Эльмира Гюль

Диалог культур

в искусстве Узбекистана

Античность и средневековье

707C3
Г99
А

Эльмира Гюль

Диалог культур
в искусстве Узбекистана
Античность и средневековье

В дар библиотеке
Института художеств и дизайна
им. Бухары,
от автора.

30559

Ташкент – 2005

Научный редактор – доктор искусствоведения, профессор, академик Академии художеств Узбекистана *А. Хакимов*

В монографии раскрывается специфика исторического развития художественных процессов на территории Узбекистана, обусловленная взаимодействием различных религиозных, этнокультурных, художественных традиций. Выявляется роль внешних влияний, а также контактов оседлого и кочевого населения, отразившихся на динамике и характерных особенностях культурогенеза.

Книга рассчитана на искусствоведов, историков, культурологов, а также широкий круг читателей, интересующихся вопросами художественного наследия народов Востока.

Автор выражает искреннюю благодарность Швейцарскому агентству по сотрудничеству и развитию за предоставленный грант на издание данной монографии.

DEZA DIREKTION FÜR ENTWICKLUNG UBD ZUSAMMENARBEIT
DDC DIREKTION DU DEVELOPPMENT ET DE LA COOPERATION
DSC DIREZIONE DELLO SVILUPPO E DELLA COOPERAZIONE
SDC SWISS AGENSY FOR DEVELOPMENT AND COOPERATION
COSUDE AGENSIA SUIZA PARA EL DESARROLL Y LA COOPERATION

© Э. Гюль, 2005

Издательство «PRINT-S», совместно с «Mir INFORM»

От редактора

Искусство центральноазиатского региона – одна из замечательных страниц истории мировой художественной культуры. Наряду с Египтом и Месопотамией, Грецией и Римом, Индией и Китаем, Центральная Азия заложила основы человеческой цивилизации. Зарождение культурного феномена в этом регионе во многом связано с его географическим положением в поймах среднеазиатского Двуречья, где с древнейших времен формировались земледельческие центры.

Картина развития искусства Центральной Азии, в том числе ее сердцевины – Узбекистана, свидетельствует об интенсивном и динамичном взаимодействии культур оседлых и кочевых народов, населявших эту территорию. В то же время, находясь на срединном отрезке между цивилизациями Востока и Запада, мастера древнего и средневекового искусства Узбекистана творчески осваивали культурные традиции Индии, Китая, Византии, Ирана, России, не теряя собственного стиля изложения и распространяя новые художественные идеи по всему пространству Великого шелкового пути. Таким образом, искусство народов региона являлось не только своего рода ретранслятором разнообразных традиций, но и само генерировало и вносило значительный вклад в культурный феномен древности и средневековья. Эти общие постулаты хорошо прослеживаются по конкретным памятникам искусства древности, античности, средневековья. В предшествующих исследованиях их интерпретация осуществлялась в основном с точки зрения развития стилей, иконографии, исторической семантики мотивов и образов, т.е. в контексте собственно искусствоведческих проблем.

Впервые вопрос о необходимости рассмотрения этнокультурного среза различных влияний, выявления и характеристики этнокультурных особенностей искусства был выдвинут Л.Ремпелем. Еще в 1970-е годы он писал, что исследование проблемы взаимодействия традиций является одним из актуальных аспектов отечественного искусствоведения. Эта тема затрагивалась и в последующих работах по истории искусств, однако специальному изучению на широком историко-художественном материале она не подвергалась.

Именно эта проблема рассматривается в монографии Э.Гюль как основная и определяющая. В хронологические рамки исследования включена почти вся "сознательная" история искусств Узбекистана. Но важно отметить, что данная монография – не история искусств. Это очень точно селектированная проблематика, связанная с исследованием этнокультурного комплекса и процессов культурогенеза в искусстве Узбекистана. В книге четко прослеживается этнокультурная характеристика внешних влияний на развитие искусства античного и средневекового периодов, подчеркивается важность и усиливающаяся значимость в диалоговом процессе местных традиций: "В ходе исторического развития, – подчеркивает автор, – именно автохтонные традиции играют все более активную роль в процессе культурогенеза". В работе выявляется характер взаимодействия оседлой и кочевой культур,

дается объективно высокая оценка вклада тюркских народов (ранее несправедливо занижавшаяся в трудах историков искусств) в процесс формирования искусства региона.

Знание и осмысление огромного фактологического материала – также привлекательная черта данной книги, которая является итогом многолетних научных исследований, обобщенных в материалах докторской диссертации. Однако достаточно широко известные художественные явления и памятники искусства рассматриваются в определенном этнокультурном контексте впервые. Причем для материалов более древнего, античного и раннесредневекового искусства наряду с этнокультурным срезом учитывается и религиозный фактор, который имел многовекторный характер. Выявление этнокультурных компонентов искусства на фоне различных культовых представлений и религиозных течений, нередко доминировавших в общественном сознании – сложная задача. Например, в исламский период религиозный фактор преобладает над этническим и становится некой тоталитарной эстетической моделью. В этой ситуации этнические компоненты на фоне универсализации мусульманского стиля, казалось бы, отходят на второй план, но автор достаточно аргументировано выявляет и обосновывает существование в средневековом искусстве региона различных этнокультурных составляющих, например, тюрко-согдийский, ирано-арабский симбиоз художественных традиций и др.

Акцентирование на источнике – генезисе той или иной, культурной традиции в ее автохтонном выражении и, в свою очередь, рассмотрение этой традиции уже в контексте новой интерпретации местными мастерами является методологической и очень важной культурологической доминантой данного исследования. Например, изучение особенностей формирования бактрийско-эллинистического, юэчжийско-эллинистического, бактрийско-индо-буддийского симбиоза дает новый ракурс в оценке и понимании языка искусства, в осмыслении поэтики творчества древних и средневековых мастеров. Эта черта выгодно отличает настоящую работу от общепринятых историко-искусствоведческих хрестоматий по искусству региона.

Надо сказать, что, несмотря на глубокий научно-исследовательский подход, сложность методологических критериев, работа написана достаточно увлекательно, доступным языком, что придает ей важный научно-просветительский характер.

Благодаря важнейшим археологическим находкам и искусствоведческим исследованиям XX века история искусств Узбекистана, подобно таблице Менделеева, почти заполнена. На современном этапе развития искусствознания возникает необходимость выведения из известных уже элементов новых формул, способных двигать вперед наше представление об этом грандиозном художественном феномене. Именно этот этап научного осмысления специфических черт нашей национальной культуры в ее взаимодействии с искусством других народов как неотъемлемой части мирового культурного наследия демонстрирует книга Э.Гюль, которую можно рассматривать как важный этап развития и расширения горизонтов отечественной историко-искусствоведческой науки.

Акбар Хакимов, *академик*
Академии художеств Узбекистана.

Введение

Современная цивилизация развивается стремительными темпами. Время словно спрессовывается, а расстояния сокращаются до предела. С помощью новейших коммуникационных технологий стираются границы и становятся ближе друг другу люди и страны. Диалог, взаимозависимость, интеграция, глобализация – вот путь развития мирового сообщества, фатально стремящегося к некоей универсальной модели. Однако интеграционные процессы не являются следствием одной лишь захлестнувшей мир технологической революции, они исторически были присущи человечеству. Несмотря на отсутствие современных средств связи, в прошлом контакты стран и народов протекали с высокой степенью интенсивности, стимулируя развитие искусства и давая яркие плоды симбиоза культур. В этом смысле ретроспективный взгляд на проблему диалога позволяет делать определенные прогнозы, касающиеся грядущей глобализации: в любой диалоговой ситуации, при любой степени ее интенсивности локальная культура сохраняет баланс между "своим" и "чужим", собственную "горделивую осанку".

Интерес к проблеме взаимодействия культур обусловлен процессами современности, ознаменованными стремлением Узбекистана войти в мировое сообщество. Вместе с тем эта тема уже давно вызревала в недрах собственно искусствоведческой дисциплины. На протяжении веков территория Средней Азии выступала своеобразным полигоном, на котором происходило смешение различных народов. История искусств Средней Азии – это история взаимовлияний многочисленных культур, как местных, так и привнесенных, эти контакты были основным побудительным мотивом, стимулировавшим развитие искусства на протяжении веков.

Вопрос о роли культурных влияний в развитии искусства далеко не нов. Как известно, в мире не существовало изолированного искусства, развивавшегося вне внешних воздействий. Учитывая особенности исторического развития и географическое положение Узбекистана, находившегося на пересечении важнейших миграционных и торговых путей Евразии, полиэтничность его населения, разнообразные связи как между проживавшими здесь народами, так и между местными и соседними народами и странами, данная проблема обретает особую актуальность. В основе этнокультурных контактов находились взаимоотношения степных кочевых племен и населения земледельческих оазисов. Кроме того, одним из существенных факторов, определявших своеобразие культуры региона, стал контакт между тюркоязычными и ираноязычными народами, эстетика которых исторически была различна и самобытна. Значимую роль в этом диалоге играют города. Наличие крупнейших в Средней Азии центров городской цивилизации – Самарканд, Бухара, Хива и др. – предопределило и то обстоятельство, что в определенные периоды развития именно территория Узбекистана выступала как лидер художественного процесса: его города были

местом рождения новых художественных идей, стимулировавших развитие искусства региона, и вместе с тем, являлись ретрансляторами тех достижений в области искусства, которые формировались в крупнейших городах Востока.

Таким образом, многогранность искусства Узбекистана изначально была обусловлена разнообразием ландшафтных особенностей его территории и климатических зон, сложившимися направлениями хозяйственной деятельности, наличием центров городской цивилизации, широкими международными связями. В результате многовековых контактов возникали своеобразные формы симбиоза, определившие специфику местного культурогенеза. Кроме того, в процессе взаимодействия культур важную роль играли различные религии и верования – это античные и степные родоплеменные культы, зороастризм, буддизм, манихейство, христианство, ислам... Воздействуя на развитие искусства, они формировали его облик и содержание.

