, а Ч. Ахмаров стал символом утонченного воплощения идеалов восточной поэзии.

В последующие годы Ч. Ахмаров осуществил немало впечатляющих образцов монументальной росписи в традициях искусства Востока и вошел в историю изобразительного искусства Узбекистана, как выдающийся художник монументалист. Начиная с 1960-х годов, Ч. Ахмаров создал в Ташкенте, Самарканде, Бухаре, а также других городах бывшего СССР (Москва, Сочи, Красноярск, Казань идр.) целый ряд запоминающихся настенных росписей, в которых виртуозно передал свое представление о красоте и ияществе восточной эстетики и философии. Излюбленной цветовой палитрой маэстро был изумрудно-синий спектр. Большая часть его настенных росписей отражает тематику и лирику А. Навои. Это с наибольшей выразительностью проявилось в его росписях интерьере Музея литературы А. Навои.

Более экспрессивная пластика была использована Ч. Ахмаровым в его росписях в Институте востоковедения АН Узбекистана. Нарушение мирной жизни вражеским всадниками, поджог мракобесами рукописей, разорение городов — эти драматические страницы истории узбекского народа выражены в динамичных цветовых и пластических ритмах. Но общая сине-изумрудная палитра в этой росписи преобладает.

Совершенно иной цветовой акцент звучит в композиции «Согдийская

Ч. Ахмаров. Фархад и Ширин. Панно в театре оперы и балета А. Навои. 1947 г. Ташкент



Ч. Ахмаров. Лейла и Меджнун. Панно в театре оперы и балета А. Навои. 1947 г. Ташкент

свадьба», созданной в начале 1975 году при участии художника Д. Умарбекова. В палитре преобладают не свойственные росписям Ч. Ахмарова теплые, желто-золотистые тона. Дело в том, что созданные маэстро рисунки как основа композиции были сохранены, но поиск цветовых решений он поручил ученику — молодому тогда Д. Умарбекову, который осуществил это в соответствии с собственными колористическими пристрастиями (А. Хакимов. 2018. С. 167). Сегодня, когда системные ценности девальвируются, а жертвами антагонизма становятся десятки тысяч невинных людей «Согдийская свадьба» Ч. Ахмарова приобретает значение злободневной притчи и нравственного призыва к единению. Рассказывая о легендарной истории давних эпох, Ч. Ахмаров пытался выразить мысли и чувства актуальные в нынешнем мире, раздираемом локальными войнами и противостоянием цивилизаций. Монументальные росписи Ч. Ахмарова 1960–1980-х годов большей часть посвящены темам и образам восточной поэзии Навои.

Несколько композиций Ч. Ахмаров посвятил выдающимся ученым и деятелям культуры прошлого. В 1963 г. Ч. Ахмаров начал работу над первым крупным монументальным проектом в Узбекистане — 8 крупных панно для музея Улугбека в Самарканде. Работа на композициями была завершена в 1965 году.

В 1970 году Ч. Ахмаров вновь возвращается в Самарканд — для создания настенной росписи в кафе-ресторана «Юлдуз», расположенного у подножья холма Кухак (уменьшительное от слова Кух-гора), на котором была выстроена обсерватория Улугбека. Эта близость к историческому месту определила и содержание настенного панно, посвященного Мирзо Улугбеку.

Одной из самых масштабных монументальных работ Ч. Ахмарова была настенная роспись во Дворце газовиков в Бухаре, созданная в 1980 году в связи юбилеем великого ученого-врачевателя Абу Али Ибн Сина (Авиценна). С освещением в литературе этому крупнейшей по размерам фреске Ч. Ахмарова не повезло. Сведений об этой работе сохранилось мало — лишь несколько общих информационных статей в газетах и популярных журналах 1980-х гг.

Ч. Ахмаров. Настенные росписи Музей литературы А. Навои по мотивам газелей великого поэта. 1968 г. Ташкент

Ч. Ахмаров. Росписи в Институт востоковедения АН РУз. Сюжеты — «Чархпалак», «Семья». «Дервиш», «Поджег книг». Ташкент. 1968 – 69 гг.

Ч. Ахмаров. Д. Умарбеков. Согдийская свадьба. Фрагмент. Интерьер кафе Турбазы завода «Ташкенткабель» в с. Лашкерек под Ангреном. 1975 г.
(Pugachenkova G. A., Khakimov A. 1988. Илл. 99; Хакимов А. 2018. С. 166—19)

Роспись была нанесена на огромную стену размером 18 метров длины и 6,8 метров высоты. В длину фреска занимала всю плоскость стены, а высота панно составляла 4 м, поскольку под панно шла незаполненная горизонтальная полоса высотой 1,2 м., а над верхней частью основной композиции шла такая же горизонтальная полоса, но высотой 0,8 м..

В центре росписи был изображен большой круглый медальон, внутри которого заключена фигура сидящего ученого с книгой в руках. Вверху медальона, символизирующего мироздание, расположено антропоморфное изображение лика солнца и полумесяца и небольшие круглые розетки с рисунками внутри в виде деревьев. инструментариев, пейзажей и др.

Во всех монументальных работах Ч. Ахмарова, при их стилистическом и смысловом своеобразии, все же объединяющий лейтмотив в них просматривается. Это стремление художника выразить гармонию внутренней и внешней, духовной и чувственной и, наконец, божественной и земной красоты в философии Востока. Эта же черта характерна и для последней настенной росписи Ч. Ахмарова на тему танца в Хореографическом училище в Ташкенте (1985 г.).

Благодаря влиянию лирико-романтической эстетики Ч. Ахмарова в монументальной живописи 1970–80–х гг. появляются близкие по философии и пластическим особенностям монументальные работы его последователей и учеников. Одним из талантливых продолжателей традиций Ч. Ахмарова является ныне народный художник Узбекистана, академик Б. Джалалова. Им на основе тонкого, едва приметного сплава европейских и восточных традиций были созданы впечатляющие монументальные росписи в Ташкенте, Бухаре, Самарканде, Коканде, а также в Туркменистане, Таджикистане, Италии, России, Бельгии и Индии (DJalal. 2008). Дебют художника как художника – мо-

Ч. Ахмаров. Улугбек и его молодой соратник Али Кушчи в обсерватории.
Панно в музее Улугбека в Самарканде. 1963–65 гг. ГМИКУ. Самарканд

нументалиста начался с 1978 года, когда он создает фреску в ферганском селении «Чимион» и настенную роспись для муниципалитета итальянского города Калабрия им была создана фреска «Через тернии к звездам».

Весьма плодотворными для Б. Джалалова были 1980-е гг. В это десятилетие он создает серию настенных росписей в Узбекистане. В начале 1980-х годов в творчестве Б. Джалалова возникает утонченная, линеарная стилистика. Особую узнаваемость многим монументальным и станковым работам художника придает прием использования особой «белой линии», создающей атмосферу ирреального пространства.

В 1983 году Б. Джалалови обращается к теме произведения Шарафа Рашидова «Кашмирская песня» и по мотивам этой поэмы создает фреску в интерьере театра в Карши. По пластике и колориту она близка росписи «Рождение танца», но, согласно фабуле поэмы, лейтмотивом является борьба темных и светлых сил. Художник, пытаясь передать это противостояние усиливает драматический контекст произведении и создает образы злых демонов.

Грандиозностью масштабов и пластической изощренностью отличается настенная роспись Б. Джалалова «Торжество человеческого разума», выполненная в 1988 году в интерьере средней школы г. Чкалова в Таджикистане.

Общий вид стены, на которой была нанесена роспись Ч. Ахмарова. 2017 г. Бухара

Реконструкция зала бывшего Дворца газовиков.

Ч. Ахмаров. Авиценна. Центральная часть росписи во дврце газовиков. Бухара. 1980 г.

Здесь также удачно обыгрываются тектонические сложности и особенности интерьера - выступы, большая высота стен, отсутствие достаточного отхода для просмотра и т. д. Но главное, художник делает попытку западно-восточного симбиоза в философском и пластическом контекстах.

В 1987 году Б. Джалалов создает эффектную и виртуозную панорамную роспись в интерьере музыкально-драматического театра им. Хамзы в Коканде «История развития узбекского театра».

Плоскость стены, прерывавшаяся резными дверями, её горизонтальная вытянутость были удачно использованы художником в создании собственной сценографии. Драматургия росписи построена на чередовании своеобразных мизансцен, где подчеркнутая историчность, абстрагированность от современности, театрализация ситуаций и образов совмещена с психологически утонченной и глубокой характеристикой чуть ли не всех персонажей. Б. Джалалова вносит в монументальные росписи элементы лиризма и камерности, наполняя их особой возвышенной образностью, истоки которой просматривались в творчестве Ч. Ахмарова.

Среди работавших в этот период художников монументалистов можно отметить А. Гана, В. Жмакина, В. Соседова, И. Лимакова. Монументальные панно создавали и художники–станковисты, такие как В. Бурмакин, Ю. Талдыкин, Е. Костомаров, Н. Кашина и др. В 1970-е годы отряд монументалистов пополнился выпускниками художественных училищ и вузов. Это художники А. Мазитов, Д. Юсупов, Т. Саибов, братья Жарские и другие (Искусство Советского Узбекистана. 1976. С. 210). Таким образом, именами Ч. Ахмарова и Б. Джалалова не ограничивается перечень художников монументалистов Узбекистана XX века. Тем не менее, ведущие тенденции и наиболее яркие, художественно-образные произведения монументального искусства связаны с их именами.

Несмотря на ряд запоминающихся. художественно выразительных произведений, в целом монументальная живопись до периода независимости, развивалась в рамках идеологических заказов советского государства. Та же самая ситуация наблюдается в развитии монументальной скульптуры Узбекистана второй половины XX века. Среди созданных в этот произведений преобладали памятники вождям революции, героям гражданской войны,

Б. Джалалов. Рождение танца. Бывший концертный зал «Бахор». 1981 г. Ташкент.
(B. Jalal. 2008. C.44)

Б. Джалалов. Торжество человеческого разума. 1987 г. Чкаловск. Таджикистан
(B. Jalal. 2008. C. 51.)

Б. Джалалов. Кашмирская песнь. Фрагмент росписи в театре Карши. 1983. Карши
(D. Jalal. 2008. C. 47)

Б. Джалалов. Центральная часть. История развития узбекского театра. 1987 г. Коканд
(B. Jalal. 2008. C. 57.)

мемориальные комплексы и композиции на темы, прославляющие коммунистические утопии. В то же время, скульпторами в эти годы были созданы и запоминающиеся монументальные композиции, украшающие пространство городов Узбекистана и по сей день. К таким произведениями можно отнести композиции московского скульптора Д. Рябичева «Семья ташкентского кузнеца Ш. Шомахмудова» и монумент «Мужество», установленный в память о ташкентском землетрясении 1966 года, Среди работ скульпторов Узбекистана, установленных городской среде Ташкенте следует отметить памятники — поэту Хамиду Алимджану, космонавту Джанибекову, руководителю Индии Шастри и другие композиции ташкентского скульптора Я. Шапиро. Сохранились в ряде городов памятники, посвященные выдающимся деятелям средневековья Абу Али Ибн Сина, Беруни, Улугбеку, Навои и др. Среди них можно выделить замечательный памятник Алишеру Навои (1968

Д. Рябичев. «Мужество». 1970 г.

г.) скульптора Д. Рябичева, установленного в Ташкент по улице А. Навои в саду вблизи Музея литературы им. А. Навои.

Динамика и мощь, героический пафос и образная сила отличает монумент скульптора Д. Рябцева «Мужество», установленного на месте эпицентра ташкентского землетрясения 1966 года и сегодня является достопримечательностью столицы Узбекистана.

Д. Б. Рябичев. Семья ташкентского кузнеца Ш. Шамахмудова. 1982 г. Ташкент.

Еще одна крупная многофигурная композиция была создана Д. Рябичевым на площади Дружбы народов в Ташкенте. Она была установлена напротив одноименного дворца и привлекала необычным композиционным решением. Многофигурная композиция «Семья ташкентского кузнеца Ш. Шамахмудова» была размещена на широкой площадке и создавала атмосферу обитаемой скульптуры. Отдыхающие на площади жители могли ходить между фигурами композиции и ощущать свою причастность к этой необыкновенной и в тоже время простой узбекской семье.

В 1990 году самаркандскими скульпторами В. Дегтяревым, Н. Бандзеладзе и Э. Алиевым был разработан проект памятника А. Навои. Проект был одобрен правительством Узбекистана и установлен в Национальном парке А. Навои в центре Ташкента.

Творчески более разнообразным был художественный процесс в станковой скульптуре Узбекистана, сумевшей в к этому времени сформировать свою художественную и эстетическую программу. В работах ташкентских мастеров ваяния Ф. Грищенко, М. Мусабаева, Н. Крымской, В. Клеванцова, П. Иванова, Х. Хуснитдинходжаева, Д. Рузыбаева, К. Салахитдинова, А. Байматова, А. Шаймурадова, Р. Авакяна, Я. Шапиро, самаркандских скульпторов В. Дегтярев, Н. Бандзеладзе и Э. Алиев можно видеть стремление к выражению внутреннего мира современника, его психологических переживаний и камерных настроений. В 1970-е начале 1980–х годы отряд узбекских скульпторов пополняется новыми именами, которые внесли новые идеи и пластические решения в

В. Дегтярев, Н. Бандзеладзе, Э. Алиев. Памятник Алишеру Навои в Ташкенте. 1990 г.

А. Хатамов. Чабан из Пашкурта. 1980 г. Терракота

А. Овсепян. Аль Хорезми. 1982 г. Шамот

Х. Хуснитдинходжаев. Усьма. 1962 г. Терракота

Т. Касымов. Маком. 1979 г. Бронза

Н. Карлыханов. Подруги. 1986 г. Дерево

В. Клеванцов. Сальвадор Дали. 1986 г. Бронза

Д. Рузыбаев . Музыка. 1989 г.
Шамот

Д. Туренниязов Тяжелые годы.
1987 г. Нукус. Дерево

Ж. Куттымуратов. Девушка с маслобойкой. Начало 1990-х гг.
Нукус. Дерево

процесс развития национальной скульптуры. Это Т. Таджиходжеав, В. Гамбаров, Д. Миртаджиев, А. Хатамов, И. Джаббаров, Н. Карлыханов, Т. Еркулов , Т. Эсанов и др.

В 1960-начале 1970-х годов станковая скульптура Узбекистана отличалась традиционными классическими подходами и тематикой. В портретном образе П. Иванова «Сталевар» (1961 г.), в работе Н. Крымской «Портрет Халимы Насыровой» (1968 г.) и в композиции одного из старейших скульпторов Ф. Гищенко «Чабан» (1971 г.) ощущается стремление к реалистической трактовке в сочетании с элементами приподнятого пафосного звучания. В 1982 году самаркандский скульптор Т. Эсанов создает портретный образ чабан, стилистически близкого работе Ф. Грищенко 1971 года.

Однако и в эти годы ряд скульпторов отходил от каknонов соцреализма и создавал менее пафосные, пронинутые импрессионистическим настроением, динамичные композиции. К этого рода скульптурам можно отнести работу Я. Шапиро «Чабан» (1969 г.). Этот образ один из излюбленных в

У. Мардиев. Сыр-Дарья. 1985 г.

Н. Крымская. Портрет Халимы Насыровой. 1968 г.

узбекской скульптуре. Уже в 1980-е годы к этому образу обращаются скульпторы А. Хатамов в композиции «Чабан из Пашкурта» (1980) и Р. Авакян в работе «Чабан» создают свои версии образа чабана, загружая композицию дополнительными атрибутами — с барашками то на плечах, то в руках овчаров.

Эта тенденция к усложенению компоизционного решения и в то же время обращение к бытовым мизансценам заметна в композици Х.Хуснитдинходжаева «Усьма» (1962 г.). В последующие десятилетия она стала особенно приметна в композициях скульпторов в конце 1970 – начале 1980-х годов — В. Гамбарова «Образ женщин в искусстве» (1976 г.), Т. Касымова «Маком» (1979 г.), в серии композиций из шамота Н. Карлыханова «Под зонтиком» (1985 г.) и «Подруги» (1986 г.).

В 1980-е годы в узбекской скульптуре наблюдается тенденция обращения к к образам выдающихся деятелей культуры и искусства как прошлошго так и настоящего врмени. Среди работ традиционного портретного жанра можно отметить композицию И. Джаббарова «Навои и Низами» (1979 г.), работы А. Шаймурадова «Чингиз Ахмаров» и В. Малахова «Портрет Абу Али Иби Сина».

Отличительной чертой скульптуры второй половины 1980–х начала 1990-х годов является стремление скульпторов к усилению образного звучания персонажей и метафорической интерпретации сюжетов скульптуры.

В этом отношении показательны работы скульптора Д. Рузыбаева, работающего в основном в шамоте. Серия поэтических образов Д. Рузыбаева — муз, мифологических сирен, определили новую тенденцию в узбекской пластике 1980-х годов и последующих десятилетий. Принцип метафоризации и аллегорической трактовки тем и образов характерен для работы У. Мардиева «Сыр-Дарья» (1985 г.) и композиции Р. Немировского «Торс» (1987 г.).

В особом фольклорно-мифологическом ключе развивалась скульптура Каракалпакстана, представленная именами Ж. Куттымуратова, Д. Турениязова — авторами серии оригинальных композиций из дерева.

Крупным событием в жизни Ташкента стало строительство первого в Центральной Азии метрополитена. Оно было начато в 1968 году, а первая линия с 9 станциями, названная «Чиланзарской», была запущена в 1977 году. В 1980 году к этой линии были присоединены еще три станции — «М.Горького», «Пушкина», «Хамида Алимджана». В оформлении интерьеров, стан-

Общий вид орнаментального панно с золочением. Станция ташкентского метро «Алишер Навои». Шамот, глазурь, золочение. 1984 г.

Платформа станции «А. Навои». Ташкентского метрополитена. 1984 г. Левая от входа стена с керамическими панно Ч. Ахмарова.

Ч. Ахмаров. Поэтесса. Панно на стенах фойе станции метро «Алишер Навои». Шамот, глазурь. 1984 г. Скульптор А. Шаймурадов

Ч. Ахмаров. Стена Искандера — Садди Искандарий. Панно на стенах платформы станции метро «Алишер Навои». Шамот, глазурь. 1984 г. Скульптор А. Шаймурадов

ций метро приняли участие художники-монументалисты, скульпторы, витражисты и керамисты. В работе над оформлением первых станций метро наряду с узбекскими мастерами были привлечены художники из прибалтийских республик. Важным обстоятельством было и участие в оформлении всех станций второй линии «Узбекистанская» исключительно собственных национальных художников — в основном это были художники-керамисты, работавшие на Творческо-экспериментальном комбинате прикладного искусства в Ташкенте. Сердцевиной этой линии стала станция «Алишера Навои», к художественному оформлению которой был привлечен Чингиз Ахмаров — автор росписей на темы произведений Алишера Навои в театре оперы и балета А. Навои в 1947 г.

Ч. Ахмаровым были созданы эскизы к керамическим панно двух типов — для фойе было решено использовать однофигурные медальоны с лирическими персонажами, а для зала платформы с более крупными по размерам панно, круглые по форме розетки включали по две фигуры — героев поэм из цикла «Хамса « Навои. В конце 1980-х годов в связи в Узбекистане прошел ряд международных симпозиумов по скульптуре и ландшафтной керамике с участием ведущих художников из стран Европы и США. Созданные работы были установлены в специально отведенных местах Ташкента.

В 1990 году по итогам очередного Международного симпозиума по керамике был создан «Сад керамики», который был размещен на территории между театром оперы и балета им. Навои и Центральным банком Узбекистана.

Ч. Ахмаров. Бахрам Гур и Дилором — Сабъаи Сайер (поэма «Семь планет»). Панно на стенах платформы станции метро «Алишер Навои». Шамот, глазурь. 1984 г. Скульптор А. Шаймурадов

Архитектура и время

Архитектура узбекских ханств конца XIX – начала XX вв. представлена относительно небольшим количеством культовых комплексов, мечетей, медресе, дворцами в среде города и летними резиденциями за его пределами. Ханские дворцы внутри города строились в пределах укрепленной части города и не занимали значительную территорию. В отличие от них, летние резиденции правителей располагались на большой площади, в которую наряду

Герда Грубер (Мексика). Бог ветра Рампа. 1990 г. Ташкент.

с архитектурными сооружениями входила широкая садово-парковая зона. В декоративном оформлении ханских дворцов этого времени использовались заимствованные европейские технологии и материалы — деревянные полы, изразцовая плитка, цветной витраж, камин, люстровое освещение и т. д.

Во второй половине XIX столетия в городах появляются европейские зоны территорий, которые разделяют прежнюю структуру на Старый и Новый город. В конце XIX века в Туркестане внедряется так называемая колониальная архитектура, положившая начало европеизации урбанистической культуры региона. В это время в европейской части ряда крупных городов строятся новые типы сооружений — банки, школы, гимназии, училища, дома, дворцы, вокзалы, универсальные магазины и т. п. В их архитектуре наблюдается определенная эклектика — нередко элементы различных стилей, таких как ампир, барокко, классика проявляется в одном сооружении.

В градостроительстве и архитектуре обновление происходит более медленными темпами. На рубеже 1920–30-х годов жизнь и атмосфера в городах Узбекистана представляла собой своеобразное противостояние двух миров. Прошлое выражалось в великолепии памятников зодчества и филигранном искусстве мастеров ремесленников. Еще сохранялся традиционный уклад жизни — по пятницам в мечетях происходили массовые моления и устраивались массовые гуляния по поводу религиозных праздников Рамазан, Курбан хайит. Но в это же самое время поступь нового времени ощущалась в проведении еще более массовых и многолюдных демонстраций и гуляний, посвященных новым революционным праздникам и датамна главных площадях и улицах города — 1 мая, Октябрьской революции. Их главными атрибутами были пламенные речи и яркие агитационные лозунги и плакаты

В новых зонах Ташкента, Самарканда, Бухары и других городов принципыцентрализованной социалистической архитектуры еще не сформировались, поэтому отмечается смешение архитектурных стилей. В 1920–30-е гг. градостроительство в Узбекистане было связано с преобразованием структуры народного хозяйства, сооружением новых по назначению административных зданий и промышленных предприятий, а также жилой архитектуры.

В архитектуре общественных зданий использовались приёмы конструк-

Дворец князя Н. К. Романова. 1891 г. Ташкент. Архитекторы В. С. Гейнцельмани А. Л. Бенуа. Здание построено в стиле русского модернизма

Бывший дворец эмира Абдулахад-хана в Кагане. Конец XIX в.

тивизма и неоклассицизма (здание бывшей заводской кухни в Ташкенте, 1932г., Дом правительства в Ташкенте, 1931–1932 гг., Ташкентский педагогический институт, 1938–1940 гг. и др.), а также стилизованные элементы средневекового зодчества Средней Азии.

В годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. в связи с эвакуацией предприятий из центральных районов страны и резким увеличением населения республики развернулось особенно интенсивное промышленное строительство. Были созданы генеральные планы Ташкента и новых промышленных центров (Алмалык, Ангрен, Ахангаран, Бекабад и др.).

Одним из уникальных образцов архитектуры Узбекистана XX века является здание театра оперы и балета им. А. Навои в Ташкенте (1938–1947 гг.). В архитектуре и декоративном оформлении театра А. Навои классические формы европейского архитектурного классицизма сочетались с элементами традиционного среднеазиатского зодчества. Здание Театра А. Навои получило высокую общественную и государственную оценку в 1940–50-х гг., на протяжении многих лет оно служит примером высокого мастерства его создателей и по праву сегодня считается жемчужиной архитектуры Узбекистана XX в.

В 1960–е гг. в градостроительстве Узбекистана особое внимание уделяется возросшей потребности в жилищном строительстве. В городах стали создавать жилые массивы с соответствующей инфраструктурой — школами, детсадами, больницами, торговыми центрами и другими сервисными объектами. При проектировании различных сооружений всё более дифференцированно учитывали особенности жаркого климата и высокой сейсмичности. Начиная с 1960–х годов в архитектуре Узбекистана стали применяться солнцезащитные решетки, являющиеся приметной особенностью традиционного узбекского зодчества.

Новые принципы градостроительства нашли яркое выражение в процессе восстановления и строительства Ташкента после землетрясения 1966 года. В строительную практику внедряется принцип создания в городской чер-

Жилые дома строителей электростанции Кадырья близ Ташкента. 1932 г.
(Самаркандский ... 2010. Вып. 8. Фото № 3860)

ГРЭС — Кадырья. Процесс строительства на реке Боз-су близ Ташкента. 1932 г.
(Самаркандский ... 2010. Вып. 8. Фото)

Здание бывшей заводской кухни в Ташкенте. 1934 г. (передано под Дом музеев)
(Самаркандский … 2011. Вып. 10. Фото № 7916)

Театр оперы и балета имени Алишера Навои. Ташкент. Фото 1954 г.

те жилых микрорайонов с локальной инфраструктурой (Актепе, Чиланзар, Северо–Восток, Кара–камыш, Сергели, Юнус–абад — в Ташкенте, Багишамал, Согдиана — в Самарканде и в других городах). Современные принципы градостроительства получили отражение в новых городах Алмалыке, Ангрене, Зарафшане и особенно Навои.

В 1960–1970-е гг. в облике административных зданий, правительственных комплексов и культурно-просветительских сооружений Ташкента стала ощутима тенденция к освоению стилей мировой архитектуры. Этот процесс наблюдался на всем пространстве СССР, что можно отчасти связать с влиянием хрущевской оттепели и соответственно отказом от ампирных идей сталинской архитектуры. В этот период на смену помпезной и амбициозной стилистике архитектуры послевоенного десятилетия приходит концепция практической, функциональной архитектуры, ставшая доминирующей в архитектуре Запада XX века(Ле Корбюзье, Оскар Нимейер и др.). Это явление в архитектуре «большого стиля» имело своеобразное и достойное эстетическое отражение.

В середине 1960гг.местными архитекторами в стиле строгой эстетики модернизма было построено здание Центрального комитета Компартии Узбекистана.

Более смягченная модернистская стилистика ощущается в архитектуре ташкентского Дворца искусств (ныне Панорамный кинотеатр им. А. Навои), основанной на антитезе округлых (здание большого зрительного зала) и прямоугольных форм (вытянутого прохода-фойе 1 этажа, ведущего к основному зрительному залу).

В конце 1960-х годов на площади Ленина по проекту группы московских архитекторов (Б. Мезенцев— руководитель, Б. Зарицкий, Е. Розанов,В. Шестопалов) было построено 7-и этажное здание Дома Правительства (ныне Кабинет министров Республики Узбекистана) и 19 этажное здание министерств Узбекистана. Авторы этих проектов в разработке архитектурного стиля двух важных правительственных сооружений обратились к западным архитектурным идеям. В архитектуре Дома правительства вдохновляющим элементом были монументальные подпорки в вид латинской буквы V, под-

Дворец Дружбы народов. 1980 г.

держивающие словно современные атланты громоздкую, но строго очерченную конструкцию основного здания. Ретрансляция архитектурных идей Корбюзье получила здесь недвусмысленное выражение.

Здание ЦК КП Узбекистана. 1960-е гг. Фото 1980-х гг.

После реконструкции в конце 1990-х, осуществленной в связи с разрушением во время терррористического акта в 1998 году, конструкции подпорок были застроены. Визуально утяжелевшая масса сооружения и отдающие золотистым люстром застекленной поверхности здания нынешнего Кабинета Министров Узбекистана придают ему облик презентабельного сооружения в стиле «сдержанного ампира». Примерно в те же годы этой же группой московских архитекторов было построено здание музея Ленина (ныне – Государственный музей истории Узбекистана), практически полностью облаченного в белоснежную ткань солнцезащитных решеток в виде вертикальных полос, ритмично опоясывающих квадратную конструкцию музея. Решетки выполнены в виде геометрических узоров имитирующих орнамент гирих в ганчевых традиционных панно.

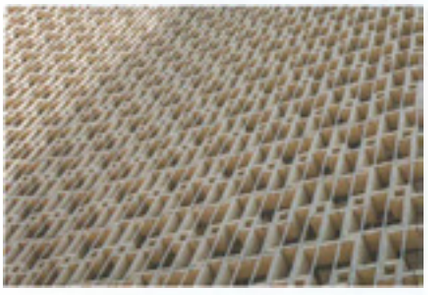
Филиал Центрального музея В. И. Ленина в Ташкенте. 1970г. Ныне — Государственный музей истории Узбекистана. Архитекторы Е. Г. Розанов, В. Н. Шестопалов, Ю. А. Болдычев.

В 1980 году по проекту московского архитектора Е. Г. Розанова был построен Дворец Дружбы народов в Ташкенте. Художественной доминатной оформления экстерьера дворца являются ритмично расположенные по всему периметру верхней части сооружения декоративные фигуры, имитирующие граненную форму мукарнасов — ганчевых сталактитов в декоре памятников исламской архитектуры Средней Азии. Связь с традиционной архитектурой Узбекистана усиливают и расположенные в нижней части сооружения решетчатые перегородки — вариации солнцезащитных решеток. Весь этот набор архитектурно-декоративных элементов придают облику монументального сооружения торжественную приподнятость и ощущение особой воздушной легкости.

В оформлении интерьеров того же Дворца Дружбы народов им была решена принципиально важная задача создания промышленным способом декоративно облицовочных глазурованных и лощеных керамических плиток использования их на больших стеновых плоскостях (их общая площадь составила свыше 4000 квадратных метров). Сине изумрудная керамика стала ведущим цветовым аккордом интерьерного пространства дворца. По

Государственный музей истории Узбекистана. Фото 2014 г.

Гостиница «Узбекистан». 1974 г. Ташкент. Архитекторы — И. А. Мерпорт, Л. И. Ершова, В. С. Рощупкин



Солнцезащитные решетки — панджара. Фрагмент. Гостиница «Узбекистан». 1974. Ташкент. Архитекторы — И. А. Мерпорт, Л. И. Ершова, В. С. Рощупкин

существу, на новой технологической основе была возрождена прерванная традиция синей архитектурной керамики средневековых памятников Узбекистана.

Ажурность, легкость, оттенок восточного изящества и своеобразия, привносимые солнцезащитными решетками в облик сооружений, превратило этот прием в один из самых распространенных в зодчестве Узбекистана последних десятилетий XX века. Акцентировано это прием был использован и в решении вогнутой гигантской фасадной поверхности самой крупной в регионе 17-этажнойгостиницы Узбекистан в центре столице, рассчитанной на 278 номеров.

Наряду с определенными функциональными задачами панджара становится эффектным инструментом свето-теневой игры на поверхности ар-

Здание Государственного музея искусств Узбекистана. 1974 г. Архитекторы — И. Абдулов, М. Розенблюм, А. Никифоров. Вид здания после реконструкции

Здание Государственного музея искусств Узбекистана после реконструкции. Фото 2017 г.

хитектурных вертикалей. В 1974 году было возведено необычное для архитектуры Ташкента новое здание Музея искусств Узбекистана в форме застекленного со всех сторон куба (архитекторы – И. Абдулов, М. Розенблюм, А. Никифоров). В пластической интонации этого сооружения достаточно отчетливо проявилась концепция стиля «модерн». Эта строгая европейская геометрия архитектурного образа была смягчена после реконструкции его фасада — он был оформлен в виде ритмично повторяющихся вертикальных полос ложных ниш, завершающихся чередой сферических арок.

Театр оперы и балета имени А. Навои. Ташкент. Фото 2016 г.

В 1970–1980-е гг. активно развивается сельское строительство — только в период освоения Мирзачульской и Ширабадской степей на карте Узбекистана появились десятки новых городов и колхозно-совхозных центров. В городах и селах республики осуществляется массовое строительство дворцов культуры, клубов и кинотеатров. Почти в каждом областном центре были построены крупные драматические или музыкально-драматические театры.

Архитектура общественных зданий Узбекистана 1960–1980-х гг. отличается чёткой функциональностью пространственных композиций, монументальностью объёмов. В областных центрах возводятся объекты культурно–просветительского и зрелищного назначения — театры, кинотеатры, парки культуры и отдыха, библиотеки и т. д. В оформлении общественных сооружений широко использовались монументальная живопись, керамические панно и скульптура, а также традиционные виды архитектурного декора — резьба и роспись по ганчу и дереву. Начавшийся в начале 1960–х годов процесс поиска национальных форм и элементов в архитектуре сочетается со стремлением освоить современный опыт западной архитектуры.

За период с 1920-х годов до начала 1990 годов градостроительство и архитектура прошли большой исторической путь, были разработаны генеральные планы городов, началось строительство новых типов массового жилья и общественной архитектуры. Уже в 1930-е годы в республике появились новые формы и типы массовой жилищной застройки, а в 1940-е 1950-е гг. были созданы эстетически значимые объекты административных и культурно-просветительских сооружений. К середине 1950-х– началу 1960–х годов в Узбекистане формируется собственная национальная школа архитекторов. При всех недостатках централизованного советского градостроительства и архитектуры, высокий профессионализм узбекских специалистов позволил на протяжении XX века создать в городах Узбекистана ряд значительных архитектурных комплексов и зданий. В самом конце XX века Узбекистан объявил о своей независимости, что нашло отражение в облике городов и архитектуре новой исторической эпохи.

Судьбы ремесленников

Установление нового атеистического режима в начале XX века оказали сильное воздействие на дальнейшую судьбу местной традиционной культуры и искусства. В 1920-е годы в Узбекистане процессы производства изделий художественного ремесла получают новые организационные формы

Мастер Муса Исмаилов. Лаган — блюдо. Риштан. Середина XX в.
ГМИ Узбекистана. КП 12677. Инв.№1363.

И. Камилов. Офтоба «урдак» — сосуд для воды. Риштан.1962г .
ГМИ Узбекистана. КП 16622. Инв. № 1556.

Ш. Юсупов. Лаган — блюдо. 1975 г. Риштан
ГМИ Узбекистана. КП.20861. Инв.№1999.

Ляган — блюдо. Начало XX в. (1920 г.). Риштан
ГМИКУ. Самарканд.

— многие промыслы объединятся в артели, создаются художественно-промышленные училища и учебно-производственные комбинаты. Все средства производства у ремесленников изымались и превращались в коллективную собственность этих артелей и объединений, которые оплачивали привлеченным мастерам-ремесленникам установленную месячную зарплату. В итоге была подорвана экономическая составляющая прикладного искусства и, соответственно, снизился социальный статус мастера, лишившегося естественной экономической опоры. Деятельность мастеров ремесленников, реализовывавших самостоятельно свою продукцию, стала преследоваться налоговыми органами как противозаконное предпринимательство.

Исчезновению ряда отраслей и видов изделий традиционных ремесел способствовали и социальные изменения. Среди них — появление новых типов массового жилья и новых предметов домашнего пользования в виде дешевых изделий фабричного и заводского производства, переход ряда ранее полукочевых племен к оседлой жизни, призыв к отказу от старого феодального уклада к новому образу жизни и др. Все это привело к изменению бытовых условий и потребностей населения Узбекистана и, соответственно, многие традиционные виды изделий, вышедшие из бытового обихода, перестали изготовляться.

К 1990 годам традиционные ремесла Узбекистана находились в критическом состоянии, спрос на изделия народных мастеров резко спал, по существу они перешли в сферу низкокачественного сувенирного ширпотреба.

* * *

В конце 1920–30-х годов XX в. во многих керамических центрах Узбекистана, организуются артели, курсы, школы. Но традиции ведущих школ и центров, сформировавшихся в конце XIX – начале XX вв. не подвергаются значительным переменам. Так, в керамике Риштана и Гурумсарая традиция изображения бытовых предметов — цветочных ваз, ножей, восходящая к

Ляган — блюдо. Середина XX в Гурумсарай
(Шедевры. 2004. С. 263. Илл. 506)

Х. Сатимов. Ляган — блюдо. Гурумсарай. 1972 г.
ГМИ Узбекистана. КП 19854. Инв. № 1922.

К. Досчанов. Бадия — блюдо. 1965 г. Хорезм
ГМИ Узбекистана. КП 17940. Инв. № 1726.

XIX веку, продолжает существовать.

И даже к середине XX века керамика Риштана еще сохраняет локальное своеобразие художественных черт, хотя мастера проявляют и стремление к инновационным поискам. Это заметно в решении декора на блюде известного мастера Мусы Исмаилова. Здесь необычен прием окрашивания кувшина, плодов и ветвей граната светлыми тонами на сине-бирюзовом фоне, что создает ощущение аппликативного рисунка и напоминает «зеркальные узоры» гурумсарайской керамики.

Характерный для ферганской керамики тип сосуда для воды представляет кувшин урдак-офтоба, созданный известным риштанским мастером Ибрагимом Камиловым в 1962 году.

К 1950–60 гг. в общем развитии традиционной керамики Узбекистана наблюдается неутешительная тенденция. В этот период исчезает ряд уникальных центров поливной керамики. По существу стала исчезать знаменитая ферганская ишкоровая глазурь, придававшая специфический сине-голубой цвет изделиями местной поливной керамики. На угрожающее положение обратили внимание специалисты-искусствоведы, после чего риштанская керамика стала возрождаться (Хакимов А. 2015б).

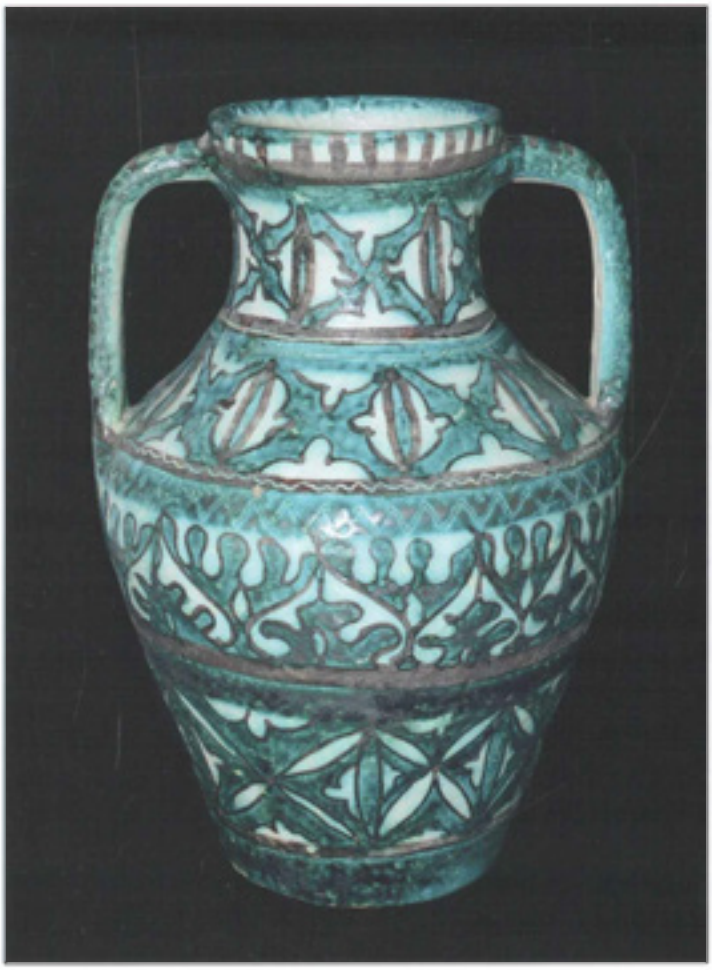
Начиная с 1970-х годов местные мастера стали вновь обращаться к традиционным узорам и восстановили технологию ишкоровой глазури. Инициатором возрождения ишкоровой глазури стал Шарафиддин Юсупов.

Другим признанным центром ферганской керамики является Гурумсарай, основанный в 1960–80 годах мастерами Т. Шерматовым, Х. Сатимовым, М. Рахимовым, М. Тураповым и другими. Гурумсарайскую керамику отличает больший консерватизм, более тесное следование и приверженность исконным традициям.

Поэтому роспись изделий гурумсарайских мастеров носит несколько архаический характер. Орнаментика включает небольшой круг мотивов — кувшин, четырехлистник, крестообразный крупный узор, звездчатые фигуры. Особенностью гурумсарайской керамики является принцип «зеркального узора». Типичный образец такого зеркального узора представлен на лягане, созданным в 1972 году прославленным мастером из Гурумсарая Хакимом Сатимовым.

Не очень разнообразна, но самобытна пластика форм гурумсарайских изделий, представленных огромными ляганами (диаметр 0,5м.), средними и плоскими блюдами хозяйственно-бытового назначения, блюдами с парны-

Сушка до обжига на солнце керамических изделий. Зааминский район Самаркандской области. 1932 г.
(Самаркандский....2010в. Вып. 7. Фото № 3399).