До сих пор проблема взаимодействия различных художественных традиций в трудах исследователей затрагивалась попутно, изучалась лишь в рамках отдельных исторических эпох, преимущественно античной. Еще в начале XX в. первые исследователи искусства Узбекистана отмечали параллели в развитии искусства Узбекистана и сопредельных стран, обусловленные культурными контактами (И.Бороздин, В.Вяткин, С.Дудин и др.). По мере ввода в историческое искусствознание все новых археологических памятников, в значительной степени меняющих наши представления о культурогенезе Узбекистана, расширялись и представления о развитии древнего искусства. Античный период в этом смысле стал наиболее исследованным. В трудах К.Абдуллаева, М.Воробьевой, Г.Кошеленко, Е.Кузьминой, Б.Литвинского, В.Мешкерис, Т.Мкртычева, И.Пичикяна, Г.Пугаченковой, Л.Ремпеля, Э.Ртвеладзе, Б.Ставиского, С.Толстова, Т.Шерковой и других ученых рассматривалась роль греко-эллинистической, римской и индо-буддийской культур в развитии искусства античного Узбекистана.

Взаимовлияния в различных видах искусства раннесредневекового периода отмечались в трудах Л.Альбаума, О.Акимушкина, А.Беленицкого, Б.Веймарна, А.Иванова В.Луконина, Б.Маршака, И.Орбели, Р.Сулейманова, Ш.Ташходжаева, К.Тревер, В.Шишкина и др. В отношении исламского периода следует упомянуть работы Э.Исмаиловой, С.Махкамовой, Г.Пугаченковой, Л.Ремпеля, Д.Фахретдиновой, А.Хакимова и др. Эти исследователи в основном затрагивали проблему диалога в аспекте взаимодействия автохтонной и привнесенных культур; однако в последнее время все более актуальной становится тема культурных связей народов, проживавших на территории собственно Средней Азии (3.7).

Следует упомянуть и зарубежных исследователей, в той или иной степени затрагивавших проблему культурных связей в античную и раннесредневековую эпохи – это П.Бернар, Ф.Грене, А.Инверници, П.Лериш, Дж.Лернер, К.Рапен, Дж.Розенфилд, Р.Фрай, Д.Шлюмберже и др. В последнее десятилетие зарубежные специалисты вновь проявляют интерес к искусству Узбекистана, обусловленный актуализацией темы Великого шелкового пути. В этом плане интересен цикл статей немецких ученых в каталоге выставки "Узбекистан. Наследники шелкового пути" (5.7).

Вместе с тем констатация влияний не раскрывает всех сопутствующих данным процессам вопросов. Несмотря на то, что многие авторы затрагивали

проблему этнокультурных взаимодействий, ряд вопросов, касающихся указанной проблематики, лишь предлагался для дальнейшего рассмотрения.

Пожалуй, больше всех занимался данной темой Л.Ремпель, неоднократно подчеркивавший, что развитие искусства Узбекистана шло "в русле больших и длительных историко-культурных общностей и постоянных широких связей". Ученый-аналитик, превосходный знаток конкретных исторических фактов и памятников искусства, он тяготел к выводам и заключениям общетеоретического характера, которые и сегодня имеют важное методологическое значение. Так, в статье "Узловые вопросы изучения искусства средневековой Средней Азии" он отмечал: "Нельзя не сожалеть, что вклад степных народов, в том числе и тюркских, в культурную жизнь городов, в художественное ремесло и архитектуру длительное время не изучался". И далее: "Городская культура всегда была синтезом культур, сложившихся исторически и географически в ходе взаимодействия земледельческих народов с кочевой и полукочевой степью, ее обитателями иранского, тюркского или иного корня... Задача дня, как нам представляется, и состоит в том, чтобы искусство каждого народа предстало в полноте своих слагаемых. История искусства должна выяснить, чем располагали ягма, карлуки, сельджуки в области прикладного искусства у себя на родине, в степных кочевьях и что они внесли в городское ремесло XI – XIII вв. Среднего и Ближнего Востока. Развернутого ответа на этот вопрос пока не дано" (1.96, с. 29). Таким образом, проблема взаимодействия культур зачастую лишь указывалась, как требующая своего разрешения, заявлялась ее актуальность и несомненная важность. В этой связи представляется целесообразным объединить полученные в ходе различных исследований выводы в единую картину, что прольет свет на генезис и динамику развития искусства. Признавая, что за прошедшие десятилетия в изучении искусства Узбекистана накоплен значительный фактологический материал по различным историческим периодам, проведена его атрибуция, необходимо констатировать, что до сих пор не выявлены закономерности развития художественного процесса, обусловленные этнокультурной динамикой, остро ощущается отсутствие теоретических обобщений, выполненных с привлечением междисциплинарных подходов.

На необходимость перехода на новый уровень изучения искусства Узбекистана одной из первых указала крупнейший исследователь истории искусства Средней Азии Г.Пугаченкова. Внеся неоценимый вклад в его изучение, создав фундаментальные работы по многим проблемам развития истории искусства среднеазиатского региона, Г.Пугаченкова вместе с тем отмечала: "Узбекистан – страна древней истории, запечатленной в памятниках материальной и духовной культуры, здесь многое уже познано, многое еще предстоит открыть, многое требует оценок или переоценок" (2.63, с. 4). В контексте предпринимаемого исследования данное высказывание является весьма симптоматичным, поскольку несмотря на громадное количество исследований по истории искусства Узбекистана, посвященных как различным этапам, так и общему ходу развития, в большей своей части они носят эмпирический характер.

В историографии вопроса существуют различные точки зрения на проблему самостоятельности развития местной культуры, подвергавшейся различным воздействиям. Так, известны мнения, что "значительное число

произведений среднеазиатского искусства представляют собой производные с заимствованных оригиналов, и для корректного изучения этих произведений требуется установление первоначального образца" (3.5, с. 61). Последнее утверждение лишает искусство Средней Азии собственного "я", своих, а не заимствованных, художественных канонов и традиций. Поэтому при рассмотрении темы взаимодействия культур особое внимание необходимо уделить определению автохтонных черт искусства, их роли в преобразовании привнесенных влияний, а также уникальной адаптационной специфике региона. Если подходить к рассмотрению памятников искусства как к "производным с заимствованных оригиналов", то, с данной точки зрения, искусство многих стран может лишиться своего "авторства". Как писал академик Д.Лихачев, "историческая наука ведет ко все большему признанию роли внутренних законов в развитии страны, народа, культуры. Иностранные влияния оказываются действенными лишь в той мере, в какой они отвечают внутренним ее потребностям". В целом характер предыдущих исследований побуждает провести специальное рассмотрение проблемы взаимодействия художественных традиций в античном и средневековом искусстве Узбекистана как системного явления.

Особую ценность для данной темы представляют труды историков искусства, этнологов, культурологов, в частности, работы Д.Лихачева, Ю.Лотмана, Л.Гумилева, Л.Ремпеля и др. Предлагаемые ими методы дают возможность изучать актуальные проблемы искусства с позиций современных требований науки, где на первый план выносится не описание и сравнительный анализ уже атрибутированного материала, а теоретическое осмысление закономерностей развития художественного процесса, подтвержденное теми или иными памятниками. В настоящей работе используются приемы сравнительно-типологического, историко-культурного и аналитического методов, подразумевающих сопоставление типов контактирующих культур, соотнесение художественного процесса с характером и ходом этнической истории региона, сравнительно-исторический и художественный анализ и искусствоведческую интерпретацию произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. В целом проблема взаимодействия культур рассматривается комплексно, с учетом всех аспектов межэтнических связей – этногенетических, социально-политических, идеологических и историко-экономических.

Говоря более подробно о методологическом подходе к проблеме взаимодействий, следует отметить, что в первую очередь возникает необходимость определения основных этапов в развитии искусства Узбекистана, обусловленных этнокультурной динамикой. Далее встает вопрос об определении стадий развития контактирующих обществ, а также проведении их сравнительно-типологического анализа. Важно выяснить, насколько эти общества близки друг другу в стадиальном и типологическом отношениях, поскольку "сила воздействия одного общества на другое во многом зависит от того, насколько оно совпадает с тенденциями внутреннего развития" (2.93, с. 72); судьба диалога зависит от того, на какой стадии развития находятся общества, вступающие в этот диалог. В этом плане определенное содействие могут оказать различные культурологические концепции, имеющие общеметодологическое значение. Так, в плане благоприятствия этнокультурных взаимодействий показательны предлагаемые

культурологами идеациональный и чувственный тип культуры (П.Сорокин), или соответствующие им внутрижизненное и самозаконное искусство (К.Кантор, С.Аверинцев). Идеациональная культура господствует в ранние этапы развития определенной цивилизации (по Л.Гумилеву – это период подъема), она "основана на принципе сверхчувственности и сверхразумности Бога, как единственной реальности и ценности..., признает только высшую реальность, и более чем прохладно относится к проявлениям и формам чувственного мира" (1.41). Этому определению вторит понятие внутрижизненного искусства: оно определяется единством религии и искусства. В этот период процессы этнокультурных взаимодействий затруднены, искусство стремится к сохранению собственных идеалов, чужие – отторгаются. Появление "внутрижизненного" типа искусства в разное время и у разных народов было связано либо с ранними формами мифологии и магии, либо с возникновением монотеизма. Искусство данного типа "напрямую связано с господствующей религиозной идеей, являясь ее художественным выражением, несет в себе пафос духовных идей, которые объединяют социум в период его формирования, ...основано на использовании традиционных формул и анонимно охватывает все общество" (1.41, с. 132). Антиподы, приходящие им на смену: "самозаконное" искусство, которое характеризуется "обособленностью от культа, проявлением личностного, авторского начала" и "рассчитано на личностную независимость от государства и церкви" (1.41, с. 130, 135); или чувственный тип культуры – "светской во всем и от того стремящейся отобразить чувственную красоту и обеспечить чувственное удовольствие и развлечение; это искусство ради искусства" (1.108, с. 443). По Л.Гумилеву, это периоды надлома и инерционного развития. Это то время и те типы культуры, которые наиболее благоприятны в плане процесса этнокультурных взаимодействий, в чем мы убедимся при рассмотрении конкретного исторического материала. Как было замечено исследователями, такие черты, как светскость и неофициальность искусства, создают предпосылки для активного обращения к традициям иных культур.

Для определения взаимоотношений различных этносов Л.Гумилев предлагает также понятие "комплиментарности". История не раз демонстрировала нам, что одни народы активно контактировали, создавая нечто оригинальное в плане творческих идей, а другие – нет; в целом "связи между культурами восстанавливались на принципе их похожести друг на друга" (1.29, с. 33). В данном случае важен фактор этнопсихологии, если этот контакт есть, то он ведет к упрочению межэтнических связей: "разнообразные заимствования... усиливают межэтнические связи" (1.29, с. 93).

Различна также степень интенсивности влияний. В первую очередь они могут выражаться в форме импортируемых вещей и технологий или в форме местных подражаний привозным изделиям, которые следуют иконографии, но не влияют на развитие художественных идей (тема предметов иноземного импорта в отношении художественных процессов средневековой Средней Азии специально рассматривалась Г.Пугаченковой, 2.62). Существовал и более глубокий уровень влияний, связанный с активным взаимодействием идей привнесенной и местной культур. Ю.Лотман один из первых высказал мысль о том, что в отношении процесса культурных взаимодействий более употребим термин "диалог", чем "влияние": "в широкой исторической

перспективе взаимодействие культур всегда диалогично" (2.38, с. 228). Л.Гумилев предлагает понятие "симбиоз культур", которое активно используется в современной этнологии, как выражение близкого сосуществования двух и более этносов в одном регионе (1.29, с. 302). Столь же правомерно, на наш взгляд, говорить о культурном симбиозе, когда привнесенные и местные культуры, отраженные в них художественные идеи взаимодействуют, вступают в диалог, порождая новые, оригинальные формы. Данный термин, широко распространенный в научной литературе, посвященной проблемам истории искусства, наиболее полно отражает характер этнокультурных контактов на территории Узбекистана, где веками совместно проживали различные этнические группы.

Один из важнейших аспектов, возникающих при исследовании взаимодействий привнесенных и местных культур, связан с выявлением автохтонных и миграционных черт искусства; их акцентирование дает возможность решить проблему генезиса различных памятников. Здесь нельзя не учитывать того фактора, что те черты, которые в одну историческую эпоху для данной территории являлись миграционными, в следующую, адаптировавшись, уже будут иметь характер автохтонных, что дает возможность отметить динамическую природу диалога. Как известно, механизм адаптации инокультурных явлений достаточно сложен и имеет несколько этапов (по В.Итсу, аккультурация, инновация, интеграция, ассимиляция, реновация). Ю.Лотман, рассматривающий проблему культурных влияний в типологическом освещении, также выделяет ряд последовательных черт: "Первой чертой всякого диалога является попеременная активность передающего и принимающего. В то время, когда один из участников диалога осуществляет передачу некоторых текстов, другой соблюдает паузу и находится на приеме. Второй чертой является выработка общего языка общения. Следующим этапом является овладение чужим языком и свободное им пользование, усвоение правил порождения чужих текстов и воссоздание по этим правилам аналогичных им новых. Затем наступает критический момент: чужая традиция коренным образом трансформируется на основе исконного семиотического субстрата "принимающего". Чужое становится своим, трансформируясь и часто коренным образом меняя свой облик" (2.38, с. 228). В этой связи возникает необходимость фиксирования постепенного изменения миграционных мотивов и элементов, их подчинения местным традициям искусства. Или: "Всякое постороннее влияние, питающее начало любого искусства, должно быть не только воспринято и понято, но и забыто, т.е. усвоено настолько, чтобы из осознанного перейти в подсознательное" (2.51, с. 27).

Наконец, важнейшая роль в методологическом плане отводится выявлению роли местных традиций искусства. При изучении проблемы взаимовлияний необходимо в первую очередь исходить из специфики автохтонной культуры. Как отмечал Б.Литвинский, "в процессе культурных взаимодействий этносы и соответствующие культуры выступали как селектирующие среды" (2.37, с.23). В исследовании подчеркивается активное участие местных традиций искусства в процессе диалога. Несмотря на множественность влияний, в основе искусства определенной территории всегда сохраняется собственный стержень, собственные архетипы художественного мышления. Многообразие влияний и их исключительно

важная роль в развитии искусства Узбекистана не дают повода для лишения его собственных черт; "вторжение внешних текстов играет роль катализатора, приводит в движение силы местной культуры, а не подменяет их; ...влияния не подменяют внутреннюю динамику развития культуры, а выводят из состояния дремотного равновесия (т.е. энтропии) ее внутренние потенции, которые без такого вторжения могут или пребывать в состоянии взаимно тормозящего равновесия, или развиваться крайне медленно" (2.38, с. 229, с. 235). Как результат, основное внимание в ходе исследования проблемы этнокультурных взаимодействий будет уделяться не только фиксации проявлений различных влияний, но, в первую очередь, объяснению причин, благоприятствующих тому или иному диалогу, а также роли местных художественных традиций в данном процессе.

В целом в рассмотрении проблемы взаимодействия культур предлагается:

– сравнительно-типологический анализ обществ, вступающих в диалогическую ситуацию;

– определение характера связей (внешних или внутренних, обусловленных политическими, экономическими, идеологическими или этногенетическими факторами) и уровня проникновения инокультурных текстов (более поверхностный, на уровне иконографии, или более глубокий, на уровне художественных идей и идеологических представлений), ведущих к появлению синкретичных форм;

– выявление постепенной адаптации инокультурных текстов в структуре автохтонного искусства и их превращение из миграционных в автохтонные;

– выявление роли автохтонного искусства в преобразовании инокультурных влияний.

Изучение предметов искусства как объектов этнокультурного синтеза во многом способствует и раскрытию вопросов, связанных с этногенезом народов. "Лишь предметы искусства, - писал Л.Гумилев, – дают возможность разобраться в закономерностях этнической истории" (1.29, с. 123). Собранный и проанализированный материал позволяет более полно представить целостную картину генезиса и эволюции искусства Узбекистана в эпоху античности и средневековья, учесть вклад различных народов в его развитие, проследить динамику взаимоотношений кочевых и оседлых культур, а также прогнозировать дальнейшие пути развития культуры.

В качестве объекта исследования выступают атрибутированные, а также малоисследованные памятники изобразительного и декоративно-прикладного искусства Узбекистана, относящиеся к периоду античности и средневековья, которые привлекаются по мере актуализации того или иного вида.

Географические границы исследования охватывают территорию Узбекистана. Следует заметить, что искусство Узбекистана с самых ранних этапов его изучения рассматривалось в контексте среднеазиатского региона (тогда он обозначался единым понятием Туркестан). Правомерность интерпретации искусства Узбекистана как самостоятельного художественного феномена впервые была обоснована в работах Г.Пугаченковой и Л.Ремпеля. "История искусств Узбекистана" этих авторов, выпущенная в 1965 году, до сих пор является единственным научным трудом, в котором дана развернутая панорама развития искусства на территории Узбекистана с древнейших времен до середины XIX в., проведено глубокое осмысление процессов развития всех видов искусства (1.83).

С критикой данного труда выступил Б.Ставиский (1.110). По его мнению, неправомерно рассмотрение искусства Узбекистана с древнейших времен, поскольку как политико-административная единица Узбекистан возник лишь в 1924 г., и, следовательно, изучение предшествующего времени должно вестись для Средней Азии в целом. Таким образом, считает Б.Ставиский, исследование построено на неправильных постулатах.

С тех пор началась дискуссия, в основу которой положено разное отношение к проблеме изучения культурно-исторического наследия среднеазиатских республик. В защиту собственной точки зрения Г.Пугаченкова вопрошает: разве смена правления в былые эпохи снимает возможность рассмотрения культуры, слагавшейся именно на территории Узбекистана? Ей вторит Б.Литвинский, который подчеркивает, что несмотря на образование узбекского народа как сложившегося этноса в XV – XVI вв., мы не можем отрицать его древнее культурное наследие, ибо в состав народа вошли и "отуреченные согдийцы и хорезмийцы, а также на протяжении многих веков принявшие узбекский язык обширные пласты оседлого таджикского населения" (2.37, с. 32). С обретением Узбекистаном и всех среднеазиатских республик независимости позиция Г.Пугаченковой и Л.Ремпеля стала еще более обоснованной, что делает актуальным изучение культурного наследия народов, проживавших на указанной территории, и рассмотрение Узбекистана как самостоятельного историко-культурного региона.

В этой связи в настоящей работе рассматриваются преимущественно процессы, происходившие на территории Узбекистана, однако это обстоятельство не означает, что исследование носит замкнутый в рамках определенных политических границ характер. Тем более что "исторический подход требует учитывать, что в разные периоды границы стран порою смещались и не соответствовали современным границам. Поэтому сегодня важно осознать процесс сложения этнических пластов, который привел к формированию народов, и впоследствии – наций, обусловив сложение пяти современных государств Средней Азии, в их числе и Узбекистана" (2.63, с. 4). Таким образом, опираясь на исследование памятников искусства Узбекистана, предполагается проведение широких аналогий, привлечение материала искусства сопредельных областей и государств. Материалы монографии в определенной степени дополнят общую картину развития искусства Узбекистана.

Хронологические границы исследования охватывают исторически довольно протяженный период времени, начиная со времен античности и до позднего средневековья (III в. до н.э. – XIX в.); а также новое время. Это обстоятельство связано с тем, что смена в середине XIX в. общественно-экономической формации не привела к сколько-нибудь значительным изменениям в развитии искусства, в нем по-прежнему сохраняются традиции средневековья. В целом выбор столь значительного временного диапазона оправдан и с той точки зрения, что, как писал Л.Ремпель, "для истории искусств требуется более широкий охват художественных явлений. Искусство эволюционирует медленно, и процесс развития тем яснее, чем менее дробна периодизация" (1.96, с. 73).

Собранный и проанализированный материал позволяет более полно представить целостную картину генезиса и эволюции искусства Узбекистана в эпоху античности и средневековья, а также прогнозировать дальнейшие пути развития местной культуры.