Т. Шерматов. Хум. 1977 г. Наманганская область. Гурумсарай
ГМИ Узбекистана. КП 22004. Инв. № 2050.

У. Рустамов. Ляган. 1959 г. Шахрисабз
ГМИ Узбекистана. КП 14784. Инв. № 1457.

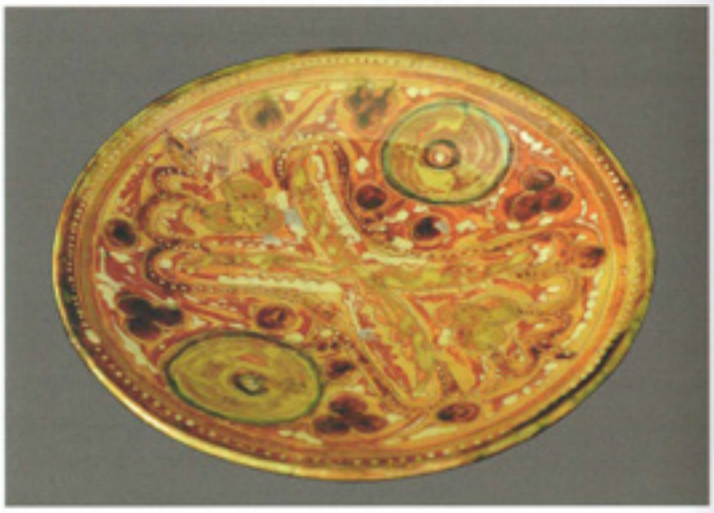
ми ушками и высокими сосудами — кувшинами или хумами. Этот ассортимент разнообразных форм изделий характерен для творчества гурумсарайского мастера Тургуна Шерматова.

Сочной, теплой гаммой и свободным живописным рисунком отличались изделия мастеров Шахрисябза. Наибольшее распространение здесь имели небольшие плоские блюда — ляганы, основное поле которых украшали круглые розетки, между которыми размещались трилистники, цветочные розетки.Наряду с плоскими блюдами мастера Шахрисябза выполняли и разнообразные изделия вытянутых форм хозяйственно-бытового назначения — сосуды для хранения молочных продуктов, сладостей и т. д. Традиции поливной керамики этого центра отражают изделия известных шахрисабсзких мастеров К. Хазраткулова, У. Рустамова и А. Музафарова, работавших в середине XX в.

Керамика Хорезма с 1920годов до 1950-х гг. сохраняет традиционную форму изделия бадия и традиционные узоры в виде разнообразных вариантов чорбарг — четырехлистника. Свободное расположение на дне блюд пластичных крупных растительных узоров придало хорезмской керамике особое монументальное звучание и являлось локальной особенность керамики 1930–1970-х гг.

Примерно в этом же стиле работал и известный хивинский мастер Р. Матчанов, но в начале 1950-х годов в связи реконструкцией дворца Ташхаули в Ичанкале в Хиве он принял участие в создании кашинных плиток с геометрическми узорами — гирих. Это повлияло на декор его изделий и с середины XX века в хорезмской керамике стал все больше распространяться стиль геометрического узора.

Во второй половине XX века традиции Гиждуванской керамики разви-



К. Хазраткулов. Лаган — блюдо. Шахрисябз. 1965 г.
ГМИ Узбекистана. КП 17203. Инв. № 1651.

вали Усман Умаров и его сын Ибодулла Нарзуллаев. Отец и сын считались косагарами — мастерами по изготовлению разнообразных чаш — коса, хотя изготовляли и кувшины — куза, офтоба, делали и ляганы разных видов и наименований. Коса и шокоса У.Усманова отличают красота форм и сочный, колоритный узор. Одна из таких изящных чаш, созданная У. Умаровым, украшена по внешней стороне тремя изящными веточками с плодами миндаля.

Ибодулла Нарзулаев с большим увлечением изучал старые узоры и работал над созданием новых орнаментов. Так, блюда с узорами хвоста павлина и мавзолея Саманидов придуман И. Нарзуллаевым. Он срисовывал со старых ляганов различные узоры, а потом вводил их в свои изделия. Таковы, узоры даста гуль — небольшой букет, лунда даста гуль — круговой тип букета.

В изделиях И. Нарзуллаева конца 1970-х годов орнамент и его трактовка отражает исконные традиции гиждуванской керамики. Это были блюда средних размеров с разнообразными растительными и зооморфными изображениями, а также узоры в виде широкого лотосовидного узора в центре плода миндаля или других цветочных мотивов.

Из продукции мастеров других центров бухаро-самаркансдкой школы второй половины XX века следует упомянуть плоские блюда — ляганы мастеров Халматова Ханбая из Джизака (ГМИ Узбекистана. КП 19554. Инв. № 1857) и братьев Уста Бадала и Расула Зухуровых из Денау (ГМИ Узбекистана. КП 19871. Инв. № 1934; КП 18247. Инв. № 1762). По стилю живописного рисунка в технике калями и желто-зеленому колориту они имеют общие черты, но в Денау, помимо такого живописного стиля, был распространен и гравированный рисунок в технике чизма.

В 1940–50-е гг. ведущее место в керамике Ташкента занимают Т. Миралиев и его продолжатели М. Рахимов и А. Аминов. Однако в 1950-е годы, увлекшись орнаментикой казахских кошм и аппликативных ковров, ташкентские мастера отходят от традиций местной школы.

Одной из своеобразных отраслей керамического искусства Узбекистана было изготовление глиняных игрушек свистулек. Наиболее известным центром явля¬ется селение Уба близ города Вабкент, где к 1970-м годам продолжали работать такие искусные мастера как Фатхулло Сагдуллаев и Хамро-биби Рахимова. Продолжая многовековые традиции, эти мастера, в то же время обладали индивидуальными почерком, их игрушки были легко узнаваемы. Причем, Ф. Сагдуллаев,наряду с игрушками, создавал также и керамические поливные сосуды-вазы, кувшины, оформляя их скульптурными налепами в видеголовок животных и птиц.

Игрушки-свистульки Х. Рахимовой менее сложные, в основном это изображение лошадок со всадником на спине. Мастерица ярко раскрашивала синими и красными цветами верхнюю часть фигурок.

Игрушки этих мастеров представляют собой раскрашенныев яркие цвета — желтые, красные — терракотовые фигурки сказочно-фантастическихживотных и птиц, всадников. Эти игрушки в целом отличает мажорная интонация, свойственная в целом всем игрушкам бухаро-самаркандской школы.

А. Музафаров. Чор кулок — сосуд с четырьмя ручками и крышкой. 1980 г. Шахрисабз
ГМИ Узбекистана. КП 25803. Инв. № 2279.

У. Умаров. Шокоса — глиняная чаша для пищи. 1950 г. Гиждуван
ГМИ Узбекистана. КП 13224. Инв. №1400.

С. Атаджанов. Хум — сосуд для воды. Вторая половина XX в. Хоразм
ГМИКУ. Самаркнд.

Р. Матчанов. Бадия. Вторая половина XX в. Хоразм. Село Мадир
ГМИКУ. Самарканд.

И. Нарзуллаев. Табак — блюдо. Гиждуван. 1970 г.
ГМИ Узбекистана. КП 18250. Инв. № 1765.

Б. Халилов. Блюдо. Денау.1964 г.
ГМИ Узбекистана. КП 17931 Инв. № 1717.

Будучи в Эрмитаже в Ленинграде, И. Нарзуллаев залюбовался работой 1901 года неизвестного гиждуванского мастера с узором печгуль — вьюнок, там же были элементы ислими, товус думи — хвост павлина и др. Он нашел эту работу в каталоге и буквально повторил ее, слегка изменив приемы, добавив некоторые элементы. Впоследствии узор хвост павлина становится одним из излюбленных в декоре мастера.

Сагдуллаев. Свистулька-игрушка «Многоглавый баран». Уба. 1974 г.
ГМИ Узбекистана. КП 20444. Инв. № 1984.

Х. Рахимова. Глиняная игрушка-свистулька «Лошадка с всадником». 1970 г. Уба.
ГМИ Узбекистана. КП 18263. Инв. № 1779.

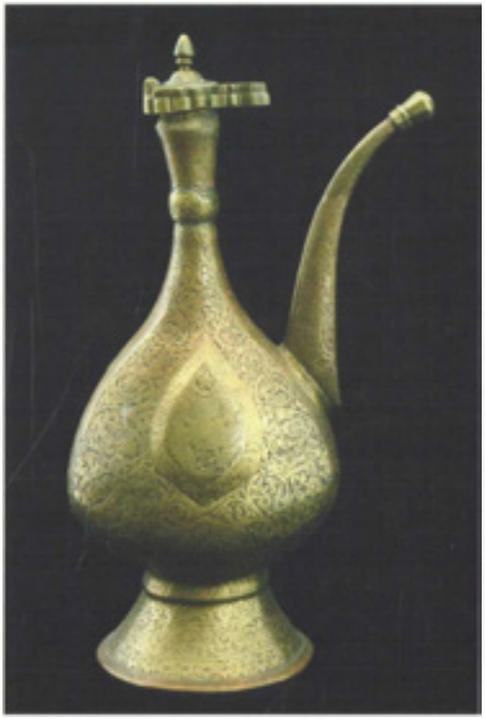
А. Саттарова. Свистулька-игрушка «От-арава». Касби. 1979 г.
ГМИ Узбекистана. КП 23626. Инв. № 2222.

Своеобразным центром изготовления игрушек было селение Касби, где в 1970–80-е годы работала одна мастерица Амбар-опа Саттарова, создавшая уникальные игрушки в виде птичек и животных на колесиках. Традиции такого типа игрушек восходят к древнейшим временам.

В 1920-40 годы создавались художественно-промышленные училища, учебно-производственные комбинаты, промысловые артели с цехами по выпуску медночеканных изделий. В этот период в узбекской чеканке происходят большие изменения. Исчезают многие виды изделий, которые потеряли свое прежнее значение в связи с социальными и политическими реформами и не были востребованы населением. Об этом свидетельствуют и музейные коллекции многочисленных медночеканных предметов XIX–XX вв., среди которых изделий, созданных после 1920-х годов, крайне мало. Мастера перестали изготовлять такие религиозно-культовые предметы как кашкуль, чилкалит и др. Крайне редки косметические изделия для женщин.

В связи с наплывом алюминиевой, медной и цинковой дешевой фабричной посуды — умывальников, кувшинов для воды, цинковых ведер, самоваров — сократилось количество сходных по назначению изделий узбекской чеканки. Почти прекратилось изготовление таких бытовых предметов как чойидиш — местной разновидности самовара в виде кувшина для кипячения воды, кувшинов офтоба, кумган, больших ведер — челак, галладонов — медных сосудов для хранения зерна и др. В виду отсутствия заказов также

Ф. Атауллаев. Обдаста – кувшин для воды. 1925–1926 гг. Коканд
ГМИ Узбекистана. КП 3027. Инв. №241.



Уста М. Атаджанов. Кумган.
1969 г. Хива
ГМИ Узбекистана. КП 18350. Инв. № 526.

Уста М. Атаджанов. Фрагмент.
Кумган. 1969 г. Хива.
ГМИ Узбекистана. КП 18350. Инв. № 526.

Судя по новой символике — серп и молот, звезда с полумесяцем, мастером были использованы мотивы чеканки 1930-х годов.

перестали изготовляться традиционные для Бухары большие квадратной формы подносы. Основным видом изделий, востребованным населением, остаются небольшие круглые подносы. Их декор в 1920-е годы еще сохраняет традиции предшествующего периода. Так, в изделиях кокандских мастеров Ф. Атауллаева и Х. Атауллаева можно встретить излюбленный сюжет кокандской чеканки конца XIX – начала XX вв. — изображение дворца Худоярхана в Коканде.

Усмаджушак — сосуд для подогрева усьмы. 1930-е гг. Бухара
ГМИКУ Самарканд. КП 2577.

А.Хамидов.Лаъли — круглый поднос.
1936 г. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 8838. Инв. №70.

В декоре подноса содержатся надписи с указанием имени мастера Абдусалом и времени изготовления, а также информация об изображенном мавзолее — «Место упокоения царя Исмаила Саманн. 292 г. Хиджры или 873 г. н.э.». В полосе вокруг основного изображения содержатся строки — 2 бейта из рукописи стихов персидского поэта Мирза Аббаса Фируз Бистами (1798–1857 гг.). «Девони ашьор».

Уста Мулло М.Мукаррамов. Поднос.
1927г. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 8744. Инв. № 189.

Среди узора сохранилась надпись арабским шрифтом «Амали Мулло Мукадам» — «Сделано мастером Мулло Мукадамом».Примечательно, что в декор внесена еще одна надпись но на русском языке «Мукаддамъ. 1927г.», как дань наступающим новым порядкам.

Поднос. 1916 г. Коканд
ГМИ Узбекистана. КП 11010. Инв. № 336.

Зирак — сережки. 1930–е годы
ГМИ Узбекистана. КП 5913. Инв. № 182.

Гаджак — височное украшение. 1920–30-е гг. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 17032. Инв. № 328.

Девушка с налобным украшением «кош-тилла» и шейными украшениями син-силя и туморча. 1930-е гг. Самарканд
(Самаркандский … 2010б. Вып. 6. Фото № 2883)

В Коканде сохранились и приемы обработки изделий чеканки инкрустацией, пуансоном, штрихами, разного вида сетками, фигурными выемками и подкраской фона. Таков богато декорированный кувшин кокандского мастера Ф. Атауллаева (1927 г.), сохранивший почти без изменений стиль изделий Коканда конца XIX – начала XX вв. Но, тем не менее, это были уходящие традиции. Уже в 1930-е годы такие богато декорированные кувшины выходят из репертуара предметов, которые изготовляли местные чеканщики.

В Бухаре с 1920-х до середины 1930-х годов изготовлялись в основном круглые небольшие подносы с традиционными растительными узорами и надписями. Таковы изделия мастеров Усто Мулло М. Мукаррамова (1927 г.) и Усто Мухтора (1936 г.).

В 1930-е годы наряду с традиционной орнаментикой, бухарские мастера стали вводить в композиции чеканных изделий изображения архи-тектурных памятников Бухары, реалистичные изображения людей, животных и птиц. Таковы небольшие круглые подносы, созданные рукой известного мастера Абдусалома Хамидова. Один из образцов такого нового подхода к декору демонстрирует поднос с изображением Мавзолея Саманидов, датирующийся 1936 годом и содержащий стихи по краю подноса.

Учитывая характер их декоративного украшения, эти подносы мастера Абдусалома Хамидова, можно объединить в единую серию или триптих, в котором проявились новые черты художественного стиля бухарской чеканки 1930-х годов. В эти годы в Бухаре широкое распространение получают новые мотивы символики агитационной атрибутики — пятиконечная звезда, серп и молот, коробочка хлопка и т. д., которые А. Хамидов использовал в декоре своих подносов.

Сокращение выпуска чеканных изделий постепенно к 1960 году привело к закрытию всех специализированных промысловых предприятий. А к середине 1970-х годов полностью исчезли мастера-чеканщики. Критическое положение традиционного промысла в 1978 г. было разрешено созданием Объединения народных мастеров «Усто», которое способствовало возрождению затухающих промыслов. К концу 1980-х годов художественная чеканка Ташкента была вновь возрождена усилиями мастера М. Мадалиева. Многие виды изделий художественного ремесла, в том числе, художественной чеканки, имевшие некогда бытовое назначение, обрели статус сувениров.

Традиции ювелирного искусства Узбекистана на протяжении многих веков были связаны с широким спектром сакральных значений украшений-оберегов, выступавших как основа интеллектуального содержания их формы. Однако социально-политические и экономические трансформации жизни страны в первой половине XX века создали новую историко-культурную ситуацию и повлекли за собой изменения мировоззрения населения.

Новым этапом в развитии ювелирного искусства Узбекистана явились 1920-е годы. В это десятилетие ювелирные украшения еще сохраняли свой прежний облик, репертуар ювелирных изделий был также мал.

Однако, уже в 1930–е и последующие десятилетия широкое распространение атеистической пропаганды привело к спаду спроса на различные виды традиционных амулетов — оберегов (тумор, бозбанд, колтик тумор, буйин тумор) и, соответственно, ювелиры переставали их изготовлять. Призывы к новым обрядам и обычаям, переход к советским ритуалам свадеб и бракосочетаний, привели к тому, что стали постепенно выходить из обихода крупные ювелирные украшения, входившие ранее в состав приданого неве-

сты. Это — налобные украшения тилла-кош, болоабру, синсиля и др. височные украшения — гаджак, нагрудные украшения зеби-сина и нозигардон. Украшения приобрели более простые и скромные формы и колорит. В этих условиях сохранились отдельные старинные формы украшений Бухары, Коканда, Ферганы, Хорезма, Сурхандарьи, Каракалпакии небольших размеров и компактных форм. Из традиционных ювелирных изделий продолжали сохраняться те, которые отвечали современным вкусам — наиболее простые серьги, браслеты, кольца, броши и бусы. Излюбленными оставались старинные сурхандарьинские формы круглых серег «туг халка» и серьги с 3–5 легкими подвесками из коралловых и металлических бусинок «уч аяклы сирга» и «беш-аяклысирга». Из более сложных традиционных форм возрождается форма серег «кашгар-болдок», изготовлявшаяся из золота.

На рубеже 1920-х и 1930-х годов ювелиры еще продолжали создавать украшения, которые входили в набор невесты, хотя все меньше использовалось золото и серебро. Правом работать с золотом были наделены лишь ювелиры, которые перешли на работу в ювелирные фабрики и комбинаты, созданные государством.

Во второй половине XX века центрами ювелирного ремесла оставались Ташкент, Бухара, Самарканд, Коканд, Хива. Круг ювелирных изделий почти не изменился: делались серьги, кольца, браслеты, ожерелья. Однако крупные ювелирные украшения вышли из употребления. Бытовали и предельно лаконичные формы: золотые серьги в виде полумесяца, гладкие без орнаментации перстни с одним камнем, браслеты, излюбленные в прошлом серьги с легкими подвесками из бусинок коралла, жемчуга, зерни, стекла. Появились и новые формы — золотые серьги в формепятиконечной звезды с бирюзой или жемчугом в центре. Нашли отражение эстетические веяния времени— стремление к усложненности форм изделий из драгоценных металлов и усиление их полихромности.

Джойнамаз — молитвенный коврик. 1915 г. Нурата
ГМИ Узбекистана. КП 7518. Инв. № 506.

Джойнамаз — молитвенный коврик. 1917 г. Нурата
ГМИ Узбекистана. КП 7694. Инв. № 131.

Джойнамаз — молитвенный коврик. 1922 г. Нурата
ГМИ Узбекистана. КП 7509. Инв. № 502.

Сюзане. 1960 г. Нурата
ГМИ Узбекистана. КП 33973. Инв. № 1790.

Мастерица Баратова К. 1918 г. рождения. Джойнамаз. 1930-е гг. Кашкадарьинская область, кишлак Куйи Оброн

Сюзане с мотивом самовара. 1971г. Кашкадарьинская область. Кишлак Куйи Оброн

В 1963 г. открывают первую ювелирную фабрику в Ташкенте, ювелирная отрасль переступила рамки кустарного производства. В 1970-е гг. в Узбекистане сформировалась группа профессиональных художников-ювелиров, использовавших приемы стилизации традиционных форм.

Во второй половине XX века монополия ювелирных фабрик на право изготовления изделий из драгоценных металлов оставляла для художников-прикладников и народных мастеров лишь возможность работы с маловыразительным мельхиоровым сплавом и на редкие частные заказы из серебра и золота. Ювелирные фабрики выпускали миниатюрные изделия из золота и серебра, вытеснив своих конкурентов — народных мастеров и художников, они практически диктовали массовую «моду» на свою безликую конвейерную продукцию.

Ручная вышивка Узбекистана в начале 1920–х годов, несмотря на социальные реформы, повлиявшие на все сферы традиционных ремесел, еще развивалась в русле традиций прежних десятилетий. Это положение иллюстрируют три вышитых молитвенных коврика джойнамаз, выполненные мастерицами Нураты в 1910–1920–х годах.

Сюзане. 1920–е гг. Самарканд
ГМИ Узбекистана. КП 16397. Инв. № 1010.

Ни в технике вышивки ни в орнаментике на протяжении 7 лет, которые разделяют самую раннюю вышивку и позднюю, никаких явных изменений не произошло. В то же время в коллекциях музеев Узбекистана и зарубежных собраниях, так как и в случае с чеканкой, очень много образцов XIX – начала XX вв., а крупных вышивок, созданных после 1920-х годов крайне мало.

Наиболее ранний образец послевоенной вышивки Нураты датируется началом 1960-х годов (Хакимов А., Файзиева В. 2014. С. 70. Илл. 29). Качество этого сюзане уступает образцам вышивки Нураты конца XIX – начала XX вв., поскольку, как отмечалось выше, в середине XX в. вместо растительных красителей нити для вышивок окрашивались анилиновыми фабричными красителями. Это было одной из главных причин упадка качества сюзане Узбекистана этого периода.

В 1960–70е годы вышивальщицы в южных регионах Узбекистана (Кашкадарьинская и Сурхандарьинская области) в целях внесения новизны в композиции вышивок использовали изображения предметов быта, животных или птиц.

Что касается небольших, мелких форм вышивки, которые были распространены больше в быту кочевых и полукочевых народностей, то они не были столь сильно подвержены конъюнктуре рынка. Вплоть до перехода этих племен в оседлому образу жизни многие изделия мелкой вышивки продолжали использоваться в их быту.

Ойна-халта — мешочек для зеркала. 1923 г. Сурхандарьинская область. Шурчи
ГМИ Узбекистана. КП 27862. Инв. № 1518.

Тюбетейка. 1930-е гг. Маргилан
ГМИ Узбекистана. КП 8294. Инв. № 689.

Тюбетейка. 1930–40 е гг. Коканд
ГМИ Узбекистана. КП 12541. Инв. № 827.

Чой-халта — мешочек для чая. 1930–40–е гг. Шахрисабз
ГМИ Узбекистана. КП 12576. Инв. № 754.

Мешочек для расчесок. 1923 г. Нурата
ГМИ Узбекистана. КП 6451. Инв. 267.

В декор мелкой вышивки включаются и мотивы растительного характера, например, цветок миндаля — бодомгул.

Тюбетейка. 1963 г. Сурхандарьинская область. Байсун
ГМИ Узбекистана. КП 16713. Инв. № 1026.

Тюбетейка. 1950–е гг. Шахрисабз
ГМИ Узбекистана. КП 15627. Инв. № 974.

С. Ходжаев. Столик. Ташкент. 1937 г.
ГМИ Узбекистана. КП 17563. Инв. № 682.

Б. Ганиев. Хантахта — столик. 1986 г. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 1709. Инв. № 732.

К. Хайдаров. Хантахта. 1958 г. Коканд
ГМИ Узбекистана. КП 15202. Инв. № 610.

Б. Ганиев. Хантахта — столик. 1986 г. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 1709. Инв. № 732.

С конца 1920-х годов в ручной вышивке тюбетеек местные художественные традиции продолжали развиваться в соответствии с устоявшимися вековыми традициями.

Общий уровень качества узбекской вышивки 1920–1980-х гг. заметно уступает в изысканности узоров и мастерстве исполнения образцам предшествующего периода.

С 1920 по 1980-е годы, несмотря на сужение сферы функционального назначения резного дерева, в этом ремесле продолжают развиваться традиции существующих локальных школ. Сохраняются такие центры резьбы по дереву как Хива, Самарканд, Ташкент, Коканд, Маргилан, Андижан, Фергана, Шахрисябз. Мастера этих школ продолжают изготовлять бытовые предметы — резные столики — хан-тахта, подставки для книг — лавхи, различные виды шкатулок и др. Традиция украшения резным орнаментом деревянных элементов в архитектуре также сохраняется. В музейных коллекциях Узбекистана экспонируются резные двери и колонны, изготовленные узбекскими мастерами на протяжении всего этого периода.

А. Палванов. Двусторонняя резная дверь. Хива. 1937 г.
ГМИ Узбекистана. КП 5851. Инв. № 163.

Ярким представителем кокандской школы резьбы по дереву этого периода является К. Хайдаров, сын усто Хайдара. Он принимал участие в художественном оформлении фойе Дворца спорта в Ташкенте, резных дверей Государственного музея истории Узбекистана и др. объектах. В этот же период

начали свое творчество и другие кокандские мастера, ученики К. Хайдарова — Г. Ахунов, Р. Ганиев, О. Тахиров, У. Ташматов, И. Изаков, Ю. Умаров. Из маргиланских резчиков активно в этот период работали А. Умурзаков, Ю. Магруфджанов. Изящен узор резного столика К. Хайдарова, выполненный в технике паргори, и имеющий в декоре черты сходства с работами ташкентского резчика С. Ходжаева, что свидетельствует об общности черт ташкентской и кокандской школ резьбы (ГМИ Узбекистана. КП 15202. Инв. № 610).

Я. Рауфов. Столик. 1954 г. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 13668. Инв. № 574.

Ташкентская резьба по дереву XX века представлена творчеством таких мастеров как С. Ходжаев, М. Касымов, Ш. Гулямов, А. Файзуллаев, Н. Ибрагимов, Ш. Агзамов и др. Превосходных результатов достигли в 1950–1960 гг. ташкентские мастера резьбы по дереву в изготовлении как бытовых предметов — шкатулок, подставок, декоративных столиков — так и создании архитектурных деталей — резных колонн, дверей, декоративных панно и решеток. Ташкентские резчики всегда отличались тем, что орнаментальные узоры вырезались на двух-трех уровнях. Ещё одной отличительной особенностью ташкентской школы резьбы по дереву являлось применение подцветки поверхности рельефа, а также покрытие его лаком.

Используя различные породы дерева, резчики Ташкента достигли подлинного совершенства в создании богатого разнообразия форм и декора. Стиль резьбы С. Ходжаева с выделением центральной части, техникой паргори и характерным геометрическим узором паргори является одной из локальных особенностей ташкентской школы. Резные двери, выполненные М. Касымовым для театра оперы и балета им. А. Навои в Ташкенте выполнены в лучших традициях местной школы. Его достойными преемниками стали А. Файзуллаев, Н. Ибрагимов.

А. Палванов. Колонна. 1937 г. Хива
ГМИ Узбекистана. КП 5923. Инв. № 42.

Хивинская школа продолжает оставаться одним из крупных центров резьбы по дереву. Представителями школы хивинских резчиков является династия Палвановых. Ими выполнено множество резных колонн и дверей Хивы XIX – нач. XX вв. Их резные двери и колонны выдержаны в традициях хивинской народной резьбы по дереву.

З. Ходжаев. Чанг. Ташкент. 1947 г.
ГМИ Узбекистана. КП 12505. Инв. № 63.

Настенные росписи в жилом доме.
1928 г. Бухара
Самаркандский ... 2011б. Вып. 10. Фото № 6992

Известный резчик по ганчу, бухарский мастер Усто Ширин Мурадов. Лауреат Государственной пермии за оформление Театра оперы и балета А. Навои в Ташкенте
(Самаркандский ... 2009 а. Вып. 1. Фото № 1095).

Ширин Мурадов. Панно. Резной ганч на поверхности зеркала. Театр оперы и балета А. Навои. 1944–47 гг. Ташкент

М. Усманов. Ч. Ахмаров. Панно резного ганча с настенной росписью в интерьере Института искусствознания. 1973 г. Ташкент

Активно мастерами используется типичный хивинский узор «айланма ислими» — побег в виде спирали с цветочными мотивами. В целом, работы хивинских мастеров отличают монументальность звучания, динамичный ритм, специфичные хивинские мотивы орнаментального декора.

Самаркандская школа резьбы по дереву этого периода отличалась от других школ более утонченным характером резьбы, своеобразным сочетанием геометрических, растительных и цветочных мотивов и необычной техникой. Из бухарских резчиков в 1940–1950-е годы известностью пользовались Р. и С. Гафуровы, которые следовали местным художественным традициям.

Орнаментальная роспись и резьба по ганчу получили свое отражение в общественной архитектуре Ташкента второй половины XX века. Творческие бригады под руководством Д. Хакимова, М. Усманова и их учеников создали огромное количество новых орнаментальных композиций, украсивших не одно сооружение в Узбекистане и за его пределами. Прекрасный образец орнаментальной росписи представлен в декоре шестигранного столика, выполненного прославленным ташкентским мастером Я. Рауфовым в 1954 году.

Примером виртуозного владения приемом росписи по дереву демонстрирует уникальный образец музыкального струнного инструмента чанг, крышка и основной корпус которого покрыты сплошным растительным орнаментом ислими.

В период с 1920-х по 1980-е гг. большинство мастеров продолжает использовать традиционные орнаментальные композиции, но в связи с отсутствием социальной востребованности многие изделия с орнаментальной росписью перестали изготовляться.

Одним из блистательных и масштабных проявлений мастерства и локального своеобразия национальной резьбы по ганчу продемонстрировали мастера Бухары (Усто Ширин Мурадов), Ташкента (Ташпулат Арсланкулов), Самарканда (Балта и Джалал Джураевы) и Ферганы (Саидмахмуд Наркузиев) в оформлении резным ганчем интерьера театра оперы и балета им А Навои в середине 1940-х годов.

Резной ганч был использован при оформлении потолка, а также в создании ганчевых люстр со сквозным ажурным узором. Но основной акцент

Мужская золотошвейная тюбетейка. 1925 г. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 7459. Инв. № 129.

Мужская золотошвейная тюбетейка. 1925 г. Бухара
ГМИ Узбекистана. КП 4077. Инв. № 134.

А. Абдурахимов. Набойка. 1958 г. Ташкент
ГМИ Узбекистана. КП 14599. Инв. № 83.

Дастархан – скатерть. Набойка. 1937 г. Хива

А. Абдугафуров, А. Абдурахимов. Скатерть. Середина XX в.
Ташкент. ГМИ Узбекистана. КП 12681. Инв. № 73.

З. Омонова. Ок-энли гилям. 1979 г. Сурхандарьинская область. Байсун. ГМИ Узбекистана. КП 30962. Инв. № 595.

был сделан на больших размеров панно из резного ганча в просторных фойе театра. Помимо крупных самостоятельных панно с резным ганчем, мастерами были украшены ганчевые обрамления вокруг крупных медальонов с настенными росписями Ч. Ахмарова на темы поэм А. Навои. Примечательны также обрамления ганчевым узором стрельчатых панно с изображением муз поэзии, танца, музыки и живописи на первом этаже театра А. Навои. Этот же принцип обрамления резным ганчем, но уже круглых медальонов с изображением восточных муз в настенных росписях Ч. Ахмарова был повторен ташкентским резчиком по ганчу М. Усмановым почти через 30 лет в фойе 3 этажа здании Института искусствознания в Ташкенте. Сплошным резным геометрическим и растительным узором покрыты стены и малого зала по проведению Ученых совета того же института.

Искусство резного ганча после замечательного проекта в театре оперы и балета А. Навои в последующие 10–15 лет в крупных общественных зданиях применялось крайне редко.

Истинный подъем этого вида архитектурного декора наблюдается в период со второй половины 1960-х до середины 1980-х годов. В это время в связи с общим ростом исторического самосознания в узбекском обществе

Ок-энли гилям. 1982 г. Кашкадарьинская область. Дехканабадский район.
ГМИ. Научная экспедиция А. Хакимова. 2008 г.

Такыр-гилям. 1960 г. Сурхандарья. Шеробод
ГМИ Узбекистана. КП 21476. Инв. 627.

Гаджари гилям. 1978 г. Джизак
ГМИ Узбекистана. КП 31071. Инв. № 596

Торба — вещевой мешок. 1928 г. Кашкадарьинская область Кишлак Джейноу
ГМИ Узбекистана. КП 8526. Ин. № 199.

Гаджари гилям. 1978 г.
ГМИ Узбекистана. КП 22599. Инв. № 527.

Арабы Кашкадарьи. Хурджун. 1970-е гг.
ГМИ Узбекистана. КП 18225. Инв. № 501.

Джульхирс — ковер медвежья шкура. 1970–е гг.
Самаркандская область. Ургут.

усилился поиск исконных качеств национального искусства. В архитектуре во внешних решениях использовался принцип солнцезащитных решеток панджара, имитирующих геометрические гирихи резного ганча. Сам же резной ганч стал широко применяться в оформлении внутренних архитектурных плоскостей. В 1960–80-е гг. крупными резными панно из ганча были оформлены интерьеры Дома правительства Узбекистана, здания Выставочного зала и Союза художников Узбекистана, Центрального универмага в Ташкенте и многих других построек столицы Узбекистана.

В период 1920–1980 гг. коренным образом меняются формы организации золотошвейного ремесла и функции создаваемых изделий. Из промысла с закрытой формой передачи мастерства, с системой заказов, исходящих в основном из привилегированных слоев общества золотое шитье постепенно переходит в сферу массового производства по преимуществу сувенирных изделий. В этот период основным центром золотошвейного промысла остается также Бухара. В 1920-е годы мастера-золотошвеи были объединены в две крупные артели системы промысловой кооперации. Сначала они украшали изделия и детали узбекского традиционного праздничного костюма — мужские, детские и женские тюбетейки, налобные повязки —пешонабанды, женские жилеты, пояса, туфли. В них, как правило, мастера-золотошвеи использовали традиционные орнаментальные мотивы и композиции, принципы их узорного и цветового построения.

В послевоенный период возникает новый вид золотошвейных изделий крупных монументальных форм. К ним относились большие настенные панно с изобразительными мотивами из современной жизни, театральные занавеси.

В области набойки Ташкента в 1920–30-е годы наиболее известным мастером являлся А. Абдугафуров, изучивший традиции многих центров набойки Узбекистана и воспринявшего ее лучшие традиции. Наиболее характерным мотивом его изделий является мотив бодома — миндаля. Он набивал

узор в традиционном черно-красном колорите, используя старые калыбы. Производство сине-черной набойки осуществлялось до 30-х годов. В 1930-е годы в Ташкенте вырабатывалась преимущественно метражная набойка, но создавались и разнообразные штучные изделия крупных размеров скатерти, покрывала и др.

А. Абдугафуров нередко вводил новации в устоявшиеся композиционные и орнаментальные принципы набоек. Его нововведения иллюстрируют покрывало, скатерть и джойнамаз.

Традиции ташкентской набойки в 1950–60-е годы развивал ученик и соавтор А. Абдугафурова известный читгар А. Абдурахимов. Прекрасный дастархан его работы хранится в ГМИ Узбекистана.

Ферганская долина славилась мастерами, изготовлявшими набивные подкладочные ткани. Основным центром по изготовлению набивных тканей здесь был Маргилан, где и в наши дни сохраняется эта традиция. К 1980 годам в Узбекистане усилиями потомственных мастеров была возрождена красно-черная традиционная набойка.

В целях дальнейшего развития этого вида народного промысла в конце 1920-х годов создаются первые артели ковроделия и паласоткачества. Наряду с этим большое значение продолжало играть домашнее производство. В артелях ткались крупные ковры и паласы более высокого качества, но однообразные по рисунку. В домашних условиях наряду с крупными делалось много мелких бытовых вещей, отличавшихся многообразием назначения и оформления: переметные сумки, настенные мешки, торбы для одежды. Особой красотой отличаются ковры «ок-энли», выполненные в смешанной технике вышивки и ковроткачества. Их изготовляют племена кунградов, проживающие преимущественно в Байсунском районе Сурхандарьинской и Дехканабадском районе Кашкадарьинской областей.

По всей республике получило широкое распространение производство паласов, традиционных по видам и технике — простых полосатых и узорных: кохма, гаджари, терма, бешкашта, такыр гилям и др. Повсеместно ткались полосатые паласы, которые сохраняли местное своеобразие и названия (кохма, алоча, алаша, шолча и др.). Узор их строился на котрастном сопоставлении цветных полос, сочетание, ширина и ритм которых бесконечно варьировались.

Во многих районах продолжали ткаться паласы гаджари и терма . В 1920–70-е гг. широкое распространение не только в Кашкадарьинской области и за пределами области получили паласы «араби гилям». Наряду с ковровыми изделиями — недорогими паласами и ценными коврами для приданого невесты, мастера изготовляли также дорожные мешки —хурджины и мешки для складывания одежды в юрте — торбы и чувалы.

В Самаркандской и Джизакской областях продолжали выделывать великолепные пушистые джулхирсы.

Бесконечно варьируются их узоры и колорит: от красно-коричневого до сине-красного, очень насыщенного и мажорного. Интересны поиски мастеров в области паласоткачества разных центров в Карши, Шахрисябзе, Ургуте, Китабе, Термезе, Байсуне, Хиве.

Hilton

Глава 9
ИСКУССТВО НОВОГО УЗБЕКИСТАНА: поиск национальной идентичности

Исторический Рубикон
Возрождение исламских ценностей
Архитектура как символ независимости
Урбанизм новой эпохи
Монументальное искусство и скульптура
Живопись: философия поиска
Станковая картина: тематика и стиль
Прикладное искусство: традиции и инновации

Исторический Рубикон

Кардинальные социально-политические и экономические трансформации, начавшиеся в 1991 году, открыли новую страницу в истории художественной культуры Узбекистана. В качестве основного ценностного ориентира новой культурной политики был провозглашен симбиоз национальных и общечеловеческих ценностей. Две эти составляющие придали своеобразие творческим поискам в искусстве Узбекистана.

Развитие культурных и художественных процессов начала 1990-х годов во многом определял целый ряд социально-политических и экономических факторов, которые сопровождали первые шаги молодого независимого государства. Вхождение Узбекистана в международные организации и установление дипломатических отношений со многими странами мира открыли «железный занавес» в области культуры и искусства. Это позволило творческой интеллигенции страны глубже ознакомиться с тенденциями мирового художественного процесса. Членство в ООН, ЮНЕСКО и другие международные организации инициировало ряд значительных проектов в области образования, культуры и искусства, которые успешно реализовывались в Узбекистане и дали толчок возрождению и развитию духовной культуры нации.

Современнику очень трудно осознать себя в окружающем себя времени как историческом Рубиконе, разделяющем эпохи. Между тем именно таким представляется для Узбекистана 1991 год — год обретения страной Независимости и суверенитета, ставший границей перехода к новым ценностям экономического, политического и культурного свойства. Политический суверенитет и экономическая независимость, открытость внешнему миру и

сохранение национальной идентичности, высокая духовность и уважение к собственному наследию, религиозная терпимость и культурная толерантность — важнейшие особенности исторического выбора Узбекистана.

Эти глобальные общественные метаморфозы остро ощутило на себе искусство. Независимость и государственный суверенитет стали важными реформирующими и модернизирующими факторами нового общественного устройства, мировоззрения нации и ее духовного развития. Смена экономических моделей и идеологических приоритетов инициировали тектонические метаморфозы в художественной культуре. Это наглядно видно на примере развития изобразительного искусства и архитектуры.

Облик городов и стиль сооружений нового времени стал меняться. Используя традиции собственного историко-архитектурного наследия и современные достижения ведущих школ зодчества, в Узбекистане в годы независимости стала осуществляться национальная концепцию градостроительства и архитектуры. Особенно ярко это проявилось в создании различных типов общественной и жилой архитектуры в Ташкенте, в которых нашел отражение спектр оригинальных, индивидуальных подходов к разработке стиля и образа сооружений и комплексов. В этом проявился отход от принципа централизованной урбанистической архитектурной концепции советского времени.

Философия национального искусства менялась на глазах. Были провозглашены свобода художественного самовыражения и отказ от диктата государственной цензуры на творчество. В качестве основного ценностного ориентира новой культурной политики был провозглашен симбиоз национальных и общечеловеческих ценностей — две эти составляющие придали своеобразие современным эстетическим поискам в искусстве Узбекистана.

В изобразительном искусстве, с одной стороны, поиск национальной идентичности вызвал обращение художников к культурной истории нации, с другой — открытие железного занавеса и непосредственное знакомство с тенденциями современного мирового искусства открыли перед художниками горизонты новых творческих экспериментов.

Исключительно важным для последующего развития искусства молодого независимого государства было то, что его руководство в тяжелый для страны период перехода к рыночным отношениям взяло на себя экономическую ответственность за судьбу художественной культуры. За годы независимости были проведены крупные республиканские и международные выставочные

Комплекс Судзук Ота. Реконструкция 2019 г. Ташкент

проекты в сфере изобразительного искусства, что стало возможным благодаря государственному финансированию этих мероприятий, постройке новых, отвечающих мировым стандартам, выставочных залов.