Глава I

Античность
симбиоз культов, богов и героев

Античный период стал первым крупномасштабным свидетельством взаимодействия культур, значимость которого ценна еще и тем, что это был диалог Востока и Запада, традиционно имевших принципиальные различия в системе мировоззрений. Если искусство древнего Востока – это символизм и регламентированность канонов, господство религиозной идеи и глобальность тем, среди которых ведущее место занимает тема обожествленной царской власти, то греческое классическое искусство – прославление человека, создание безупречного образа, прекрасного духовно и физически. Гуманистические тенденции греческого искусства развивались по нарастающей, и в эпоху эллинизма реализм тяготеет к натурализму и бытописательству, а образ идеального героя сменяется гораздо более индивидуализированным, в какой-то мере даже приземленным. "Античную цивилизацию интересовал только человек, остальной мир для нее мало что значил, в то время как искусству Востока была дороже картина сложно устроенного космоса, вращающегося вокруг идеи Бога..., отсюда – схематизм, условность в искусстве, иносказания, отход от буквального изображения натуры или предмета, что позволяло неограниченно развивать любые символические истолкования", – эта фраза Л.Лелекова помогает раскрыть специфические отличия двух цивилизаций (1.52, с. 110). Тем не менее их взаимодействие принесло яркие плоды, питавшие искусство на протяжении нескольких веков. Как результат, "не только западноевропейская цивилизация выросла на фундаменте античности, но и основание цивилизации Центральной Азии включало мощный эллинистический слой" (1.56, с. 374). Вспомним также, что диалог Запада и Востока имел свою предысторию: генезис собственно греческой культуры был связан с древневосточными цивилизациям (особенно ярко это демонстрирует искусство греческой архаики); в свою очередь в сложении искусства государства Ахеменидов, в состав которого входила часть территории современного Узбекистана, была довольно значительна роль греческих влияний.

Эллинизм и Восток

В античный период в среднеазиатском регионе сформировались три историко-культурные области – Бактрия, Согд и Хорезм. Свое наиболее полное и яркое выражение диалог культур получил в Бактрии, территория которого охватывала Северный Афганистан, юг Таджикистана и Узбекистана (Сурхандарьинский район). Проблема бактрийской культуры изучается вот уже более 200 лет, с тех пор как в XVIII в. в Европе стали известны греко-бактрийские монеты. За это время в ходе археологических изысканий

накоплен значительный фактологический материал, позволяющий делать широкие культурологические обобщения о феномене развития искусства Бактрии, древнейшего очага среднеазиатской цивилизации.

Еще в доантичный период Бактрия, входившая в состав Ахеменидской империи, становится "не только местом восприятия, но и центром передачи передовых культурных достижений в соседние области (бассейн Кашкадарьи, долина Зарафшана, низовья Аму-Дарьи)" и в масштабах среднеазиатского региона эволюционирует из "периферического" очага культуры в "центральный" (2.84, с.52). Относительное культурное единство этой исторической области, как и всей территории Средней Азии того времени, с древними очагами цивилизации в середине I тыс.до н.э. исследователи связывают с распространением городского образа жизни, характеризующегося определенными стереотипами (2.44, с. 45).

Походы Александра Македонского повлекли за собой трансплантацию эллинской культуры на Восток; местное искусство вступает в непосредственный контакт с традициями греческого мира. В зарубежной науке общепринятым являлось утверждение, что население Востока стихийно тянулось к более высокой античной культуре (1.49, с. 51). Однако, пишет Г.Кошеленко, "применительно к эллинистической истории глубоко неверно ставить вопрос о высших и низших культурах. Должен стоять вопрос о взаимодействии разных культур, порожденных разными этническими общностями, прошедшими различный путь исторического развития и сформировавшимися в различных социально-экономических условиях" (1.49, с. 51). Как результат, ранний этап восприятия эллинских традиций был неоднозначен. Поскольку "стимулятором эллинизации искусства и культуры Бактрии после 329 г. до н.э. было насильственное установление власти македонян, основание новых полисов и крепостей" (1.56, с. 372), новые идеи и формы, утверждаясь в иных социокультурных условиях, не находят понимания в обществе. Вместе с тем типологические различия греческой и восточной культур также препятствовали их активному взаимодействию. Как отмечал Ю.Лотман, даже самые тесные контакты в военной, политической или культурной сферах не приводят к культурному воздействию, если отсутствует ситуация диалога. Лишь со временем, после падения греко-македонской политической власти, начинается взаимодействие различных элементов греческого искусства и культуры с местными – эллинистические традиции становятся востребованными в кушанский период. Причины их востребованности, появление синкретичных форм, связаны, очевидно, с этническим фактором: раннекушанская эпоха – этап, ознаменованный появлением и возвышением новой этнической доминанты. Традиции эллинского искусства подхватываются племенами юэчжей, с которыми связано основание Кушанской империи. Степнякам не были чужды идеалы греческой культуры, чем и объясняется ассимиляция эллинистических влияний.

Еще один неожиданно мощный всплеск эллинистических традиций мы наблюдаем в северо-западной Индии (Гандхара). Благодаря вхождению Индии в состав Кушанской империи уже в кушанскую Бактрию проникает новый импульс эллинистических традиций, синтезированных с индо-буддийским каноном, способствуя сложению симбиоза бактрийской, эллинистической и индо-буддийской культур. Процессы этнокультурных взаимодействий достигают в этот период своего максимального взлета. Такова общая картина взаимодействий культурных традиций в античную эпоху.

Несложно заметить, что античное искусство Бактрии и сопредельных территорий развивалось под знаком культуры греческого мира, на первой поре выступавшей относительно самостоятельно, вне активного взаимодействия с местной культурой, а в дальнейшем представлявшей собой симбиоз собственно греческих и восточных элементов. Эта динамика дала основание Д.Шлюмберже разделить эпоху античности на два периода:

– эллинистический (III – II вв. до н.э.),

– эллинизированный (I в. до н.э. – III в. н.э.).

Итак, с конца IV в. до н.э. Бактрия входит в ойкумену эллинистического мира; в середине III в. до н.э. на ее территории было образовано Греко-Бактрийское царство, искусство которого, как и соседней аршакидской Парфии, дает яркие примеры импорта новых художественных идей. Если в шестидесятых годах прошлого столетия отмечалось, что о роли греческого влияния возможно судить лишь теоретически (1.62, с. 340), то за последние десятилетия, вслед за прорицанием Д.Шлюмберже, появилось множество археологических находок и, наконец, исследований, позволяющих в полной мере оценить значение этого влияния.

Говоря об эллинских влияниях в Бактрии, исследователи выделяют зоны компактного расселения греков, а также ареалы "тесных эллинско-бактрийских этнокультурных и религиозных контактов" (1.56, с. 215). В первом случае показательным примером является крупнейший город греко-бактрийской эпохи – Айханум, расположенный на южном берегу Пянджа (Афганистан) и существовавший с последней четверти IV по I в. до н.э. Открытый археологами в 1965 г., он считается "эталонным" памятником восточного эллинизма (1.56, с. 38). В свою очередь городище Тахти-Сангин (Южный Таджикистан), где расположен знаменитый храм Окса, дает примеры первых шагов взаимодействия эллинских и местных элементов, проявившихся большей частью в архитектуре.

Айханум по своей структуре – типичный греческий полис, с непременными храмами, гимнасием, геройонами (мавзолеи основателей города), амфитеатром, скульптурой на площадях, системой водоснабжения; основным населением города были греческие колонисты. В архитектуре и скульптуре Айханума прослеживается стойкое следование эллинистическим традициям, лишь в определенной степени скорректированным местными материалами и климатическими требованиями (2.58, с. 87). В самих строениях основной упор делается на элементы, присущие греческому зодчеству, – это ордерная система, колонны и каменные капители, украшенные акантами и волютами, антефиксы, получившие своеобразную местную интерпретацию, хотя в целом планировка зданий повторяет известные на Востоке приемы. Скульптура города, представленная редкими сохранившимися образцами, – также из местного материала (глина), но выполнена в греческом стиле. Некоторые памятники являются предметами импорта; об этом свидетельствует материал (мрамор), богатство пластической моделировки, а также акролитная техника, характерная для эллинистической Греции, сочетающая мрамор с отформованной глиной и позволяющая создавать фигуры гигантских размеров. К числу последних относятся фрагменты ноги и руки Зевса, размеры которого в три раза превышали размеры человеческой фигуры. Сохранились также мужская и женская фигуры из так называемого "храма с нишами" (первая половина III в. до н.э.), выполненные в натуральную величину,

также в чисто греческой пластической традиции. Интерес вызывает и бронзовая фигура атлета, увенчанного венком; выполненный в традициях школы Лисиппа, данный памятник свидетельствует о том, что бактрийским мастерам были доступны и известны самые разнообразные традиции греческого ваяния.

Тахти-Сангин также дает уникальные образцы греческого, бактрийского и сако-скифского искусства. Его крупнейший объект – зороастрийский храм Окса (конец IV – начало III в. до н.э.) – посвящен божеству реки Окс (современная Амударья). Конструктивная основа храма – уже типично восточная, в то время как ордер (ионический), материал колонн и монументальные алтари выполнены под греческим влиянием. Обнаруженные здесь памятники, преимущественно предметы импорта – миниатюрное изображение Александра Македонского, образы речных божеств (бронзовая скульптурка Марсия), изделия из слоновой кости, полихромная скульптура из ганча и глины (коры), в том числе галерея портретов эллинистических и восточных правителей (головы "молодого" и "пожилого" царей, голова жреца) – свидетельствуют о тесных контактах Бактрии со степными культурами и греческими средиземноморскими городами (1.79, с. 158). Однако взаимодействия культур еще не происходит – искусство эллинистического периода представлено памятниками, ориентированными на греческий канон; "восточные влияния минимальны или полностью отсутствуют... в скульптуре, мелкой пластике, росписи, где превосходство эллинов было очевидным, синтез восточного и греческого заметен только на семантическом уровне" (1.79, с.280).

Одним из важнейших памятников ахеменидской и эллинистической Бактрии стал знаменитый Амударьинский клад (клад Окса, Южный Таджикистан), предметы которого, относящиеся к V – III вв. до н.э., представляют иконографию и стилистику ряда центров Ближнего и Среднего Востока. Здесь была собрана храмовая утварь – около 200 золотых и частично серебряных изделий, а также 1300 монет – греческих, малоазийских, иранских, селевкидских (1.56). Так, под воздействием греческого искусства выполнены серебряная фигурка юноши, фигурка обнаженного юноши с птицей в руках, относящиеся к V в. до н.э. ("свободная манера изображения обнаженного человеческого тела совершенно чужда древневосточному искусству и могла появиться в Бактрии только под эллинским воздействием" – 2.33, с. 192); изделия малоазийских мастеров. 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 (1.56; 2.33, с. 198). Уникальность этих предметов в том, что культура Бактрии ахеменидского периода была практически неизвестна. К группе бактрийских находок относится художественный металл, в частности, ювелирные украшения, золотые пластины с контурными изображениями женских и мужских фигур (очевидно, жрецов со связкой барсома в руках). Наконец, в кладе представлены предметы, выполненные в традициях искусства степного мира (миниатюрные фигурки копытных животных, V – IV вв. до н.э., несомкнутые браслеты и гривны, золотые бляха и перстень с зооморфными изображениями).

Изделия Амударьинского клада также не дают примеров синкретизма художественных идей. Это послужило исследователям основанием считать,

30559

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 (2.86, с. 204 – 205). В любом случае указанные находки подтверждают, что в Бактрии, 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; в результате существовали все предпосылки для возникновения такого явления, как культурный симбиоз.

Еще одно поселение античной эпохи – Дильберджин (II в. до н.э. – IV в. н.э.), крупный культурный и торгово-ремесленный центр. Сохранившиеся здесь фрагменты настенной росписи (панно греко-бактрийского времени с Диоскурами – нагие атлеты держат под узду скакунов) являются наиболее ранними памятниками настенной живописи Бактрии, выполненными в подражание греческой манере (2.32, с. 271, 1.50, 1.51).

В Северной Бактрии (территория Узбекистана) эллинистические постройки практически не сохранились, однако обнаруженные на Дальверзине, Халчаяне и Кампыртепа базы колонн, антефиксы, фрагменты капителей с волютами и листьями аканта (I – II вв. н.э.) свидетельствуют о существовании здесь аналогичных храмов, при строительстве которых использовалась ордерная система.

Наиболее строгое следование эллинским традициям дает нумизматический материал, ставший отражением "масштабности всего греко-бактрийского искусства" (2.75, с. 145). На аверсах монет чеканились рельефные профильные изображения местных правителей, передававшие внешние черты и даже характер портретируемого. На реверсе – греко-эллинистические божества и герои – Зевс, Аполлон, Дионис, Посейдон, Тихе, Геракл, Диоскуры и др. Их образы уже в варваризированном варианте сохраняются на монетах на протяжении нескольких веков после падения Греко-Бактрийского царства. Виртуозность исполнения этих миниатюрных шедевров искусства не перестает поражать исследователей; несмотря на свои скромные размеры, они воспринимаются как ярчайший документ великой эпохи. В отношении греко-бактрийских монет можно говорить о прямом импорте художественных идей, в них отразилась высокая культура исполнительства, взращенная не одним поколением греческих мастеров-медальеров. Однако нельзя не заметить, что мастера, прекрасно владеющие греческим искусством реалистического портрета, при создании иконографии персонажей все активнее использовали и обыгрывали сугубо местные, неэллинские элементы. В частности, это касается одежды царей Деметрия и Антимаха (ранее цари на монетах изображались обнаженными) или лучистого нимба восточного солнечного божества Митры вокруг головы стоящего Геракла (1.109, с. 36), Посейдон также предстает в одеждах "на варварский лад" (2.34, с. 228), и т.д.

В целом можно заметить, что эллинистический период не дает сколько-нибудь ярких примеров диалога культур, влияние греческого искусства прослеживается большей частью на уровне предметов импорта и подражаний. Новые идеалы поддерживаются правящими кругами, но остаются далекими от потребностей широких масс, об этом свидетельствует характер проникновения эллинистических влияний, затронувших в основном

Греческая амфора с краснофигурным изображением Геракла и Цербера. Конец VI в. до н.э.

Амфора чернолощеная. Кампыртепа. I в. до н.э.

общественную и храмовую архитектуру, скульптуру, нумизматику. Однако со временем ситуация в значительной степени меняется – миграционные черты, адаптируясь, обретают характер автохтонных, что приводит к сложению уже в кушанскую эпоху эллинистическо-бактрийского симбиоза культур. В частности, монеты кушанской эпохи, унаследовавшие традиции медальерного искусства эллинизма, – это уже в большей степени проявление местных традиций искусства. Набор божеств-покровителей говорит о широчайшем религиозном синкретизме: "наряду с местным, бактрийским божеством амударьинских вод Вахшо мы видим здесь и общеиранских – бога солнечных лучей Митру, богиню победы Хванинду, божество ветра Вадо, бога огня Фарро и великую месопотамскую богиню-мать Нану, эллинских Гелиоса и Селену, греко-римского Сараписа и индийских персонажей, в том числе Будду. При этом все божества, изображенные на монетах Канишки и Хувишки, вне зависимости от их происхождения, выполнены в традициях античной медальерной пластики, хотя отнюдь не всегда наделены античными атрибутами" (2.87, с. 211).

О тотальном восприятии эллинских традиций кушанской Бактрией свидетельствует античная керамика. Греческие формы посуды – амфоры, кубки, фиалы, так называемые рыбные блюда, одноручные и двуручные кувшины, частично появившиеся еще в греко-бактрийский период, на несколько веков становятся типичными для местного керамического производства. В основном это посуда, выполненная на гончарном круге. Она отличается высоким качеством, тонкостенностью, разнообразием форм и изяществом линий. Так, к числу наиболее ранних образцов (эллинистический период, III – II вв. до н.э.) относятся рыбные блюда, фиалы, кубки, покрытые светлым или темно-красным ангобом (Кампыртепа). Известен также один из редких "письменных" документов эпохи – фрагмент хума с процарапанной греческой надписью (5.2, илл. 191).

Подъемный материал дает возможность проследить динамику развития форм от греческих подражаний до местных интерпретаций. Во II в. до н.э. – I в. н.э. распространяются и греческие способы отделки посуды: штамп, широко используемый в античном мире уже в IV в. до н.э. (штампованная керамика встречается практически на всех городищах), некоторые виды

Ойнохоя.
Родос.
VII в. до н.э.

Ойнохоя.
Хатынрабад.
II в. н.э.

Ойнохоя.
Согд, Афрасиаб.
I в. до н.э.

Ойнохоевидный кувшин. Ферганская долина. XX в.

Рис. 1. Классические для Греции виды керамической посуды – амфоры, ойнохои, фиалы – становятся популярными в античной Средней Азии, синтезировав греческие формы и способы отделки (штамп, лощение и проч.) с характерными элементами местных культур, чаще всего – зооморфными налепами. Подражания ойнохое – сосуду со смятым сливом – сохранились на территории Узбекистана вплоть до XX в., а фиал трансформировался в традиционную для среднеазиатского региона емкость для чая, ныне известную как пиала.

лощения (сетчатое, в подражание римской посуде; Каратепа, Хайрабадтепа и др.), покрытие посуды лако-глазурью (Зартепа), частичное окрашивание ангобом (Фаязтепа, Каратепа, Дальверзин, Айртам, Халчаян и др.). Как известно, штампованный орнамент, наносившийся с помощью специальных печатей на сырую глину, также пришел из эллинистического мира и начал применяться по всей Бактрии в кушанское время, начиная с I в. н.э. Именно такой вариант декора представлен на чернолощеной амфоре из Кампыртепа с двумя ручками, украшенной по тулову орнаментом в виде пальметток, листиков, волнистых линий и прямоугольников с точками по углам (5.2, илл. 146). Как отмечала О.Сычева, бактрийские мастера переняли прием орнаментации посуды штампом в связи с эллинизацией местной культуры (2.90, с. 250). Орнамент в виде листиков-пальметт также заимствован из стран эллинистического мира. Под влиянием греческой культуры появляются витые ручки сосудов, налепы в виде человеческих головок (2.97). Одновременно существует и местный тип посуды – цилиндро-конические кубки, продолжавшие традиции керамики ахеменидского времени, изящные бокалы с крупным резервуаром на ножке, иногда невысокой, иногда стройной и профилированной.

К числу типичных примеров эллинизированной керамики относятся: уже упомянутая чернолощеная амфора (Кампыртепа, I в. до н.э.), чернолощеные фиалы (Кампыртепа, I в. до н.э. – I в. н.э.), бокалы (Дальверзинтепа, Кампыртепа, I в. до н.э.), ойнохоя (Хатынрабад, I – II вв. н.э., Старый Термез, другие городища северной Бактрии и Согда), амфоровидный ритон (Дальверзинтепа, II – III вв. н.э.). Вместе с тем нельзя не заметить, что все эти образцы были не копиями, а результатом местной интерпретации, свидетельствующей о своеобразной переработке местными мастерами греческих гончарных традиций (рис. 1). Так, местные амфоры отличаются некоторой огрубленностью форм, минимальным характером декора. Роспись (краснофигурная, чернофигурная),- одна из наиболее ярких черт греческой

античной керамики, так и не стала характерной для местной школы; распространение греческих традиций вазописи, очевидно, остановилось на Мерве. Возможно, это связано с социальной востребованностью керамической посуды: ею пользовались самые широкие слои населения.

В целом керамика стала свидетельством тотального проникновения эллинистических влияний в быт бактрийцев. Греческие формы посуды сохраняются вплоть до III – IV вв. н.э. Некоторые из них существуют в Узбекистане до сих пор, став неотъемлемой частью национальной культуры – речь идет о фиале, который ныне известен как пиала; это ярчайший пример глубинного взаимодействия двух различных культурных традиций.