Во второй половине 1990-х гг. были осуществлены институциональные реформы в различных сферах художественной культуры, нацеленные на укрепление материально-технической базы искусства. Повышение социального статуса художника, его роли в становлении нового общества и его духовной культуры стало приоритетом культурной политики независимого государства Благодаря экономической и социальной поддержке государства, а также восстановлению частной собственности как фундаментального фактора успешного развития ремесленничества, новый импульс получило традиционное прикладное искусство Узбекистана.

Макет здания Центра исламской цивилизации в Ташкенте

Возрождение исламских ценностей

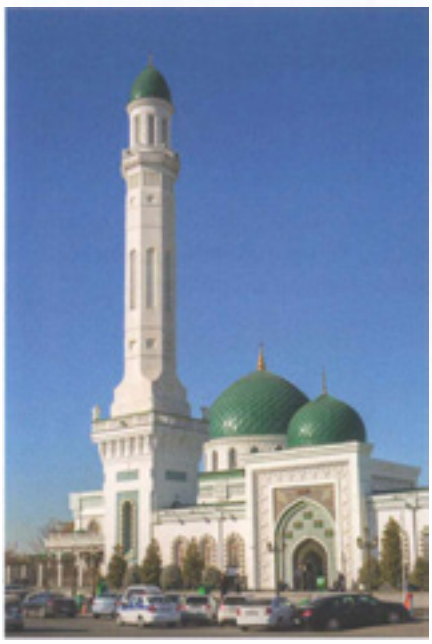
Возрождение исламских ценностей и традиций началось в самом начале 1990-х годов в связи с обретением Узбекистаном независимости.. Это проявилось в восстановлении имен великих теологов прошлого Имама Бухари, Имама Матуриди, Хакима ат-Термези, Бохаваддина Накшбанди и др. Стали восстанавливаться средневековые мечети и медресе, которые в советский период были заброшены или использовались для других целей.

В этом отношении показателен пример с мавзолеем и мечетью Судзук ота (внука Ахмада Яссави) — видного теолога и покровителя ремесленников, переехавшего из Туркестана в Ташкент еще в XII веке. В честь него здесь еще в эпоху Темуридов был построен мавзолей и мечеть. В 1930-е гг. они были превращены в предприятие по изготовлению металлических изделий, кельи медресе использовались в качестве склада. В 1990 году полуразрушенные мечеть и медресе были переданы махалле, а в 2019 году они был полностью реконструированы и сооружения приобрели вид культового комплекса с включением в ее территорию городка ремесленников. Мечеть, медресе и мавзолей Судзук-ота, в реконструкции и обновлении декора которого приняли участие мастера резьбы по ганчу, дереву, умельцы по изготовлению кашинных плиток, были торжественно открыты в 2019 году при участии главы государства.

Наряду с культовой архитектурой сегодня с целью пропаганды идей «просвещенного ислама» возводятся научно-просветительские центры в Самарканде, Бухаре, Термезе и других городах Узбекистана. Среди них особо следует упомянуть строящийся в Ташкенте грандиозный по масштабам Центр исламской цивилизации, завершение которого планируется на весну 2021 г. Архитектурно-художественное и орнаментально-стилевое решение этого научно-просветительского центра основано на традициях классической средневековой исламской архитектуры и по образному решению будет выглядеть гармонично рядом с самым крупным религиозным центром Ташкента — комплексом Хасти Имам.

Возведенные в последние годы в Узбекисттане крупные пятничные мечети свидетельствуют о возрождении исламских ценностей. В советское время в Узбекистане таких крупных джума-мечетей было немного и функционировали они преимущественно при кладбищах, где проходили поминальные

Мечеть Шейха Зайниддина.
После реконструкции 2011 года.
Ташкент



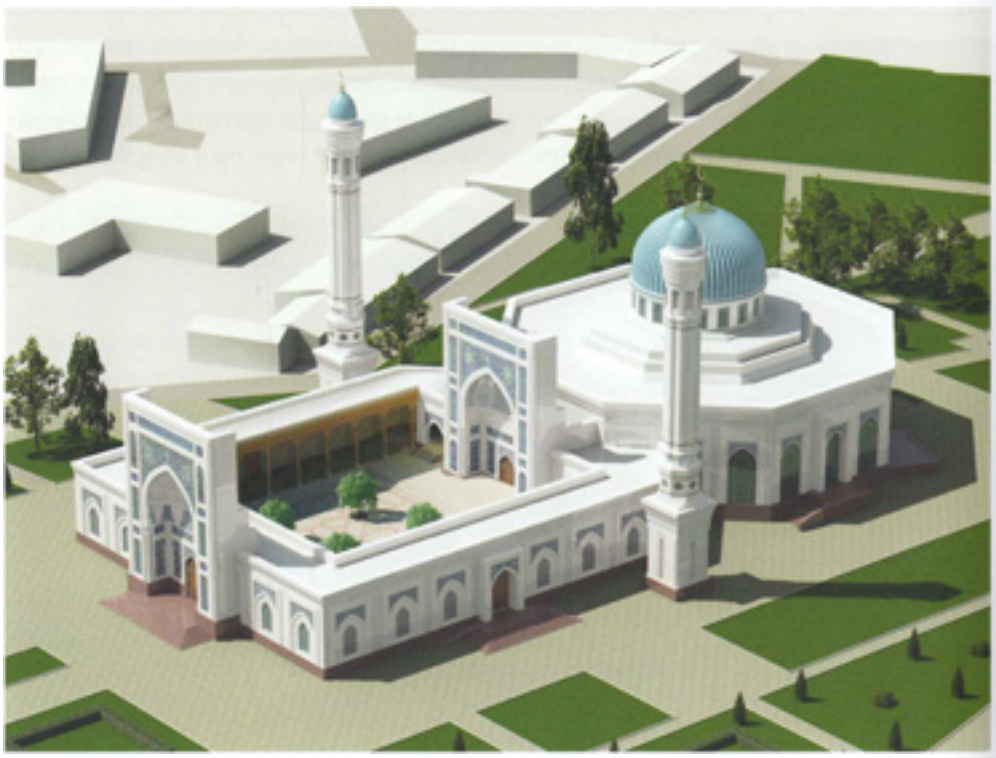
Мечеть Шейха Зайниддина.Минарет в стиле арабских и турецких гранеиных минаретов

молитвы — джаназа. Многие из старых мечетей в последние годы были реконструированы.

Одним из первых опытов реконструкции старой, весьма почитаемой в Ташкенте мечети стала пятничная мечеть Шейха Зайнудина, известная среди местного населения как мечеть Кукча. В 1995 году по проекту известного архитектора А. Турдиева, мечеть была значительно расширена и обновлена. Нововведением можно считать и цвет куполов мечети Шейха Зайнудина— привычный голубой цвет среднеазиатских куполов, создаваемый с помощью глазурованных керамических изразцов, здесь заменен на темно-зеленый цвет металлочерпицы.

При поддержке государства в последние годы была построена крупная мечеть Минор (2014г.), а также недавно построенные и открытые комплексы

Мечеть Шейха Зайниддина.
Фрагмент интерьера с шахматной раскраской арочных обрамлений



Общий вид мечети Минор. Макет.
2014 г. Ташкент

Общий вид мечети Мухаммад Садык Мухаммад Юсуф с мавзолеем Сугалли-ота. Вариант макета. Архитектор А. Турдиев. 2019 г. Ташкент

Шейха Мухаммад Содик Мухаммада Юсуфа с мавзолеем Сугалли-ота и комплекс Судзук ота (2019г.).

Поскольку возведение больших культовых комплексов требует больших вложений, то мечети, строящиеся при поддержке государства строятся на больших площадях и их размеры и вместимость значительно выше. Для крупных мечетей, создаваемых при поддержке и патронате государства, характерна приверженность к традиционной архитектуре и классическому наследию зодчества историчских городов — Самарканда, Бухары, Хивы.

Самая крупная и внушительная по масштабам мечеть Минор была построена в 2014 году рядом с одноименным мазаром и для нее была отведена большая площадь. При проектировании мечети автор — архитектор А. Турдыев, придерживался классической модели среднеазиатских культовых комплексов. Это тяготение к традиционным архитектурным форм проявилось и в цветовой характеристике основного купола и наверший-куполков двух минаретов — здесь использован типичный голубой цвет. Но основной цвето-пластической особенностью мечети Минор является активно подчеркнутый белый цвет его общего облика, который имеет символическое значение и означает сакральную чистоту помыслов и величие божественного мироздания.

При проектировании и строительстве комплекса Шейха Мухаммад Садык Мухаммад Юсуфа, который строился также под патронажем государства, в оформлении внешних сторон куполов был использованы традиционные для среднеазиатских классических мечетей голубые керамические плитки с орнаментальными изразцовыми вставками.

Следование традициям классической исламской архитектуры Мавераннахра ощущается в стиле мечети Хаким ат-Термези (2019г.), которая была

С начала 2018 года в Ташкенте было построено большое количество новых мечетей, также имеющих статус пятничных мечетей. Это — мечети Валиходжа угли Норходжа (2018 г.), Абдулла ибн Мавсуд (2018-2019 гг.), Новза (2018-2019 гг.), Мухсинхон Тура Эшон (2018 гг.), Кух Ота (2019 г.), Убай ибн Каьб (2019 г.), Фирдаус (2019 г.), Чимир ота (2019 г.), мечеть Ходжа Ахрор (2019 г.). В течение 2020–2022 годов в Ташкенте были открыты достаточно крупные пятничные мечети Дорусалом, Эшон Бобохон, Сирож Салих, Мевлюр, Имом Аълам и др.

реконструирована и обрела совершенно новый облик при поддержке государства.

Особое внимание при строительстве мечетей уделяется пространству основного молитвенного зала, который в Ташкенте настоятели мечетей и мастера-ремесленники, работающие над его декором называют Хонако. Во многом это связано с тем, что здесь происходит главное литургическое действие — молитва и расположены основные атрибуты сакрального действия — михраб и минбар, а также метафизически интерпретируемый большой купол создающий атмосферу повышенной духовной концентрации. При планировке внутреннего пространства молитвенного зала в мечетях Ташкента в большинстве случаев сохраняется классическая схема — над квадратным или удлиненным прямоугольным в плане молитвенным залом устанавливается один большой купол с вариантами интерпретации барабана и оконных проемов у его основания. В мечети комплекса Хасти Имом, исходя из планировки огромного удлиненного прямоугольного молитвенного зала над ним возвышаются три купола — большой центральный и два поменьше — боковых.

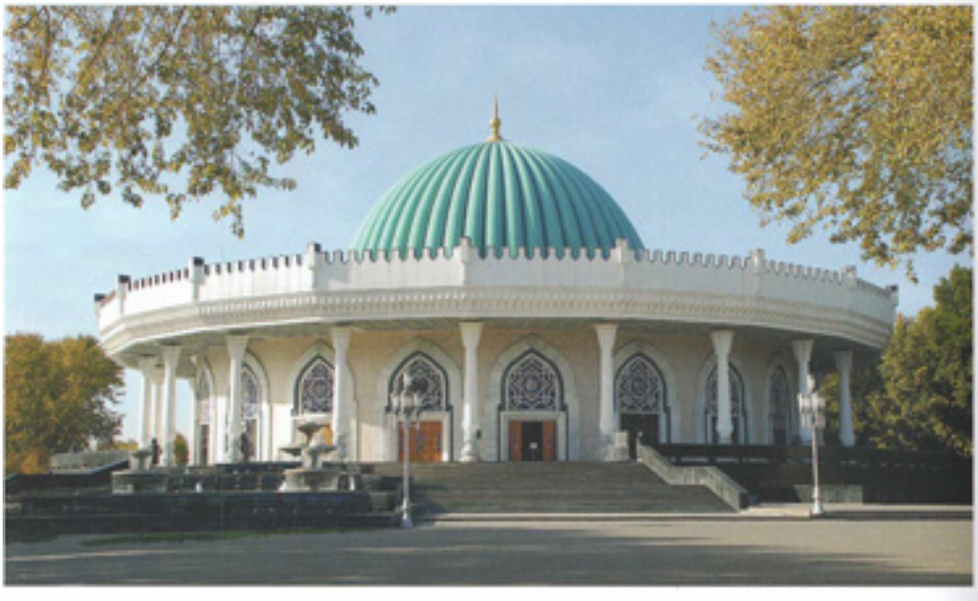
Здание Олий Мажлиса Республики Узбекистан. 1990-е гг. Ташкент

Почти вековой перерыв в практике строительства мечетей в Узбекистане и международная открытость республик после обретения независимости оказали влияние на архитектурно-художественный образ новых мечетей. В архитектуре и художественном оформлении современных ташкентских мечетей можно наблюдать сочетание различных подходов — от очевидного обращения к традициям местной среднеазиатской архитектуры и декоративного оформления, и попытки обновления образа мечети с использованием элементов архитектуры и конструктивных принципов мусульманского зодчества арабских, турецких и испано-мусульманских (мавританских) регионов. В то же время на фоне общих тенденций в мировой архитектуре мечетей, в которой все более очевидны тенденции к модернистскому и авангардистскому решению облика мечетей (Германия, Пакистан, США и др.), архитектура мечетей Ташкента сохраняет свою известную каноничность и традиционность идей.

Стадион «Миллий» (до 2018 г — стадион «Бунёдкор»). 2012 г. Ташкент

Архитектура как символ независимости

С обретением независимости начался новый этап в развитии современной архитектуры Узбекистана, главным содержанием которой является воз-



Архитектор А. Турдиев. Государственный музей истории Темуридов. 1996 г. Ташкент

Ок–сарой — резиденция Первого Президента Республики Узбекистан. 1999 г. Ташкент

рождение традиций национальногозодчества в синтезе с достижениями мировой культуры. За короткий исторический отрезок времени кардинально изменился облик городов и селений республики. Реконструированы и благоустроены исторические города (Андижан, Бухара, Карши, Коканд, Маргилан, Самарканд, Ташкент, Термез, Ургенч, Фергана, Шахрисабз и др.). Одним из значимых общественных зданий в Ташкенте стал Музей истории Темуридов (1995 г.), построенный на северо-западе сквера Амира Темура. В архитектуре музея развита тема купола Гур Эмира. Пропорции купола и 20-колонного айвана, обрамляющего здание, вытянуты по горизонтали.

Способность узбекских архитекторов к панорамному пространственному решению архитектурно-дизайнерских, ландшафтных и градостроительных задач проявилась в функционально новом для Узбекистана сооружении — развлекательно-оздоровительном комплексе Аквапарк и Мини-Диснейлэнда в одном из центральных парковых центрах Ташкента (1993–1998).

Особое место в архитектурной практике Узбекистана занимает целый цикл резиденций в Ташкенте и во многих областных центрах республики для приема важных гостей и международных делегаций. Эта так называемая «представительская» или «имиджевая» архитектура, требует от архитектора без излишеств, но достаточно респектабельно представить функции сооружений, с включением в архитектурное и дизайнерское решение объекта элементов традиционной культуры как символов национальной идентичности.

Здание, в стрельчатых формах арок фасада которого ощутимы интонации местной среднеазиатской архитектуры, в целом было выдержано в строгих традициях европейского классицизма, с подчеркнутыми торжественно-величественными пропорциями и симметричным фасадным решением. Белоснежная цветовая гамма сооружения символизирует чистоту замыслов и служения идеалам и интересам народа.

Значительным архитектурным проектом, отражающим вступление независимого Узбекистана в орбиту самостоятельных международных отношений и курс на рыночную экономику, стал грандиозный Международный торгово-выставочный комплекс, включающий в себя отельИнтерконтиненталь, Бизнес-центр, Национальный банк Республики Узбекистан, торговый центр Ташкент Плаза. Он стал крупнейшим архитектурным

Аквапарк. Мини-Диснейленд. 1993–1998 гг. Ташкент

Международный торгово-выставочный комплекс. 1993–1998 гг. Ташкент

Здание Отеля Интерконтиненталь. 1993–1998 гг. Ташкент

ансамблем 1990-х годов, символизирующим динамизм и деловую устремленность в будущее независимого Узбекистана.

В оригинальном и образном формате решено высотное здание Национального банка Республики Узбекистан (НБУ), торгового комплекса Ташкент Плаза и Международного Бизнес-центра. Здание НБУ представляет собой устремленную ввысь вертикаль одного из самых высотных сооружений Узбекистана того времени и символизирует идеи технократии и делового настроя.

Бизнес-центр. 1993–1998 гг. Ташкент

Респектабельные по внешнему виду здания банков также стали веянием нового времени — переход к рыночным отношениям создал условия для развития финансовой банковой системы и накопления этими структурами достаточных средств для строительства собственных крупных объектов. Здание Ассоциации банков в Ташкенте (1999 г.) также представляет собой новый жанр архитектуры, построенное в неоклассическом стиле с использованием элементов национального зодчества. Оно построено на экспрессивном сочетании двух архитектурных форм — выступающей вперед и вытянутой вверх конструкции башнеобразной формы и модернистского, строгого по стилю прямоугольника основного корпуса.

Среди крупных и значимых по своей идеологической и политической значимости проектов следует упомянуть работу по реконструкции здания для работы Сената на площади Мустакиллик, одного из архитектурных символов нового Узбекистана — здания Дворца Форумов в самом центре Ташкента, комплекса зданий Национальной библиотеки им. А. Навои, и др. В этих крупнейших объектах государственного значения заложены важные философские и гуманистические принципы и идеи.

Торжественная приподнятость общего пластического и художественного решения, их величественный дух сочетается с архитектурными элементами, свидетельствующими и о доступности, и о близости идей власти и народа. Эта сознательная демократизация архитектурного стиля характеризует творческую концепцию архитекторов Узбекистана , которая нашла отражение в созданных за годы независимости сооружениях архитектуры большого стиля. В архитектуре Узбекистана первых двух десятилетий независимости мы наблюдаем сочетание общемировых архитектурных тенденций и богатого наследия зодчества узбекского народа.

Сооружения этого периода украшаются стилизованными под средневековые образцы куполами и в то же время растут высотные здания банков, гостиниц и офисов, отражающие ведущие тенденции мировой архитектуры. Такой стилевой симбиоз отражает новые черты национального зодчества. Наиболее показательно этот процесс протекал в столице Узбекистана.

Здание Национального банка Республики Узбекистан (НБУ). 1993–1998 гг. Ташкент

Урбанизм новой эпохи

С 2017 года в архитектурной философии и практике наступает новый этап, стиль сооружений приобретает более прагматичный, структурообразующий характер. Архитектура пафоса идей независимости, характерная для первых двух десятилетий независимости, теряет свою актуальность. В

Здание Сената. 2003 г. Ташкент

Ассоциация банков Республики Узбекистан. 1999 г. Ташкент.

Бухарский областной музыкально-драматическийтеатр им. С. Айни 2010 г. Бухара.

своей основе архитектура Ташкента и ряда крупных городов Узбекистана ориентируется на урбанистическую концепцию современного мегаполиса развитых стран Запада — США. Европы, богатых стран Ближнего Востока, юго-восточной Азии, Японии и Южной Кореи. Эта архитектура амбициозна и прагматична, одновременно нацелена на обязательную коммерческую отдачу возводимых высотных сооружений как жилого, так и общественного назначения. Ее устремленность вверх выглядит как вызов иантитеза относительно низкорослой архитектуре узбекской неоклассики первых десятилетий независимости.

Философия архитектуры мегаполиса нацелена на минимизацию художественного контекста, что можно видеть в облике современных сооружений — Конгресс холла Ташкент Сити, Ледового дворца «Хумо», ряда комплексов высотных сооружений в различных районах Ташкента. Интерьерный дизайн и композиционное расположение рассчитано комбинацию и мобильные трансформации внутренних помещений. Это хорошо видно на примере легко переоснащаемого огромного зала, рассчитанного на 5 тысяч мест.

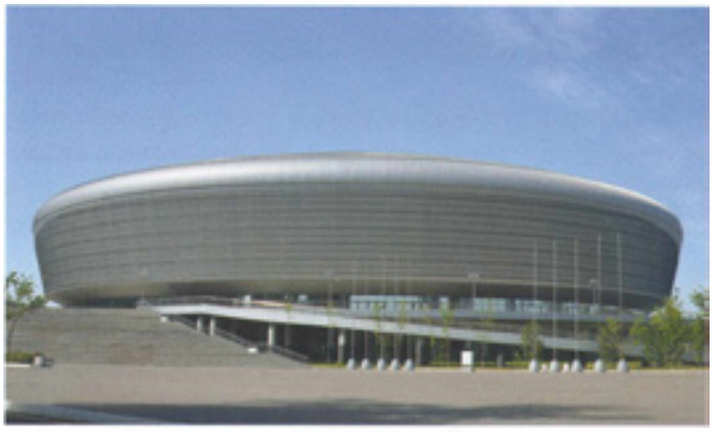
Дворец Форумов. 2009 г. Ташкент

Очевидная тенденция территориального расширения зон жилищного строительства многоэтажных высотных сооружений заметно меняет пластический ландшафт и урбанистическую картину крупных городов Узбекистана, и в первую очередь столицы респу-

Гостиница Hyatt Regency Tashkent. 2015 г. Ташкент

Сити Конгресс-холл. 2019–2020 гг. Ташкент

блики — Ташкента. Архитектура Нового Узбекистана дает импульс дальнейшим поискам урбанистической модернизации, не забывая о критериях гуманизации среды современных жителей мегаполиса.



Ледовый дворец «Хумо». 2019 г. Ташкент

Монументальное искусство и скульптура

Смена идеологической парадигмы после 1991 года привела к тому, что городах Узбекистана памятники прежним коммунистическим персонажам стали заменяться монументами в честь собственных национальных героев — Амира Темура, Мирзо Улугбека, Бабура, поэтов и ученых предшествующих эпох, жертв репрессий. С начала 1990-х гг. новая эстетика как составляющая общей идеологии независимости получает отражение в художественном облике городов страны и в формах монументального искусства.

В годы независимости в Узбекистане сформировалась новая плеяда талантливых скульпторов. В своем творчестве они успешно сочетают работу над монументальными памятниками и созданием произведений станковой скульптуры. Снятие железного занавеса позволило напрямую соприкоснуться с творческим опытом и авангардными явлениями современного мирового искусства. В то же время идет естественный процесс формирования монументальной пластики как стремления к политической и государственной самоидентификации.

Памятники Независимости, Скорбящая мать и Арка «Эзгулик» (символ добрых и благородных устремлений), установленные на площади Мустакиллик являются символическим выражением этой устремленности молодого государства к провозглашению своих стратегических приоритетов. Важным фактором развития искусства стала идеологическая составляющая, которая

И. Джаббаров. Памятник Независимости. 2005 г. Ташкент
(Узбекское архитектурное ... 2011. С. 127, 129)

нашла отражение в идее национальной независимости, в объективном осмыслении и оценке собственного исторического наследия, в построении перспектив дальнейшего развития национальной культуры и искусства.

В отличие от ангажированной политической конъюнктурой станковой пластики, в монументальном искусстве политический контекст и идеологическая установка играли первостепенную роль. В ряде памятников монументальной скульптуры периода независимости эмоциональный и политический пафос идей нового времени приводит к публицистичности и пластическому многословию, снижает уровень образного звучания монументальных памятников скульптуры. Поэтому художники пытаются внести в пластические объемы монументальных скульптур черты оригинальности и динамичных ракурсов.

В 1996 году в связи с празднованием 660-летнего юбилея Сахибкирана в центре Ташкента была установлена величественная конная статуя Амира Темура, выполненная И. Джаббаровым. В этом памятнике скульптору удалось совместить важную политическую тональность темы с динамичным, сложным ракурсом и выразительным образным решением монумента.

В последующем этим скульптором были созданы еще два монументальных памятника Амиру Темуру, установленные на родине Сахибкирана в Шахрисабзе и в Самарканде, ставшем столицей империи Темуридов.

Причем каждый из скульптурных памятников отличается своеобразием пластического и смыслового решения, не создает ощущения канонического решения образа. В 1998 году скульптор И. Джаббаров создает еще ряд скульптурных памятников, посвященных нашим историческим героям, деятелям культуры и мыслителям прошлого. Это два монументальных памятника Ахмаду Ал-Фаргони в Фергане и Куве, монументы великому хорезмийскому ученому Аль Хорезми и великому полководцу Жалолиддину Мангуберди, установленный на их родине в Хорезме.

И. Джаббаров. Сахибкиран Амир Темур. 1996 г. Самарканд

В 1999 году в связи 1000 летием эпоса «Алпомыш» в Термезе, регионе с которым связано рождение и распространение этого эпического творения узбекского народа, был установлен монумент главному герою эпоса — богатырю Алпомышу. Над разработкой композиции работала группа скульпторов в составе А. Рахматуллаева, К. Норхурозова, У. Мардиева, П. Подосинникова и др.

Особо следует отметить цикл памятников, созданных в период независимости и посвященных образу выдающегося поэта, основоположника узбекской классической литературы Алишера Навои. Монументы А. Навои, созданные скульптором Р. Миртаджиевым, украшают столицы России, Азербайджана, Японии. Созданный им же памятник выдающемуся ученому Ахмаду ал Фергани установлен был торжественно открыт

И. Джаббаров. Памятник Амира Темура. 1996 г. Ташкент

в Каире, а его скульптурная композиция замечательного художника Востока Камоллиддина Бехзода в 2003 году была установлена в Китае (г. Чанчун).

Образ великого врачевателя Абу Али Ибн Сино также нашел отражение в многочисленных скульптурных монументах, которые были установлены и в городах Узбекистана и в ряде городов за рубежом.

Необычная скульптурно-архитектурная композиции на тему вечной и молодой Бухары была создана в 2010 году в Бухаре напротив нового здания Бухарского драматического театра. Вся композиция представляет собой форму срезанного конуса, на внешней стороне которогов высоком рельефе изображены сцены, символически раскрывающие страницы истории великого города.

Яркими творческими достижениями отмечены и станковые работы как ведущих узбекских скульпторов А. Рахматуллаева, И. Джаббарова, Ж. Куттымуратова, Д. Торениязова, Р. Миртаджиева, А. Хатамова, Т. Таджиходжаева, Д. Рузыбаева, Б. Мухтарова, М. Бородиной, С. Шарипова, Т. Эсанова и др., так и плеяды более молодых мастеров Х. Заирова, Б. Пулатова, К. Норхурозова, У. Уракова, П. Макарова и др. Для их творчества характерно глубокое

А. Рахматуллаев. Памятник Алишера Навои. 2001 г. Навои

Р. Миртаджиев. Памятник Бабуру. 1993 г. Андижан

И. Джаббаров. Сахибкиран Амир Темур. 1996 г. Шахрисабз

знание традиций народного искусства, а также неустанный последовательный поиск новых, нестандартных средств художественного воплощения.

В узбекской станковой скульптуре наряду историческими персонажами, важное место занимают и образы современников, пластические решения которых отличает яркая выразительная пластика и метафорический язык.

И. Джаббаров. Мемориальный комплекс Ахмада Фергани. 1998 г. Ферганская область

Скульптор И. Джаббаров. Архитектор А. Тохтаев. Монумент «Древняя ивечная Бухара». Бухара. 2010 г.

Интерпретация этих образов строится на тонком сочетании богатого культурного наследия национальной пластики и современных тенденций мировой скульптуры (Хакимов А. 2011а. С. 18). Таковы работы Д. Рузыбаева — «Навруз», «Ангел», «Квартет Джанго Рейнхарда», «Портрет Дюк Веллингтона», «Маком» и др. Его работы узнаваемы и по стилю и по технике исполнения — в основном это композиции из шамота, покрытые цветными полосами.

Д. Рузыбаев. Принцесса Навруз. 1992 г. Бронза и позолота
(Хакимов А. 2011а. С. 117.)

Сочетание легких по пластике метафорических образов и несколько пафосных, реалистических по стилю композиций характерны для творчества Т. Таджиходжаева («Мелодия», «Бегущая по волнам», «Девушка с кувшином», «Алишер Навои» и др.).

Стремление к резкой индивидуализации художественно-творческого мышления стало наиболее ярко выраженной и устойчивой тенденцией станковой скульптуры Узбекистана конца XX – начала XXI вв. Все чаще скульпторы обращаются к иносказательным, темам и абстрагированной от реальности обобщенной пластической моделировке. Таковы работы талантливой плеяды скульпторов У. Мардиева «Восточная легенда», Р. Авакяна «Скрипачка», «Весна», Ж. Куттимурадова «Тополёк», «Анахита», Т. Эсанова «Подинмающийся», А. Хатамова — «Мать Сурханой», «Макомисты», «Лежащая», У. Урокова — «Полёт», «Враг», «Зрелость», К. Норхузорова — «Танец», «Падший ангел», «Страсть», Т. Еркулова «Счастье», С. Шарипова «Ветер».

В модернистской стилистике выполнена работа Бородиной М. «Женщины» в виде белой и черной стилизованных женских фигур, символизирующие смысловую антитезу с помощью противопоставления оппозиционных цветов.

В декоративной композиции «Автопортрет. Настоящее и будущее» Н. Кузиева ощущается стремление к формам и семантике станковой скульптуры, но при сохранениии цветовых и пластических свойств керамического материала.

* * *

В 1990-е гг. в столице были выстроены такие крупные сооружения, как бизнес-центр с гостиницей Интерконтиненталь и зданием Национального банка, Государственный музей истории Темуридов, здание Олий Мажлиса и Сената, построен и обновлен целый ряд музеев, высококлассных гостиниц и т.д. Во многих этих сооружениях интерьеры оформлены настенными росписями ведущих художников-монументалистов Узбекистана. Произве-

Д. Рузыбаев. Ангел. 2001 г.

А. Хатамов. Лежащая.
Бронза. 2011 г.

Т. Таджиходжаев. Бегущая по волнам. 2002 г. Бронза

К. Норхурозов. Падший ангел. 2009 г. Гипс, тонировка. *(Хакимов А. 2011а. С. 189)*

У. Мардиев. Восточная легенда. 1995 г. Камень.

А. Хатамов. Мать Сурханой. 2004 г.

дения настенной живописи украшают и менее репрезентативные, но также общественно важные и посещаемые общественные сооружения как здания городских и районных хокимиятов, офисы фирм, кинотеатры, театры, рестораны, кафе и другие объекты. Среди запоминающихся работ последних лет следует упомянуть роспись и рельеф в интерьере нового здания Государственной консерватории (Народный художник Узбекистана О. Хабибулин), а также монументальные росписи и панно В. Бурмакина в интерьере Сената Олий Мажлиса Узбекистана и аэропорта Ташкент-2.

Современная монументальная живопись Узбекистана, продолжая традиции предшествующих лет, в то же время отличается новыми тенденциями и тематическими предпочтениями. Одним из своеобразных направлений в монументальной живописи последних лет, безусловно, следует считать работы группы «Санои нафис» (Т. Болтабаев, Х. Назиров, С. Карабаев), состоящей из художников-миниатюристов, обратившихся к монументальным формам. Ими в 1996году были созданы монументальные росписи в интерьере здания Государственного Музея истории Темуридов.

По прежнему весьма плодотворно и творчески ярко работает ряд ведущих монументалистов Узбекистана среди которых особо следует отметить работы Б. Джалалова и основанные на стилистике миниатюры настенныеросписи Н. Холматова. Виртуозная пластика и тонкое чувствование духа восточной поэтики отличает росписи, выполненные этими художниками для интерьера концертного зала «Туркистон» в Ташкенте.

В ряде монументальных работ — росписях «Сон Омар Хайяма» в интерьере дворца «Туркистон» (1993 г.), «И никто не сказал мне — зачем я рожден» в интерьере здания Национального банка Узбекистана (1993 г.), «Навруз», «Афрасиаб», «Богиня ночи» в интерьере гостиницы «Интерконтиненталь» (1996 г.) — он возвращается к стилистике композиций кокандского театра, но без прежней помпезности и обилия фигур. Аскетизируется атрибутика, возникает некая суфийская атмосфера — художник пытается передать в своей интерпретации трансцендентный дух средневековой теософии. Место прежних персонажей — исторических деятелей, масхарабозов и великолеп-

ных танцовщиц — всё больше занимают музицирующие философы-поэты и дервиши.

Эта тенденция нашла экспрессивно-образное выражение в его символико-аллегорической росписи «Посвящение Накшбанди: Бухара — каркас Вселенной «в интерьере гостиницы «Бухоро» в Бухаре и рельефной композиции «Всевидящее око» в гостинице Самарканда, выполненных во второй половине 1990-х годов.

Традиции академической монументальной живописи продолжает художник монументалист А. Аликулов. Основной тематикой его росписей являются славные страницы истории узбекского народа и образы выдающихся личностей прошлого — правители, воины, ученые, философы, просветители средневековья.

Особой весомостью и впечатляющей пластикой отличаются композиции, выполненные этими монументалистами в интерьере Государственного Музея истории народов Узбекистан на тему, связанную с жизнью и деятельностью Великого Сахибкирана.

* * *

В 2020–2021 годах в Ташкенте по инициативе Президента Узбекистана были открыты два крупнейших парковых комплекса, идейное содержание которых связано с важными историческими событиями в жизни узбекского народа.

В 2020 году в центре Ташкента был создан мемориальный парк Победы, посвященныйсамоотверженному подвигу узбекского народа на полях второй мировой войны. В визуальной концепции парка скульптурные композиции, барельефы и инсталляции в сочетании надписями на каменных плитах и стеллах на большом открытом пространстве создают ощущение масштабности деяний народа. Скульптурные композиции отражают эпизоды военных действий и события, символически выражающие трудовой подвиг нашего народа в тылу — эпизоды военных действий «Ужасы войны», трагические сцены проводов на фронт и тревожные ожидания вестей с фронта. Спектр эмоций, которые пытались выразить авторы проекта, архитекторы и художники, достаточно широк — от ужаса войны, скорби и печали до радости и благодарности.

Необычную инсталляцию на этой части территории парка представляет воссозданный железнодорожный вокзал Ташкента. Особый блок ландшафтной части парка связан с темой Ташкента как хлебного города. Наряду арте-фактами, представляющими документальные объекты, в ландшафте парка скульпторы создали немало композиций, которые нацелены на создание образно–эмоциональной атмосферы. Это пространство парка представляет собой некую художественно-смысловую зону, которая подводит к центру мемориального

М. Бородина. Женщины. 1999 г. Гипс

У. Ураков. Птицелов. 2006 г.

Т. Еркулов. Счастье. 1997 г.

В. Бурмакин. Настенная роспись в интерьере здания Сената Узбекистана. 2004–2005 гг. Ташкент

Т. Болтабаев, Х. Назиров, С. Карабаев. Роспись «Великий Сахибкиран — великий созидатель». Государственный музей истории Темуридов. 1996 г. Ташкент

комплекса — музею, который расположен под огромным обелиском в виде кургана с многофигурной скульптурной композицией, посвященной героям узбекистанцам во главе с генерал-майором С. Рахимовым.

Содержание музея стало объектом творческой работы скульпторов и художников, которые пытались художественными средствами дополнить и обогатить документальные свидетельства героизма и мужества народа Узбекистана в военные годы. Группа «Арт-трио» в свойственном им стиле, создала фотографически точные настенные росписи на тему событий тех далеких лет. Учитывая мемориальный характер парка, обусловленный идейно-пропагандистскими целями комплекса, созданные в пространстве парка скульптурные композиции и настенные росписи носят открыто публицистический характер, и задачи собственно эстетического характера отходят на второй план, играя дополняющую роль.

Исключительно важное политическое и градостроительное значение имеет открытие парка Новый Узбекистан, посвященный 30-летию независимости. В отличие от мемориального жанра Парка победы, новый парк имеет футуристический характер и нацелен на построение процветающего будущего. Идейное содержание и смысл создания Парка определил Президент

А. Аликулов, А. Агаханянц, Б. Алимханов, Ш. Бахриддинов. Роспись «Амир Темур в мировой истории». Государственный Музей истории Узбекистана. 2002 г. Ташкент

Узбекистана Ш. Мирзиёев на открытии этого парка. «Нация, которая черпает силы из побед и успехов прошлого, извлекает уроки из своих ошибок и поражений, способна правильно обозначить свой путь развития и ориентиры на будущее».

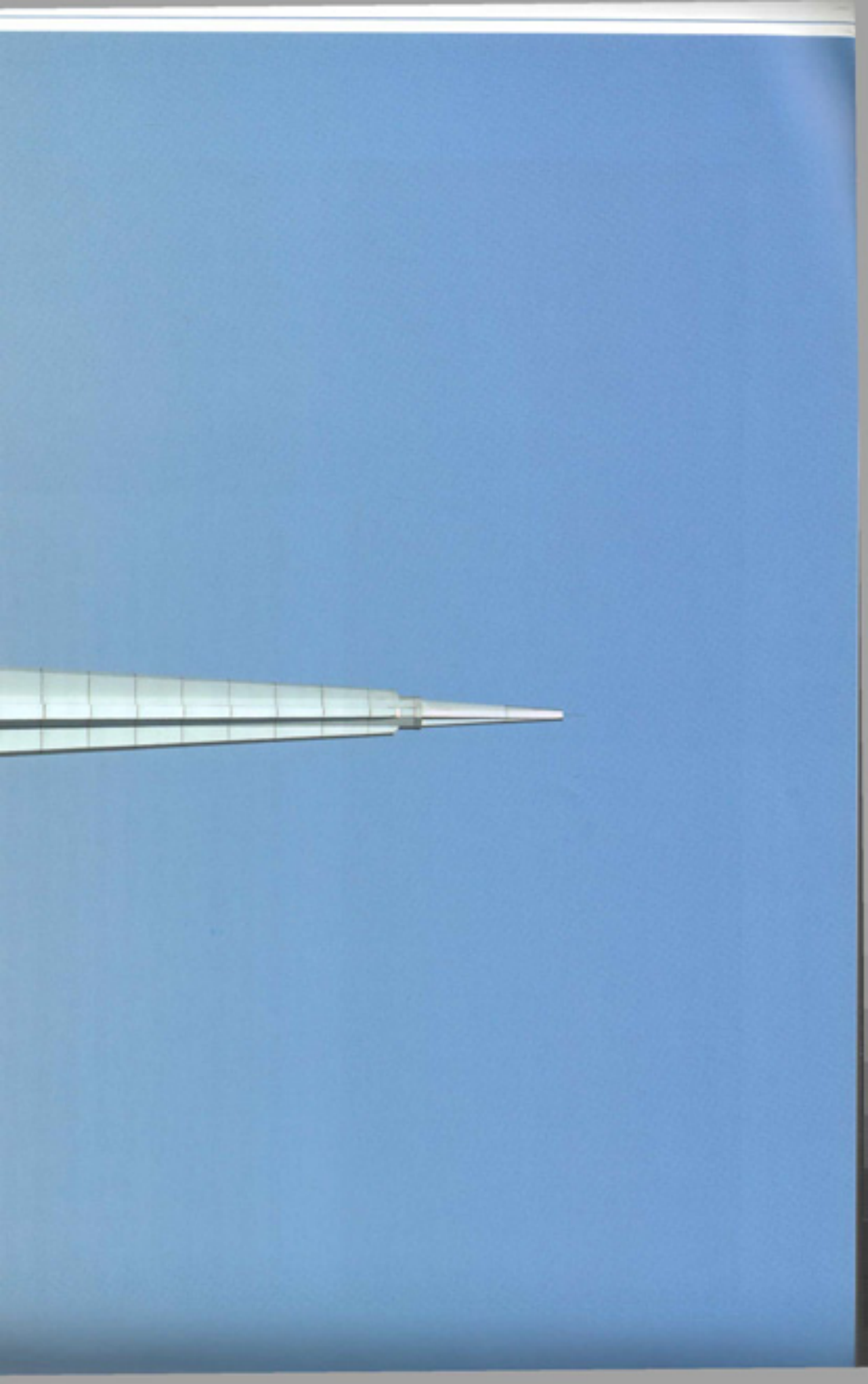
Главный монумент Независимости представляет собой устремленную вверх 60 метровую стелу, завершающуюся скульптурными изображением птицы Хумо – символом процветания и свободы народа Узбекистана.

На устремленных вверх плоскостях стелы изображены рельефные композиции, повествующие о главных исторических этапах становления и развития узбекского народа, о его нелегком пути к независимости, о великих свершениях и вкладе в сокровищницу мировой цивилизации.