Эллинские традиции отразились и в монументальной живописи кушанских храмов, которая, к сожалению, сохранилась фрагментарно и не дает возможности говорить о степени ее распространения. Типичные мотивы эллинистической орнаментики – вереницы пальметт, сеточные мотивы, пересекающиеся кружки – часто используются в обрамлениях и бордюрах, реже – в отдельных панно (Дальверзинтепа, I в. н.э.). Иконография одного из наиболее известных сюжетных фрагментов – жрец, держащий в поднятых над головой руках ребенка (Дальверзинтепа, I в.), свидетельствует об ориентации на реализм и бытописательность греческой живописи.

Наиболее ранние образцы скульптуры Северной Бактрии, выполненные в подражание эллинистической манере, относятся уже к кушанскому времени. Классический пример – династийный комплекс Халчаян (I в. н.э.), речь о котором пойдет ниже. Здесь отметим лишь одну из характерных черт халчаянской скульптуры – ее разнообразный сюжетный ряд. Несмотря на то, что комплекс в целом связан с ранним этапом становления династийного искусства, в нем явно прослеживаются светские черты, выраженные в глубоко индивидуализированных типажах. В дальнейшем мирское начало уступит место культу, и лишь редкие образцы скульптуры будут далеки от религиозной идеи, связанной с буддизмом. Таков фрагмент женского торса, обнаженного до пояса, с драпировкой на бедрах (II – III вв. н.э.), вызывающий прямые аналогии со статуей менады работы Скопаса (Дальверзинтепа, первая половина IV в. до н.э.). В обеих работах авторы стремились максимально полно передать пластику обнаженного женского тела, слегка скрытого драпировками, не скрадывающими, а скорее подчеркивающими линии фигуры. Несмотря на то, что дальверзинский образец в отличие от греческого выполнен из глины, и является пристенной, а не круглой скульптурой, в нем необычайно убедительно переданы легкость и невесомость драпировки, динамичность и раскованность позы (рис. 2). Предполагаемая связь с образом менады, или вакханки, почитательницы Диониса, делает неожиданным обнаружение этого памятника в буддийском храме (ДТ-25, пом. 3 – 5.2, с.277).

Специфические эллинизированные черты бактрийской школы ваяния, а также собственно эллинистические традиции оказали определяющее влияние и на формирование скульптуры Гандхары (Северная Индия), где формируется новый стиль, синтезировавший привнесенные приемы с характерными особенностями индийской пластики. Его отличительные черты – свойственная индийской культуре чувственность и продиктованная ею некоторая барочность формы. С проникновением буддизма на территорию Бактрии в местном искусстве получает развитие буддийское направление (храмовая скульптура и живопись, I – III вв.), синтезировавшее эллинистические, бактрийские и индо-буддийские

Менада. Статуя работы Скопаса.
I пол. IV в. до н.э.

Женский торс. Дальверзинтепа.
II – III вв. н.э.

Рис. 2. Женский торс с драпировкой на бедрах из Дальверзинтепа вызывает прямые аналогии со статуей менады работы Скопаса. Данный памятник – еще одно свидетельство популярности дионисийского культа и сохранения традиций эллинской пластики в Кушанской Бактрии.

приемы. Собственно эллинистические черты проявляются в типаже лиц (Аполлон как прообраз Будды), богатстве драпировок буддийских персонажей, их свободных и естественных позах (фрагмент торса в драпирующемся одеянии, Дальверзинтепа, III в. н.э., нижний фрагмент статуи Будды, в трехчетвертном объеме, Дальверзинтепа, II – III вв. н.э., 5.2, илл. 129).

Наконец, терракота – еще один пример местной трансформации привнесенных эллинистических традиций. Эллинский компонент прослеживается здесь наиболее полно, о чем свидетельствуют многочисленные находки, изображающие богинь греко-бактрийского пантеона (в Бактрии женские терракотовые статуэтки появляются в III – II вв. до н.э. и рассматриваются как несомненное влияние эллинистической пластики), а также мужские фигурки, связанные с культом Геракла и Диониса.

Восток уже был знаком с образом Геракла, о чем свидетельствуют памятники сако-скифского круга (VI – V вв. до н.э.); на рубеже веков его

Музыкант с поперечной (горизонтальной) флейтой. Кампыртепа. I в. до н.э. – I в. н.э.

Музыкант с флейтой Пана. Кампыртепа. I в. до н.э.

Женщина с лютней. Дальверзинтепа. I – II вв. н.э.

Рис. 3. Мужские и женские терракотовые фигурки музыкантов являются типичными атрибутами дионисийского культа. Его широкое распространение в античной Средней Азии было предопределено наличием в местной среде аналогичных культов, связанных с представлениями об умирающей и воскресающей природе.

популярность вновь возрастает. Мы видим Геракла на монетном чекане, геммах, в пластике малых форм (бронзовые статуэтки, терракота).

Культ Диониса, греческого бога виноградарства и виноделия, получил широкое распространение на местной почве, что стало ярким проявлением "комплиментарного" отношения к эллинским традициям в среде самых широких народных масс. Подобные культы вегетативного цикла, связанные с идеей умирающего и воскресающего божества, существовали и на территории Бактрии, поэтому собственно греческие нашли живой отклик в местной среде. "Греческие божества, в том числе и Дионис, слились со своими "восточными" двойниками, а не были искусственно привиты на новом месте. Триумфальное шествие Диониса... было подготовлено родственными локальными культами" (1.33, с. 74). Аттические праздники в честь Диониса – Дионисии – отмечались два раза в году – в декабре и марте, и, очевидно, приходились на дни зимнего солнцестояния (25 декабря) и весеннего равноденствия (21 марта). Эти дни чтились и в Средней Азии – на 25 декабря приходился день рождения Солнца, великого Митры, а 21 марта, когда день догоняет по продолжительности ночь и становится длиннее, – возрожденный ныне Навруз (Новый год).

С культом Диониса связан многочисленный комплекс терракот, изображающих сатиров, силенов и Пана. Основная локализация этого комплекса – Халчаян, Дальверзинтепа, Зартепа. Греческие оригиналы этой группы – статуарные атлетические изображения мужчин, обнаженных, длинноволосых и бородатых, нередко с лошадиным хвостом. Бактрийские же варианты выполнялись для нужд семейной обрядности и отличались примитивностью ручной лепки, причем для исполнителя важно было передать

в первую очередь половые признаки и бороду персонажа. В основном это небольшие обнаженные мужские фигурки, высотой не более 10 – 12 см, иногда с музыкальными инструментами, или налепные украшения в виде мужских голов (Силен). К дионисийской группе примыкают также женские и мужские фигурки с музыкальными инструментами – флейтой Пана, угловой арфой, лютней (Кампыртепа, Дальверзинтепа, I в. до н.э. – II в. н.э.) (рис. 3). По предположению исследователей, они носили культовый характер – были божествами-покровителями различных мистериальных циклов, музыки, танца, комедии (3.59, с. 216).

Тема дионисийских персонажей исследована достаточно полно (1.67, 1.126, с. 152, 2.47). Главное, что хотелось бы подчеркнуть – их устойчивое бытование в кушанское время. Это еще одно свидетельство того, что традиции эллинизма проникали не столько на уровне иконографии, сколько на уровне идеологических представлений, что ускоряло процесс адаптации инокультурных мотивов в местной среде.

Изучению многочисленных образов Великой бактрийской богини (III в. до н.э. – III в. н.э.) также посвящено множество трудов (2.3, 2.47, 2.58). Это скульптурные статуэтки, обнаженные (более ранние и редкие образцы III в. до н.э. – I в. н.э., Барраттепа, Кампыртепа, Халчаян, Самарканд) или в эллинизированных одеждах типа ниспадающей складками туники и накинутого плаща-гиматия (III в.н.э., Барраттепа, Дальверзинтепа и др.). Характер драпировок является показательным атрибутирующим признаком. В этом виде искусства эллинистическая пластика также постепенно уступает место сугубо восточным канонам изображения – фигурки стилизуются, драпировки схематизируются, теряя мягкость линий и превращаясь в жесткий каркас, зачастую вовсе заменяются местными одеждами, скрадывающими фигуру; все более характерным становится азиатский тип лица. Постепенный переход от реалистической, жизненно убедительной трактовки ко все большей отвлеченности, условности, знаковости образа станет определяющим для кушанского искусства; в это время наблюдается полный переход от индивидуализации, реальной достоверности к максимальной обобщенности фигур и лиц (2.58, с. 108 – 114).

О тотальном проникновении традиций эллинистической культуры свидетельствуют и различные бытовые предметы, характерные для греко-римского мира. Так, на территории Бактрии греко-бактрийского и кушанского периодов многочисленны находки глиняных пирамидальных грузил для вертикального ткацкого станка (Дальверзинтепа, I – II вв. н.э.); деталей черепицы (антефиксы Дальверзинтепа I – II вв. н.э.; развитие черепичного производства – один из показателей высокой строительной техники и городской культуры – рис. 4), типичных для Греции железных кованых четырехзубчатых ключей (Кампыртепа, I – II вв. н.э., 5.2, илл. 207 – 210); туалетных дисков, декорированных греческими барельефными композициями (мраморовидный известняк, Дальверзинтепа, I в. н.э.; 5.2, илл. 83); костяных стилей – принадлежностей для письма (Кампыртепа, II в.н.э.; 5.2, илл. 88). От незначительных, на первый взгляд, предметов быта до идеологии и эстетических норм – таков широкий диапазон ценностей, предложенных греческим миром Востоку.

С первых веков нашей эры ретранслятором идей западного античного мира стал Рим, могущественная империя, чьи геополитические и торговые интересы распространялись далеко на Восток, прежде всего в Индию. В

Антефикс. Ай-ханум.
III – II вв. до н.э.

Антефикс. Дальверзинтепа.
I – II вв. н.э.

Рис. 4. Антефикс из Ай-Ханум, типично эллинистического города, более близок греческим оригиналам, в то время как дальверзинский образец демонстрирует подражательность формы. В целом архитектура античного периода в большей степени следовала восточной традиции; греческие элементы проявлялись лишь в деталях.