Живопись: философия поиска

Ощущение свободы и творческого самовыражения, возникшее у художников в начале 1990-х гг., изменило поэтику национальной живописи: про-

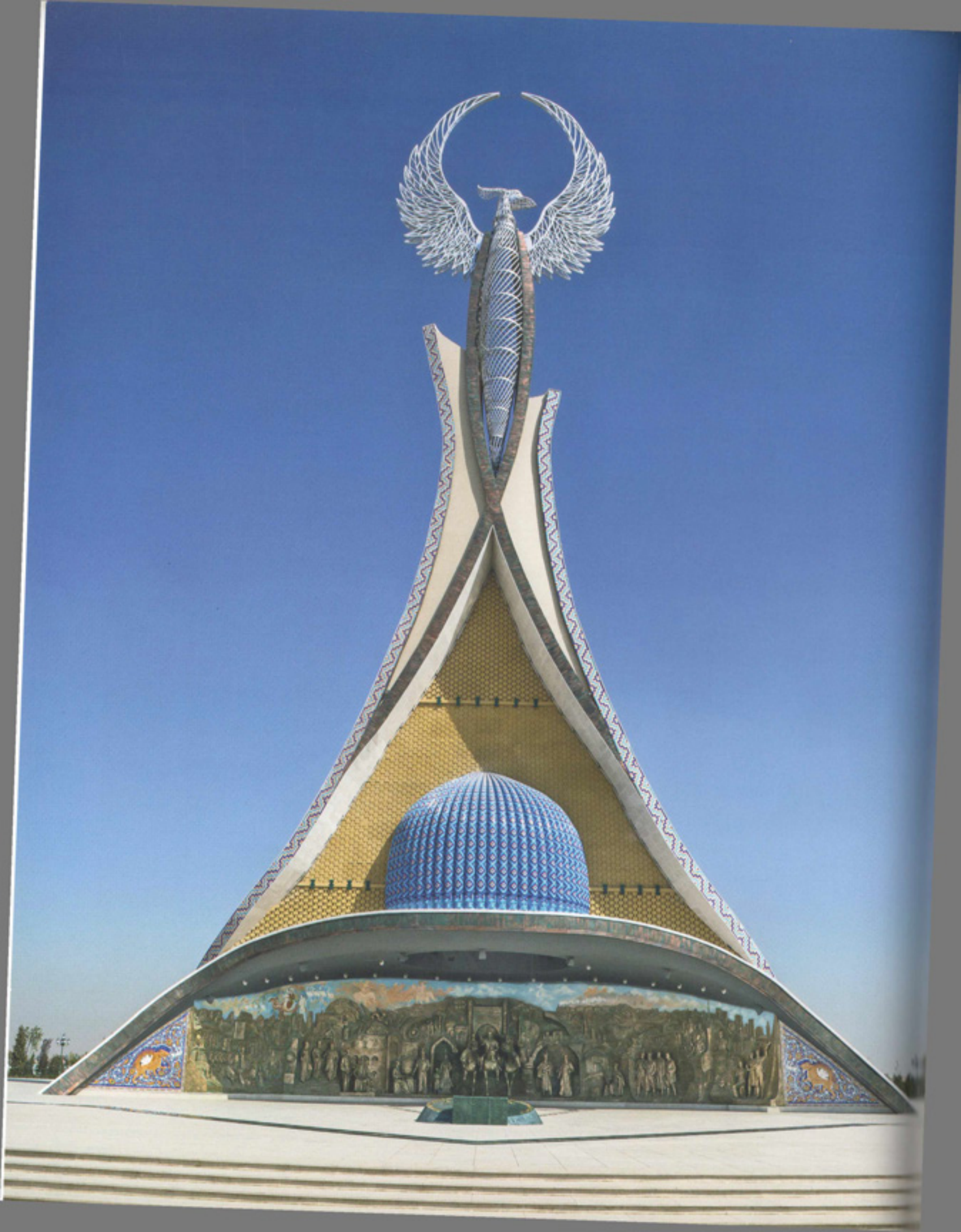
Мемориальный комплекс «Парк Победы». Ташкент



Стены с барельефами, ведущие к Музею Славы. 2020 г. Ташкент

Мемориал «Ода стойкости», посвященный памяти Зульфии Закировой, потерявшей на войне пятерых сыновей. «Парк Победы», 2020г. Ташкент.

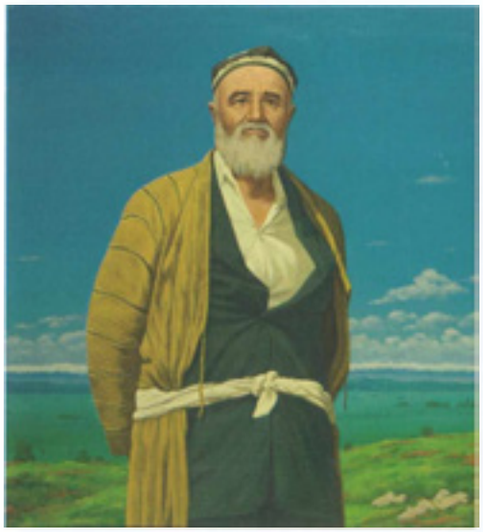
Стр. 482. Монумент «Вечный подвиг», посвященный генерал-майору Сабиру Рахимову и воинам-узбекистанцам. 2020 г. Ташкент.



изошла смена философии искусства и стилевых принципов. Новые веяния вызвали огромный зрительский интерес. На выставках все чаще стали появляться необычные по своей философии и стилю живописные произведения, что во многом объясняется углублением и расширением творческого мировоззрения, стремлением авторов выйти за пределы известных нормативов и традиционных технологий.

В творчестве художников 1990-х годов, представляющих новую узбекскую живопись, происходят значительные метаморфозы, направленные на десоциализацию искусства и усиление метафорического стиля изложения. Фантасмагория, смешение мифо-эпических и фольклорно-сказочных образов, сюжетов, сакрально-культовых символов и знаков, включенных в новую пластическую канву, характеризуют развитие национальной живописи 1990-х годов. В стилевых решениях осмысляются, а порой открыто цитируются принципы европейской живописи XX века. Почерки и манера импресси-

Стр. 484. Монумент Независимсти. Парк «Новый Узбекистан». 2021 г. Ташкент.



Р. Худойбергенов. Дехкон бобо. 1997 г.

онистов и фовистов, мастеров кубизма, сюрреализма, дадаизма, экспрессионизма, абстракционизма, а также отечественных художников того времени А. Николаева, А. Волкова, В. Уфимцева и др. словно оживают в различных вариантах в пластических экспериментах и творческих решениях художников новой волны.

В 1990–2000-е гг. произошла смена творческих поколений. Ушли из жизни мэтры национального искусства, приверженцы реалистической живописи академики Н. Кузыбаев, Р. Ахмедов, Т. Оганесов, М. Саидов, Л. Абдуллаев, Н. Шин, Р. Чарыев, Б. Бабаев и другие мастера старшего поколения. Несмотря на догмы соцреализма ими были созданы яркие запоминающиеся произведения, во многом определившие лицо изобразительного искусства Узбекистана второй половины XX в. Однако лучшие традиции реалистического искусства не были отвергнуты и получили обновленную интерпретацию.

Х. Мирхзаахмедов. Вечер. 2004 г.

Но есть и художники, пытающиеся модернизировать реалистическую концепцию в соответствии с новыми мироощущениями. Таковы полотна В. Бурмакина, А. Мирзаева, С. Рахметова, А. Икрамджанова, А. Аликулова, З. Шариповой, Б. Махкамова и др. Великолепная серия необычных портретов была создана в годы пандемии в 2020 – начале 2022 гг. одним из лучших узбекских портретистов С. Рахметовым. Художник сознательно концентрирует внимание на укрупненных лицах и выразительном взгляде портретируемых, непроизвольно вовлекая нас в мир эмоций умудренных жизнью героев.

При всех индивидуальных отличиях для творчества таких мастеров, как Б. Джалалов, Ж. Умарбеков, А. Нур, А. Мирзаев, Г. Кадыров, А. Исаев, М.Исанов, Ж. Усманов, Б. Саломов, М. Абдуллаев, Ф. Ахмадалиев, Л. Ибрагимов, Д. Рахманбекова, Р. Акрамов, А. Насреддинов, Х. Зиеханов, Н. Имамов, Ш. Хакимов, Н. Шоабдурахимов, И. Мансуров, Т. Каримов характерна социально-индифферентная живопись, наполненная пластическими метафорами и лирико-романтическими интонациями. Смешение мифологических и фольклорных образов, сюжетов, символов и знаков, включенных в новую пластическую канву, характеризуют философию живописи этой группы живописцев.

В живописи художников второй половины 2000-х гг. стали проявляться обнадеживающие концептуальные поиски и пластические решения. В частности, в искусстве Узбекистана последних лет можно отметить новую тенденцию — стремление художников к философской интерпретации соци-

З. Фармонов. Девушки Джейнау. 2022 г.

С. Рахметов. Бухарец. 2021 г.

С. Рахметов. Рахим Ахмедов. 2022 г.

альной проблематики. Это нашло выражение в картинах Б. Исмаилова, М. Карабаева, З. Шариповой, Д. Усманова, Т. Ахмедова, Ф. Ахмадалиева, Д. Разикова, С. Джаббарова. Философская аналитика в картинах этих художников семантически противостоят эстетике лирико-метафорической и медитативной живописи.

Новая узбекская живопись : тематика и стиль

Новой живописи в 1990-е годы присуща своя особая стилевая манера и тематические новшества. Разнообразие сюжетов не осложняет и не противоречит декоративной направленности стиля произведений. Уход художников в сферу метафор можно рассматривать как реакцию на идеологический пресс искусства соцреализма. Внимание художников стали привлекать темы

Т. Каримов. Ой — луна. 2007 г.

Б. Исмаилов. Водонос. 2008 г.

С. Джаббаров. Ветер перемен. 2014 г.

А. Аликулов. Смена эпох. 2015 г.

и сюжеты, которых сторонилась эстетика предшествующих периодов. За изменением состава идей и образов следует, соответственно, и трансформация пластических, стилевых и живописных приемов. Выбор тем и сюжетов был не случайным.

Дж. Умарбеков. Идут на свадьбу. 2000 г.

В 1990-е историческое сознание становится важным фактором формирования национальной идентичности искусства, что дало импульс к обращению художников к исторической проблематике в ее широком культурологическом смысле.

В новой узбекской живописи нет исторической картины в ее традиционном понимании. В ней иное понимание истории, иные сюжеты и образы, представляющие исторический ландшафт нации. Значимой тенденцией в новой живописи становится интерпретация национальной истории с помощью тематики традиционной культуры. Стилистика этих картин близка к фольклорной поэтике и романтической лирике Востока. Историческая фабула в этой категории работ воспринимается как инструмент для творческих живописных экспериментов.

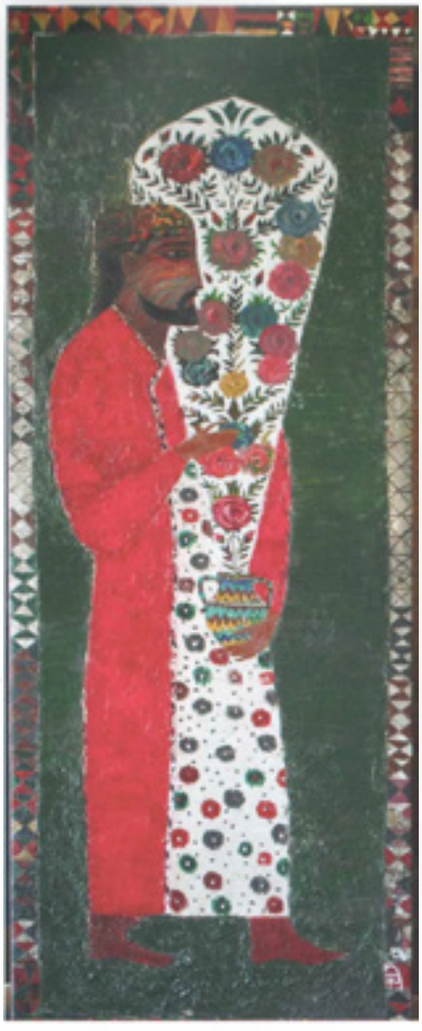
Ощущение собственной принадлежности к нации, ее культурному наследию выражается в работах ряда художников в виде изображения древних монет или образов ремесленников (Г. Кадыров), сакральных мест или аллегорических образов предков (А. Исаев), наследии великих поэтов, мыслителей и художников (А. Турдыев).

А.Исаев. Эхо веков. 2005 г.

Г. Кадыров. Бухарский мастер. 2002 г.

С. Джаббаров. Дервиш. 2013 г.

А. Турдыев. Память о Бехзаде. 2021 г.



Фаррух Ахмадалиев. Безымянный художник Бухары. 2012 г.

Файзулла Ахмадалиев. Ангел. 2006 г.

Т. Ахмедова. Юдифь и Алаферн. 2014 г.

Еще более индифферентны к исторической фабуле Востока художники, представляющие постмодернистский сегмент новой живописи. Их обращение к истории выражается в мифопоэтической тематике с трудно определяемой этнокультурной или национальной характерностью. В ней живописцы пытаются передать идею сакральной связи времен — прошлого и настоящего. При этом прошлое воспринимается как источник магической силы и мудрости.

Одним из распространенных сюжетов новой узбекской живописи стала обновленная трактовка широко известных исторических памятников (медресе, мечетей, мавзолеев), а также фрагментов, сохранившихся образов традиционной архитектуры городов Бухары, Самарканда, Хивы и т.д.

Т. Каримов. Спелый гранат. 2019 г.

Б. Исмаилов. Игрушечный принц. 2022 г.

В 1990-е годы в живописи появляется новый репертуар тем и мотивов, связанный с персонажами старой городской культуры (дервиши, масхарабозы, водоносы, ремесленники), а также арте-факты и мотивы традиционной культуры Востока (павлины, верблюды и кони, сказочные существа — пери, ангелы, человеко-птицы).

В связи с возрождением исламских ценностей ряд живописцев пытался отразить в своих работах ритуальную практику ислама и суфийские мотивы. Все эти темы и сюжеты представляются как один из важных компонентов исторической памяти художников, нацеленной на осознание собственной национальной идентичности. Одной из распространенных архетипических тем, к которым обращаются живописцы новой волны, является образ всадника.

Учитывая, что конь был наиболее распространенным видом средства передвижения на Востоке вплоть до начала XX века, репертуар тем, связанных с образом всадника, включает в себя широкий круг вариаций этого сюжета. Это — всадники божественного происхождения, мифологические и культурные герои, земные правители, полководцы, воины, возлюбленные, эпические и лирические персонажи.

За период независимости художниками академического направления было создано большое количество горделиво восседающих на коне национальных героев — правителей, полководцев, эпических персонажей и т.д. В картинах Т. Амхедова, Б. Исмаилова, С. Джаббарова в трактовке конных воинов нет героизации и пафоса. Десакрализация рыцарей войны в картине Б. Исмаилова доведена до кульминации — всадник в

Файзулла Ахмадалиев. Охотник из Иссык-куля. 2003 г.

Б. Исмаилов. Девушка с яблоком. 2008 г.

Мотивы плодов играют важную смысловую и пластическую роль в творчестве Б. Исмаилова. Плоды граната или яблока в его картинах предстают в самых в различных смысловых и пластических вариациях — от изобразительных формул социального значения до визуальных символов нравственного звучания.

латах с копьем в руке изображен в виде игрушки в руках равнодушно смотрящей на него невзрачной женщины.

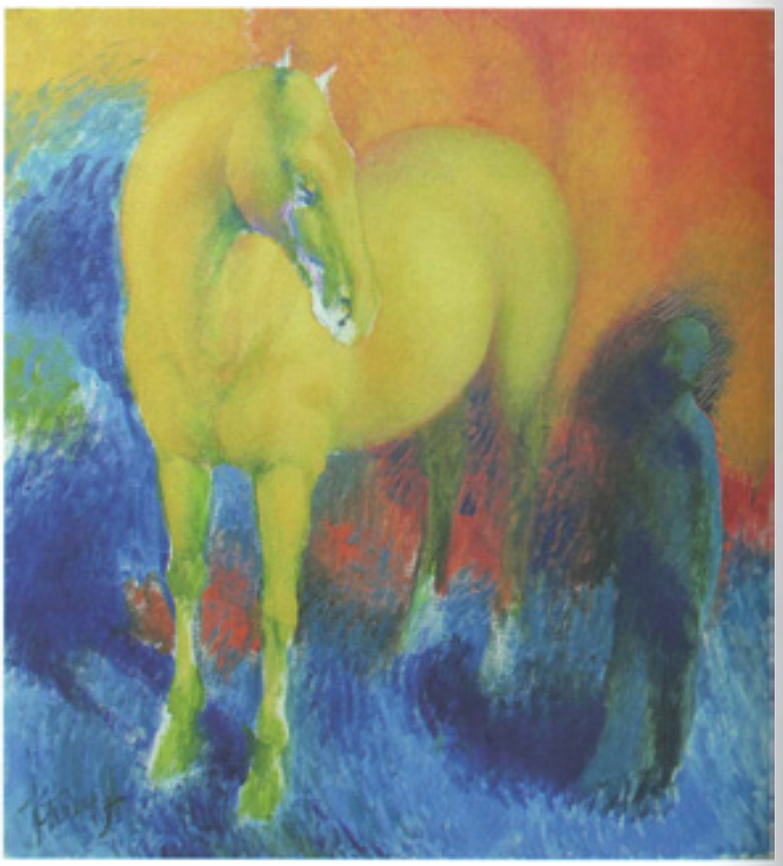
В ряду растительных тем и мотивов, идентифицирующих новую узбекскую живопись, наиболее распространенными являются изображения плодов граната или яблока, нередки плоды груши и вишен, как дополняющие основной сюжет атрибуты.

Особенно популярен в современной живописи мотив граната, символизировавший в народных представлениях идею плодородия. В станковой живописи Узбекистана с мотивом граната ассоциируется картина А. Волкова «Гранатовая чайхана» (1924г.). В живописи 1930–1970-х годов трактовка мотива граната как символа традиционной культуры не получила своего воплощения. И лишь в конце 1980-х годов мы видим первое обращение к теме граната, который рассматривается как символ традиционной культуры. Более того, мотив граната стал использоваться для выражения неких иносказательных социальных оценок действительности. Наибольшее количество картин с различными трактовками и живописно-пластическими решениями мотива граната создано М. Исановым.

Мотив граната встречается в картинах Б. Исмаилова, Т. Ахмедова, М. Карабаева, З. Шариповой, Т. Каримова, но в отличие от работ М. Исанова, А. Нура, трактовка мотива гранта обретает мистическую окраску и филосфско-аллегорическое звучание, иногда с оттенком социального характера.

Изображение различных животных, рыб и птиц в необычной для предшествующего периода искусства стилистике и композиционном решении также стало одной из идентификационных особенностей новой узбекской живописи.

В конце 1990-х годов молодой тогда художник Т. Каримов представил яркую декоративную композицию с изображением нескольких коней, имевших необычную окраску. Один из коней был окрашен в синий цвет. Это стало ос-



М. Исанов. Анора. 1996 г.

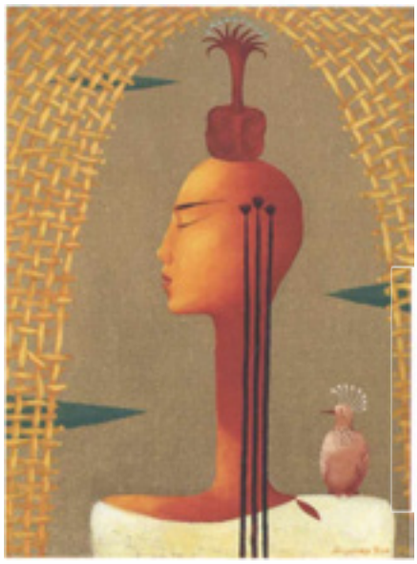
Т. Каримов. Кони. 2019 г.

Дж. Усманов Натюрморт. 2005 г.

нованием для выделения необычной цветовой трактовки птиц и животных в отличительную черту новой живописи. В последние годы интерпретация коня в картинах Т. Каримова сохраняет значение излюбленного объекта колористических экспериментов.

Все эти нестандартные решения следует рассматривать как поиск альтернативы академической стилистике соцреализма.

Новая живопись упорно искала в своих картинах преобразующее творческое начало, отказываясь от воспроизводящего действительность реалистического метода. Популярным мотивом новой узбекской живописи становится павлин — экзотическая птица, образ которой ассоциируется с гедонистической дворцовой жизнью. Интерпретация павлина в картинах Г. Кадырова стала своего рода символом новой гедонистической живописи. В его картинах семантика образов птиц, их смысловое значение уходит на второй план, уступая место разработке задач живописно-пластического характера.



М. Исанов. Птичка певчая. 1999 г.

Однако картины на эту тему, написанные впервые годы независимости, еще несли на себе следы мрачной, социально иносказательной эстетики живописи периода перестройки. Птицы стали одной из самых распростра-ненных тем в творчестве Ж. Усманова в связи с его обращением к притчевой и поэтической традиции Востока. В его композициях не встречаются единичные изображения птиц, что связано с характером сюжета произведения, где речь идет о стае птиц.

Т. Каримов. Тень. 2019–21 г.

Таким образом, в упомянутых выше работах мы видим изображения птиц в различных трактовках от социального иносказания до поэтических метафор. Их общая черта — использование образа птицы как самостоятельного мотива, связанного с небесной, божественной стихией и символизирующего возвышенные черты.

Особое место в репертуаре новой узбекской живописи занимают изображения животных — коней, верблюдов, быков, ланей, а также таких диких зверей как гепард и барс.

Обращение к темам и образам, связанным с историко-культурным прошлым, в известной мере отражало изменившуюся в период независимости творческую позицию художников. В новой узбекской живописи исторические образы и типажи лишены пафосного и торжественного звучания и интерпретации. В трак-

Г. Кадыров. Три павлина. 2005 г.

Г. Кадыров. Золотой павлин. 2007 г.

товке Дж. Умарбекова, Л. Ибрагимова, Файзуллы и Фарруха Ахмадалиевых, Дж. Усманова, Х. Зиеханова, Г. Кадырова и др. преобладает метафорическое, поэтико-образное решение, которое позволяет художникам выразить чувства причастности к истории и культуре в такой опосредованной художественной форме.

Иная мировоззренческая и творческая позиция прослеживается в трактовке архетипических персонажей в работах таких художников как З. Шарипова, Б. Исмаилов, С. Джаббаров, Т. Ахмедов, М. Карабаев.

В полотнах Т. Ахмедова, Б. Исмаилова, С. Джаббарова спектр интонаций включает иносказательную эстетику — от скрытого сарказма и иронии до индифферентного выражения застывших, словно маски лиц.

При этом индифферентность нередко воспринимается самими художниками как некая творческая автономность и независимость от социальной конъюнктуры.

Отличительной чертой новой узбекой живописи является подчеркнутое использование в качестве этно-культурных символов таких предметов традиционного быта и одежды как бешик, арба, сундук, тюбетейки, кувшины, чигирь. Чаще всего эти атрибуты и символы являются частью композиций или выступают в качестве второстепенных аксессуаров традиционного интерьера или одежды.

Появление этой тематики также стало проявлением интереса художников к собственной традиционной культуре и историческому наследию.

В творчестве художников Б. Исмаилова, М. Карабаева, Т. Ахмедова, С. Джаббарова и З. Шариповой предметный мир теряет свою сентиментальность и определенное умиление, которые можно ощутить в работах живописцев, ностальгирующих по традиционным атрибутам прошлого. В картинах М. Карабаева и Б. Исмаилова смыслы кодифицируются, композиция расщепляется на отдельные фрагменты и детали, по которым зритель может догадаться о содержании живописных мизансцен.

Десятилетия аскетизма и запретов на проявление интереса к чувственной стороне жизни остались позади. Критика советского строя в период незави-симости стала также не столь актуальной. Обращение к богатой восточ¬ной поэтике и гедонистической эстетике стали закономерной реакцией на открывшиеся возможности поиска национальной идентичности.

Изнеженная, чувственная восточная красота воспевается в новой живописи в образах обнимающихся возлюбленных, обнаженных женщин, изнеженных музыкантов и танцоров в картинах Б. Джалалова, Дж.Умарбекова, А. Нура, Г. Кадырова, Л. Ибрагимова, М. Исанова, А. Насретдинова, Х. Зиеханова, Д. Рахманбековой, Т. Каримова и др. Несколько иной, иронически-гротесковый подход ощущается в картинах Т. Ахмедова и позднего М. Карабаева.

Ж. Усманов. Сновидения. 2010 г.

Д. Рахманбекова. Ходьба птиц. 1993 г.

В качестве постмодернистского, со свойственным ему ироническим подтекстом, отклика на тему восточного гедонизма можно рассматривать и обнаженные женские образы в ряде работ М. Карабаева «Сон мотылька», «Поток черных волос», «Круги заблудшей ласточки», «Уснувшая бабочка», «Волнения в женских покоях».

Это не чувственные полнотелые красавицы или утонченно-эротичные дивы, а коротконогие, по детски угловатые с нелепыми руками и ногами образы далеко не гедонистического ряда. В этой своеобразной десакрализации ценностей традиционного жанра «ню» просматривается ироническое отношение к устоявшимся представлениям и эстетическим канонам, позволяющее менять артикуляцию художника в произвольном пластическом регистре.

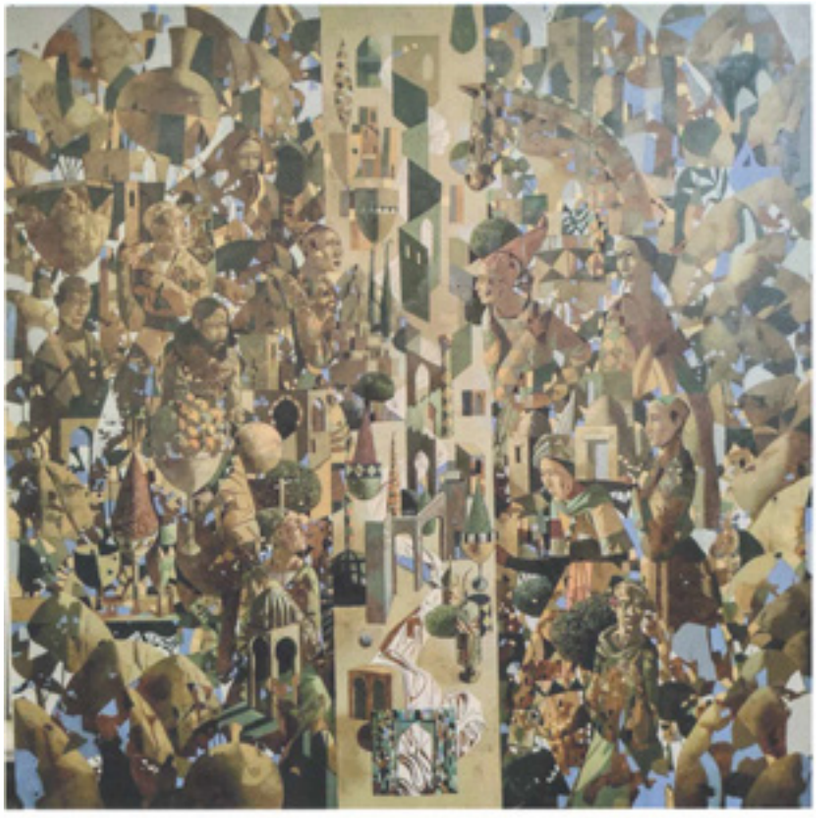
Ставшая популярной в репертуаре новой узбекской живописи 1990-х годов тема возлюбленных, явилась показателем принципиальных сдвигов в художественном сознании ведущих мастеров кисти Узбекистана.

При сохранении интонационных особенностей, каждый из живописцев ищет свои стилевые приемы выражения этой лирической темы. Образы возлюбленных нередко заимствуются из библейских, мифологических или

З. Шарипова. Уходящие. 2016 г.

С. Куртжемиль. Ночная птица. 2001 г.

Т. Каримов. Синяя птица. 2017 г.



Б. Исмаилов. Шелковый лабиринт. 2021 г.

Фаррух Ахмадалиев. Утро Бухары. 2007 г.

Б. Исмаилов. Радение над Новым городом. 2022 г.

литературных источников — Адам и Ева, похищение Европы, Лейла и Мажнун, Тахир и Зухра и др.

Изнеженная, чувственная восточная красота воспевается в новой живописи в образах обнимающихся возлюбленных, обнаженных женщин, изнеженных музыкантов и танцоров в картинах Б. Джалалова, Дж. Умарбекова, А. Нура, Г. Кадырова, Л. Ибрагимова, М. Исанова, А. Насретдинова, Х. Зиеханова, Д. Рахманбековой, Т. Каримова и др.

Необычна для восточной философской и художественной традиции интерпретация этой темы в духе чувственного, «грубого гедонизма» и прими-

Файзулла Ахмадалиев. Караван. 2005 г.

Б. Исмаилов. Воин. 2021 г.

тивистской стилистикой форм в серии влюбленных Р. Акрамова.

При сохранении интонационных особенностей, каждый из живописцев ищет свои стилевые приемы выражения этой лирической темы. Западно-восточный симбиоз традиций наиболее ярко проявился в творчестве Б. Джалалова.

После 1992 года эта тема все чаще становится предметом пластических аранжировок Дж. Умарбекова. Теме любви посвящена серия очень близких по пластике картин Дж. Умарбекова — «Трое» (1995г.), «Влюбленные» (1996г.), «Золотые персики» (1997г.), «Сон» (1998г.), «Влюбленные»(2001г.), «Свидание» (2003г.) и других. В картине «Тахир и Зухра в юности» (2005г.) художник словно возвращается к некогда использованной в своих ранних картинах («Хусайн Байкара и Навои в юности» и «Песня») живописной пластике — золотисто-охристой фактуре иконописных образов.

М. Исанов
Бабушкин сундук. 1998 г.

В 1990-е годы к теме возвышенной любви обращается А. Икрамджанов. Тающая стилистика мазка стала пластическим лейтмотивом в одной из его лирических картин «Влюбленные. Лейла и Меджнун» (1991г.). Цветовая гамма символически передает возвышенные чувства и настроения возлюбленных. Эта стилистика была использована художником еще в ряде работ, таких как «Мелодия Чанг» (1990г.), «Мелодия Навруза» (1993г.). В них изысканная живописная техника органична замыслу художника —передать тонкие интонации и музыкальные созвучия.

Фаррух Ахмадалиев. Дверь. 2009 г.

С 1990-х годов тема любви становится ведущей в творчестве Акмаля Нура. В это время происходит смена его стиля. Эстетика мрачных картин конца 1980-х годов уступает место лирической по тональности живописи. В их интонационном спектре сосуществуют настроение блаженства и традиционные «стенания» о неразделенной любви и разлуке. Художник использует различные символико-аллегорические образы восточ-

Дж. Умарбеков. Продавец ножей. 1998 г.

Дж.Умарбеков. За водой. 1999 г.

Б. Исмаилов. Рождение Венеры. 2020 г.

М. Карабаев. Красные туфли. 2003 г.

М. Карабаев. Поток черных волос. 2000 г.

Т. Каримов. Идиллия. 2019 г.

М. Карабаев. Волнения в женских покоях. 2000 г.

ной поэзии и народного фольклора — это плоды граната и яблока, луна или полумесяц, река, рыба, лодка и др.

В начале 1990-х годов трансформация стиля наблюдается в творчестве Г. Кадырова. С этого времени в его работах происходит высветление колорита, все большее место занимает мажорный спектр цветовых решений. Черные павлины с его ранних картин становятся золотисто-желтыми и сине-голубыми. Соответственно меняется и тематика картин. Появляются новые персонажи — изнеженные восточные красавицы и возлюбленные пары, которые стали неким узнаваемым атрибутом новой узбекской живописи. С середины 1990-х годов в его работах начинает акцентировано звучать тема любви. В картинах на эту тему обобщенность форм и приподнятая декоративность цветового решения сочетается с узнаваемыми приемами, например, своеобразной трактовкой рук и лиц персонажей. Руки возлюбленных трактованы в виде двух обобщенных фигур, напоминающих крылья белых птиц.

В серии картин М. Исанова, посвященных теме возлюбленных можно выделить картины с использованием традиционных восточных метафор-архетипов, среди которых — мотивы граната и ангелоподобной женщины — пери. К концу 2000-х годов в творчестве художника появилась серия картин с изображением обнаженных возлюбленных в духе гогеновских типажей — «Поцелуй вкуса черешни», «Под крылом ангела» и «Цветок солнца».

Тема возлюбленных в творчестве живописца А. Насретдинова интерпретируется в контексте западно-восточного симбиоза. С начала 1990-х вплоть до конца 2000-х гг. А. Насретдинов создает картины, основанные на симбиозе традиций восточной миниатюрной живописи и западных стилей — кубизма, элементов конструктивизма и минимализма. Такая харакатеристика образа восточной красавицы с использованием приемов средневековой миниатюрной живописи Востока и стилистики ломких, конструктивист-

Б. Исмаилов. Мессия. 2021 г.

С. Джаббаров. В стране юных сердец. 2021 г.

Б. Джалалов. Саид. Искатель тишины. 1998 г.

ских приемов кубизма ощутима в серии картин «Любовь» (1993 г.) и ее более поздней версии «Чета влюбленных» (2008 г.).

В трактовке образов девушек и женщин проявились концептуальные различия и особенности стиля художников, представляющих различные сегменты новой узбекской живописи. Для художников национально-романтического направления Б. Джалалова, Дж. Усманова, Л. Ибрагимова, М. Исанова в передаче женских образов характерна приверженность утонченной восточной эстетике.

В узбекской живописи изображения обнаженных женских фигур имеют широкий спектр интрепретаций — от томных, изнеженных восточных пери до холодных, одиноких, часто — безликих и безчувственных феминисток. Чувственная красота и безмятежность образа обнаженной красавицы проявились в картине М. Исанова «Ласточка» (2006 г.).

В работе «Сон» (2000 г.) художника Р. Акрамова ирреальная атмосфера передается в образе спящей девушки с запрокинутой на голову рукой.

Живописцы А. Насретдинов. Р. Акрамов, М. Карабаев, Т. Ахмедов, С. Джаббаров, З. Шарипова женские образы используют для выражения своих концепутальных идей.

Т. Ахмедов. Адам и Ева. 2014 г.

Р. Акрамов. Любовь. 2000 г.

Дж. Умарбеков.
Двое. 2005 г.

А. Насретдинов. Контакт. 2014 г.

Главным персонажем картин С. Джаббарова являются одиночные фигуры женщин в различных смысловых и композиционных вариациях. Динамика и состояние этих женских персонажей играют роль пластических иносказаний, отражающих определенное нравственно-психологическое состояние самого художника. В его картинах образы женщин и девушек носят обобщающий, зачастую аллегорический или символический характер, за ломкими линиями, непропорциональными формами и хрупкими фигурами нередко скрывается дарматический социальный и философский смысл.

Художник Т. Ахмедов особое внимание уделяет колористическим характеристикам в образном решении картины. В колорите его работ преобладают

Б. Джалалов. Сад любви-2. 2010 г.

А. Икрамджанов. Когда расцвел гранат. 2005 г.

А. Нур. Гранат. 1991 г.

Г. Кадыров. Лейли и Межнун. 1999 г.

различные вариации золотистого, охристого, зеленого, красного и розового цвета, который является излюбленным в палитре художника. Нередко художник использует различные градации всего этого спектра, но ведущим лейтмотивом остается цвет лепестка роз.

Используя эту цветовую гамму, художник передаёт в образах женщин особое изящество, их божественную природу, сакральную таинственность и отстраненность от жизненной прозы. Это зримо ощущается в пластике его картин «Тысяча вторая ночь», «Всадница» и «Этюд».

Одним из ярких проявлений гедонистической эстетики Востока является тема музыки и танца. Особенно широко звучит тема музыкантов и танцоров в небольших по размеру, лиричных по настроению и интонационно близких эстетике Усто Мумина, работах Даймы Рахманбековой.

В картинах Х. Зиеханова музыканты более сдержанны, их лица бесстрастны, рубленная кубистическая манера живописи придает определенную прагматичность атмосфере картин. В то же время в них ощущаются ностальгические мотивы и попытка художника продемонстрировать особенности поэтики традиционной культуры узбекского народа.

Иная интерпретация этой проблематики характерна для художников М. Абдуллаева, Фарруха Ахмадалиева, Т. Ахмедова, С. Джаббарова. В их работах фигуры песонажей сильно стилизованны, в тающих очертанияхи приглушенных цветовых оттенках образы музыкантов приобретают мистический, исторически удаленный от современности культурный ареал, теряющий свою актуальность.

Темы, связанные с семьей или близ¬кими людьми — друзья, подруги — в широком их значении не были приоритетными в искусстве соцреализма. Новое понимание этой темы мы видим в творчестве художников новой узбекской жи¬вописи в 1990-е гг. Художники стали разрабатывать в рамках темы семьи образы сестер и братьев, и более широкую тему — тему

С. Джаббаров. Чередование весен и зим. 2021 г.

Дж. Усманов. Сон. 2004 г.

М. Исанов. Цветок солица. 2007 г.

М. Исанов. Ласточка. 2006 г.

А. Насретдинов. Чета влюбленных. 2008 г.

С. Джаббаров. Девушка в красном. 2020 г.

З. Шарипова. Заря. Ангелы спустившиеся на землю. 2007 г.

М. Карабаев. Бабочка.2003 г.

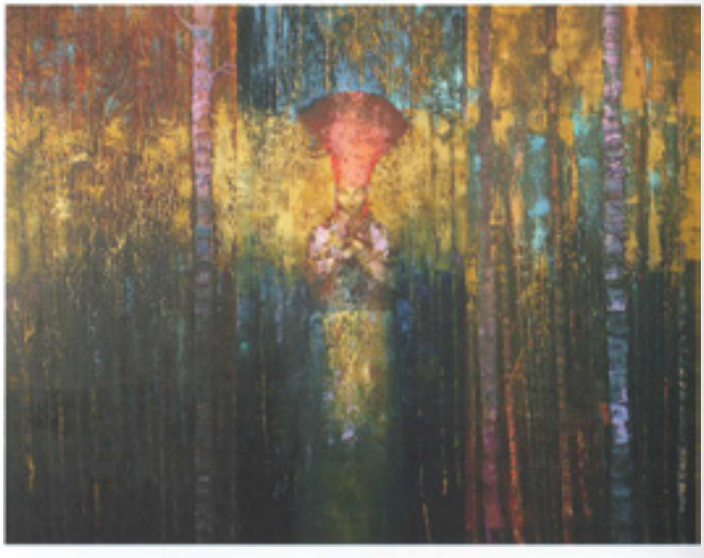
детей, которая позволяет более глубоко осознавать поэтику чувств близких друг другу людей. В то же время постмодернистская парадигма вносит свою смысловые коррективы и в эту проблематику. Несколько мистическая и памфлетная характеристика детских персонажей ощущается в серии работ М. Карабаева.

Эстетика картин на тему семьи, материнства и детей, их смысловая интонация и стилевые черты в картинах узбекских художников нового поколения отличается от наполненных дидактическим и оптимистическим настроением реалистических картин искусства соцреализма.

* * *

До конца XX века экспозиции изобразительного искусства включали в себя по преимуществу станковые картины. В начале 2000-х годов в выставочную среду Ташкента проникают инсталляции, видео-арт, перфор-мансы. Этому процессу способствовала и общая атмосфера все возраставшего интереса наших художников к новым тенденциям мирового искусства, стремление адаптировать новые для них постмодернистские тенденции западной эстетики. К середине 2000-х годов этот процесс смены двухмерного про-

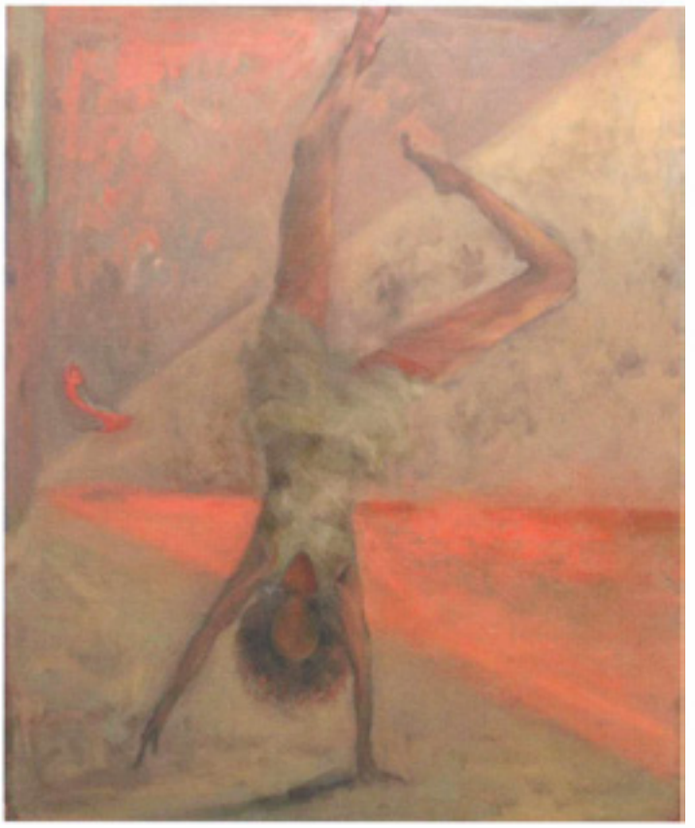
Х. Зиеханов. Музыка. 2008 г.



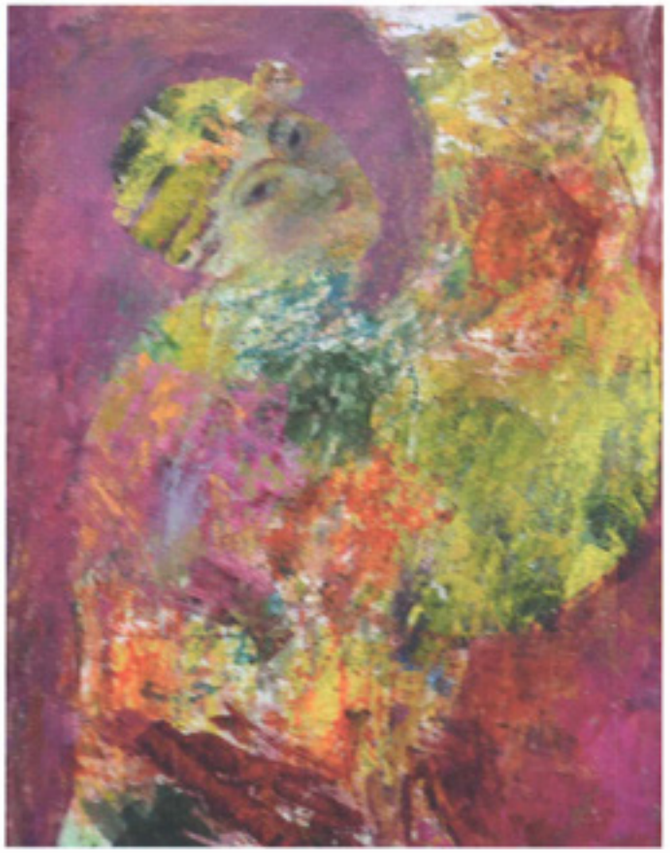
Т. Ахмедов. Ночная песня. 2014 г.

Т. Ахмедов. Тысяча вторая ночь. 2008 г.

Т. Ахмедов. Этюд. 2011 г.



С. Джаббаров. Миг. 2013 г.



Д. Рахманбекова. Танец. 2012 г.

М. Карабаев. Первые коньки 2014 г.

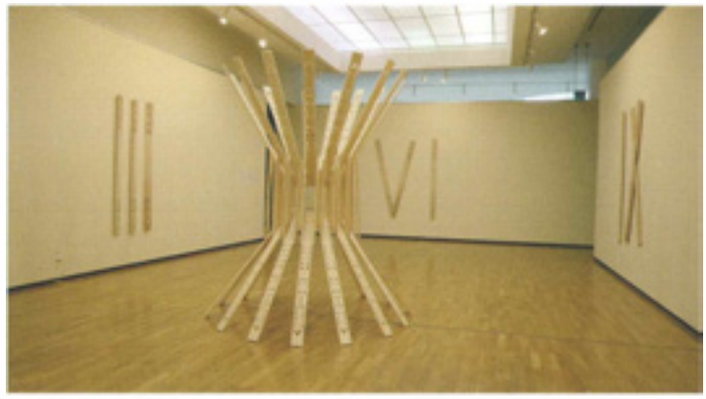
М. Карабаев.
Две сестры. 2010 г.

С. Джаббаров. Мелодия. 2017 г.

Р. Акрамов. Сон. 2000 г.

странства живописного холста на трехмерные объемы инсталляций привел к изменению облика выставочных пространств.

Увлечение художников актуальным искусством было столь заметным и интенсивным, что возникло ощущение надвигающегося кризиса национальной живописи и ее ухода на второй план. Это дало толчок к созданию серии кураторских проектов, нацеленных на реабилитацию эстетики двухмерного пространства станковой живописи и возможность совмещения в одном пространстве традиционного изобразительного и нового актуального искусства. Несмотря, на различие концептуальных идей и задач, все эти проекты имели общую черту — в них демонстрировалась видовая толерантность: станковая живопись представлялась на всех этих выставках в одном ряду с работами, созданными в форматах актуального искусства — инсталляции, видеоарта или перформанса, что не вызывало ощущения эклектики или экспозиционной несовместимости.



Н. Расулов. Ценность времени. 2018 г.

В живописи второй половины 2000-х годов стали проявляться новые концептуальные поиски и пластические решения — стремление художников к философской интерпретации социальной проблематики. Возникает обнадеживающее ощущение, что арт-модель социально индифферентного мышления гедонистической живописи 1990-х–начала 2000-х годов уступает свое место более концентрированной на жизненно важной проблематике художественно-философской точке зрения.

Прикладное искусство: традиции и инновации

Несмотря на огромные экономические трудности, с которыми столкнулось государство на первых этапах своего суверенного развития, экономическую ответственность за состояние культуры и искусства, в том числе и за отрасли художественных ремесел оно взяло на себя. Правительством было учреждено звание «Народный мастер», наиболее талантливые ремесленники избираются действительными и почетными членами Академии художеств Узбекистана. Получило второе дыхание обучение молодых ремесленников, основанное на принципе «усто — шогирд» («мастер — ученик»). В результате деятельности государственных, общественных, частных и международных организаций за годы независимости в Узбекистане накопился позитивный опыт управления в сфере возрождения и развития традиционных художественных ремесел. В успешном развитии традиционных художественных ремесел в период независимости важным фактором явилось восстановление частной собственности. Был издан целый ряд правительственных документов, направленных на укрепление статуса народного мастера, на экономическую и законодательную поддержку традиционных ремесел. В возрождении высокого уровня качества изделий сыграло экспертное сообщество — ученые, специалисты, искусствоведы, необходимость перемен почувствовали и сами мастера.

Ш. Юсупов. Ляган с кумганом и гранатами. 2019. Риштан

М. Саидов. Ляган. 2005 г. Риштан

С 2017 года началась новая историческая страница в развитии ремесленничества в Узбекистане. Была определена стратегия развития этой отрасли на основе Указов Президента Узбекистан и ряда правительственных документов, нацеленных на социальное и творческое развитие этой отрасли путем создания финансовых, социальных и иных преференций и льгот. Развитие ремесел стало рассматриваться как важный фактор повышения имиджа Уз-

бекистана и богатый, но недостаточно использованный ресурс для развития туристической индустрии. Весь этот комплекс политических, социально-экономических и собственно эстетических факторов и явлений определил важный этап в развитии традиционных художественных ремесел Узбекистана.

В сфере бытовых традиционных художественных ремесел сегодня наиболее успешно развиваются такие направления как поливная керамика, ювелирное искусство, резьба и роспись по дереву, ручная вышивка, золотое шитье, ковроделие, кошмоваляние, традиционные ткани, возрожденные изделия из папье-маше с миниатюрной росписью. Проблемы возрождения и творческого развития имеются в сфере чеканки и набойки.

* * *

С 1993 годастала выходить из кризиса традиционная керамика Узбекистана. Ряд народных керамистов Узбекистана получили высокое звание академиков Академии художеств Узбекистана. Среди них мастер из Ташкента Акбар Рахимов, из Риштана — Шарафиддин Юсупов, из Гиждувана — Алишер Нарзуллаев, из Самарканда — Худойберды Хакбердыев и Шариф Азимов.

Новое развитие получает знаменитая риштанская керамика. Мастера Риштана М. Саидов, И. Камилов (младший), Ш. Юсупов, А. Таиров, Р. Усманов, А. Назиров, А. Исанов, Н. Кадыров и др., используя технологию ишкоровой глазури, продолжили восстановление традиционных форм изделий. В настоящеевремяздесьизготовляют два типа керамической посуды: плоские (чаши, блюда и др.) и вытянутыевверх (кувшины:вазы, хумы и др). С 1990-х годов в декоративное оформление плоских блюд ряд мастеров Риштана (А. Назиров, А. Исанов и др.) стали включать каллиграфическиенадписи арабской вязью. Наиболее творчески плодотворно работает риштанский мастер, академик Ш. Юсупов.

Для оформления орнаментальных полос, украшающих борта блюд, он в основном применяет как геометрический, так и растительный орнамент. Также своеобразной чертой его почерка является обилие элементов зооморфного характера — «кучкорак занжира» — рога барана, «балик» — рыба и

Важным стимулом в развитии ремесел стало Постановление главы нашего государства от 1 ноября 2018 года, в соответствии с которым было принято решение о проведении раз в два года в Коканде Международного фестиваля народно-прикладного искусства. С 10 по 15 сентября нынешнего года в Коканде состоялся Первый Международный Фестиваль ремесленников. В рамках фестиваля на площади открылись павильоны народно-прикладного искусства, в которых демонстрировали свои изделия национальные и зарубежные мастера-ремесленники. Для представления масштабов события, достаточно привести некоторые цифры. Так, наФестивале Узбекистан был представлен 1 116 ремесленниками из 153 районов по 34 направлениям народно-прикладного искусства. Из зарубежных участников на Фестиваль приехали 240 иностранных ремесленников из 83 стран, занимающиеся 30 видами ремесел.

А. Нарзуллаев. Блюдо. 2020г. Бухара

В. Буваев. Вазы. 2004 г. Гурумсарай

Б. Назиров. Ваза с узором бодомгуль. 2010. Риштан

А. Рахимов. Блюдо в стиле Афрасиаба. 2012 г. Ташкент

А. Каримов. Блюдо в бухарском стиле. 2021 г. Бухара

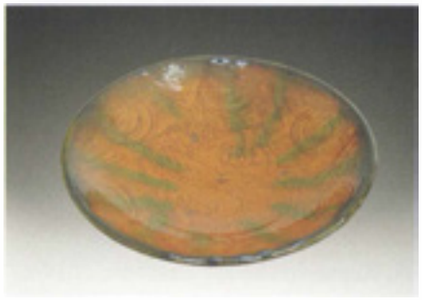
А. Каримов. Ляган. Реконструкция бухарского блюда XVIII в. 2021 г. Бухара

т. д. В центре блюд преобладают вариации на тему плодов граната,миндаля, кувшина в сочетании цветочными узорами — четырехлистник, завиток, цветок розы и др.

Очень интересны работы мастера Музаффара Саидова. Декор изделий М. Саидова отличает мощный, активный мазок, своеобразный рисунок. В центральных орнаментах он использует мотивы, которые использовались на бортиках ляганов — цепочка — «занжир», завиток — «жингалак» и др.

Современная керамика Риштана является богатейшим источником изучения специфических особенностей нынешнего состояния традиционной керамики, как с точки зрения технологии и производства, так и художественного оформления и стилевых особенностей. Ее локальные художественные особенности во многом определяются характером орнаментального декора изделий. В изделиях местных мастеров наиболее очевидно проявляются индивидуально-творческие поиски. Они более свободны в творческих поисках, хотя и работают в русле коллективной традиции. Причем их новации касаются не только орнаментальных принципов, но и связаны с нововведениями по созданию форм изделий.

Другим признанным центром ферганской керамики является Гурумсарай, где в 1970–80-х годах работали три замечательных мастера М. Рахимов, М. Турапов, С. Хакимов.



Нугман Аблакулов. Блюдо. 2012 г. Ургут

Д. Мухтарова. Шестеро на одном ишачке. 2012 г. Самарканд

Х. Хакбердиев. Ваза с драконами. 2012 г. Самарканд.

М. Турапов. Ляган.1990-е гг.
Гурумсарай

О. Матчанов. Бадия. 2000 г.
Мадыр

Б. Атаджанов Бадия. 2005 г.
Каттабаг

А. Каримов. Табак лангари. 2019 г.

Копия оригинала блюда из Бухары конца XIX в., хранящегося в коллекции Российского этнографического музея. Инв. № 20–124

К началу 1990-х годов традиции этой школы стали гаснуть, здесь не осталось ни одного мастера. Гурумсарайскую керамику отличал больший консерватизм, более тесное следование и приверженность исконным традициям. Ныне традиции центра сохраняет керамист В. Буваев. Собрав уникальную коллекцию местных изделий конца XIX – начала XX вв., мастер внимательно изучает и творчески трансформирует классические каноны Гурумсарая.

Традиции хорезмской сине-голубой керамики творчески развивают представители потомственных династий местных гончаров — Одилбек Матчанов из села Мадыр, близ районного центра Ханкаи Баходир Атаджановиз селения Каттабаг, близ районного центра Янгиарык.

По своим формам изделия бухаро-самаркандской школы в 1990-х годах развивают традиции предшествующих десятилетий. Здесь традиции керамики сохраняют гиждуванские мастера Алишер и Абдулло Нарзуллаевы и их ученики. Они сохраняет традиции гиждуванской керамики, не теряет баланса между предшествующим опытом и попытками творческого обновления. Это не мешает, а порой способствует успешному продвижении его изделий на рынок.

Смена поколений мастеров, более или менее безболезненно произошла в Ургуте — гончарное искусство известного мастера Махкама Аблакулова развивает его сын Нуъмон Аблакулов. Он работает в стиле охристо-желтой кеармики, украшая её гравированным узором в стиле «чизма». К сожалению, традиционная керамика Шахрисабза и Китаба, также как и уникальная традиция керамических игрушек села Касби не нашли своих продолжателей.

А. Рахимов. Ваза в стиле темуридской керамики. 2016 г.
Ташкент

Традиционная керамика Самарканда (У. Джуракулов, С. Ракова, А. Мухтаров) и Ташкента (М. Рахимов) по существу к середине 1970–80-х годов была полностью переосмыслена. Возникла совершенно новая самаркандская школа мелкой терракотовой пластики. Традиции этой школы терракоты продолжает Дилором Мухтарова — невестка мастера Абдурахима Мухтарова.

Инновационное направление в современной поливной керамике представляют ташкентские мастера Акбар Рахимов и его сын Алишер Рахимов, продолжающие традиции основателя этого стиля Мухита Рахимова.

З. Гафуров. Поднос— ляган. 2009 г. Фергана

У. Алиев. Поднос — лаъли. 2016. Бухара

Ф. Обидов. Поднос — ляган. 2010 г. Коканд

В этом же русле инновационных поисков сегодня работает известный керамист из Бухары Абдувахид Каримов, реконструирующий традиции белофоновой керамики Афрасиаба и сине-голубой керамики Бухары XVII – начала XX вв. и презентующий их как авторские изделия.

Эти мастера сохраняют традиционную технологию, но вносят авторские новации в художественное оформление изделий, более свободно используя орнаментику различных исторических периодов.

В 1990-х годах чеканка активно развивается в Бухаре, Коканде, Фергане, Маргилане, Коканде, Хиве и Ташкенте. В Коканде работает мастер Гафуров Зокир, а в Фергане — Фозилжон Обидов.

В1980-х годах Маъсуд Мадалиев переехал из Маргилана в Ташкент и здесь он продолжил свою деятельность, сохраняя традиции маргиланской чеканки. Он создает элегантные по формам и изысканные по орнаментике изделия. В сложных композициях М. Мадалиев нередко применяет элементы орнамента различных школ, но удачно избегает эклектичности стиля. В Бухаре работает талантливая группа мастеров чеканщиков таких как Авезов Абдурауф, Ахмедов Миржон, Мухсинов Садик, Алиев Умиджон, Касымов Таир, Садыков Курбон и их многочисленные ученики.

Они используют традиционные узоры «бодом», «занжира», архитектур-

М. Ахмедов. Поднос. 2017 г. Бухара

М. Ибрагимов. Кумган. 2016. Хива

М. Мадалиев. Кувшин — офтоба. 2009 г. Ташкент

М. Мадалиев. Чеканные двери мечети в Фергане. 2010 г.

У. Холмурадов. Нагрудное украшение. 2014 г. Ташкент

Б. Дадамухамедов. Тумор. 2006 г. Ташкент

А.Хайдаров.Тумор. 2017 г. Бухара

Я. Абдужаббаров. Тумор. 2016 г. Маргилан

Г. Юлдашева. Подвеска с кораллами и серьги. 2012 г. Ташкент

ные памятники и т. д. В Хиве также жива традиция чеканки, но в меньших масштабах.

Там работают пока два молодых мастера, изготовляющих в основном кувшины — кумганы. В Хиве по-прежнему излюбленными являются мотивы «айланма-йислими», «савр» и геометрические мотивы. В Коканде и Марги-лане предпочтение отдается маргиланскому «калампир», излюбленной миндалевидной формы узора, в других школах называемого «бодом». В Ташкенте больше обращаются к вариантам маргиланского узора «калампир» и растительному узору «ислими».

Х. Иногамов. Резьба и роспись по ганчу. Купол мечети Шейх Зайниддин. 2011 г. Ташкент

Изделия современных мастеров чеканщиков представляют в основном выставочный или сувенирный характер. Материалом для современной чеканки служат чаще латунь, бронза, реже медь, алюминий, мельхиор. Для инкрустации некоторых частей изделий используются серебро, медь, перламутр, бюрюза и эмаль. В настоящее время в Узбекистане производятся различные виды традиционных чеканных изделий. Но в виду изменившегося спроса появились и нетрадиционные для чеканки формы и комплекты изделий — сервизы из высоких кувшинов и пиал, декоративные чеканные панно и другие изделия — люстры, плафоны, мастера украшают чеканкой деревянные двери, вводя чеканку в архитектурное пространство.

Д. Гаипов. Резной столик. 2013 г. Ташкент

Сегодня этот промысел развивается достаточно стабильно, благодаря спросу на национальные ножи. Многие из талантливых мастеров-ножевиков работают, создавая уникальные образцы. Особой красотой форм и прочностью стали отличаются ножи Хасана Умарова и Улугбекова Аваза из Коканда, Абдумалика Мухитдинова из Андижана и изделия мастеров из Шахрихана и Чуста. В настоящее время в Узбекистане работает большое количество мастеров ювелирного искусства. Их творчество развивается по трем направлениям.

Первое представляет линию продолжения многовекового опыта ремесла старых мастеров — творчество потомственного бухарского мастера-ювелира А. Хайдарова и маргиланского мастера Я. Абдужжабарова.

А. Азларов. Лавх — подставка для книг. 2009 г. Ташкент

Вторую тенденцию демонстрирует творчество мастеров Ф. Дадамухамедова и Г. Юлдашевой из Ташкента и др., работающих в рамках народных традиций, но нередко отступающих от канонов, усиливая элемент индивидуально-авторской интерпретации.

И третье направление развивают художники и дизайнеры, создавая композиции, пластические вариации которых перекликаются с мировыми трендами ювелирного искусства — это У. Холмурадов. А.Улумбекова, работающие в Ташкенте.

В 1990-е годы основными центрами резьбы по ганчу остаются Хива, Бухара, Ташкент, Самарканд, Андижан, Наманган, Коканд. Однако её роль в оформлении архитектурных сооружений меняется.

Сегодня в сфере резьбы по ганчу успешно работают народные мастера — в Ташкенте академик АХ Узбекистана М. Мурадов и его ученик Х. Иногамов, создавшие огромное количество резных панно и сталактитовых композиций из ганча во дворцах культуры, кафе, выставочных залах и новых мечетях как в Узбекистане, так и за рубежом. Эти мастера успешно сочетают технику резьбы с росписью по ганчу.

В настоящее время в сельских районах местные мастера создают изделия

А. Файзуллаев. Резная дверь. 2019 г. Ташкент

М. Асадов. Резьба по дереву в верхней части айвана. 2018 г. Самарканд

из дерева с использованием техники резьбы — это резные деревянные двери, колонны для жилых домов или местных мечетей, бытовые изделия и т.д. Наиболее ак¬тивно этот вид искусства развивается в Ташкенте, хотя мастера резьбы работают и в таких признанных центрах как Хива, Коканд, Андижан, Самарканд, Бухара.

В Ташкенте наряду с известным мастером, академиком Академии художеств Узбекистана А.Файзуллаевым, успешно работает группа его учеников — Г. Юлдашев, А. Азларов, С. Рахматуллаева и др. Они создают лавхи — подставки для книг, сувенирные резные блюда, шкатулки, пеналы и т. д. В Хорезме плодотворно работают — О. Якубов, У. Машарипов, Х. Багибеков, К. Курбанов, в Андижане — Й. Утолонов, в Наманга-не —Н. Муйдинов, в Джизаке — Ш. Маметов, в Коканде — М. Джалалов, О. Умаров, А. Абдуллаев, Х. Умаров и др.

Х. Максудов. Резная дверь. 2016 г. Ташкент

Сегодня в ручной вышивке Узбекистана существует два направления. Одно нацелено на местного потребителя в пределах района или махали (в основном это вышивка мастеров кашкадарьинской и сурхандарьинской области) и сохраняет традиции второй половины XX века.Современная вышивка, развивающаяся в форме домашнего промысла, претерпела некоторые изменения.

Настенная вышивка крупных форм (типа сюзане) все больше стала локализоваться в таких городахи пригородных зонах, как Ургут, Нурата, Каттакурган, Байсун, Денау, Шерабад, Шурчи, Сарыасия, Китаб, Шахрисабз, Касан, Камаши, Гузар, Наманган, Андижан, Галлаарал, Бахмаль, Шафиркан.

Из них самым крупным центром стал Ургут и прилегающие к нему кишлаки. Стиль их вышивок продолжает традиции самаркандской вышивки конца XIX века. Крупные центры по вышивке продолжают функционировать в Нурате, Бухаре, Гиждуване, Шафиркане, Андижане, Шахрисябзе, Китабе, городах и селах Кашкадарьинской и Сурхандарьинской областей Узбекистана. Вышивка, предназначенная для украшения отдельных деталей одежды и мелких бытовых вещей, существует почти повсюду.

Как и прежде вышивкана дому производилась по рисункам народных рисовальщиц — чизмакаш. В

Б. Чоршанбиева. Сюзане. 1996 г. Шахрисабз

настоящее время производятся следующие виды вышивок: сюзане, молитвенные коврики, покрывала на подушки и на постель, поясные платки, тюбетейки, тесемки для одежды.

Второе направление, нацеленное на более широкий круг потребителей, возрождает или реконструирует традиции более ранних этапов узбекской традиционной вышивки — периода их расцвета — 19 – начала 20 вв. Это направление вызвано потребностями рыночного спроса, здесь ярко выражено индивидуальное начало мастера, который все больше становится дизайнером, ориентированным на рыночный маркетинг. Инициаторами этого процесса стали представители Ташкента, где наиболее ощутим процесс рыночных преобразований.

А. Арабов. Сюзане. 2017 г. Бухара

Впоследствии это направление получило распространение в Бухаре, Намангане, Шафиркане, Гиждуване, Нурате и других крупных центрах.Это направление, условно именуемое «инновационным», представляет изделия вышивки, создаваемые на основе возрождения и корректировки технологических, сырьевых и орнаментальных приемов и традиций старинной узбекской вышивки. В этой группе изделий локальные особенности нивелируются, создается некая общенациональная школа вышивки, вбирающая в себя

Борпуш — сюзане. Кучкак. 1992 г. Байсун

М. Хамдамова. Чойшаб. 2008 г. Ургут

М. Нарзуллаева. Сюзане. 2016 г. Гиждуван

особенности орнаментики и технологических приемов различных локальных школ Узбекистана.

Мастера «инновационной» направления И. Давлетов, М. Касымбаева (Ташкент), Л. Садриддинов (Наманган), Б. Чоршанбиева (Шахрисабз), А. Арапов (Бухара), М. Кучкарова (Шафиркан), Ф. Амонова (Нурата), М. Нарзуллаева (Гиждуван), стремясь адаптироваться к современным требованиям, расширяют круг функционального назначения изделий вышивки.

Наряду с бытовыми декоративными изделиями, среди которых выделяются сюзане, они создают предметы одежды — обувь, одежду, сумки, кошельки и т.д. с использованием общенациональной орнаментики.

В 2013 году М. Касымбаева, несмотря на трудности техники вышивания ташкентских сюзане, все же создала серию замечательных образцов крупной настенной вышивки в стиле традиционных паляков Ташкента — ой-паляк, юлдуз-паляк и тогора-паляк. Впоследствии она стала создавать и другие образцы вышивки с использованием узоров ташкентской школы — халаты, сапоги, скатерти, покрывала и другие изделия. Этот проект имел большой успех и она стала создавать коллекции модной одежды на основе создаваемых ею же вышитых халатов, безрукавок, сапожек и других предметов одежды.

В 1990-е годы золотое шитье становится широко распространенным видом художественного ремесла. Одним из ведущих мастеров золотошвеев являются мастера Бухары. Особым изяществом и мастерством отличаются работы Бахшилло Джумаева, Салимовой Махфузы, Муннавар Фармоновой и др. Кроме исторически сложившегося центра в Бухаре оно стало появляться практически во всех областях и районах Узбекистана. К сожалению, исконная традиция бухарского золотого шитья стала превращаться в китч, который непродуманно пропагандируется в средствах массовых информации и на телевидении как образец высокого искусства.

В 1990-е годы в связи с возрождением традиционных обычаев и праздничеств, усилением внимания к национальной характерности одежды усилился спрос на художественные шелковые абровые ткани ручного производства.В различных регионах Узбекистана, и особенно в городах Ферганской долины — Маргилане, Коканде — стало восстанавливаться производство ручных шелковых тканей.

А. Султашева. Вышитый фрагмент каракалпакской одежды. 2001 г. Нукус

М. Касымбаева. Халат в самаркандском стиле. 2020 г. Ташкент

М. Кучкарова. Сюзане с рыбами. 2018 г. Шафиркан

Л. Садриддинов. Сюзане в стиле шахрисабзской вышивки. 2016 г. Наманган

М. Касымбаева. Юлдуз-паляк. Ташкенетский стиль. 2020 г. Ташкент.

И. Давлетов. Сюзане в шахрисабзском стиле. 2021 г. Маргилан

Ф. Мунаварова. Женский золотошвейный халат. 2014 г. Бухара

Б. Джумаев. Золотошвейные сапожки. 2016 г. Бухара

Р. Мирзаахмедов. Адрас. 2017 г. Маргилан

Р. Мирзаахмедов. Адрас. 2018 г. Маргилан

Б. Джумаев. Панно «Весна». 2018 г. Бухара

Здесь особо следует выделить потомственного мастера Расула Мирзаахмедова, который распространил опыт крашения природными красителями по всей республике, а также создал центр ремесел в Маргилане, продукция которого сочетает высокий рыночный спрос с тонким вкусом традиционной эстетики. Яркие, красочные шелковые ткани идут на изготовление женских летних шарфов, платков; активно используют различные шелковые ткани и современные модельеры Узбекистана. В последние годы интерес к традициоиным шелковым тканям Узбекистана проявляют известные итальянские, французские, японские и американские кутюрье.

Одной из разновидностей традиционных художественных тканей являлись ткани с набивным рисунком — набойка. Цветовой спектр орнаментированных набивных тканей в прошлом был довольно широк — от красно-черной, многоцветной набойки до интенсивной по гамме сине-черной набойки. Изготовление набойки в 1930-е гг. было приостановлено, но в 1990-е годы она стала возрождаться. Творчески используя традиционные мотивы и техноло-гические приемы, современные мастера создают новые красно-черные и желто-черные набивные ткани в Ташкенте (А. Рахимов), Самарканде (В. Ахадбеков) и Бухаре (М. Хабибова).

В настоящее время традиционное ковроделие существует в Хорезме, в Самарканде, Ургуте, Нурате, Ферганской долине, Кашкадарьинской и Сурхандарьинской областях. Но появились и новые тенденции в ковроделии — стали открываться мастерские по производству шелковых ковровв Ташкенте, Бухаре, Самарканде, Хиве и других городах Узбекистана. Они пользуются высоким спросом у покупателей, а в их орнаментике используется широкий спектр мотивов — от традиционных узбекских ковровых узоров до сюжетных сцен из восточных миниатюр.

В конце XX века в Узбекистане была возрождена традиция восточной миниатюры. Сюжеты миниатюрной живописи Востока стали широко использоваться в прикладных материалах — папье-маше, затем коже, тыквянках и т. д. Это направление сегодня является самым массовым промыслом — его центры имеются

М. Хабибова. Скатерть. 2015 г. Бухара

Шелковый ковер. 2017 г.
Фабрика в Самарканде

в Ташкенте, Бухаре, Хиве, Самарканде и других городах Узбекистана.

Вместе с тем требования рынка и стремление к массовости производства приводят к неизбежным потерям качества. Художники же, стоявшие у истоков возрождения этого вида — Н. Холматов, Ш. Мухамеджанов, Б. Юлдашев, Б. Хаджиметов, пытающиеся сохранить чистоту традиции восточной миниатюры, сегодня создают свои работы в основном на бумаге или же на холсте.

Укрепление социального статуса традиционного народного ремесла, вкупе с организационными мерами и налоговыми льготы, дали возможность народным мастерам заметно поправить свое материальное положение и более уверенно представлять свои изделия на рынке. Однако процесс адаптации к условиям рынка привел и к ряду негативных явлений — к непродуманным инновациям в творчестве народных мастеров, появлению не свойственных локальным традициям мотивов и технологических приемов. Предпринимаемые в Узбекистане в последние годы меры по развитию народных художественных промыслов вселяют надежды на восстановление и развитие лучших традиций узбекского прикладного искусства. Но это может быть при условии сохранения очень важного и хрупкого, как показывает современная практика, равновесия между традицией и попыткой ее обновления в угоду рыночным интересам.

Т. Болтабаев. Возлюбленные. 2011 г

Б. Хаджиметов. Поэт Бабур. 2012 г.
Ташкент

Д. Тошев. Шкатулка с изображением каравана. 2016 г.
Бухара

БИБЛИОГРАФИЯ

Абдулласев Т. 1974 — *Абдулласев Т.* Каталог медных изделий XVIII–XX вв. Т. 1974.
Абдулласев Т. 1976 — *Абдулласев Т.* Ремесла Узбекистана XIX-XX вв. Т. 1976.
Абдулласев Т., Фахретдинова Д., Хакимов А. 1986. — *Абдулласев Т., Фахретдинова Д., Хакимов А.* Песнь в металле. Т. 1986.
Авдеева Н. А. 1958 — Авдеева Н. А. Паргори — вид резьбы по дереву. Т. 1958.
Авдеева Н. А. 1960 — Авдеева Н. А. Ташкентская резьба по дереву в работах Максуда Касымова. Т. 1960.
Авдеева Н. А. 1967 — Авдеева Н. А. *Колыбы* — деревянные штампы-узоры для набойки. Хранится в библиотеке Института искусствознания АН РУз. Инв.№ ИИ. Рукопись. 1967.
Абдуразаков А. 1993 — *Абдуразаков А.* История стеклоделия Средней Азии в древности и средневековье (основные этапы). Автореф. дисс. докт. истор. наук. Ташкент. 1993.
Агапов П. В. Кадырбаев М. К. 1979 — Агапов П. В. Кадырбаев М. К. Сокровища древнего Казахстана. Алма-Ата: Жалын, 1979.
Адамова А. Т. 1996 — Адамова А. Т. Персидские рукописи, живопись и рисунок XV — начала XX века. Санкт-Петербург. 1996.
Адамова А. Т. 2010 — Адамова А. Т. Персидские рукописи, живопись и рисунок XV– начала XX века. Санкт-Петербург. 2010.
Азизова Н. К. 1968—Азизова Н. К. Ювелирные изделия Узбекистана. Т. 1968.
Азимов А. 1974 — Азимов А. Новые черты композиционно-пространственных приемов в архитектуре центра Ташкента // Строительство и архитектура Узбекистана. № 7.1974.
Азимов И. М. 1982 — Азимов И. М. Архитектурные памятники Ферганской долины.Ташкент. 1982
Айни Л. 1971 — Айни Л. Тимуридская миниатюра и ее специфика // НАА. 1971. № 3.
Айни Л. 1980 — Айни Л. Искусство Средней Азии эпохи Авиценны. Душанбе, 1980.
Акилова К. 2002 — Акилова К. Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана XX в.: проблемы развития. Ташкент. 2002.
Акилова К. 2006 — Акилова К. Вечные истины в интерпретации Гайрата Байматова // Sanat. №1. 2006.
Акилова К. 2007 — Акилова К. Новое в современном искусстве: иллюзии и реальность // Sa'nat. № 3. 2007.
Акилова К. 2009 — Акилова К. Ўзбекистоннинг замонавий тасвирий санъати // Ўзбекистон тасвирий санъати антологияси. Ташкент. 2009.
Акилова К. 2012 — Акилова К. Лоскутные миры живописца Сейрана Куртджикиля// Sanat. № 1. 2012.
Акилова К. 2012а — Акилова К. Фестиваль «Навкирон Узбекистон» в аспекте молодежной культуры Узбекистана// Sanat. № 4. 2012.
Акилле Бонито Олива. 2003 —Акилле Бонито Олива. «Искусство на исходе второго тысячелетия». М., изд-во «ЖК», 2003
Акилле Бонито Олива. 2004 —Акилле Бонито Олива. Искусство между идентичностью и гомогенностью Художественный журнал 56. № 4 2004 г.
Акишев К. А., Байпаков К. М., Ерзакович Л. Б. 1987 — Акишев К. А., Байпаков К. М., Ерзакович Л. Б. Отрар XIII–XV вв. Алма-Ата, 1987.
Акимушкин О. Ф. 1963 — Акимушкин О. Ф. Легенда о художнике Бехзаде и каллиграфе Махмуде Неншатури // Народы Азии и Африки. М. 1963. № 6.
Акимушкин О. Ф. 1963а — Акимушкин О. Ф. Кази Ахмад о списке сочинений Абд ар-Рахмана Джами «Лавайх» // Ближний и Средний Восток. М. 1968.
Акимушкин О. Ф. и Иванов А. А. 1968а — Акимушкин О. Ф. и Иванов А. А. О мавераннахрской школе миниатюрной живописи XVII в. // Народы Азии и Африки. М. 1963. № 1.
Акимушкин О. Ф. и Иванов А. А. 1968б — Акимушкин О. Ф. и Иванов А. А. Персидские миниатюры XIV–XVII вв. М. 1968
Акимушкин О. Ф. 2004 — Акимушкин О. Ф. Библиотека Шейбанидов в Бухаре XVI века // Средневековый Иран, СПб. 2004.
Акмаль Нур. 2012 — Акмаль Нур. Влюбленный деревья. http: // www. advantour. com /rus/uzbekistan/ news/ 20121031–125.
Ализаде А. 2010 — Ализаде А. Лагич. Историко-этнографическое исследование. Баку. 2010.
Алиева З. Ж. 1997— Алиева З. Ж. Искусство ювелиров. Журнал "Vostok", 1997. № 5 (на немецком языке).
Алиева С. Ш. 2009 — Алиева С. Ш. Художественная поливная керамика Узбекистана IX – начала XXI вв. Под научной редакцией А. Хакимова. Ташкент. 2009.
Алиева С. Ш. 2009а — Алиева С. Ш. Стилевые трансформации в исламской поливной керамике // Исламское искусство Узбекистана. Ташкент. 2009.
Алиева С. Ш. 2019 — Алиева С. Ш. Эстетика исламской поливной керамики // Ўзбекистон тасвирий ва амалий санъатида ислом фалсафаси. Ташкент. 2019.
Алламуратов А. 1965 — Алламуратов А. Каракалпакская народная вышивка. Нукус. 1965.
Альбаум Л. И. 1960 — Альбаум Л. И. Балалыктепа. К истории материальной культуры и искусства Тохаристана. Ташкент. 1960.
Альбаум Л. И. 1975 — Альбаум Л. И. Живопись Афрасиаба. Ташкент. 1975.
Альбаум Л. И. 1974 — Альбаум Л. И. Росписи буддийского комплекса Факхтепа // Сб. «Древняя Бактрия» Л. 1974.
Альбаум Л. И. 1976 — Альбаум Л. И. Исследование Факхтепа в 1973 г. Сб. «Бактрийские древности». Л. 1976.
Амброз А. К. 1965 — Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый смысл «ромб с крючками» // Советская археология, № 3. 1965

Амброз А. К. 1966 — Амброз А. К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа» // Советская археология, № 1, 1966.
Амир Темур. 1996 — Амир Темур в мировой истории. Ташкент. 1996.
Андреев М. С. 1926 — Андреев М. С. К материалу по среднеазиатской керамике. Ташкент. 1926.
Антология живописи Узбекистана. 2009 — Антология живописи Узбекистана. Ташкент. 2009.
Ардзинба В. Г. 1982 — Ардзинба В. Г. Ритуалы и мифы древней Анатолии. Москва, 1982.
Арипджанов О. Ю. 2018 — Арипджанов О. Ю. Костяные гребни из Бактрии: новый взгляд на иконографию изображений и технику изготовления // Краткие сообщения Института археологии. № 250. 2018.
Артаманов М. И. 1978 — Артаманов М. И. Сокровища саков. М. 1978.
Арнавская З. А. 1989 —Арнавская З. А.Легенды и памятники // Вехи времен. Рассказы о памятниках истории и культуры Узбекистана. Ташкент. 1989.
Архитектурные... 1969 — Архитектурные памятники Средней Азии. Бухара, Самарканд. Автор-составитель Воронина В. Ленинград. 1969.
Архитектурная... 2015 — Архитектурная эпиграфика Узбекистана. Самарканд. Регистан. Ташкент. 2015.
Аскаров А. 1973 — Аскаров А. Сапаллитепа. Ташкент. 1973.
Аскаров А. 1977 — А. Аскаров. Древнеземледельческая культура эпохи бронзы юга Узбекистана. Ташкент. 1977.
Аскаров А. А., Абдуллаев Б. Н. 1983 — Аскаров А. А., Абдуллаев Б. Н. Джаркутан. Ташкент. 1983.
Аскаров А. А., Ширинов Т. Ш. 1993 — Аскаров А. А., Ширинов Т. Ш. Ранняя городская культура эпохи бронзы юга Средней Азии. Самарканд. 1993.
Аскаров Ш. 2009 — Аскаров Ш. Архитектура Темуридов. Ташкент. 2009.
Аскаров А., Жоу Синг, М. Хасанов. 2020 — Аскаров А., Жоу Синг, М. Хасанов. Производство тутового дерева и шелка, хлопка, садоводства и волосовых культур на юге Узбекистана в период древневосточной цивилизации Оксы // Археология Узбекистана. № 2 (21). 2020.
Атагаррыев Е. 1968 — Атагаррыев Е. Работа Али Мухаммеда // Памятники Туркменистана. № 2. 1968.
Атагаррыев Е. 1970 — Атагаррыев Е. Результаты раскопок на городище Чугундор // Каракумские древности. Вып. 3. Ашхабад, 1970.
Атагаррыев Е. 1973 — Атагаррыев Е. Материальная культура Шехр-Ислама. Ашхабад, 1973.
Атагаррыев Е. 1973а — Атагаррыев Е. Новые археологические данные по истории Мисриана. Ашхабад, 1973а.
Атагаррыев Е. 1977 — Атагаррыев Е. Средневековые ювелирные изделия // Памятники Туркменистана. № 1. 1977.Атагаррыев Е. Ярты-депе // Памятники Туркменистана. № 1. 1977.
Атагаррыев Е. 1984 — Атагаррыев Е. Новые археологические данные о Мисриане / Проблемы археологии Туркменистана. Ашхабад, 1984.
Атагаррыев Е., Ходжагельдыев А. 1972 — Атагаррыев Е., Ходжагельдыев А. Искусство звонкого металла // Памятники Туркменистана. № 2. 1972.
Атаханов Т. 1968 — Атаханов Т. Уникальные находки // Коммунист Таджикистана. 1968, 24 августа.
Атаханов Т. 1976 — Атаханов Т. О работе Тиссарского археологического отряда в 1972 г. // Археологические работы в Таджикистане, вып. 12 (1972 г.). Душанбе, 1976.
Ахмаров Ч. 2010 — Чингиз Ахмаров. Сводный каталог произведений. Вступительные статьи Г. Галеева и Н. Ахмедовой. Москва. 2010.
Ахмедова Н. 2001 — Ахмедова Н. Художник в параболе времени и культуры // Sanat. № 3. 2001.
Ахмедова Н. 2001а — Ахмедова Н. Грани художественной жизни. Выставки Академии художеств // Sanat. № 4. 2001.
Ахмедова Н. 2004 — Ахмедова Н. Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытность, диалог. Особенности формирования и развития. Ташкент. 2004.
Ахмедова Н. 2006 — Ахмедова Н. Магия реальности // Sanat. № 3. 2006.
Ахмедова Н. 2012 — Ахмедова Н. Сад расходящихся тропок, или метафизика художественного созерцания // Каталог выставки «Календар — Зеркало души» в ГМВ. М. 2012.
Ахмедова Н. 2012а — Ахмедова Н. Духовный максимализм и поэзия художественного созерцания // Ландшафт современного искусства Узбекистана. Ташкент. 2012.
Ахмедов С. 2012 — Ахмедов С. Самаркандский скульптор из Азербайджана. // Sa'nat. № 2. 2012.
Ахунов В. 2001 — Ахунов В. Современная живопись Узбекистана: в поисках диалога // Sa'nat. № 1. 2001.
Ашурбейли С. 1956 — Ашурбейли С. Скульптура Азербайджана древнего периода и период средневековья // Труды Музея истории Азербайджана. Баку. 1956. т. 1.
Ашрафи М. М. 1961 — Ашрафи М. М. К вопросу о развитии среднеазиатской миниатюры в XVI в. // Краткие сообщения Института народов Азии АН СССР. Вып. XLIV. М. 1961.
Ашрафи М. М. 1966 — Ашрафи М. М. Миниатюры XVI в. в списках произведений Джами из собраний СССР. М. 1966.
Ашрафи М. М. 1971 — Ашрафи М. М. К вопросу о роли Бехзада в процессе становления тебризской школы миниатюры I половины XVI в. // Тезисы докладов конференции молодых ученых и аспирантов . М. 1971.
Ашрафи М. М. 1974 — Ашрафи М. М. Персидско-таджикская поэзия в миниатюрах XIV–XVII вв. Душанбе. 1974.
Ашрафи М. 1974а — Ашрафи М. Бухарская школа миниатюрной живописи (40-е-70-е годы XVI века). Душанбе. 1974.