силу этого в Бактрию римское влияние шло опосредованно, через эллинизированный Египет, бывший морскими воротами Римской империи, и Индию, доходя уже как результат индо-римского синтеза, а также из Северного Причерноморья и Турции (1.102).

Проблему взаимоотношений Египта и Кушанского царства изучала Т.Шеркова, которая, однако, подходила к этой проблеме через взаимоотношения Египта в первую очередь с Индией, а уже потом – с "сопредельными странами", в том числе Бактрией. Она отмечает, что прямые контакты Египта с Кушанским царством осуществлялись преимущественно с рубежа I – II по III вв. н.э.: "контакты с Римской империей дали новый толчок для проникновения элементов культур античного мира, в первую очередь восточных провинций и Египта, которые, имея традиционные связи с Востоком, заняли лидирующее положение в торгово-экономических и культурных взаимодействиях с этими территориями" (1.126, с. 163, с. 15).

Римско-кушанские торговые и культурные связи носили довольно активный характер, вплоть до установления в Индии римских посольств и торговых миссий. Известно также, что Рим поддерживал торговые и военно-дипломатические отношения с Бактрией – в 99 г. кушанское посольство посетило Рим (1.117, с 152). Важная роль в процессе этого общения принадлежала Великому шелковому пути.

О проникновении в Бактрию римского влияния мы можем судить по предметам египетского и римского импорта. К их числу относятся фигурные амулеты в виде амфорок, кулачков-кукишей, виноградных гроздьев, скарабеев, лягушек, статуэтки египетских богов (Исида, Гарпократ, Серапис, Бес, Птах, Осирис и др.) из фаянса и других материалов; александрийская торевтика (коллекция гипсовых медальонов из Бергама), туалетные диски. Широкое распространение, в частности, амулетов, объяснялось тем, что "эти символы не были чужды кушанской культуре, ...они отражали универсальные религиозные представления, свойственные народным религиям, что лаконично выражено в традиционной древнеегипетской формуле "жизнь, благополучие, здоровье" (1.126, с. 161 – 162).

Взаимодействие бактрийско-римских культур особенно ярко прослеживается на нумизматическом материале. Так, на монетах Канишки и Хувишки нередко встречается изображение египетского божества Сераписа. Сопоставление иконографии позволило Р.Геблю сделать вывод, что "кушанские чеканщики, будучи удалены от известных канонов в передаче образа того или иного божества, приобретали большую свободу, что послужило причиной возникновения "новой иконографии" римско-эллинистических божеств и нашло свое выражение в пренебрежении некоторыми атрибутами" (1.126, с. 125). Эта "новая иконография" связана, по мнению Т.Шерковой, не с "отступлениями", а с иной иконографической трактовкой, вызванной наличием развитой местной изобразительной традиции. В целом римское влияние проявилось в бактрийском искусстве с меньшей степенью интенсивности, в плане иконографии ряда образов, "коснулось поверхностно, не проникая в толщу местного искусства" (2.75, с. 25).

Итак, говоря о динамике эллинистических влияний, можно заметить следующее. С IV в. до н.э. по III в. н.э. в Среднюю Азию шел мощный импорт идей эллинизма. Ряд исследователей – Б.Литвинский, И.Пичикян, Г.Кошеленко – считают, что в начальный период преобладал процесс взаимного отталкивания, а не взаимодействия культур; им вторит Ю.Лотман: "напрасно полагать, что ситуация диалога подразумевает приязненные отношения народов, их реальное сближение" (2.38, с. 231). Действительно, в собственно эллинистический период традиции эллинизма, носителями которых были греческие и малоазийские переселенцы, проявились достаточно ярко, но локализовались в основном в городах-полисах и в сугубо официальных видах искусства (нумизматика, общественная архитектура и скульптура); отсутствуют подтверждения широкого и массового распространения идей эллинизма. В результате в искусстве эллинистической Бактрии "в большей степени выразилась собственно греческая художественная традиция" (2.34, с. 227). Греко-бактрийский период стал ярким, но локальным проявлением традиций эллинистического искусства, территориально затронувшим преимущественно Бактрию. В кушанскую эпоху ситуация меняется – эллинистическое влияние распространяется глубоко и повсеместно, что приводит к возникновению синкретичных форм в разных видах искусства, укоренению различных эллинистических культов (керамика и терракота – яркое тому подтверждение). В целом симбиоз бактрийско-эллинистических традиций дал яркие плоды в архитектуре, нумизматике, живописи, скульптуре, терракоте, керамике и проявился как на уровне иконографии (греко-бактрийский период), так и на уровне идеологических представлений (эллинизированный кушанский период).

Другие исторические области на территории Узбекистана – Согд и Хорезм, также попали в круг эллинистических влияний.

Согд – древнейшая культурная область Средней Азии, расположенная в долине Зарафшана (самаркандский, кашкадарьинский и бухарский оазисы). Первые упоминания о Согде встречаются в ахеменидских клинописных источниках и Авесте, а позже и у античных авторов, которые называли эту область Согдианой. Основные занятия населения – земледелие и скотоводство; основная религия – локальная форма зороастризма, синтезированная с местными культами. В рассматриваемую эпоху на территории Согда активное

развитие получает городская культура, представленная, в первую очередь, памятниками Еркургана, Мараканды (древнее городище Афрасиаба) и Калаи Захоки Марона. С другой стороны, этнокультурную и демографическую ситуацию в регионе характеризовали тесные контакты с кочевым миром, постоянное смешение оседлого и кочевого населения.

В античный период Согд, несмотря на активное сопротивление войскам Александра Македонского (у античных авторов мы находим упоминания о борьбе согдийцев и кочевых саков с греками, 1.76, с. 220), входит в систему эллинистических государств, поэтому не случайны стереотипы в его материальной культуре, градостроительстве и искусстве, сложившиеся под воздействием эллинизма. Так, крупнейший город античного Согда Еркурган имел типично греческую структуру (1.113, с. 65). Один их храмов города выполнен в виде двухколонного святилища с четырехколонным портиком на главном фасаде, обращенном к обширному двору, и имеет планировку, восходящую к греческим сооружениям типа мегарон (1.113, с. 162). Сохранившиеся редкие образцы скульптуры и полихромных стенных росписей еркурганских святилищ также свидетельствуют об ориентации на эллинистические образцы (мужской портрет, фрагменты головы божества и торсов, III – IV вв. н.э., меандровые мотивы), а также о связях с культурами Хорезма и Бактрии. В целом эллинизм играл значительную роль в культуре согдийских городов, об этом свидетельствуют и согдийские монеты, реверсы которых украшались изображениями Зевса, Геракла, протомой коня.

Знаменитый бухарский клад греко-бактрийских монет также подтверждает, что эта территория или была подчинена Греко-Бактрии, или, по крайней мере, активно торговала с ней. Вместе с тем, в Согде появляется собственный чекан, основанный на подражании греко-бактрийскому. Наиболее широкое распространение в Согде имели подражания тетрадрахмам Евтидема (кызылтепинский могильник, 1.76, с. 97). Искаженная греческая легенда постепенно заменялась местной, согдийской. Такие монеты были найдены в Бухарской и Самаркандской областях, возможный район их чеканки – низовья Зарафшана, т.е. Бухарская область (по В.Массону). Другие варианты – подражания Антиоху I и селевкидским драхмам – дают Самарканд и Кашкадарья.

Под влиянием бактрийской эллинизированной культуры в Согде на рубеже веков появляется новый комплекс керамики, которая демонстрирует много общих черт с греко-бактрийской и кушанской. Ее популярные формы – фиалы и кубки (III – II вв. до н.э.), ойнохои (II – I вв. до н.э.), кувшины с ручками и без, бокалы колоколовидной формы на кольцевой ножке, тонкостенные бокалы и чаши, покрытые черной и красной лако-глазурью, по качеству исполнения и характеру декора не уступают бактрийским и напоминает греческие лаковые сосуды. То, что это посуда местного производства, видно по глиняному тесту. Г.Пугаченкова считает, что близость форм бактрийской и согдийской керамики при некоторых различиях технологического свойства было связано с непосредственным обменом опытом гончаров (1.140, с. 18). Появление некоторых форм вызывает споры у специалистов. Так, С.Кабанов и Г.Шишкина связывали появление бокалов колоколовидной формы в Средней Азии с греками (2.30, с.84; 2.101, с. 237 – 238). По мнению Ж.Гардена, бокалы были хорошо знакомы "скифским" народам Средней Азии до их вторжения сюда. По другой его гипотезе, они возникли при кушанах как подражание металлическим кубкам

1.76, с. 194). А.Обельченко признавал местный характер этой формы, известной еще из раскопок поселений земледельцев эпохи поздней бронзы, отрицая греческие параллели, хотя в целом он не исключал влияния античного керамического производства на среднеазиатское, говоря о профилированных венчиках кувшинов из погребений II в. до н.э. – I в. н.э., которые имеют такую же профилировку, как греческая античная керамика (1.76, с. 195).

Подражания эллинистической пластике появляются в Согде еще в греко-бактрийский период, и не в последнюю очередь они связаны с ввозом греческой керамики и терракоты (2.47, с. 244). В отличие от импортированной, местная пластика малых форм оттискивалась в одностворчатых формочках и была плоская с оборота. Таковы образы воина в коринфском шлеме, многочисленные образы Великой богини в драпирующихся одеяниях, дионисийские персонажи (в том числе налепы в форме головы Силена) и музыканты. К числу известных эллинистических образов относится и богиня-покровительница Варахши, изображаемая со "стенной" короной (муралис) на голове (2.10, с. 36 – 45; 5.3, илл. 246). Со временем изобразительное искусство Согда, как и Бактрии, теряет характерную для эпохи эллинизма живость и правдоподобность, делаясь все более иератичным и условно-плоскостным: "воспринятые от эллинов образы и формы постепенно переосмысливаются и преображаются: прослеживается схематизация греческого костюма (складчатой туники, свободного хитона), канонизация поз, теперь уже построенных по восточному принципу фронтальности. Так местная художественная традиция видоизменяла античные элементы в соответствии с нормами восточного искусства" (2.47, с. 244).