Ашрафи М. М. 1987 — Ашрафи М. М. Бехзад и развитие бухарской школы миниатюры XVI в. Душанбе. 1987.
Ашрафи М. 2011 — Ашрафи М. От Бехзада до Реза-йи Аббаси. Развитие миниатюры 16 – начала 17 века. Ташкент. 2011.
Ашрафи М. М. 2011а — Ашрафи М. М. Таджикская миниатюра. Бухарская школа XVI–XVII веков. Душанбе. 2011.
Бабаджанов Б. 2014 — Бабаджанов Б. Надписи на шлеме в Государственном музее искусств Узбекистана // Moziydan Sado. № 4. 2014.
Бабаев А. 1982 — Бабаев А. Рисунки на Ярты-депе // Новые археологические открытия в Туркменистане. Ашхабад, 1982.
Бабаев С. 2011 — Бабаев С. Загадка Аристотеля//Sa'nat. № 1. 2001.
Балашова Г. Н. 1966 — Балашова Г. Н. К вопросу о неполивной керамике Средней Азии IX–Хвв. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. V. Культура и искусство народов Востока. Вып. 6. Л. 1966.
Бартольд В. 1963 — Бартольд В. Туркестан в эпоху монгольского нашествия. Соч. Т. I. М. 1963.
Бартольд В. В. 1963а — Бартольд В. В. Общие работы по истории Средней Азии. Т. II (1). М. 1963
Бартольд В. В. 1964 — Бартольд В. В. Работы по отдельным проблемам истории Средней Азии. Т. II (2). М. 1964
Бартольд В. В. 1966 — Бартольд В. В. К вопросу об оссуариях Туркестанского края. // Соч. М., Т. IV. 1966.
Бартольд В. 1966а — Бартольд В. В. Отчет о поездке в Среднюю Азию с научной целью. 1893–1894 гг. // Соч. Т. IV. М. 1966.
Бартольд В. 1968 — Бартольд В. В. Тюрки (историко-этнографический обзор) // Соч. Т. V. М. 1968.
Байпаков К. М 1968 — Байпаков К. М. Раннесредневековые города и поселения Северо-Восточного Семиречья // Новое в археологии Казахстана. Алма-Ата. 1968.
Байпаков К. М. 1968а — Байпаков К. М. Талгарское блюдо // Известия Академии наук КазССР. Серия общ.наук. № 7. 1968.
Байпаков К. М., Акишев А. К. 1981 — Байпаков К. М., Акишев А. К. Медальон с изображением борьбы с драконом из Отрара // Советская археология. 1981. № 4.
Байпаков К. М., Алдаберген Н. О. 2005 — Байпаков К. М., Алдаберген Н. О. Отрарский оазис. Алматы. 2005.
Байпаков К. М., Савельева Т. В., Чанг К. 2005 — Байпаков К. М., Савельева Т. В., Чанг К. Средневековые города и поселения Северо-Восточного Жетысу. Алматы, 2005.
Байпаков К. М., Терновая Г. А., Горячева В. Д. 2007 — Байпаков К. М. Терновая Г. А., Горячева В. Д. Художественный металл городища Красная Речка (VI – начало XIII в.). Алматы. 2007.
Балашова Г. Н. 1966 — Балашова Г. Н. К вопросу о неполивной керамике Средней Азии IX–Хвв. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. V. Культура и искусство народов Востока. Вып. 6. Л. 1966.
Бартольд В. 1963 — Бартольд В. Туркестан в эпоху монгольского нашествия. Соч. Т. I. М. 1963.
Бартольд В. 1966 — Бартольд В. В. Отчет о поездке в Среднюю Азию с научной целью. 1893–1894 гг. // Соч. Т. IV. М. 1966.
Бартольд В. 1968 — Бартольд В. В. Тюрки (историко-этнографический обзор) // Соч. Т. V. М. 1968.
Бачинский Н. М. 1947— Бачинский Н. М. Резное дерево Узбекистана. М. 1947.
Бахтин М. М. 1965 — Бахтин М. М. «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». М. 1965.
Баширов Р. Ю. 2009 — Баширов Р. Ю. Металлические изделия из раскопок средневекового городища Шамкир // Кавказ: Археология и этнология. Материалы международной научной конференции. Баку. 2009.
Башкова О. П. 2009 — Башкова О. П. Ювелирные украшения из клада близ села Ак-Бешим // Материалы и исследования по археологии Киргызстана. Вып. 4. Бишкек. 2009.
Беленицкий А. М. 1959 — Беленицкий А. М. Древний Пенджикент (основные итоги раско-пок 1954–1957 гг.) // Ж. «Советская археология» 1959 № 1.
Беленицкий А. М. 1964 — Беленицкий А. М. Из истории культурных связей Средней Азии и Индии в раннем средневековье // Краткие сообщения Института археологии. Вып. 38. М. 1964.
Беленицкий А. М., Бентович И. Б., Большаков О. Г. 1973 — Беленицкий А. М., Бентович И. Б., Большаков О. Г. Средневековый город Средней Азии. Л. 1973.
Беленицкий А. М.,Маршак Б. И. 1973 — Беленицкий А. М., Маршак Б. И. Настенная роспись, открытая в Пенджикенте в 1971 г. // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л. 1973
Беленицкий А. М., Маршак Б. И. 1973а — Беленицкий А. М., Маршак Б. И. Стенные росписи, обнаруженные в 1970 году на городище древнего Пенджикента. Сообщения Государственного Эрмитажа. XXXVI
Беленицкий А. М. 1973 — Беленицкий А. М. Монументальное искусство Пенджикента: Живопись. Скульптура. М. 1973.
Белинская Н. Н. 1965 — Белинская Н. Н. Декоративное искусство горного Таджикистана. Душанбе. 1965.
Бентович И. Б., Гаврилова А. А., 1972 — Бентович И. Б., Гаврилова А. А.. Мутовая и катаденовская камчатые ткани. // Краткие сообщения Института археологии. Вып. 132. 1972.
Берг М. 2000 — Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М. 2000.
Бердимурадов А. Э., Самибаев М. К. — Бердимурадов А. Э., Самибаев М. К. Хаян Джартепа. Ташкент. 1999.
Бернштам А. Н. 1940 — Бернштам А. Н. Согдийская колонизация Семиречья // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. Вып. VI. 1940.
Бернштам А. Н. 1941 — Бернштам А. Н. Памятники старины Таласской долины. Алма-Ата. 1941.
Бернштам А. Н. 1948 — Бернштам А. Н. Изображение согдийца в коропластике Чуйской долины // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. Вып. XXX. 1948.

Бернштам А. Н. 1948а — Бернштам А. Н. Новые этнографические находки из Семиречья // Этнография Востока. Т. 2. М. 1948.
Бертельс Е. Э. 1960 — Бертельс Е. Э. История персидско-таджикской литературы. М. 1960.
Бертельс А. Е. 1979 — Бертельс А. Е. Пери // Культура и искусство народов Средней Азии в древности и средневековье. М., 1979.
Бертельс Е. Э. 1965 — Бертельс Е. Э. Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. Раздел «Происхождение суфизма и зарождение суфийской литературы». М. 1965.
Беспалова И. В. 2007 — Беспалова И. В. Традиция и утопия в художественной культуре постмодернизма. Нижний Новгород. 2007.
Бикжанова М. А. 1948 — Бикжанова М. А. Ташкентская вышивка 19–20 вв. Библиотека Института искусствознания. ИИ Б-60 инв. 260 № 124В. Ташкент. 1948.
Бичурин Н. Я. 1950 — Бичурин Н. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние века. Т 1. Москва-Ленинград. 1950.
Бобринский А. А. 1902 — Бобринский А. А. Горды вершовых Пянджа. Вахандцы и ишкашимцы. 1902.
Боголюбов А. А. 1908–1909 — Боголюбов А. А. Ковровые изделия Средней Азии. Выпуск № 1 и 2. СПб. 1908–1909.
Богословская И., Лейтеева Л. 2006— Богословская И., Лейтеева Л. Тюбетейки Узбекистана XIX – начало XX вв. Ташкент. 2006.
Бодрияр Ж. 2000— Бодрияр Ж. Прозрачность зла. М. 2000.
Болдырев И. 2005 — Болдырев И. Эрнст Блох об утопии и утопическом // «Космополис». № 2. 2005.
Большаков О. Г. 1969 — Большаков О. Г. Ислам и изобразительное искусство // В кн. Труды Государственного Эрмитажа. Культура и искусство народов Востока. Т. 7. Л., 1969.
Брагинский И. С. 1956 — Брагинский И. С. Из истории таджикской народной поэзии. М. 1956.
Бретаницкий Л. С. 1988 — Бретаницкий Л. С. Художественное наследие Переднего Востока эпохи феодализма. Избранные труды. М. 1988
Бретаницкий Л. С., Веймарн Б. В. 1976 — Бретаницкий Л. С., Веймарн Б. В. Искусство Азербайджана (IV–XVIII веков). Москва, 1976.
Брыкина Г. А. 1972 — Брыкина Г. А. Зооморфные изображения в средневековой керамике Ферганы. Краткие сообщения Института археологии. М. 1972.
Брыкина Г. А. 1974 — Брыкина Г. А. Карабулак. М. 1974.
Брусенко Л. Г. 1975 — Брусенко Л. Г. Зооморфные мотивы в глазурованной керамике Бинкета X–XII вв. // История материальной культуры Узбекистана. Вып. 12. Ташкент. 1975.
Брусенко Л. Г. 1986 — Брусенко Л. Г. Глазурованной керамика Чача IX–XII вв. Ташкент. 1986.
Буден Б. 2010 — Буден Б. Искусство после конца общества // Художественный журнал. 79/80. 2010.
Булатов М. С. 1974 — Булатов М. С. К вопросу об ансамбле площади Ленина в Ташкенте» // Строительство и архитектура Узбекистана. № 4. 1974.
Буркхардт Т. 2010 — Буркхардт Т. Искусство ислама. Язык и значение. Таганрог, Нарбан. 2010
Буряков Ю. Ф. 1969 — Буряков Ю. Ф. Коллекция бронзовых художественных изделий XIV-нач. XV века из Самарканда // Общественные науки в Узбекистане. № 8–9. 1969.
Буряков Ю. Ф. 1983 — Буряков Ю. Ф. Медальон конца XIII–XIV веков из Ташкента // Общественные науки в Узбекистане. № 1. 1983.
Буряков Ю. Ф., Набоков В. И. 1989 — Буряков Ю. Ф., Набоков В. И. У стен древнего Хараджкета. Ташкент, 1989.
Буряков Ю. Ф. 1990 — Буряков Ю. Ф. Мастерская торевта XIV в. в Самарканде // Культура Среднего Востока: Изобразительное и прикладное искусство. Ташкент, 1990.
Бухарский ...2010 — Бухарский музей архитектурно-художественный музей. Коллекция фотографий. Вып. 1. Ташкент. 2010.
Бухарский ...2010а — Бухарский музей архитектурно-художественный музей. Коллекция фотографий. Вып. 2 . Ташкент. 2010.
Вагнер Г. К. 1962 — Вагнер Г. К. К вопросу о владимиро-суздальской эмблематике / Историко-археологический сборник (к 60-летию А. В. Арциховского). М. 1962.
Вайнберг Б. И. 1977 — Вайнберг Б. И. Памятник раннего железного века в Северной Туркмении // Каракумские древности. Вып. V. Ашхабад, 1977.
Вамбери А. 2003 — Вамбери А. Путешествие по Средней Азии: Пер. с нем. М. 2003.
Василенко В. М. 1974 — Василенко В. М. Народное искусство // Избранные труды о народном творчестве. XIX–XX вв. М. 1974
Вдовин В. Ю. 1992 — Вдовин В. Ю. Итоги исследования поселения Яздакьдепе //Археологические исследования в Туркменистане. Ашхабад, 1992.
Веймарн Б. В. 1940 — Веймарн Б. В. Искусство Средней Азии. М. 1940.
Веймарн Б. В. 1948 — Веймарн Б. В. Архитектурно-декоративное искусство Узбекистана. М. 1948.
Веймарн Б. В., Каптерева Т. П. 1961 — Веймарн Б. В., Каптерева Т. П. Искусство Ирана.// Всеобщая история искусств, т. 2, кн. 2. М. 1961.
Веймарн Б. В. 1968. — Веймарн Б. В.. Проблема изобразительности в искусстве феодального Востока // Журн. «Искусство». М. 1968. № 5.
Веймарн Б. В.1973 — Веймарн Б. В. Ширазская школа миниатюры XV–XVI вв. // Искусство и археология Ирана. М. 1973.
Веймарн Б. В.1973а — Веймарн Б. В. Ширазская школа миниатюры XV–XVI вв. // Искусство и археология Ирана. М. 1973.
Веймарн Б. В. 1974 — Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII вв. М. 1974.
Веймарн Б. В. 1974а — Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Востока. М. 1974.
Весловский Н. И. 1900 — Веселовский Н. И. О находках глиняных гробов в Самарканде // ЗВОРАО. Т. XIII. 1900.
Веселовский Н. И. 1917 — Веселовский Н. И. Греческие изображения на туркестанских оссуариях // НАК. Вып. 63. 1917.
Вклад... 2007 — Вклад Узбекистана в развитие исламской цивилизации. // Материалы международной конференции. Ташкент. 2007
Во дворцах... 2008 — Во дворцах и напрах. Исламский мир от Китая до Европы. Каталог выставки. Эрмитаж. СПб. 2008.
Волков А. 1928 — Волков А. ЦГА Узбекистана Фонд Р-394, Оп. 1. Дело 338.18 лист. 1936.
Воробьева М. Г. 1958 — Воробьева М. Г. Изображение львов на ручках сосудов их Хорезма // Краткие сообщения Института этнографии (КСИЭ). Вып. XXX. 1958.
Воробьева М. Г. 1981 — М. Г. Воробьева. Хорезмийские терракоты // В сб. Культура и искусство древнего Хорезма. М. 1981.
Воронина В.Л. 1951 — Воронина В. Л. Народная архитектура Узбекистана. М. 1951.
Вяткин В. Л. 1927 — Вяткин В. Л. Афрасиаб — городище былого Самарканда. Ташкент. 1927.
Галеркина О. И. 1969 — Галеркина О. И. Некоторые особенности иранской миниатюры 2-половины XVI в. // Иранская филология (краткое изложение докладов научной конференции, посвященной 60-летию проф. А. Н. Болдырева). М. 1969.
Галеркина О. 1976 — Галеркина О. Элементы пантеизма в мусульманской миниатюре (к постановке вопроса) // Советское искусствознание–75. М. 1976.
Гасан-заде Дж. 2000 — Гасан-заде Дж. Тебризская миниатюрная живопись. Баку. 2000.
Гельнико-Вольфсон Д. 2010 — Гольнико-Вольфсон Д. От множества реальностей — к единому миру. 6-я Берлинская биеннале 2010. Художественный журнал 79/80. http: //xz.gif.ru/numbers/79-80/golynko/.
Гончарова Н. 1986 — Гончарова Н. Золотошвейное искусство Бухары. Ташкент. 1986.
Горячева В. Д. 2010 — Горячева В. Д. Городская культура Тюркских каганов на Тянь-Шане (середина VI – начало XIII в.). Бишкек: Кыргызско-Российский Славянский университет. 2010.
Грабар О. 2016 — Грабар О. Формирование исламского искусства. Москва. 2016.
Грек Т. В. 1983 — Грек Т. В. Бронзовые барельефы из Буддийского храма на городище Ак-Бешим. Чуйская долина. VIII в. // Памятники культуры и искусства Киргизии. Ленинград. 1983.
Грене Ф. 1987 — Грене Ф. Интерпретация декора оссуариев из Бои-Наймана и Мианкала // Городская культура Бактрии — Тохаристана и Согда: (античность, раннее средневековье). Ташкент. 1987.
Григорьев К.Г. 1937 — Григорьев К.Г. Тус-Тупи // «Искусство». 1937. № 1.
Григорьев Г. В. 1939 — Григорьев Г. В. Зороастрийское костехранилище в кишлаке Фрюнкент под г. Самаркандом // ВДИ. № 2. 1939.
Григорьев Г. В. 1940 — Григорьев Г. В. Каунчи-Тепе. (Раскопки 1935г.), Ташкент. 1940.
Григорьев Г. В. 1946 — Григорьев Г. В. К вопросу о художественном ремесле домусульманского Согда // Краткие сообщения Института истории и материальной культуры (КСИИМК). Вып. 12. М., 1946.
Гулямов Я. Г. 1957 — Гулямов Я. Г. История орошения Хорезма с древнейших времен до наших дней. Ташкент. 1957.
Г. Э. фон Грюнебаум. 1988 — Г. Э. фон Грюнебаум. Классический ислам. 600–1258. М. 1988.
Г. Э. фон Грюнебаум. 1988 — Г. Э. фон Грюнебаум. Классический ислам. 600–1258. М. 1988.
Гюзальян Л. Т., Дьяконов М. М. 1935 — Гузальян Л. Т., Дьяконов М. М. Иранские миниатюры в рукописях «Шах-наме» ленинградских собраний. Ленинград. 1935.
ГюзальянЛ.Т. 1964 — Гюзальян Л. Т. Среднеазиатские миниатюры XVI–XVIII веков, М. 1964.
Гюль Т. 2020 — Гюль Т. Образ верблюда в донгсамском искусстве Средней Азии: культово-религиозный аспект // Народы и религии Евразии.2020. № 1 (22).
Дандамаев М. 1985 — Дандамаев М. Политическая история Ахеменидской державы. М. 1985.
Даркевич В. П. 1960 — Даркевич В. П. Символы небесных светил в орнаментике Древней Руси // Советская археология. № 4. 1960
Даркевич В. П. 1972 — Даркевич В. П. Пути средневековых мастеров. М. 1972
Даркевич В. П. 1976 — Даркевич В. П. Художественный металл Востока VIII–XIII вв.. Ленинград. 1976.
Денике Б. П. 1923 — Денике Б. П. Искусство Востока. Очерк истории мусульманского искусства. Казань. 1923.
Денике Б. 1927 — Денике Б. Искусство Средней Азии. М. 1927.
Денике Б. Н. 1928 — Денике Б. Н. О резных деревянных дверях в Средней Азии // Труды секции археологии Института археологии и искусствознания Российской Академии наук. 1928.
Денике Б. П. 1938 — Денике Б. П. Живопись Ирана, М. 1938.
Денике Б. П. 1939 — Денике Б. П. Архитектурный орнамент Средней Азии, М. Л., 1939.
Джумаев К., Джумаева Н. 2014 — Джумаев К., Джумаева Н. Искусство бухарских ювелиров // Moziydan Sado. № 4. 2014.
Джумалиев М. 2004 — Джумалиев М. Другое или другие? Современное искусство Киргизии // Художественный журнал 56. № 4. 2004.
Добромыслов А. И. 1915 — Добромыслов А. И. Ташкент в прошлом и настоящем. Исторический очерк. Ташкент. 1915.
Долгушеева Л. Н. 1985 — Долгушеева Л. Н. Поэмы Низами в средневековой миниатюрной живописи. М. 1985.
Долинская В. Г. 1955 — Долинская В. Г. Художник-миниатюрист Мухаммад Мурад Самарканди // Известия АН Узбекской ССР. Ташкент. 1955. № 9.
Долинская В. Г. 1958 — Долинская В. Г. Миниатюрная живопись Средней Азии // Звезда Востока. Ташкент. 1958. № 7.
Долинская В. Г. 1960 — Долинская В. Г. Очерк миниатюрной живописи Средней Азии XVI в. // Труды АН ТаджССР. Институт истории, т. XXIX. Сталинабад. 1960.
Долинская В. Г. 1961 — Долинская В. Г. Среднеазиатская миниатюра XVI века в собрании Института востоковедения Академии наук Узбекской ССР (К вопросу о миниатюрной живописи Средней Азии XVI века). Автореф. канд. дисс., М. 1961
Домбровски Г. 1997 — Домбровски Г. Сюзане — вышивки из Средней Азии // Узбекистан. Наследники Шелкового пути. Штуттгарт. 1997.
Древности. 1991 — Древности южного Узбекистана. Токио. 1991.
Дудин С. М. 1928 — Дудин С. М. Ковровые изделия Средней Азии // Сборник Музея антропологии и этнографии. Ленинград. Т. VIII. 1928.
Дьяконова Н. В. 1964 — Дьяконова Н. В. Среднеазиатские миниатюры XVI–XVIII вв. М. 1964.
Дьяконов И. М. 1938 — Дьяконов И. М. Ширванский бронзовый водолей 1206 г. / Памятники эпохи Руставели. Ленинград. 1938.
Дьяконов М. М. 1954 — Дьяконов М. М. Роспись Пенджикента и живопись Средней Азии // Живопись древнего Пенджикента. М. 1954.
Елихина Ю. И. 2015 — Елихина Ю. И. Ранняя буддийская скульптура из Гандхары и Хадды в собрании Государственного Эрмитажа / Ю. И. Елихина // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2015. № 2 (139).
Ельницкий А. А. 1962 — Ельницкий А. А. Из истории древнескифских культов// Советская археология. № 4. 1962.
Емельянов А. 2006 — Емельянов А. Тедеонизм как реальность и мифология современного общества // Символические парадигмы модернизации культурного пространства. Материалы Всероссийской научной конференции. 10–11 октября 2006 г. // Нов. ГУ им. Ярослава Мудрого. Великий Новгород. 2006. http://brenloe-i-vechnoe.narod.ru/06-14.html.
Жан Бодрияр. 2000 — Жан Бодрияр. Прозрачность зла. М. 2000.
Жданко Т. А. 1959 — Жданко Т. А. Работа Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Выпуск № 1. М. 1959.
Жирмунский В. М., Зарифов Х. Т. 1947 — Жирмунский В. М., Зарифов Х. Т. Узбекский народный героический эпос. М. 1947.
Жирмунский В. М. 1961 — Жирмунский В. М. Алишер Навои и проблемы Ренессанса в восточных литературах. Уч. записки ЛГУ. № 299, Серия филолог. Наук, вып. 59. 1961.
Жуковский С. В. 1915 — Жуковский С. В. Сношения России с Бухарой и Хивой за последнее трёхсотлетие. Петроград. 1915.
Зайнитдинова Д. 2005 — Зайнитдинова Д. Суфийская притча и актуальное искусство // Sanat. № 2. 2005.
Зарецкий Б., Розанов Е., Кричевский В., Адамов Л. 1965 — ЗарецкийБ., Розанов Е., Кричевский В., Адамов Л. Центр Ташкента в 1967 году // Строительство и архитектура Узбекистана. № 1. 1965.
Захидов П. Ш. 1965 — Захидов П. Ш. Самаркандская школа эпох. XIX – начало XX века. Ташкент. 1965.
Земская М. И. 1975 — Земская М. И. Александр Волков. Мастер «Гранатовой чайханы». М. 1975.
Ибрахим С. 2007 — Ибрахим С. Свет с Востока. Европейский Ренессанс, как порождение мусульманской культуры. ttp:// deyerler.org/ru/30382-svet-s-vostoka.-evropejskij-renessans-kak.html
Иванов А. А. 1965 — Иванов А. А. Художественная бронза Ближнего и Среднего Востока // СГЭ. Вып. 30. 1969.
Иванов А. А. 1967 — Иванов А. А. Иранский медный поднос XIV в. // Этнография Востока. Т. 18. М. 1967.
Иванов А. А. 1970 — Иванов А. А. О производстве бронзовых изделий в Мавераннахре в домонгольское время // Краткие сообщения Института археологии Академии наук СССР. Вып. 122. М. 1970.
Иванов А. А. 1977 — Иванов А. А. История изучения мавераннахрской (среднеазиатской) школы миниатюры . Статья I. // Средняя Азия в древности и средневековье. История и культура. М. 1977.
Иванов А. А. 1978 — Иванов А. А. История изучения мавераннахрской (среднеазиатской) школы миниатюры. Статья II. // Древность и средневековье Средней Азии. История и культура. М. 1978.
Иванов А. А. 1981 — Иванов А. А. О бронзовых изделиях конца XIV в. из мавзолея Ходжа Ахмада Ясеви // Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье. М. 1981.
Иванов А. А. Кожомбердиев И. К. 1983 — Иванов А. А. Кожомбердиев И. К. Клад бронзовых вещей из Кетмень-тюбе // Киргизия при Караханидах. Фрунзе. 1983.
Иванов А. А. 1987 — Иванов А. А. Бронзовые изделия Мавераннахры X–XVII вв. // Информационный бюллетень Международной ассоциации по изучению культур Центральной Азии. Специальный выпуск. Москва. 1987.
Иерусалимская А. А. 1961 — Иерусалимская А. А. Ткань с БахромГуроом из могильника Мощевая Балка. // ТГЭ. 1961. Т. 5: Культура и искусство Востока: вып: 6.
Иерусалимская А. А. 1967— ИерусалимскаяА. А. О северокавказском «шелковом пути» в раннем средневековье. СА. 1967. № 2.
Иерусалимская А. А. 1967а — Иерусалимская А. А. К вопросу о связях Согда с Византией и Египтом: об одной уникальной ткани из могильника Мощевая Балка. // НАА. 1967. № 3
Иерусалимская А. А. 1972 — Иерусалимская А. А. К сложению школы художественного шелкоткачества в Согде. Средняя Азия и Иран: сб. ст. Л. 1972.
Иерусалимская А. А. 1975 — Иерусалимская А. А. Западные ткани на Дальнем Востоке: эллинизм и средневековье // Культура и искусство Ирана и стран Дальнего Востока. СПб. 1975.
Иерусалимская А. А. 1978 — Иерусалимская А. А. Аланский

мир «шёлкового пути»: Мощевая Балка — историко-культурный комплекс VIII–IX вв. // Культура Востока: древность и средневековье. Л. 1978.
Иерусалимская А. А. 1982 — Иерусалимская А. А. Мешочек для амулетов из могильника Мощевая Балка и христианские «ладанки» // СГЭ. Спб. 1982. вып. 47.
Иерусалимская А. А. 1983 — Иерусалимская А. А. Археологические параллели этнографически засвидетельствованным Кавказа по материалам могильникам Мощевая Балка. // СЭ. 1983. № 1.
Иерусалимская А. А. 1985 — Иерусалимская А. А. Находки предметов христианского культа в могильнике Мощевая Балка. // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. сб. ст. Л. 1985.
Иерусалимская А. А. 1986 — Иерусалимская А. А. Древняя латунь на торговых путях Кавказа: по материалам Мощевой Балки // СА. 1986. № 4.
Иерусалимская А. А. 1988 — Иерусалимская А. А. Ткани собора Св. Софии в Константинополе по поэме Павла Силенциария.// Восточное Средиземноморье и Кавказ в XV–XVI вв. Л. 1988.
Иерусалимская А. А. 1992 — Иерусалимская А. А. Кавказ на Шелковом пути: кат. выст. // Кос. Эрмитаж. СПб. 1992.
Иерусалимская А. А. 1994 — Иерусалимская А. А. К сложению репертуара византийского шелкоткачества: об одной группе шелковых тканей. // Византия и Ближний Восток: сб. ст. памяти А. В. Банк. СПб. 1994.
Иерусалимская А. А. 1995 — Иерусалимская А. А. Шелковые ткани с «семурвами»: новые находки и старые проблемы// Эрмитажные чтения памяти В. Г. Луконина: 1986–1994. СПб. 1994.
Иерусалимская А. А. 2000 — Иерусалимская А. А. Двойная секира и голова вепря: текстильная интерпретация двух Сасанидских мотивов. Эрмитажные чтения памяти В. Г. Луконина : 1995–1999. СПб. 2000.
Иерусалимская А. А. 2001 — Иерусалимская А. А. Некоторые вопросы изучения раннесредневекового костюма: по материалам анализа одежды адыга-аланских племен VIII–IX вв.// Культура евразийских степей второй половины I тысячелетия н.э : из истории костюма. Самара. 2001.
Иерусалимская А. А. 2005 — Иерусалимская А. А. Словарь текстильных терминов. СПб. 2005.
Иерусалимская А. А. 2008 — Иерусалимская А. А. «Бия» и немного арифметики: к интерпретации согдийской надписи на известном согдийском шелке. // ТГЭ. 2008. Т. 39: Эрмитажные чтения памяти В. Г. Луконина: 2000–2006.
Иерусалимская А. А. 2010 — Иерусалимская А. А. Некоторые аспекты влияния византийской культуры на раннесредневековые племена Северного Кавказа // ТГЭ. 2010. Т. 51: Византия в контексте мировой культуры.
Иерусалимская А. А. 2012 — Иерусалимская А. А. Необычный археологический памятник на северокавказском шелковом пути. СПб. 2012.
Ильясов Дж. Я., Русанов Д. В. 1988 — Ильясов Дж. Я., Русанов Д. В. Клад средневековых бронзовых изделий с городища Будрач // Общественные науки в Узбекистане. № 1. 1988.
Ильясов Дж. Я. 1989 — Ильясов Дж. Я. Будрачской клад бронзовых изделий // Ученые записки комиссии по изучению памятников цивилизаций древнего и средневекового Востока: Археологические источники. Москва. 1989.
Ильясов Дж. Я. 1990 — Ильясов Дж. Я. Предметы художественной бронзы с городища Будрач // Культура Среднего Востока: Изобразительное и прикладное искусство. Ташкент. 1990.
Ильясов Дж. Я. 1993 — Ильясов Дж. Я. Средневековые ступки с городища Будрач // Вестник Шелкового пути: археологические источники. Вып. 1. Москва. 1993.
Ильясов Дж. 1999 — Ильясов Дж. Древности Орлата // Sa'nat. № 3. 1999.
Ильясов Дж. 2007 — Ильясов Дж. К вопросу о «тюрко-согдийском симбиозе» // Роль искусства в процессе исторического формирования государственности Узбекистана. Ташкент. 2007.
Ильясов Дж. Я. 2009 — Ильясов Дж. О происхождении одной группы глазурованной керамики // Исламское искусство Узбекистана. Ташкент. 2009.
Ильясов Дж., Хакимов А. А. 2012 — Ильясов Дж., Хакимов А. А. Торевтика Узбекистана // Художественная культура Центральной Азии и Азербайджана IX–XV вв. Том III. Торевтика. Самарканд-Ташкент. 2012.
Ильясов Дж. Я., Имамбердиев Р. 2013 — Ильясов Дж., Имамбердиев Р. Мифологические образы на глазурованной керамике Шаша // Sa'nat. № 4. 2013.
Ильясов Дж. Я. 2013 — Ильясов Дж. Я. Глазурованная керамика Тохаристана // Классическое искусство исламского мира IX–XIX веков. Девяносто девять имен Всевышнего. М. 2013.
Ильясов Дж. 2021 — Ильясов Дж. Орлатский поясной набор // Согдиана — сердце Шелкового пути. Из серии «Культурное наследие Узбекистана». Т. XXXV. Ташкент 2021.
Ильясова С. Р. 2013 — Ильясова С. Р. Художественная глазурованная керамика Ташкента IX–XII вв. // Классическое искусство исламского мира IX–XIX веков. Девяносто девять имен Всевышнего. М. 2013.
Ильясова С. Р., Ильясов Дж. Я., Имамбердиев Р. А., Искакова Е. А. 2016 — Ильясова С. Р., Ильясов Дж. Я., Имамбердиев Р. А., Искакова Е. А. «Нет блага в богатстве...». Глазурованная керамика Ташкентского оазиса IX–XII веков. М. 2016.
Ильясова С. Р. 2017 — Ильясова С. Р. Кашинная керамика Ташкента XV–XVI вв. // История и археология Турана. № 3. Самарканд. 2017.
Ильясова С. Р., Холова Н. 2017 — Ильясова С. Р., Холова Н. Об одной группе сосудов из Ташкента (XV–XVI вв.) // Амир Темур ва Темурийлар давридаги илм-фан ва маданият ривожининг жахон тамаддунидаги ўрни. Республика илмий-амалий конференция материаллари. Тошкент. 2017
Ильясова С. Р. 2018 — Ильясова С. Р. К изучению кашинной керамики Ташкента и Ферганы XV в. // Мавераннахр в эпоху Амира Темура. Ташкент. 2018.
Имам ... 1999 — Имам аль-Бухари — свет из глубины. Ташкент. 1999.
Иностранцев К. А. 1908 — Иностранцев К. А. К изучению оссуариев // ЗВОРАО. Т. XVIII. вып. 1. 1908.
Исамиддинов М. Х., Сулейманов Р. Х. 1984 — Исамиддинов М. Х., Сулейманов Р. Х. Еркурган. (Стратиграфия и периодизация). Ташкент. 1984.
Исамиддинов М. Х., Сулейманов Р. Х. 1999 — Исамиддинов М. Х., Сулейманов Р. Х. Комплекс ритуально-культовой керамики IV–V вв. из Южного Согда // ИМКУ. Вып. 13. 1977.
Искусство ... 1962 — Искусство зарубежных стран. М. 1960
Искусство... 1976 — Искусство Советского Узбекистана 1917–1972. М. 1976.
Искусство Узбекистана. 2001 — Искусство Узбекистана (1991–2001). (Под редакцией А. Хакимова). Ташкент. 2001.
Исламская... 2007 — Исламская цивилизация в Центральной Азии. // Материалы международной конференции. Астана. 2007.
Исламские... 2007 — Исламские ценности Центральной Азии: толерантность и гуманизм. Материалы международной конференции. // Ташкент. 2007.
Исламское... 2009 — Исламское искусство Узбекистана». Ташкент. 2009
Исмаилова Э. М. 1982 — Исмаилова Э. М. Искусство оформления среднеазиатской рукописной книги XVII–XIX вв. Художественные черты и стилистические особенности. Ташкент. 1982.
Исмаилова Э. М. 1982 — Исмаилова Э. М. Искусство оформления среднеазиатской рукописной книги XVII–XIX вв. Художественные черты и стилистические особенности. Ташкент. 1982.
Исмаилова Э. М. 2001 — Исмаилова Э. М. Из истории миниатюры Мавераннахра и Стран Среднего Востока. Ташкент. 2001.
История Масуда. 1969 — История Масуда. Абу-л-Фазл Байхаки. (1030–1041). М. 1969.
История... 1976 — История Хорезма с древнейших времен до наших дней. Ташкент. 1976.
История Узбекистана. 1993 — История Узбекистана. Т. III. Ташкент. 1993.
Йордан Й. 2017 — Йордан Й. Чудо изменения восприятия // https://www.gazeta.uz/ru/2019/05/19/dom-kino/
Ичан кала. 2006 — Ичан кала. Государственный музей заповедник. Научный редактор и автор текста А. Хакимов. Ташкент. 2006.
Кабаков И., Гройс Б. 2010— Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Вологда. 2010.
Кабанов С. К. 1947 — Кабанов С. К. Изображение Сэнмурва с городища Кухи Фахли. Бюллетень АН УзССР. № 9. 1947.
Кабанов С. К. 1948 — Кабанов С. К. Руины дворца Ак-Сарай в Шахрисабзе. Труды Института истории и археологии АН УзССР. Т. I. Ташкент. 1948.
Кадырова Т. Ф., Бабиевский К. В., Турсунов Ф. Ю. 1972 — Кадырова Т. Ф., Бабиевский К. В., Турсунов Ф. Ю. Архитектура советского Узбекистана. М. 1972.
Кадырова Т. Ф. 1974 — Кадырова Т. Ф. Современная архитектура Узбекистана. Ташкент. 1974.
Калалыгыр. 2004 — Калалыгыр. Культовый центр в Древнем Хорезме. М. 2004.
Кальтер Й. 1997а — Кальтер Й. Керамические изделия 18–20вв. // Узбекистан. Наследники Шелкового пути. Штутгарт. 1997
Кальтер Й. 1997б — Кальтер Й. Украшения 18 и 19 веков // Узбекистан. Наследники Шелкового пути. Штутгарт. 1997.
Кальтер Й. 1997в — Кальтер Й. Изделия из металла Туркестана 17–19 вв. // Узбекистан. Наследники Шелкового пути. Штутгарт. 1997.
Каптерева Т. П. 1959 — Каптерева Т. П. Художественные особенности средневековой миниатюры Ирана, Азербайджана и Средней Азии // Вестник истории мировой культуры. 1959. № 2.
Каримова Н. 2009 — Каримова Н. Проникновение кинематографа в исламскую среду Туркестана в начале XX в. // Исламское искусство Узбекистана. Ташкент. 2009.
Кармышева Б. Х. 1955 — Кармышева Б. Х. Локайские напрежки и иляпчи. Сообщение республиканского историко-краеведческого музея, вып. 2. История и этнография. С. 1955.
Кастальский Б. Е. 1909 — Кастальский Б. Е. Бинаймайские оссуарии // ПТКЛА. № 13. 1909.
Кверфельд Э. К. 1940 — Кверфельд Э. К. Фарфор. Л. 1940.
Квятковский А. П. 1966 — Квятковский А. П. Поэтический словарь. М. 1966.
Кдырниязов М. Ш. 1989 — Кдырниязов М.Ш. Материальная культура Хорезма в XIII–XIV вв. Нукус. 1989.
Китобат санъати. , 2018 — Китобат санъати дурдоналари. Тошкент. 2018 .
Классическое... 2013 — Классическое искусство исламского мира IX–XIX веков. Девяносто девять имен Всевышнего. М. 2013.
Конрад Н. И. 1972 — Конрад Н. И. Об эпохе Возрождения. Запад и Восток. Статьи. М. 1972.
Конрад Н. И. 1974 — Конрад Н. И. Избранные труды. История. М. 1974.
Косолапов А. И. , Маршак Б. И. 1999 — Косолапов А. И., Маршак Б. И. Стенная живопись Средней и Центральной Азии (Историка-художественное и лабораторное исследование). СПб. 1999.
Кой-Крылган-Кала. 1967 — Кой-Крылган-Кала – памятник культуры древнего Хорезма 4 в до н. э. – 4 в н. э. Отв. ред. С. П. Толстов, Б. И. Вайнберг. Труды Хорезмской археологической экспедиции. Том 5. М. 1967.
Конкут Дж. 1993 — Конкут Дж. Искусство после философии. 1993. цит.: http://vesi.ru/files/art_after_philosophy.pdf
Кравченинникова Н. Л. 1986 — Кравченинникова Н. Л. Два штампованных оссуария из окрестностей кишлака Сиваз Китабского района // Городская среда и культура Бактрии — Тохаристана и Согда IV в. до н.э. – VIII в. н.э. Тез. докл. сов.-фр. коллоквиума, Самарканд, 25–30 авг. 1986 г. Ташкент. 1986.
Кубель Е. Л. ... 2004 — Кубель Е. Л Среднеазиатская керамика в собрании Российского этнографического музея (коллекционные сборы 1900–1912 гг.). СПб. 2004. // https://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-277-7/978-5-88431-277-7_14.pdf
Кузьмина Е. Е. 1977 — Кузьмина Е. Е. Распространение коневодства и культа коня у ираноязычных племен Средней Азии и других народов Старого Света // Средняя Азия в древности и средневековье. История и культура. М. 1977.
Кустарные 1986 — Кустарные промыслы в быту народов Узбекистана XIX–XX в. Ташкент. 1986.
Ларионова М. Г. 2003 — Ларионова М. Г. Дисциплинарный аскетизм как культурно-историческое явление. Образ рая: от мифа к утопии. Серия «Symposium». Вып. 31. СПб. 2003.
Левина Л. М. 1971 — Левина Л. М. Керамика нижней и средней Сырдарьи в I тыс. н. э. Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Т. 7. М. 1971.
Левушкина С. В. 1986 — Левушкина С. В. К истории ткачества античной Бактрии // Городская среда и культура Бактрии — Тохаристана и Согда VI в. до н.э. – VIII н.э. Тезисы докладов советско-французского коллоквиума. Самарканд, 25–30 августа 1986 г. Ташкент.
Лейрис М. 2005 — Лейрис М. Промыслы и ремесла Марселя Дюшана // Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб. 2005.
Ленинградские. 1991 — Ленинградские международные чтения по философии культуры. Кн. 1. Разум, духовность, культура. Л. 1991.
Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. 1971 — Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджинтепе: Архитектура. Живопись. Скульптура. М. 1971.
Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. 1981 — Литвинский Б. А. Настенная живопись Калаи Кафирниган // Кавказ и Средняя Азия в древности и средневековье: (История и культура). М.1981.
Лунева В. 2021 — Лунева В. Среднеазиатские артефакты шелкоткачества // ж. Sa'at. 2021. № 2.
Лунина С. Б., Усманова З. И. 1985 — Лунина С. Б., Усманова З. И. Уникальный оссуарий из Каникадарьи Общественные науки в Узбекистане. № 3. 1985.
Лунина С. Б. 1987 — Лунина С. Б. О некоторых сюжетах в искусстве средневекового Кеша // Культура юга Узбекистана в древности и средневековье. Ташкент. 1987.
Малявин В. В. 1991 — Малявин В. В. Мифология и традиция постмодернизма // Логос. Ленинградские международные чтения по философии культуры. Кн. 1. Разум, духовность, культура. Л. 1991.
Маньковская Л. Ю., Булатова В. А. 1978 — Маньковская Л. Ю., Булатова В. А. Памятники зодчества Хорезма. Ташкент. 1978.
Маньковская Л. Ю. 1982 — Маньковская Л. Ю. Типологические основы зодчества Средней Азии IX – начала XX вв. Ташкент. 1980.
Марр С. Н. 1970 — Марр С. Н. Шиитские мистерии как пережиток древних переднеазиатских культов // Соб. «Традиционная культура народов Передней и Средней Азии». Л. 1970.
Маршак Б. И. 1961 — Маршак Б. И. Влияние торевтики на согдийскую керамику VII–VIII веков // ТГЭ. Л. Т. 5.
Маршак Б. И., Крикорс Я. К. 1969 — Б. И. Маршак, Я. К. Крикорс. Буддийские чаши. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. X. Культура и искусство народов Востока. Л. 1969.
Маршак Б. И. М. 1971 — Маршак Б. И. Согдийское серебро. М. 1971.
Маршак Б. И. 1972 — Маршак Б. И. Бронзовый кувшин из Самарканда / Средняя Азия и Иран. Ленинград. 1972.
Маршак Б. И. 1978 — Маршак Б. И. «Бактрийские» чаши. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов советского Востока. М. 1978.
Маршак Б. И., Распопова В. И. 1983 — Маршак Б. И., Распопова В. И. Согдийцы в Семиречье. Тезисы доклада Всесоюз. науч. конф. «Культура и искусство Киргизии». Л. Вып. 1. 1983.
Маршак Б. И. 1987 — Маршак Б. И. Искусство Согда // Центральная Азия: новые памятники письменности и искусства. М., 1987. стр.
Маршак Б. И. 2017 — Б. И. Маршак. История восточной торевтики III–XIII вв. и проблемы культурной преемственности. СПб. 2017.
Массон М. Е., Пугаченкова Г. А. 1953 — Массон М. Е., Пугаченкова Г. А. Шахрисабз при Тимуре и Улугбеке // Труды Среднеазиатского Государственного Университета. Вып. 61. Ташкент. 1953.
Массон В. М. 2006 — Массон В. М. Культурогенез Древней Центральной Азии. СПб. 2006.
Материалы. 2000 — Материалы Тохаристанской экспедиции. Вып. 1. Археологические раскопки Кампыртепа.Ташкент. 2000.
Маххамова С. М. 1983 — Маххамова С. М. К истории ткачества в Средней Азии// Художественная культура Средней Азии IX–XIII вв. Ташкент. 1983.
Мезенцев Б., Зарицкий Б., Розанов Е. 1965 — Мезенцева Б., Зарицкий Б., Розанов Е. Проект административного центра Ташкента // Архитектура СССР. № 9.
Мец А. 1966 — Мец А. Мусульманский Ренессанс. М. 1966.
Мешкерис В. А. 1962 — Мешкерис В. А. Терракоты Самаркандского музея. Л. 1962.
Мешкерис В. А. 1977 — Мешкерис В. А. Коропластика Согда. Душанбе, 1977.
Мешкерис В. А. 1989 — Мешкерис В. А. Согдийская терракота. Душанбе, 1989.
Мирзаахмедов Д. К. 1990 — Мирзаахмедов Д. К. Глазурованная керамика Бухары второй половины XVIII – первой половины XIX вв. // Из истории культурного наследия Бухары. Т. 1990.
Мирзаахмедов Д. К. 1992 — Мирзаахмедов Д. К. Глазурованная керамика Ташкента конца XV–XVI вв. // ИМКУ. Вып. 26. Ташкент. 1992.

Мирзаахмедов Д. 2011 — Мирзаахмедов Д. Керамика Узбекистана // Художественная культура Центральной Азии и Азербайджана IX–XV вв. Том I. Керамика. Самарканд-Ташкент. 2011.
Миниатюра Мавераннахра.1980 — Миниатюра Мавераннахра. Книга-альбом. Автор статьи и составитель О. Галеркина. Ленинград. 1980.
Миниатюры... 1982 — Миниатюры к произведениям А. Навои. Ташкент 1982.
Мифы Запада. 2005 — Мифы Запада и мифы Востока // Sanat. № 3. 2005.
Мкртычев Т. К., Наймарк А. И. 1987 — Мкртычев Т. К., Наймарк А. И. Происхождение аридной композиции на штампованных оссуариях Самаркандского Согда // Культура и искусство. Т.Д. М. 1987.
Мкртычев Т. К. 2002 — Мкртычев Т. К. Буддийское искусство Средней Азии I–X вв. М. 2002.
Мкртычев Т. К., Ильясов Дж. Я. 2017 — Мкртычев Т. К., Ильясов Дж. Я. Предметы древнего и средневекового искусства // Собрание Государственного музея Востока. Серия «Культурное наследие Узбекистана». Ташкент. 2017.
Мнацаканян А. Ш. 1963 — Мнацаканян А. Ш. Армянское орнаментальное искусство (возникновение и идейное содержание основных мотивов). Автореферат докторской диссертации. Тбилиси. 1963.
Морозова А. С. 1948 — Морозова А. С. Художественные ремесла Каракалпакии и Хорезма. Рукопись Института искусствознания № 142. Т. 1948.
Морозова А. С. 1952 — Морозова А. С. Декоративно-прикладное искусство Бухарской и Самаркандской областей. Рукопись Института искусствознания № 169. Т. 1952.
Морозова А. С., Аведова Н. А. Маххамова С. М. 1979 — Морозова А. С., Аведова Н. А. Маххамова С. М. Народное декоративное искусство Узбекистана. Т. 1979.
Мошкова В. Г. 1970 — Мошкова В. Г. Ковры народов Средней Азии. XIX – нач. XX вв. Ташкент. 1970.
Мукминова Р. Г. 1979 — Мукминова Р. Г. Костюм народов Средней Азии по письменным источникам XVI в. // Костюм народов Средней Азии. М. 1979.
Мусульманские ... 1995 — Мусульманские святыни Узбекистана. Ташкент. 1995.
Наккошон Узбекистон. 2002— Наккошон Узбекистон // Sanat. № 3. 2002.
Назарли М. Д. 1993 — Назарли М. Д. Космогония и Творение в сефевидской живописи XVI в. // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. 1993. № 1.
Назарли М. Д. 2006 — Назарли М. Д. Два мира восточной миниатюры. М. 2006.
Назарова С. 2015 — Назарова С. В мыслях о Небе и Земле // Sanat. № 1. 2015.
Народное... 1979 — Народное искусство Узбекистана. Авторы-составители А. С. Морозова, Н. А. Аведова, С. М. Маххамова. Т. 1979.
Неразик Е. Е. 1966 — Неразик Е. Е. Сельские поселения афригидского Хорезма По материалам Беркут-калинского оазиса. М. 1966.
Е. Е. Неразик. 1991 — Е. Е. Неразик. Раздел «Хорезм» // Культура Древнего Узбекистана. М. 1991. Том II.
Нильсен В. А. 1966 — Нильсен В. А. Становление феодальной архитектуры Средней Азии (V–VIII вв.). Ташкент. 1966.
Нильсен В. А. 1988 — Нильсен В. А. У истоков современного градостроительства Узбекистана (XIX – начало XX веков). Ташкент. 1988.
Новая выставка. 2001 — Новая выставка на новом экспозиционном пространстве // Sanat. № 3. 2001.
Нодир Б. 2013— Нодир Б. Художественные ремесла кунгратов южных регионов Узбекистан // Sanat. № 2. 2013.
Нодир Б. 2021 — Нодир Б. Прикладное искусство Узбекистана. Преемственность традиций. Ташкент. 2021.
Норматов Н. 2004 — Норматов Н. Поэтические метафоры Гафура Кадырова // Sanat. № 2. 2004.
Норматов Н. 2005 — Норматов Н. Путь к самопознанию // Sanat. № 2. 2005.
Ноткин И. И. 1962 — Ноткин И. И. Хивинская школа зодчества конца XVIII – начала XX вв. Ташкент. 1962
Нуцубидзе Ш. И. 1947 — Нуцубидзе Ш. И. Руставели и Восточный Ренессанс, Тбилиси. 1947.
Обратная сторона утопии. 2008— Обратная сторона утопии: Борис Гройс об искусстве, дизайне и демократии. http: / /artinvestment.ru /news/artnews/ 20081122 boris groys. htmlARTinvestment. RU – 22.11.2008.
Омельченко А. В. 2017 — Омельченко А. В. Зартепа // Собрание Государственного Эрмитажа. Серия «Культурное наследие Узбекистана». Ташкент. 2017.
Орбели И. А. Тревер К. В. 1935 — Орбели И. А. Тревер К. В. Сасанидский металл. Л. 1935.
Ортега-и-Гассет Х. 1991 — Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М. 1991.
Павлова С. В. 2012 — Павлова С. В. Преемственность в изобразительном искусстве Тохаристана в XI–XII вв. https:// cyberleninka.ru/article/n/preemstvennost-v-izobrazitelnom-iskusstve-toharistana-v-xi-xii- vv/viewer
Павчинская Л. В. 1990 — Павчинская Л. В.: Раннесредневековые оссуарии Согда как исторический источник (типология, районирование, хронология) // Автореферат кандидатской диссертации. Самарканд.1990.
Памятники ... 2001 — Памятники исламской культуры в Узбекистане. Ташкент. 2001.
Панкратьева Т. Ф. 1989 — Панкратьева Т. Ф. Истоки среднеазиатских медресе // Вехи времен. Рассказы о памятниках истории и культуры Узбекистана. Ташкент. 1989.
Пензнер С. Б. 1971 — Пензнер С. Б. Об изучении искусства Переднего Востока // Народы Азии и Африки. 1971. № 6.
Персидские ... 1968 — Персидские миниатюры XIV–XVIIвв. М. 1968.
Петрушевский И. П. 1966 — Петрушевский И. П. Ислам в Иране в VII–XV вв. — Ленинград, 1966.
Пещерева Е. М. 1955 — Пещерева Е. М. Бухарские золотошвеи //Сборник Музея Археологии и этнографии — Ленинград. Т. XVI. 1955.
Пещерева Е. М. 1959 — Пещерева Е. М. Гончарное производство Средней Азии // Труды Института этнографии АН СССР. Новая серия. Москва-Ленинград. Т. 42. 1959.
Пидаев Ш. Р. 1997 — Пидаев Ш. Р. Кухонная посуда Термеза XII – начала XIII в. // История материальной культуры Узбекистана. Вып. 28. Самарканд, 1997.
Пидаев Ш. Р. 2016 — Пидаев Ш. Р. Настенная живопись в буддийском храме на Кыратепе// Фан ва турмуш. № 3–4 2016.
Пиотровский Б. А. 1954 — Пиотровский Б. А. Скифы и Древний Восток // Советская археология. XIX. М. 1954.
Пиотровский М. Б. 2001 — Пиотровский М. Б. О мусульманском искусстве. СПб. 2001.
Пиотровский М. Б. 2008 — Пиотровский М. Б. Между Китаем и Европой. Исторический контекст мусульманского искусства // Во дворцах и шатрах. Исламский мир от Китая до Европы. Каталог выставки. Эрмитаж. СПб. 2008.
Писарчик А. К ГМИ Узбекистана — Писарчик А. К. Нуратинская вышивка. Рукопись ГМИ Узбекистана. № 115, П–34.
Полякова Е. А., Рахимова З. И. 1987 — Полякова Е. А., Рахимова З. И. Миниатюра и литература Востока. Ташкент. 1987.
Померанцева Э. В. 1975 — Померанцева Э. В. Мифологические образы в русском фольклоре. М. 1975.
Пугаченкова Г. А. 1952 — Пугаченкова Г. А. Самаркандская керамика XV в. // Труды САГУ. Археология Средней Азии. Гуманитарные науки. Кн. 3. Вып. XI. Ташкент. 1952.
Пугаченкова Г. А. 1952а —Пугаченкова Г. А. Миниатюры «Фатх-наме» — хроника побед Шейбани-хана из собрания Института по изучению Восточной рукописи Академии наук УзССР// Труды Среднеазиатского Университета. Вып. XII. 1950.
Пугаченкова Г. А. 1953 — Пугаченкова Г. А. О датировке и происхождении рукописи «Хамса» Эмира Хосрова Дехлеви в собрании Института востоковедения АН УзССР// Труды АН Тадж ССР, т. 17. Сталинабад. 1953.
Пугаченкова Г. А. 1956 — Пугаченкова Г. А. Миниатюры «Хамсе» Низами 1562/1563 гг. Самаркандского музея // Труды АН Тадж. ССР, т. 13. Душанбе. 1956.
Пугаченкова Г. А. 1956а — Пугаченкова Г. А. К истории костюма Средней Азии и Ирана XV – первой половины XVI века по данным миниатюр // Труды САГУ, Ист. Наука, вып. 81, кн. 12. Ташкент. 1956.
Пугаченкова Г. А. 1956б — Пугаченкова Г. А. Драконы мечети Ачу // Советская этнография. 1956. № 2.
Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1958 — Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана. Ташкент. 1958.
Пугаченкова Г. А. 1959 — Пугаченкова Г. А. Грифон в античном и средневековом искусстве Средней Азии// Советская археология. № 2. 1959.
Пугаченкова Г. А. 1959а — Пугаченкова Г. А. Мечеть Ачу // Юж.-Туркменистанская археологическая комплексная экспедиция. Ашхабад. 1959.
Пугаченкова Г. А. 1960 — Пугаченкова Г. А. Пугаченкова Г. А. К проблеме среднеазиатской школы миниатюристов XVI–XVII вв. //Доклады делегации СССР на XXV Международном конгрессе востоковедов. Москва. М. 1960.
Пугаченкова Г. А. 1960а — Пугаченкова Г. А. Миниатюры мастера Мусалли в ширазском списке «Хамсе» Эмира Хосрова Дехлеви // Труды Ташкентского Государственного университета, вып. 172, Ташкент. 1960.
Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1960 — Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент. 1960.
Пугаченкова Г. А. 1963 — Пугаченкова Г. А. К проблеме среднеазиатской школы миниатюристов XVI–XVII вв. // Труды Двадцать пятого международного конгресса востоковедов. Москва. 9–16 августа 1960 г. ,т. 3, М. 1963.
Пугаченкова Г. А. 1963а — Пугаченкова Г. А. Искусство Афганистана. Три этюда. М. 1963.
Пугаченкова Г. А. Ремпель Л. И. 1965 — Пугаченкова Г. А. Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана. М. 1965.
Пугаченкова Г. А. 1966 — Пугаченкова Г. А. Халчаян. К проблеме художественной культуры Северной Бактрии. Ташкент. 1966.
Пугаченкова Г. А. 1967 — Пугаченкова Г. А. Искусство Туркменистана. М. 1967.
Пугаченкова Г. А. 1967а — Пугаченкова Г. А. Художественный штамп в средневековой керамике // Памятники Туркменистана. № 4. 1967.
Пугаченкова Г. А. 1971 — Пугаченкова Г. А. К изучению искусств народов и историко-культурных регионов Ближнего и Среднего Востока // Народы Азии и Африки. 1971.
Пугаченкова Г. А. 1971а — Пугаченкова Г. А. Скульптура Халчаяна. М.: Искусство, 1971.
Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1972 — Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Самаркандские очажки// Сб. «из истории искусства Великого города. Ташкент. 1972.
Пугаченкова Г. А. 1975 — Пугаченкова Г. А. Иштиханский оссуарий – новый памятник согдийского искусства // Общественные науки в Узбекистане. № 3. 1975.
Пугаченкова Г. А. 1976 — Пугаченкова Г. А. Зодчество Центральной Азии. XV в. Ведущие тенденции и черты. Ташкент. 1976
Пугаченкова Г. А. 1979 — Пугаченкова Г. А. Искусство Бактрии эпохи Кушан. М. 1979.
Пугаченкова Г., Галеркина О. 1979 — Пугаченкова Г. А., Галеркина О. Миниатюры Средней Азии в избранных образцах. М. 1979
Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1979 — Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. По поводу одной рецензии // Народы Азии и Африки. 1979. № 1.
Пугаченкова Г. А. 1982 — Пугаченкова Г. А. Искусство Гандхары. М. 1982.
Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. 1982 — Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Очерки искусства Средней Азии. М. 1982.
Пугаченкова Г. А. 1983 — Пугаченкова Г. А. Хорасанские мавзолеи. К проблеме типологических особенностей и различий в зодчестве Хорасана и Мавераннахра //Художественная культура Средней Азии IX–XIIIвв. Ташкент. 1983.
Пугаченкова Г. А. 1984 — Пугаченкова Г. А. Миналькские оссуарии — памятники культуры Древнего Согда // Наука и человечество. М. 1984.
Пугаченкова Г. А., Мадраимов А. А. 1984 — Пугаченкова Г. А., Мадраимов А. А. Миниатюра Мухаммада Мурада Самарканди из фонда Института востоковедения АН УЗССР // Общественные науки в Узбекистане.1984. № 2. Пугаченкова Г. А., Мадраимов А. А. 1985 — Пугаченкова Г. А., Мадраимов А. А. Миниатюра Мирны Хандама из фонда Института востоковедения АН УЗССР// Общественные науки в Узбекистане. 1985. № 9.
Пугаченкова Г. А. 1986 — Пугаченкова Г. А. Шедевры Средней Азии. Ташкент. 1986.
Пугаченкова Г. А. 1987 — Пугаченкова Г. А. Эфталитская чаша из Чилека. // Из художественной сокровищницы Среднего Востока. Ташкент. 1987.
Пугаченкова Г. А. 1987а — Пугаченкова Г. А. Образ кангюйца в согдийском искусстве. (Из открытий Узбекистанской искусствоведческой экспедиции) // Из художественной сокровищницы Среднего Востока// Ташкент. 1987.
Пугаченкова Г. А. 1987б — Пугаченкова Г. А. К дискуссии о среднеазиатской миниатюре XV столетия // Пугаченкова Г.А. Из художественной сокровищницы Среднего Востока. Ташкент. 1987.
Пугаченкова Г. А. 1994 — Пугаченкова Г. А. Среднеазиатские миниатюры XVI–XVIII в избранных образцах 1994. Ташкент
Пугаченкова Г. А. 1998 — Пугаченкова Г. А. К проблеме изучения художественного наследия // Sanat. 1998. № 1.
Рапопорт Ю. А. 1958 — Рапопорт Ю. А.. К вопросу о хорезмийских статуарных оссуариях. // ВСИЭ Вып. XXX. 1958.
Рапопорт Ю. А. 1971 — Рапопорт Ю. А. Из истории религии Древнего Хорезма (оссуарии). // Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АЭН. VI. М. 1971.
Рапопорт Ю. А. 1991 — Рапопорт Ю. А. Раздел «Топрикала» // Культура и искусство Древнего Узбекистана. М., 1991. Том I.
Распопова В. И. 1960 — Распопова В. И. Гончарные изделия согдийцев Чуйской долины. Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Т. 4. М., 1960.
Распопова В. И. 1993 — Распопова В. И. Раннесредневековый согдийский город (по материалам Пенджикента) // Диссертация на соискание степени доктора исторических наук в форме научного доклада. СПб. 1993.
Рахимова З. И. 1992 — Рахимова З. И. Среднеазиатский женский костюм на миниатюрах Мавераннахра XVI–XVII вв. // Культура Среднего Востока. 76. Развитие, связи и взаимодействия (с древнейших времен до наших дней). Ташкент. 1990.
Рахимова З. И. 2008 — Рахимова З. И. Суфийская концепция одежды в костюме шейхов и дервишей по данным миниатюрной живописи// Sa'nat. 2008. № 2.
Ремпель Л. И. 1956 — Ремпель Л. И. Пенджара. Т. 1956.
Ремпель Л. И. 1961 — Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент. 1961.
Ремпель Л. И. 1972 — Ремпель Л. И. О старом и «новом» подходе к истории искусства Средней Азии // Искусство. 1972. № 2.
Ремпель Л. И. 1977 — Ремпель Л. И. Фрагмент бронзовой статуи верблюда из Самарканда и крылатый верблюд Варахши (к вопросу о природе согдийского искусства) // Свет // Средняя Азия в древности и средневековье. История и культура. М. 1977.
Ремпель Л. И. 1978 — Ремпель Л. И. Искусство Среднего Востока. М. 1978.
Ремпель Л. И. 1982 — Ремпель Л. И. Цепь времён. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. Ташкент. 1987.
Ремпель Л. И. 1982а — Ремпель Л. И. Далекое и близкое. Бухарские записи. Страницы жизни, быта, строительного дела, ремесла и искусства Старой Бухары. Ташкент. 1982.
Ремпель Л. И. 1983 — Ремпель Л. И. Художественная культура Средней Азии IX–XIII вв. и проблема «мусульманского искусства» // Художественная культура Средней Азии IX–XIIIвв. Ташкент. 1983.
Ремпель Л. И. 1984 — Ремпель Л. И. Этос в живописи Средней Азии // Из истории живописи Средней Азии: Традиции и новаторство. Ташкент. 1984.
Рыбаков Б. А. 1964 — Рыбаков Б. А. Космогонические представления земледельческих масс эпохи неолита // Советская археология. № 1. 1964.
Рыбаков Б. А. 1971 — Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство IX–XIIIвв. 1971.
Ромер Ф. 2004 — Ромер Ф. Живописный гедонизм // Еженедельный журнал. 2004.
Рубинштейн Л. 2007 — Рубинштейн Л. Уже ничего. http: // www.grani.ru / Politics/ Russia/ m.131397.html от 17.12.2007.
Рун Гонзалес Клавихо. 1990 — Рун Гонзалес Клавихо. Дневник путешествия в Самарканд ко двору Тимура (1403–1406). М. 1990.
Савицкий И. В. 1965 — Савицкий И. В. Резьба по дереву. Народное прикладное искусство каракалпаков. Т. 1965.
Сагдуллаев А. С. 1978 — Сагдуллаев А. С. Культура Северной Бактрии в эпоху поздней бронзы и раннего железа.Ташкент. 1978.
Сайко Э. В. 1969 — Сайко Э. В. Среднеазиатская глазурованная

керамика XII–XV вв. Душанбе. 1969.
Самаркандский ... 2009а — Самаркандский Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Коллекция фотографий. Вып. 1. Ташкент. 2009.
Самаркандский ... 2009б — Самаркандский Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Коллекция фотографий. Вып. 2. Ташкент. 2009.
Самаркандский ... 2009в — Самаркандский Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Коллекция фотографий. Вып. 3. Ташкент. 2009.
Самаркандский ... 2009г — Самаркандский Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Коллекция фотографий. Вып. 4. Ташкент. 2009.
Самаркандский ... 2010а — Самаркандский Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Коллекция фотографий. Вып. 5. Ташкент. 2010.
Самаркандский ... 2010б — Самаркандский Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Коллекция фотографий. Вып. 6. Ташкент. 2010.
Самаркандский ... 2010в — Самаркандский Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Коллекция фотографий. Вып. 7. Ташкент. 2010.
Самаркандский ... 2010г — Самаркандский Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Коллекция фотографий. Вып. 8. Ташкент. 2010.
Самаркандский ... 2011а — Самаркандский Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Коллекция фотографий. Вып. 9. Ташкент. 2011.
Самаркандский ... 2011б — Самаркандский Государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Коллекция фотографий. Вып. 10. Ташкент. 2011.
Саркисянц Е. Р. 1979 — Саркисянц Е. Р. Эстетика солнцезащиты в архитектуре Ташкента // Архитектура СССР. 1979. № 3.
Семенов А. А. 1911 — Семенов А. А. Ковры русского Туркестана // Этнографическое обозрение. 1911
Семёнов А. А. 1937 — Семёнов А. А. Исторический очерк художественных ремёсел Узбекистана // Литература и искусство Узбекистана. кн. IV–V. 1937.
Семенов А. А. 1940 — Семенов А. А. Гератское искусство в эпоху Алишера Навои // Родоначальник узбекской литературы. Ташкент. 1940. Семенов А. А. 1940а — Семенов А. А.Портреты эпохи Навои. Ташкент. 1940.
Семенов А. А. 1946 — Семенов А. А. Гератская художественная рукопись эпохи Навои и ее творцы // Алишер Навои. М.-Л. 1946.
Семенов А. А. 1956 — Семенов А. А. Миниатюры самаркандской рукописи XVIIв. «Зафарнаме» 1956.
Сизни кутар халк куп мазин. 1989 — Сизни кутар халк куп мазин // Совет Узбекистони санъати. № 4. 1989.
Сколько художников. 2006 — Сколько художников — столько и мнений. Семпозиум в Алма-ате. 2006. http://expertonline.kz/a8199/.
Смагулов Е. А. 1992 — Смагулов Е. А Комплекс керамики из бадраба городища Эски-Туркестан // ИМКУ. Вып. 26. Ташкент. 1992.
Смирнов Я. И. 1909 — Смирнов Я. И. Восточное серебро. Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения. СПб. 1909.
Снесарев Г. П. 1969 — Снесарев Г. П. Реликты домусульманских обрядов у узбеков Хорезма. М. 1969.
Собрание ... 2017 — Культурное наследие Узбекистана.Собрание Государственного Эрмитажа // Ф. Абдухалимов, Э. Ртвеладзе, П. Б. Лурье, А. В.Омельченко, К. К. Кравцов, Л. Ю. Кулакова, А. И. Торгоев. Ташкент. 2017. Часть I.
Современная керамика...1974 — Современная керамика народных мастеров Средней Азии. Москва. 1974.
Соколов Ю. А.1959 — Соколов Ю. А. Художественная резьба на дверях жилых построек г. Ташкента. Среднеазиатский. Этнографический сборник, № 2. М. 1959.
Сокровища... 1985 — Сокровища скифских курганов в собрании ГЭ. Текст М. И. Артамонова. Л. 1985.
Соловьев В. С. 1996 — Соловьев В. С. Раннесредневековая керамика Северного Тохаристана. Елец. 1996.
Среднеазиатские... 1964 — Среднеазиатские миниатюры XVI–XVIII вв. Вступ. статья Н. В. Дьяконовой. М. 1964.
Ставиский Б. Я., 1960 — Б. Я. Ставиский. О датировке и происхождении эрмитажной серебряной чаши с изображением венчания царя. — СГЭ. XVII, 1960.
Ставиский Б. Я. 1961 — Ставиский Б. Я. Оссуарии из Бия-Найманя // ТГЭ. Т. V. 1961.
Ставиский Б. Я. 1972 — Ставиский Б. Я. К вопросу о новом подходе к изучению искусства Средней Азии // Искусство. 1972. № 3.
Ставиский Б. Я. 1974 — Ставиский Б. Я. Искусство Средней Азии. М. 1974.
Ставиский Б. Я. 1976 — Ставиский Б. Я.. Искусство Средней Азии. Древнейший период VI в. до н. э. – VIII в. н. Искусство. М. 1976.
Ставиский Б. Я. 1976а — Ставиский Б. Я. Античный мир, его традиции и элементы в истории культуры и искусства Средней Азии. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб. ст. под ред. И. Р. Пичикяна. М. 1978.
Стародуб-Еникеева Т. Х. 2004 — Стародуб-Еникеева Т. Х. Сокровища исламской архитектуры. М. 2004.
Стародуб Т. Х. 2010 — Стародуб Т. Х. Исламский мир. Художественная культура VII–XVII веков: архитектура, изображение, орнамент, каллиграфия. М. 2010.
Сулейманов Р. Х., Туребеков М. 1978 — Сулейманов Р. Х., Туребеков М. Этапы развития фортификационной системы Ермурганa // ИМКУ. Вып. 14. 1978.
Сулейманов Р. Х., Нефедов Н. Ю. 1982 — Сулейманов Р. Х., Нефедов Н. Ю. Предварительные результаты раскопок дворца Ермурганa // ИМКУ. Вып. 17. 1982.
Сулейманов Р. Х. 1986 — Сулейманов Р. Х. Храмовый комплекс Ермурганa // Городская среда и культура Бактрии — Тохаристана и Согда IV в. до н.э. – VIII в. н. э.. Тез. докл. сов.-фр. коллоквиума (Самарканд, 25–30 авг. 1986 г.). Ташкент. 1986.
Сулейманов Р. Х. 1987 — Сулейманов Р. Х. Храмовый комплекс Ермурганa. Предварительные результаты изучения // Городская культура Бактрии — Тохаристана. Ташкент. 1987.
Сулейманов Р. 2000 — Сулейманов Р. Древний Нахшаб. Ташкент. 2000.
Султанов Г. 1987 — Султанов Г. Среднеазиатская и восточно-туркестанская поздняя средневековая рукописная книга // Рукописная книга в культуре народов Востока. Очерки. Москва. 1987.
Сухарева О. А. 1937— Сухарева О. А. К истории развития самаркандской декоративной вышивки//Литература и искусство Узбекистана. Кн. 6. Ташкент. 1937.
Сухарева О. А. 1954 — Сухарева О. А. Тюбетейки // Декоративное искусство советского Узбекистана. Ташкент. 1954.
Сухарева О.А. 1954а — Сухарева О. А. Набойка // Народное декоративное искусство Узбекистана. Текстиль. Ташкент. 1954.
Сухарева О. А. 1966 — Сухарева О. А. Бухара начала XIX–XXв. Москва. 1966.
Сухарева О. А. 1975 — Сухарева О. А. Пережитки демонологии и обряды шаманства у равнинных таджиков. // Сб. Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М. 1975
Сухарева О. А. 1976 — Сухарева О. А. Квартальная община позднефеодального города Бухары (в связи с историей кварталов). М. 1976.
Сухарева О. А. 1982 — Сухарева О. А. История среднеазиатского костюма. Самарканд (2-я половина XIX – начало XX в.). М. 1982.
Сухарева О. А. 2006 — Сухарева О. А. Сузани. Среднеазиатская декоративная вышивка. М. 2006.
Ташкентская Биеннале. 2004 — Ташкентская Биеннале 2003 — итоги и перспективы // Sanat. № 1. 2004.
Ташкентская резьба...1961 — Ташкентская резьба по дереву в работах Махмуда Касымова. Альбом. Т. 1961.
Таштоджаев Ш. С. 1967 — Таштоджаев Ш. С. Художественная поливная керамика Самарканда IX–XIII вв. 1967.
Толстов С. П. 1928 — Толстов С. П. Монеты шахов древнего Хорезма и древнехорезмийский алфавит // Вестник Древнего мира. 1928. № 4.
Толстов С. П. 1948 — Толстов С. П. Древний Хорезм. М. 1948.
Толстов С. П. 1949 — Толстов С. П. Периодизация древней истории Средней Азии. Краткие сообщения Института материальной культуры. Вып. XXVIII, 1949.
Толстов С. П., Лившиц В. А. 1964 — Толстов С. П., Лившиц В. А. Датированные надписи на хорезмийских оссуариях с городища Ток-кала // Советская этнография. 1964. № 2.
Торевтика. 2012 — Торевтика Узбекистана // Художественная культура Центральной Азии и Азербайджана IX–XV вв. Том III. Торевтика. Самарканд-Ташкент. 2012.
Тревер К. В. 1933 — Тревер К. В. Собака-птица: Сэнмурв и Пасьудж // Из истории доиранистических формаций. М.-Л. 1933.
Тревер К. В. 1935 — Тревер К. В. Проблема греко-бактрийского искусства. — III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Сентябрь 1935. М.-Л., 1939.
Тревер К. В. 1940 — Тревер К. В. Памятники греко-бактрийского искусства. М.-Л. 1940.
Тревер К. В. 1959 — Тревер К. В. Отражение в искусстве дуалистической концепции зороастризма // // Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа. Т. 1. Л. 1959.
Тревер К. В. 1961 — Тревер К. В. Бактрийский бронзовый фалар с изображением Диониса // Труды Государственного Эрмитажа. Культура и искусство народов Востока, 6. Л. 1961.
Тревер К. В., Луконин В. Г. 1987 — Тревер К. В., Луконин В. Г. Сасанидское серебро. // Собрание Государственного Эрмитажа. Художественная культура Ирана III–VIII веков. М. 1987.
Турсунов Ф. Ю. 1977 — Турсунов Ф. Ю. Архитектурный облик городов Узбекистана // Архитектура СССР. № 11. 1977.
Турсунов Ф. Ю. 1982 — Турсунов Ф. Ю. Идейно-художественные проблемы формирования центра города» // Архитектура СССР. № 2. 1982.
Узбекское архитектурное ...2011 — Узбекское архитектурное и монументально-скульптурное искусство в период независимости. Ташкент. 2011.
Уралова Х. 2008 — Уралова Х. Жамол Усманов тарихаси: рангтасвир-инсталляция-видеоарт // Материалы конференции студентов МРДИ им. К. Бехзода «Это 4. Современное искусство: от ремесла к философии». Ташкент. 2008.
Фахретдинова Д. А. 1968 — Фахретдинова Д. А. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана второй половины XIX–нач. XX вв. В книге: История Узбекистана. Т. 2. Т., 1968.
Фахретдинова Д. А. 1972 — Фахретдинова Д. А. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана. Т. 1972.
Фахретдинова Д. А. 1983 — Фахретдинова Д. А. Ювелирное искусство Мавераннахра // Художественная культура Средней Азии IX–XIII веков. Ташкент. 1983.
Фахретдинова Д. А. 1988 — Фахретдинова Д. А. Ювелирное искусство Узбекистана. Т. 1988.
Фонд Марджани // Классическое искусство исламского мира IX–XIX веков. Девяносто девять имен Всевышнего. М. 2013.
Франсис М., Пинер К. 1975 — Франсис М., Пинер К. Сюзани Узбекистана. Базель. 1975.
Фукуяма Ф. 2004 — Ф. Фукуяма. Конец истории и последний человек. Электронный вариант книги. 2004. Адрес сайта в Интернете: http://polbu.ru/fucuyama_lastman/ch00_i.html.
Хайруллаев М. М. 1993 — Хайруллаев М. М. Общественно-философская мысль XVI – первой половины XIX вв. // История Узбекистана. Том 3. Ташкент. 1993.
Хакимов А. А. 1975 — Хакимов А. А. Из мира образов и мотивов искусства Мавераннахра IX–XIII веков // Общественные науки в Узбекистане. № 6–7. 1975.
Хакимов А. А. 1983 — Хакимов А. А. Изобразительно-орнаментальные образы и мотивы прикладного искусства // Художественная культура Средней Азии IX–XIII вв. Ташкент. 1983.
Хакимов А. 1988 — Хакимов А. Грани художественного процесса // Творчество. № 10. 1988.
Хакимов А. 1989 — Хакимов А. Бадиий жараён корралари // Совет Узбекистон санъати. № 4. 1989.
Хакимов А. 1991— Хакимов А. Бог ветра Рамла и другие ...// Декоративное искусство СССР. № 4. 1991.
Хакимов А. 1995 — Хакимов А. Руины империи — руины искусства? Метаморфозы в политике и трансформации в искусстве Узбекистана 1990-х // Международный конгресс AIAKA на тему «Стратегия выживания — сейчас» (на англ. языке). Стокгольм. 1995.
Хакимов А. 1997 — Хакимов А. Формы трансформации мусульманской культуры в 20 веке. Материалы международной конференции «Искусство Центральной Азии: своеобразие исторического развития». Ташкент. 1997.
Хакимов А. 1998 — А. Хакимов. Некоторые аспекты изучения живописи Узбекистана 20 века // Санъатшунослик масалалари. Илмий мақолалар тўплами. Ташкент. 1998.
Хакимов А. 1998а — А. Хакимов. Миф и реальность // Sanat. № 1. 1998.
ХакимовА. 1999 — А. Хакимов. Атлас художественных ремесел Узбекистана. Ташкент. 1999 (на англ . языке).
Хакимов А. 1999а — Хакимов А. Синие кони желтый павлин — идиоматика живописи 1990-х годов // Sanat. № 1. 1999.
Хакимов А. А. 2000 — Хакимов А. А. Бекзод — западно-восточный контекст. Парадоксы исторических ассоциаций. № 4. 2000.
Хакимов А. 2000а — А. Хакимов. Вступительная статья о творчестве С. Алибекова // Книга-альбом С. Алибеков. Ташкент. 2000.
Хакимов А. 2003 — А.Хакимов. Узбекская траектория кубизма // Sanat. № 3. 2003.
А. Хакимов, Э. Ртвеладзе. 2001 — А. Хакимов, Э. Ртвеладзе. Уникальная бронзовая чаша с городища Кампыр-тепа // Sa'ñat 2001 Выпуск № 4.
Хакимов А. А. 2004 — Хакимов А. А. К характеристике стиля раннесредневекового искусства Согда // Sanat ., № 3–4, 2004.
ХакимовА. А., Гюль Э. 2006 — А. Хакимов, Э. Гюль. Атлас художественных ремесел Байсуна. Ташкент. 2006.
Хакимов А. 2005 — А. Хакимов. Современная философия эстетических и пластических направлений в живописи Средней Азии // Актуальные проблемы развития искусства в условиях глобализации современного мира. Алматы. 2005.
Хакимов А. А. 2006 — Хакимов А. А. Ичан-калъа. Давлат музей-қўриқхонаси.Тошкент. 2006.
Хакимов А. 2006а — Хакимов А. Гармония скрытых смыслов // Sanat. №2. 2006.
Хакимов А. 2006б — Хакимов А. Долина откровений. Творчество Дж. Умарбекова. Ташкент. 2006.
Хакимов А. 2006в — Хакимов А. Клип и видеоарт — артефакты массового и элитарного сознания // Клип и видеоарт: стратиграфия языка. Коллоквиум 2. Доклады и стенограмма семинара. Ташкент. 2006.
Хакимов А. 2006 г. — Хакимов А. Художественное наследие ислама // Мозийдан садо. № 2. 2006.
Хакимов А. 2007 — Хакимов А. Похищение реальности как приближение к смыслу// Sanat. № 3. 2007.
Хакимов А. 2007а — Хакимов А. Коллоквиум III: историко-культурный, социальный и художественный контекст идентичности. // Искусство Узбекистана: динамика идентичности. Ташкент. 2007.
Хакимов А. А. 2009 — Хакимов А. А. Исламское искусство Узбекистана: три аспекта // Исламское искусство Узбекистана. Ташкент. 2009.
Хакимов А. 2009а — Хакимов А. Искусство Центральной Азии сегодня: поиск не-идентичности // Тезисы доклада на конференцию по проблемам региональной интеграции в культуре. Душанбе. 2009.
Хакимов А. 2009б — Хакимов А. Социальные утопии как художественная парадигма в искусстве Узбекистана 1920-30-х гг. // Социальная жизнь народов Центральной Азии в первой четверти XX века: традиции и инновации. Материалы Международной конференции (Ташкент, 12–13 сентября 2008 г.). Ташкент. 2009.
Хакимов А. 2009в — Хакимов А. V Ташкентская биеннале: итоги и размышления // Sanat. № 4. 2009.
Хакимов А. 2009г — Хакимов А. Ўзбекистоннинг замонавий тасвирий санъати // Ўзбекистон тасвирий санъати антологияси. Ташкент. 2009.
Хакимов А. А., Гюль Э. 2009 — Хакимов А. А., Гюль Э. Проблемы изучения искусства Узбекистана исламского времени // Исламское искусство Узбекистана. Ташкент. 2009.
Хакимов А. 2010 — Хакимов А. Искусство Узбекистана: история и современность. Ташкент. 2010.
Хакимов А. 2010а — Хакимов А. О гедонизме в искусстве Центральной Азии. Часть I. Искусство древности и раннего средневековья // Sanat. № 2. 2010.
Хакимов А. 2010б — Хакимов А. О гедонизме в искусстве Центральной Азии. Часть II. Гедонизм в исламском искусстве // Sanat. № 3. 2010.
Хакимов А. 2010в — Хакимов А. Гедонизм в современном искусстве// Sanat. № 4. 2010.
Хакимов А. 2010г — Хакимов А. Проблема утопии в искусстве Узбекистана XIX–XXI вв. (к изучению генезиса национальной живописи) // Sanat. № 1. 2010.
Хакимов А. А. 2011 — А. Хакимов. Классическое искусство

ислама // Художественная керамика Центральной Азии и Азербайджана IX–XV вв. Том. I. Керамика. Самарканд-Ташкент. 2011.
Хакимов А. А. 2011а — Хакимов А. А. Изобразительное и прикладное искусство// Узбеки. Москва. 2011.
Хакимов А. 2011б — Хакимов А. Эстетика гедонизма: еда, тело, дух. Каталог выставки в рамках VI Международной биеннале современного искусства. Ташкент. 2011.
Хакимов А. 2011в — Хакимов А. Ўзбекистон маҳоратли санъати ва айқалтароқлиги: тарих ва замонавийлик // Ўзбекистон тасвирий санъати антологияси. Ташкент. 2011.
Хакимов А. 2012 — Хакимов А. Корова Аристотеля и эстетика гедонизма. Проект ЭГО VII, IX, X. Ташкент. 2012.
Хакимов А. 2012а — Хакимов А. Генеалогия: древо памяти. Каталог. Ташкент. 2012.
Хакимов А. А. 2012б — Хакимов А. А. Торевтика как феномен художественной культуры // Художественная культура Центральной Азии и Азербайджана IX–XV вв. Том III. Торевтика. Самарканд-Ташкент. 2012.
Хакимов А. 2013 — Хакимов А. Искусство Узбекистана нач. XXI века. Искусство наций. Москва. 2013.
Хакимов А. 2013а — Хакимов А. Культурные стратегии Центральной Азии в 21 веке: поиски идентичности // Доклад на Международной научной конференции, организованной в рамках ташкентской Международной Биеннале современного искусства. Ташкент. 2013.
Хакимов А. А. 2013б —Хакимов А. А. Прикладное искусство Узбекистана: традиции и инновации. Ташкент. 2013.
Хакимов А. А. 2014 — Хакимов А. А. Уникальные сюзане из ГМИ Узбекистана // Sa'nat. 2014. № 2.
Хакимов А. А. 2014а — Хакимов А. А. Шэлем в Государственном Музее искусств Узбекистана // MoziydanSado. №4. 2014.
Хакимов А. 2014б — Хакимов А. Реализм и метафора в искусстве Узбекистана // «ЭГО XI, XII, XIII: XXI аср Ўзбекистон санъати». Ташкент. 2014.
Хакимов А. А. 2014в — Хакимов А.Актуальные проблемы современного изобразительного искусства Узбекистана. Научная конференция «Современное изобразительное искусства Узбекистана: традиции и инновации» в рамках Фестиваля Изобразительного искусства». АХ Республики Узбекистан. Ташкент. 2014.
Хакимов А. А., Файзиева В. 2014 — Хакимов А. А., Файзиева В. Ўзбекистон Давлат санъат музейи хазинасидан. Ўзбекистон амалий санъати. Тошкент. 2014.
Хакимов А. А. 2015 — Хакимов А. А. Голубая керамика Ферганы. Ремтянский мастер Шарафиддин Юсупов. М. 2015.
Хакимов А. А. 2015 —Хакимов А. А. Коллекция изделий с орнаментальной росписью в ГМИ Узбекистана //MoziydanSado. № 1. 2015.
Хакимов А. 2015а — Хакимов А. Метаморфозы узбекской живописи // Sanat. № 1. 2015.
Хакимов А. 2015б — Хакимов А. Историческое сознание и современная живопись Узбекистана. Научная конференция «Искусства Узбекистана: традиции и инновации» в рамках Фестиваля Изобразительного искусства». АХ Республики Узбекистан. Ташкент. 2015.
Хакимов А. А. 2015в — Хакимов А. Голубая керамика Ферганы. Ремтянский мастер Шарафиддин Юсупов. М. 2015 .
Хакимов А. А. 2015г — Хакимов А. А. Коллекция медно-чеканных изделий ГМИ Узбекистана //Санъатшунослик тўплами. К. Бекход номидаги МРДИ «Тасвирий санъат тарихи ва назарияси» кафедрасининг 50-йиллигига бағишланган профессор-ўқитувчиларнинг илмий мақолалар тўплами. Тошкент. 2015.
Хакимов А. А. 2015д — Хакимов А. А. Новая узбекская живопись. Ташкент. 2015
Хакимов А. А. 2016 — Хакимов А. А. Джизах — уникальный образец конструктивизма арабов Кашкадарьи // Moziydan Sado. № 1. 2016.
Хакимов А. А. 2018 — Хакимов А. А. История искусств Узбекистана. Учебное пособие. Ташкент. 2018.
Хакимов А. 2018а — Хакимов А. А. Негасимый свет. Жизнь и творчество Ч. Ахмарова. Ташкент. 2018.
Хакимов А. 2018б — Хакимов А. Искусство Узбекистана на рубеже столетий: стратегия выбора и особенности поэтики // SA'NAT. № 2. 2018.
Хакимов А. А. 2019 — Хакимов А. А. Искусство ислама как часть мировой культуры // Ўзбекистон тасвирий ва амалий санъатида ислом фалсафаси.Ташкент. 2019.
Хакимов А. А. 2019а — Хакимов А. А. Философия исламского искусства // Мозийдан садо. № 2. 2019.
Хакимов А. А. 2020 — Хакимов А. А. Собрание Самаркандского Государственного музея-заповедника. Научный редактор — Э. Ривкиадзе. Руководитель проекта — Ф. Абухалимов. Ташкент. 2020.
Хакимов А. А. 2021 — Хакимов А. А. Реформация или Ренессанс: доисламские традиции в искусстве Мавераннахра 9-нач. 13 вв. // Мозийдан садо. № 2. 2021.
Хакимов А. 2021а — Хакимов А. Архитектор Алимат Тохтаев. Ташкент. 2021.
Хакимов З. А.1983 — Хакимов З. А. Памятники архитектуры в южном Узбекистане // Художественная культура Средней Азии IX–XIIIвв. Ташкент. 1983.
Хакимов З. А. 2011 — Хакимов З. А. Архитектура XIX–XX вв. // Узбеки. М. 2011.
Ханыков Н. 1843 — Ханыков Н. Описание Бухарского ханства. СПб., 1843
Хельмеке Г. 1997— Хельмеке Г. Подобно фарфору. Керамические сосуды в средневековом Узбекистане // Узбекистан. Наследники Шелкового пути. Штуттгарт. 1997.
Хивинский…2010 —Хивинский Государственный историко-архитектурный музей-заповедник «Ичан-Кала». Коллекция фотографий. Ташкент. 2010.
Хлопин И. Н. 1952 — Хлопин И. Н. Изображение креста в древнеземледельческих культурах Южной Туркмении // Краткие сообщения Института археологии, вып. 91. Москва. 1952.
Хлопин И. Н. 1966 — Хлопин И. Н. Орнаментальный геоскорпион крест // Краткие сообщения Института археологии, вып. 108. М. 1966.
Хлопин И. Н. 1973 — Хлопин И. Н. Древности долины Сумбара // Памятники Туркменистана. № 1. 1973.
Хлопин И. Н. 1983 — Хлопин И. Н. Юго-Западная Туркмения в эпоху поздней бронзы. Ленинград. 1983.
Хмельницкий С. 1992 — Хмельницкий С. Между арабами и тюрками. Раннеисламская архитектура Средней Азии. Берлин-Рига. 1992.
Худайбергенова Н. 2008 — Худайбергенова Н. «5 + 1» – творчество молодых // Sanat. № 3. 2008.
Чалоян В. К. 1963 — Чалоян В. К. Армянский Ренессанс. М. 1963.
Чепелевецкая Г. Л. 1959 — Чепелевецкая Г. Л. Узбекистанские сузани. (народная декоративная вышивка). Библиотека НИИ искусствознания (ИИ ЧЧ-44, инв. № 284/1). 1959.
Чепелевецкая Г. Л. 1961 — Чепелевецкая Г. Л. Сузани Узбекистана. Ташкент. 1961.
Чибирева Н. 2010 — Чибирева Н. Другой «без паранджи» // Художественный журнал 75/76. М. 2010.
Чухович Б. 1990 — Чухович Б. Площадь и время: о проблемах центрального ансамбля Ташкента // Архитектура и строительство Узбекистана. № 3. 1990.
Чухович Б. 1998 — Чухович Б. Культурный мир молодых художников Узбекистана 80–90-х годов. Опыт социологического исследования // Общественное мнение. № 1.1998.
Шараф ад-Дин Али Йазди. 2008 — Шараф ад-Дин Али Йазди Зафар-наме. Ташкент. 2008.
Шаталова О. 2007— Шаталова О. Время после надежд// Художественный журнал 65/66 июнь 2007. http://xz.gif.ru/numbers/65-66/shatalova/
Шедевры... 2004 — Шедевры Самаркандского музея. Научный редактор и автор текстов А. Хакимов. Ташкент. 2004
Шедевры архитектурной... 2011 — Шедевры архитектурной эпиграфики Узбекистана. Ташкент. 2011.
Шостко Л. 2000 — Шостко Л. Штрихи к портрету Мурада Карабаева // Sanat. № 3. 2000.
Шпенглер О. 1993 — Шпенглер О. Закат Европы. М. 1993.
Штейн В. М. 1961 — Штейн В. М. Участие стран Востока в подготовке европейского Возрождения. В сб. «Китай, Япония. История и филология. М. 1961.
Шукуров Ш. 1983 — Шукуров Ш. «Шах-наме» Фирдауси и ранняя иллюстративная традиция (текст и иллюстрация в системе иранской культуры XI–XIV вв.). М., 1983.
Шукуров Ш. 1989 — Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. М., 1989.
Чегелев В. Н. 1935 — В. Чегелев. Искусство Советского Узбекистана. Ленинград. 1935
Шедевры. 2004 — Шедевры Самаркадного музея. Научный редактор и автор текстов А. Хакимов. Ташкент. 2004.
Шишкин В. А. 1948 — Шишкин В. А. Археологические работы 1945 г. на городище Варахша. Известия АН УзССР. 5. Ташкент. 1948.
Шишкин В. А. 1963 — Шишкин В. А. Варахша. М. 1963.
Шишкин В. А. 1966 — Шишкин В. А. Афрасиаб — сокровищница древней культуры. Ташкент. 1966.
Ширинов Т. Ш. 1993 — Ширинов Т. Ш. Ранняя городская культура эпохи бронзы юга Узбекистана. Самарканд. 1993.
Шкода В. Х. 1982 — Шкода В. Х. К вопросу о культовых сценах в согдийской живописи // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л. Вып. 45. 1982.
Шпенглер О. 1993. — Шпенглер О. Закат Европы. М. 1993.
Шукуров Ш. М. 1977 — Шукуров Ш. М. К анализу принципов иконографии в изобразительном искусстве Средней Азии // Средняя Азия в древности и средневековье. М. 1977.
Шукуров Ш. 1983 — Шукуров Ш. «Шах-наме» Фирдауси и ранняя иллюстративная традиция (текст и иллюстрация в системе иранской культуры XI–XIV вв.). М. 1983.
Шукуров Ш. 1989 — Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. М. 1989.
Шукуров Ш. 1991 — Шукуров Ш. Что такое культура ислама? // Литературная газета. 1991.
Энциклопедия. 1983 — Энциклопедия персидско-таджикской прозы. Душанбе. 1983.
Эшонова Г. 2008— Эшонова Г. Суфийские мотивы в творчестве Фазлуллы Ахмадалиева // Sanat. № 1. 2008.
Юсупова М., Рахимова З., Ибрагимов О. 2010 — Юсупова М., Рахимова З., Ибрагимов О. Суфийские традиции в искусстве Мавераннахра XV–XVIIвв. (Архитектура, миниатюра, музыка). Ташкент. 2010.
Ягодин В. Н. Ходжайов.1972 — Ягодин В. Н. Ходжайов. Некрополь древнего Миздахкана. Ташкент. 1970.
Якобсон А. Г. 1936 — Якобсон А. Г. Каширское блюдо XII–XIII вв. // Сб. ПамятникиэпохиРуставели. Л. 1936.

* * *

AdamovaA. T., Bayani M. 2015 —Adamova A. T., Bayani M. Persian Painting. The Art of the Book and Portraiture. London. 2015.
Arab Painting…2010 — Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts. Leiden - Boston. 2010.
Arnold T. W., Grohmann A. 1929 — Arnold T. W., Grohmann A. The Islamic Book: A Contribution to Its Art and History from the VII–XVIII Century. Paris. 1929.
Azarpay G. 1975 — Azarpay G. Iranian divinities in Sogdian painting // Acta Iranica. Leiden. Vol. I. 1975.
Azarpay G. 1976 — Azarpay G., Some iconographic formulae in Sogdian painting // Iranica Antiqua. Vol. XI. 1976.
Azarpay G. 1981 — Azarpay G. Sogdian painting. Berkeley etc. Leiden. 1981.
Ashrafi M. M. 2000 — Ashrafi M. M. Arts of the book and painting // History of civilizations of Central Asia. Volume IV. Part II. Paris. 2000.
Baer E. 1965 — Baer E. The Sphinkses and Harpies in Medieval Islamic Art. Art Oriental Notes and Studies, N. 9, Jerusalem. 1965.
Bahari E. 1997 — Bahari E. Bihzad. London-New-York. 1997.
Bahrami M. 1952 — Bahrami M. Gold Medal in the Freer Gallery of Art, Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld, New York. 1952.
Barnett R. D. 1960 — Barnett R. D. Assyriche Palastreliefs. Prague, 1960.
Barret D. 1949 — Barret D. Islamic Metalwork in the British Museum The bulletin of the Cleveland Museum of Art. London. 1949.
Behzad Dar Golestan. 2003 — Behzad Dar Golestan // The First International Seminar Commemoating Kamol od-Doin Behzad. Tehran-Tebriz. 2003.
Bloshet E. 1903 — Bloshet E. Mussulman Manuscripts and Miniaturesas illustrated in the recent Exibition at Paris // The Burlington Magazine. London. 1903.
Bloshet E. 1905 — Bloshet E. Les ecoles de peintures en Perse // Revue archeologique. Paris T. II. 1905.
Bloshet E. 1929 — Bloshet E. Mussulman painting. London. 1929.
Boyle J. A. 1965 — Boyle J. A. A form of Horse Sacrifice amongst the 13–14 century Mongols. CAI, t X, № 3–4. 1965.
Bregel Y. 2003 — Bregel Y. An historical atlas of Central Asia. Leiden-Boston, 2003.
Bussagli M. 1963 — Bussagli M. Painting of Central Asia. Geneva. 1963.
Chelkovski Peter J. 1975 — Chelkovski Peter J. Mirror of the invisible world. Tales of the Khamseh Nizami. The Metropolitan Museum of Art. New York. 1975.
Golombek L., Wilber D. 1988 — Golombek L., Wilber D. The Timurid Architecture of Iran and Turan. Volume I. Princeton University. 1988.
Golombek L., Wilber D. 1988 — Golombek L., Wilber D. The Timurid Architecture of Iran and Turan. Volume II. Princeton University. 1988.
Coomaraswamy A. 1956 — Coomaraswamy A. Buddha and the Gospel of Buddhism.Bombay, 1956.
Curtis J. 1989 — Curtis J. Ancient Persia. British Museum. 1989.
Dalton O. 1964 — Dalton O. M The Treasure of the Oxus (3-d ed.), London, 1964.
Dalton O. M. 1901 — Dalton O. M. Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum. London, 1901.
Dalton O. M. 1909 — Dalton O. M. Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era with Examples of Mohammedan Art and Carvings in Bone in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum. London, 1909.
Dalton O. M. 1964 — Dalton O. M. The Treasure of the Oxus, with Other Examples of Early Oriental Metalwork. 3rd ed. London, 1964.
Diez E. 1944 — Diez E. Iranishe Kunst. Vienna. 1944.
Dimand M. S. 1944 — Dimand M. S. Persian painting, New York. 1944.
Dimand M. S.1956 — Dimand M. S. Miniature Persian (Album). Milano. 1956.
Durrand K. 1935 — Durrand K. Motives et symbols du V-e millionaire dans la ceramique orientale. Paris. 1935.
Emil Esin. 1962 — Emil Esin. Turkish miniature painting. 1962
Ettinghausen R. 1962 — Ettinghausen R. Bihzad // Encyclopedia of Islam, vol. I, London, 1960.
Ettinghausen R.1957 — Ettinghausen R. The Wade Cup // "Ars Prientalis", Vol II. 1957.
Ettinghausen R. 1962 — Ettinghausen R. Arab Painting. Geneva. 1962.
Ettinghausen R. 1972 — Ettinghausen R.. From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World. Leiden, 1972.
Ettinghausen R. 1975 — Ettinghausen R. Islamic Art // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 33, no. 1. 1975
Ettinghausen R., Grabar O. 1987 — Ettinghausen R., Grabar O. The Art and Architecture of Islam 650–1250 // Yale University Press (Pelican History of Art). 1987.
Ettinghausen E., Grabar O., M. Jenkins-Madina. 2001 — Ettinghausen E., Grabar O., M. Jenkins –Madina. The Art and Architecture of Islam 650–1250 // Yale University Press (Pelican History of Art). 2001.
Faucher A. 1925 — Faucher A. L'art greco-bouddhique du Gandhara. Paris, vol. 1—1905, Vol. 2—1917, 1922, 1951.
Faucher A. 1917 — Faucher A. The Beginning- of Buddhist Art. London. 1917.
Fremantle R. 1992 — Fremantle R. God and Money. Florence and the Medici in the Renaissance.Firenze: Leo S. Olschi Editore, 1992.
Frye R. 1955 — Frye R. Note on the Renaissance of the 10th and 11 th centuries in Eastern Iran, Central Asianic Journal. The Hague-Wiesbaden. Vol. 1, № 2. 1955.
Ghirshman R. 1951 — Ghirshman R. Inscriptions Pehlevi des Plats Sassanides du Musee de l'Ermitage. «Bulle-tin of the School of Oriental and African Studies», V. 4. London, 1951.
Grabar O. 1964 — Grabar O. The Formation of Islamic Art. 1973; Hill, Derek, Grabar Oleg. Islamic Architecture and its Decoration. A.D. 800–1500. The University of Chicago press. 1964.
Grabar O. 1967 — Grabar O. An Introduction to the Art of Sasanian Silver. — Sasanian Silver. Late Antique and Early Mediaeval Arts of Luxury from Iran. Michigan. 1967.
Grabar O. 1973 — Grabar O. The Formation of Islamic Art. 1973.
Grabar O. 2001 — Grabar O. Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting. Princeton. 2001.

Gray B. 1956 — Gray B. Persian painting. Treasures of Asia. Geneve. 1961.
Gray B. 1962 — Gray B. Persian Miniatures from ancient Manuscripts. A memor – UNESCO Art Book. 1962.
Gray B. 1987 — Gray B. The influence of Near Eastern Metalwork on Chinese // Studies Chinese and Islamic Art. London. 1987.
Grenet F. 1986 — Grenet F. L'art zoroastrien en Sogdiane // Mesopotamia. Vol. XXI. 1986.
Grousset B. 1949 — Grousset B. L'Inde. Paris. 1949.
Grube E. 1963 — Grube E. Raqqa Keramik in derSammlung des Metropolitan Museum in New York. Kunst der Orients. Vol. IV. 1963
Grube E. J. 1968 — Grube E. J. The Classical Style in Islamic Painting: The Early School of Herat and Its Impact on Islamic Painting of the Later 15th, the 16th and 17th CenturyVenice. 1968.
Grube E. J. 2003 — E. Grube. Keshte, Central Asian Embroideries. The Marshall and Marylin R. Wolf Collection. New York. 2003.
Hakimov A. 2000 — Hakimov A. Arts and crafts in Transoxiana and Khurasan // History of civilizations of Central Asia. Vol. IV. Part II. Paris. 2000.
Harari R. 1965 — Harari R. Metal work after the early Islamic period // A Survey of Persian art. Vol. 6. Tokyo. 1965
Harper P. O. 1965 — The Heavenly Twins. — «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art». Vol. 23. 1965.
Harper P. O., Meyers P. 1981 — Harper P. O, Meyers P. Silver Vessels of the Sasanian Period. Vol. I: Royal Imagery. New York; Princeton, 1981.
Hartner W. 1953 — Hartner W. Zur astrologischen Symbolik des Wade Cup. Aus der Welt der Islamischen Kunst. Festschrift fur E. Kuhnel zum 75. Berlin. 1953.
Hartner W. 1965 — Hartner W. The principle and use of the astrolabe // A Survey of Persian art. Vol. 6. Tokyo, 1965.
Herzfeld E. 1927 — Herzfeld E. Die Malereiin von Samarra. Berlin. 1927.
Hill Derek, Grabar Oleg. 1964. — Hill Derek, Grabar Oleg. Islamic Architecture and its Decoration. A.D. 800– 900. The University of Chicago press. 1964.
Hillenbrand R. 2004 — Hillenbrand R. Shahnama: The Visual Language of the Persian Book of Kings. Burlington. 2004.
History of civilizations ... 2000 — History of civilizations of Central Asia. Volume IV. Part II. Paris. 2000.
Ilyasov J., Pavaloi M. 2001 — Ilyasov J., Pavaloi M. Bronzekessel aus der Sammlung des Linden-Museums Stuttgart // Tribus, Jahrbuch des Linden-Museums, 50. Stuttgart, 2001.
Ilyasov J. Y. 2006 — Ilyasov J. Ya. Bronze Ewers of Craftsman Ahmad // Eran ud Aneran. Studies Presented to B. I. Marsak on the Occasion of His 70th Birthday. Venezia. 2006.
Ilyasov J. Y. 2014 — Ilyasov J. Ya. Exotic Images: On a New Group of Glazed Pottery of the 10th and 11th Century // Jurnal of The David Collection. Edited by Kjeld von Folsach and Joachim Meyer. Vol. 4. Copenhagen. 2014.
Ingholt H. 1934 — Ingholt H. Palmyrene and Gandharan Sculpture. Yale University Art Gallery. 1934.
Ivanov A. A. 1998 — Ivanov A. A. Central Asian Metalwork in the pre-Mongol Period // The Art and Archaeology of Ancient Persia. New Light on the Parthian and Sasanian Empires. London–New York. 1998.
Jalal B. 2008 — Jalal B. Amazement of the silent witness. Tashkent. 2008.
Kahera A. I. 2002 — Kahera A. I. Deconstructing the American Mosque: Space, Gender and Aesthetics. Austin: University of Texas Press. 2002.
Khakimov A. 1996 — Khakimov A. L'art de l'Uzbekistan: l'epoque des temourides et le XX e siecle. Paris.1996.
Khakimov A. 2002 — Khakimov A. Phenomenon of the epoch of the Temurids. The Great Silk Road World Magazine. London. 2002.
Kodriniljon K. 1947 — Kodriniljon K. The Art of India and Pakistan. Catalogue of the Exhibition. London. 1947—1948.
Kuiper K. 2010 — Islamic art, literature and culture // Britannica educational publishing. Edited by Kathleen. Kuiper 2010.
Kunst aus Usbekistan. 1998 — Kunst aus Usbekistan. Inspiration zwischen. Tradition und Moderne. АвтормонтепрепикатalогвыставкиА. Хаджиков. Берлин. 1998.
Lashkari Bazar ... 1963–78 — Lashkari Bazar. T. 1 (IA-IB) — 2, P., 1963–78 (Memoire de la Delegation Archeologique Francaise en Afghanistan, t. 18).
Lane A. 1947 — Lane A. Early Islamic Pottery. London. 1947
Laviola V. 2017 — V. Laviola. Islamic Metalwork from Afganistan (9th–13 century) // Bulletin of the Asia Institute, a Non-Profit Corporation. Napoli. 2020.
Les Tresors... 1978 — Les Tresors de Dalverzine-tepe. Texte et realization de G. Pugachenkova. Leningrad. 1978.
Marshall J. 1960 — Marshall J. The Buddhist Art of Gandhara. Cambridge, 1960.
Melanie G. 2012 — Melanie G. A Symbolic Khassakiyya: Representations Of The Palace Guard In Murals And Stucco Sculpture // Islamic Art, Architecture and Material Culture: New perspectives. BAR International Series 2456, England. 2012.
Melikian-Chivani A. S. 1982 — Melikian-Chivani A. S. Islamic Metalwork from the Iranian World, Eighth-Eighteens Centuries. Victoria and Albert Museum Catalogues. London. 1982.
Melikian-Chivani A. S. 2017 — Melikian-Chivani A. S. Sa'ida-ye Gilani and the Iranian style Jades of Hindustan // Bulletin of the Asia Institute. New Series. Vol. 13. 1999.
Mohamed V. 1960 — Mohamed V. Persian Miniatures of Behzad and this school in Cairo Collections. London. 1960.
Mohammed Hamdouni Alami. 2011 — Mohammed Hamdouni Alami. Art and Architecture in the Islamic tradition. Aesthetics, Politics and Desire in Early Islam. I. B. Tauris. 2011. London-New York.
Morgan D. 2016 — Morgan D. Medieval Persia 1040–1797. Second edition. London&New York. 2016.
Mozzati L. 2002 — Mozzati L. Islam.Venecia: Mondadori Electa. 2002.
Nath R. 1982 — Nath R. History of Mughal Arcitecture. Vol. I. Early Mughal Arcitecture. The Formative period Babur and Humayun. 1982.
Oriental miniatures. 2001 — Oriental miniatures. Vol. I. The Collection of the Beruni Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan. Tashkent. 2011.
Oriental miniatures. 2003 — Oriental miniatures. Volume II: The 18th- 19th centures. The Collection of the Beruni Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan. Tashkent. 2003.
Oriental miniatures. 2004 — Oriental miniatures. Volume III: The 19th-20th centures. The Collection of the Beruni Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan . Tashkent. 2004.
Pancaroglu Oya. 2007 — Pancaroglu Oya. Perpetual Glory: Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection. Chicago. 2007.
Perse proto-iraniens. 1963 — Perse proto-iraniens. Medes. Achemenides. Par Roman Grishman. Gallimard. 1963.
Persian Art. 1972 — Persian Art. Calouste Gulbenkian Collection. Lisboa. 1972.
Persishe miniature. 1960 — Persishe miniature. Praha. 1960.
Pinder-Wilson R. H. 1957 — Pinder-Wilson R. H. Persian painting of the 15-th Century. London. 1957.
Pope A. 1930 — Pope A. An Introduction to Persian Art. 1930.
Pope A. 1945 — Pope A. Masterpieces of Persian Art. New York. 1945.
Pugachenkova G. A. 2000 — Pugachenkova G. A. Urban development and architecture. Transoxiana and Khurasan // History of civilizations of Central Asia. Volume IV. Part II. Paris. 2000.
Pulleyblank E. G. 1952. — Pulleyblank E. G. A Sogdian colony in Inner Mongolia // T'oung Pao. Vol. 41. 1952.
Rashidi K. 2020 — Rashidi K. Openwork in Early Islamic from Khorasan and Transoxiana. Bamberg. 2020.
Rehman A. 1997 — Rehman A. Historic Topwns of Panjab. Ancient&Medieval Period. Rawalpindi-Karachi: Ferozsons. 1997.
Rice D. S. 1959 — Rice D. S. Oldest Illustrated Arabic Manuscript // The Bulletin of the School of Oriental and African Studies. Vol. 22. № 1. 1959.
Robert C. 1890 — Robert C., Funfzigstes Berliner Winckelmanns programm. 1890.
Robert C. 1908 — Robert C. Iahrbuc/s des Institutes, XXIII, 1908.
Robinson B. W. 1952 — Robinson B. W. Persian Painting. London. 1952.
Robinson B. W. 1953 — Robinson B. W. Persian Painting. New York. 1953.
Robinson B. W. 1957 — Robinson B. W. Persian Miniatures. Oxford. 1957.
Robinson B. W.1958—Robinson B. W. A Descriptive Catalogues of the Persian Paintings in the Bodleian Library. Oxford. 1958.
Robinson B. W. 1965 — Robinson B. W. Persian Painting. London. 1965.
Robinson B. W. 1965a — Robinson B. W. Persian Drawings. New York. 1965.
Robinson B. W. 1967 — Robinson B. W. Persian Miniatures Painting. London. 1967.
Robinson B. W. 1976 — Robinson B. W. Islamic Painting and the Arts of the Book. London. 1976.
Robinson B. W. 1982 — Robinson B. W. A Survey of Persian Painting (1350–1896). Paris. 1982.
Rosen S. 1988 — Rosen S. India's Spiritual Renaissance. The life and Times of Lord Chaitanya. New York: Folk Books. 1988.
Rossabi M. 2005 — Rossabi M. Khubilai Khan. His Life and Time. London. The Folio Society. 2005.
Rostovtzeff M. 1933 — Rostovtzeff M. «Some New Aspects of Iranian Art,» Seminarium Kondakovianum VI. 1933.
Rostovtzeff M. 1937 — Rostovtzeff M. «Two Homeric Bowls in the Louvre,» American Journal of Archaeology. XLI. 1937.
Rowland B. 1936 — Revisid Chronology of Gandhara Sculpture // Art Bulletin, 18, 1936.
Rowland B. 1936a — Gandhara, Rome and Mathura. Archives of the Chinese Art Society of America, vol. 10, 1936.
Rowland B. 1938 — Rome and Gandhara.East and West, Vol. 9. 1938
Sakisian A. 1929 — Sakisian A. La Miniature persane du XII au XVII sicle. Paris and Bruxelles. 1929.
Sakisian A. 1936 — Sakisian A. The school of Bihzad and the Miniaturists Aga Mirak and Mir musavvir // Burlington Magazine LXVIII. № 395. 1936.
Schlumberger D. 1952 — Schlumberger D. Le Palaisghaznvide de Lashkari Bazar // InstitutFrancais du Proche-Orient. Syria, T. 29, Fasc. 3/4 (1952).
Schlumberger D. 1960 — Schlumberger D. Descendants non-mediterraneens de l 'art grec. Syria N 1—2. 1960.
Schlumberger D. 1961 — Schlumberger D. Art parthe,art greco-bouddhique, art greco-eomain. Atti del settiino Congresso internationale di Archeologie Classica,vol. 3. Roma. 1961.
Schulz W. 1914 — Schulz W. Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Leipzig. 1914.
Sheperd D. G. Hening W. B. 1959 — Sheperd D. G. Hening W. B. "Zandaniji identified?" // Aus der Welt der Islamischen Kunst. Berlin. 1959.
Simeon P. 2012 — Simeon P. Hulbuk: Architecture and material culture of the Capital of the banijurids in Central Asia (ninth–eleventh centuries) // Muqarnasvol. 29 (2012).
Sims E. 2014 — Sims E. Nyt Nabj al-Faradis of Sultan Abu Sa'id ibn Sultan Muhammad ibn Miranshah:An Illustrated Timurid Ascension Text of the "Interin" Period// Jurnal of The David Collection. Edited by Kjeld von Folsach and Joachim Meyer. Vol. 4. Copenhagen. 2014.
Skoda V. G. 1887 — Skoda V. G. Le culte du feu dans les sanctuaires de Pendzikent // Cultes et monuments religieux dans l'Asie preislamique. Paris. 1887.
SPA — A Survey of Persian Art. 1938–1939. Vol. I–VI. London-New York.
Spirit... 2007 — Spirit and Life Masterpieces of Islamic Art from the Aga Khan Museum Collection. Jeneva. 2007.
Stchoukine I. 1932 — Stchoukine I. Les miniatures persanes. Paris. 1932.
Stchoukine I. 1954 — Stchoukine I. Les Peintures des manuscrits Timurides. Paris. 1954.
Stchoukine I. 1959 — Stchoukine I. Les Peintures des manuscrits Safavids de 1502 a 1587. Paris. 1959. Paris. 1954.
Talbot T. Rice. 1965 — T. Talbot Rice. Ancient Arts of Central Asia. New York Washington. 1965.
Tanabe K. 1989 — Tanabe K. A discussion of one Kusharo-Sasanian silver plate and relation to Gandharan Art // Orient. 1989.
Taube J. 1994 — Taube J. Suzani Eine Textile. Kunst Aus Zentr Alasien // Vor collection. Munchen. 1994.
The Art Central Asia. 1988 — The Art Central Asia. G. A. Pugachenkova, A. Khakimov. Leningrad. 1988.
The Grossroads. 1992 — The Grossroads of Asia. Transformation in image and symbol in art of ancient Afganistan and Pakistan. Cambridge. 1992.
The Legacy ...2002 — The Legacy of Gengis Khan. Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1353. The Metropolitan Museum of Art. Edited by Linda Komaroff and Stefano Carboni. New York-London. 2002.
Timur and princely vision. 1989 — The Persian art and culture of the XV century. Los Angelos. 1989.
The Metropolitan. 1978 — The Metropolitan Muzeum of Art Bulletin. Volume XXXVI. Number 2. New York. 1978.
Trever C. 1931 — Trever C. Excavation in Nothern Mongolia. Leningrad. 1932.
Voronina V. 1969 — Voronina V. Architectural Monuments of Middle Asia.: Bokhara, Samarkand. Leningrad. 1969.
Weitzmann K. 1943 — Weitzmann K. Three «Bactrian» Silver Vessels with Illustrations from Euripides. — «The Art Bulletin». Vol. XXV. 1943, № 4.
Watson O. 2004 — Watson O. Ceramics from Islamic Lands. London. 2004.
Wilkinson C. K. 1974 — Wilkinson C. K. Nishapur. Pottery of the Early Islamic Period. New York. 1974.
Zimmer H. 1954 — Zimmer H. The Art of Indian Asia. New York, 1954.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АН РУз — Академия наук Республики Узбекистана.
АХ Узбекистана — Академия художеств Узбекистана.
БГАХМЗ — Бухарский государственный архитектурно-художественный музей-заповедник.
ГМИ Узбекистана — Государственный Музей искусств Узбекистана.
ГМИНВ — Государственный Музей искусств народов Востока.
ГМИУ — Государственный Музей истории Узбекистана.
ГМИКУ — Государственный музей истории и культуры Узбекистана в Самарканде.
ГМПИУ — Государственный Музей прикладного искусств Узбекистана.
ГЭ — Государственный Эрмитаж.
ТАМ — Термезский археологический музей.
ГМИ И. В. Савицкого — Государственный музей искусств им. И. В. Савицкого в Нукусе.
ГИАМЗ Ичан кала — Государственный историко-архитектурный музейный заповедник «Ичан кала».
ДХВ АХ Узбекистана — Дирекция художественных выставок при Академии художеств Узбекистана.
РНБ — Российская национальная библиотека.
ФОКМ — Ферганский областной краеведческий музей.
Фонд Марджани — Фонд поддержки и развития научных и культурных программ имени Ш. Марджани в Москве.

История искусств Узбекистана.
Древность, средневековье, современность

Хакимов Акбар Абдуллаевич

Ответственный редактор — академик Э. Ртвеладзе

Дизайнер и художник макета книги — В. Вяткин

Издательство «Zilol buloq», 2022
Ташкент, Камарнисо к., 3-уй.
Тел.: +99891 162-08-43; +99899 862-08-43.
Нашриёт лицензияси AI № 303 21.06.2017.
Подписано в печать 20.07.2022
Формат 70x100 1/8.
Гарнитура Book Antiqua.
Тираж 200 экз.

Отпечатано в Mega Basim:
Baha Is Merkezi, Haramidere, Istanbul, Turkey.
www.mega.com.tr

В книге использованы фотографии:
©В. Вяткин, В. Гончаренко, А. Хакимов и др.

Хакимов, А.
Х 30 История искусств Узбекистана. Древность, средневековье, современность [Текст] / А. Хакимов. — Ташкент: Zilol buloq, 2022.-528 с.
ISBN 978-9943-5820-7-1

УДК 008:7(091)(575.1)
КБК 71г(5Ў)

© Издательство «Zilol buloq», 2022.
© Хакимов А., 2022.

Хакимов Акбар Абдуллаевич – Академик Академии наук Республики Узбекистана, академик Академии художеств Узбекистана, профессор, доктор искусствоведения, почетный доктор Университета Сока в Токио. А. Хакимов является заведующим отделом изобразительного и прикладного искусства Института искусствознания АН РУз и одновременно – профессором кафедры истории и теории изобразительного искусства Национального института художеств и дизайна им. К. Бехзхода Академии художеств Узбекистана. Он – автор свыше 600 научных трудов и 40 монографий, книг-альбомов и учебных пособий, посвященных изучению истории и современного состояния изобразительного и прикладного искусства Центральной Азии. Среди них особое место занимают монографии и книги А. Хакимова, посвященные изобразительному и прикладному искусству Узбекистана и в целом – Центральной Азии – «Песнь в металле» (1987 г.), «The art of Central Asia» (1988 г.), «Декоративное искусство республик Средней Азии» (1988 г.), «Декоративная пластика республик Средней Азии» (1992 г.), «Atlas of Central Asian Artistic Crafts and Trades». Volume I. Uzbekistan (1999 г.), «Творчество С. Алибекова» (2000 г.), «Творчество Б. Джалалова» (2003 г.), «Искусство нового Узбекистана» (2001 г.), «Авангард XX века» (2003 г.), «Шедевры Самаркандского музея» (2004 г.), «Ичан-кала» (2006 г.) «Долина откровений: творчество Ж. Умарбекова» (2006 г.), «Антология живописи Узбекистана» (2009 г.), «Искусство Узбекистана: история и современность» (2010 г.), «Художник и время: творчество А. Икрамджанова» (2012 г.), «Прикладное искусство Узбекистана: традиции и инновации» (2013г.), «Созидание прекрасного» (2014 г.) «Новая узбекская живопись» (2015 г.) «Нетленный свет. Жизнь и творчество Чингиза Ахмарова» (2018г.), Шедевры прикладного искусства Узбекистана (2019 г.) и другие. А. Хакимов – автор ряда учебных пособий, посвященных изобразительному и прикладному искусству Узбекистана – «История искусств Узбекистана» (2018, 2019 гг.) и «Узбекское прикладное искусство» (2019 г.- в соавторстве с З. Насировой и Б. Ходир).

А. Хакимов – ученый с мировым именем, его труды опубликованы в разных странах, в том числе во Франции, Великобритании, Германии, Болгарии, России, Швейцарии, Испании, Швеции, Индии, Иордании, США, Австралии, Японии, Турции и др.: The art of Central Asia (Leningrad. 1988), L'art de l'Ouzbekistan (Paris.1996), Arts and crafts in Transoxiana and Khurasan (Paris. 2000), The Philosophy of Central Asian Urbanism (London. 2002), The Art and Crafts of the Central Asian Turkic-Speaking Peoples (Munich. Istanbul. 2006), «Голубая керамика Ферганы» (Москва, 2015 г.) и др. А. Хакимов ведет активную научно-педагогическую деятельность, возглавляет Ученый совет по защите докторских диссертации при Институте искусствознания Академии наук РУз. Благодаря его усилиям за годы независимости в Узбекистана была создана национальная школа искусствоведения – под его научным руководством защитили диссертации 24 кандидата искусствоведения и 4 доктора искусствоведения.

ISBN: 978-9943-5820-7-1