В позднеантичный период встречаются фигурки женского божества исключительно азиатских типов, местного характера – такова согдийская богиня-покровительница Нана. Для фигурок характерна каноничная фронтальность. Вместе с тем в малой пластике нельзя не заметить проявления опосредованного эллинизма, воплощенного в гандхарском варианте. В целом индо-буддийские влияния не прослеживаются, так как проникновение буддизма в Согд из Бактрии относится уже к III в. н.э. (1.69, с. 38).

Искусство другой области на территории Узбекистана, Хорезма, также интересно в плане этнокультурных взаимодействий. На рубеже V – IV вв. до н.э. Хорезм обособился от Ахеменидской державы и переживал значительный экономический подъем. Здесь формировалась уникальная цивилизация, образованная перешедшими к оседлой жизни кочевниками. Органичный сплав местных и иноземных культурных традиций привел к формированию в Хорезме яркой и своеобразной культуры. В искусстве прослеживается наиболее сильное воздействие кочевого мира, откуда, собственно, выходило большинство правящих хорезмийских династий. К числу уникальных памятников региона относятся Кой-Крылган-кала (III в. до н.э.) – династийный культовый комплекс, связанный с культурой сакского круга (круглая планировка Кой-Крылган-калы типична для сакских мавзолеев, 1.94, с. 37). Обнаруженные здесь немногочисленные изделия прикладного искусства также подтверждают близость комплекса культуре кочевого мира – речь идет о фрагменте керамической фляги, где мы видим изображение всадника с копьем наперевес, в остроконечном головном уборе, типичном для сако-скифских воинов (III в. до н.э.).

В другом уникальном памятнике, дворце хорезмийских царей Топрак-кала (III в.н.э.), были обнаружены эллинизированная скульптура с типично греческими мотивами (парящая богиня победы Ника), изображения зверей, уводящие в мир скифского искусства, и, наконец, элементы настенных росписей, в которых прослеживаются индо-буддийские и сако-скифские влияния.

В целом можно утверждать о значительной роли эллинизма в развитии хорезмийской культуры, причем именно с эллинистическим влиянием связан ее очередной подъем на рубеже II и I вв. до н.э. после военного разгрома во II в. до н.э. Об этом свидетельствует, в частности, монетный чекан в подражание греко-бактрийскому царю Евтидему (1.94, с. 52). С.Толстову принадлежит вывод о том, что эллинистическое и римское влияние на хорезмийское искусство "распространилось не благодаря прямым контактам со среднеазиатскими греками, а опосредованно, но не в греко-бактрийской или парфянской, а в индийской обработке, в связи с вхождением Хорезма в состав Кушанского государства" (1.117, с. 160). Однако вопрос о том, какими путями проникало индийское влияние в Хорезм, достаточно сложен и может служить темой специального исследования (2.15, с. 240). Не следует исключать и того факта, что эллинистическое влияние сохранялось в собственно кочевой среде со времен контактов греков со скифами, поскольку хорезмийские племена – это "одно из звеньев цепи древних племен, кольцом окружавших Черное и Каспийское моря" (1.117, с. 86), и возможно, их знакомство с греческой культурой могло иметь непосредственный характер. О близости культур свидетельствует, в частности, родственный дионисийскому культ Мины, связанный с идеей умирающего и воскресающего божества. "По древней легенде, Мина – царица Хорезма. В шелковой одежде, опьяневшая, она вышла из дворца. Вино усыпило ее, а холод ночи убил. Событие это произошло весной; исходя из данных Бируни, можно установить, что первоначально праздник Мины приходился на март. Несомненно, перед нами отзвуки мифа и ритуала вегетативного цикла, связанного с виноградарством и виноделием. По срокам с праздником Мины довольно точно совпадают дни Анфистерий – Цветочного праздника в начале аттического года (март), посвященного Дионису" (3.69, с. 279). Очевидно, что эти праздники приходились на день весеннего равноденствия, и были генетически связаны с Наврузом – восточным Новым годом (21 марта). Интересно также, что "античные авторы называют вакхические празднества в храмах Анахиты сакскими, связывают их установление с переднеазиатско-скифскими контактами, отмечают в ритуале пиршества и пляску в скифской одежде" (3.69, с. 282).

Строительство нового династийного центра, дворца хорезмийских правителей Топрак-калы, было связано с подъемом хорезмийской культуры, обретением политической независимости от Кангюя. Живопись Топрак-калы, исключительно светская по содержанию, включала в себя различные по своему генезису композиции (1.117, с. 57 – 58). Изображение арфистки (реминисценция индо-буддийских музыкантш), сборщиц фруктов, с одной стороны, и богатый зооморфный ряд – фазаны, тигры, лошади, несмотря на фрагментарность, отличающиеся удивительной верностью натуре, с другой, отражают близость хорезмийских художников как индо-буддийским, так и степным традициям искусства ("комната тигра и фазана", "зал оленей").

Несомненно, от традиций степного искусства идет и динамизм сюжетных композиций, и смелость в передаче сложных движений и поворотов. Вместе с тем живописи Топрак-калы были присущи те черты, которые отличают античные росписи среднеазиатского региона в целом: отсутствие перспективы, линеарность, плоскостность. Как отмечал Л.Лелеков, местная древняя самостоятельная линия проявлялась в "линейной манере, тяготеющей к графике, раскрашенному рисунку. Она лишь временно была приглушена мощным воздействием эллинистической художественной культуры и позже проявится в искусстве раннефеодального общества" (3.35, с. 230).

Скульптура Топрак-калы, представленная в Тронном ансамбле, Зале царей, Зале танцующих масок, Зале воинов, Зале побед, дает многочисленные образы местной правящей династии, персонажей дионисийского цикла. Она также является свидетельством влияния эллинистической пластики, что находит свое отражение в характере художественного решения и иконографии, внимании к пластической выразительности фигур, портретной достоверности персонажей. Так, на фрагментах, изображающих стоящие фигуры и танцующих женщин, особое внимание уделено развивающимся складкам хитонов; среди образов дионисийского цикла выделяется голова бородатого сатира с лошадиными ушами. Вместе с тем, сохранившиеся портретные изображения (Красная голова, супруга Вазамара) уже отличаются стремлением к статичности, идеализированности образа, которые появляются под воздействием местных канонов в противовес эллинистической пластике (1.83, с. 89). Скульптура Топрак-калы интересна и в плане ее сравнения с халчаянской. Во-первых, можно утверждать о влиянии традиций бактрийской пластики на хорезмийскую, во-вторых, сравнение дает возможность еще раз проследить эволюцию династийного искусства: реализм халчаянских образов сменяется типизированностью, условностью топрак-калинских, что отражает общий характер эволюции искусства эпохи античности.

Симбиоз эллинистических и степных традиций в искусстве Хорезма прослеживается и на материале керамики. В Кой-Крылган-кале были обнаружены сосуды, по форме напоминающие патеру, а также сосуд, украшенный головой барана на конце горизонтально поставленной ручки. Обычно подобные сосуды связывают с римскими металлическими патерами (2.15, с. 239). Здесь также обнаружены кувшины с ручкой, венчаемые головой льва, держащего зубами край сосуда – прием, характерный как для ахеменидского искусства, так и для искусства степи.

Кой-Крылган-кала дает значительное количество мелкой пластики и ряд образцов скульптуры, выполненных под определенным воздействием эллинистических приемов. Наряду с женскими статуэтками в местных одеждах встречаются и их эллинизированные аналоги, облаченные в туникообразные длинные платья, со схематически переданной драпировкой. Одновременно существуют и обнаженные мужские (Джанбас-кала, фигурки дионисийского цикла, а также "атланты" с хорошо выраженной мускулатурой) и женские (Джанбас-кала, фигурки с так называемым жестом Венеры Медичи) статуэтки. Особый интерес представляют персонажи дионисийского круга, в их числе – обнаженный юноша с подчеркнутой моделировкой тела, в левой руке которого – гроздь винограда (Джанбаскала), а также рельефное изображение на фляге, представляющее бородатого мужчину с флягой через плечо и виноградной гроздью в левой руке, поднятой на уровне головы (Кой-

Крылган-кала). Относительно широкий временной диапазон, разделяющий эти находки, свидетельствует об устойчивости дионисийского культа в Хорезме. Особняком в этом ряду стоит скульптурная голова старухи (III – IV вв.). Этот образ поражает глубоко индивидуальным звучанием – впалые щеки, заостренный подбородок и глубокие морщины создают совершенно иную эстетику образа, отличную от парадно-репрезентативных изображений правителей и их приближенных. По силе реализма это произведение можно поставить в один ряд с римским скульптурным портретом.

Вместе с тем по материалам терракоты прослеживается и опосредованное влияние индо-буддийских традиций, что проявилось в несвойственной эллинистической пластике мягкой моделировке тела, характерных формах браслетов и ожерелий. Еще более убедительный пример – фигурка сидящей обезьянки, прижимающей к груди детеныша (I – III вв., Коп-Крылган-кала). К эллинизированным мотивам в коропластике Хорезма относятся также терракотовые детские головки с тремя косицами, изображающие Гарпократа или Эрота. Иконография этих фигур возникла, очевидно, также под влиянием Индии, поскольку в ушах сделаны большие отверстия для продевания крупных серег (2.15, с. 238; 2.100, с. 150). Несмотря на то, что территория Хорезма не входила в ойкумену эллинистического мира, его культура демонстрирует удивительно "комплиментарное" отношение к греко-римским влияниям. Сохранивший территориальную независимость, Хорезм попал под обаяние эллинской культуры, придав ей самобытное звучание. Эллинистические идеалы были близки и понятны всем слоям населения, о чем можно судить по распространившимся культам греческих героев и мифологических персонажей, представленном в наиболее массовом виде искусства – терракоте. В целом восприятие эллинистической культуры происходило на нескольких уровнях: на уровне импортированных предметов, заимствования самой иконографии, а также на уровне взаимодействия художественных идей и идеологических представлений.

Эллинизм и кочевая степь

В III в. до н.э. активизируются племена Великого степного пояса, и среди них – юэчжи, которые пришли на смену кочевникам, разрушившим Греко-Бактрийское царство (141 – 128 гг. до н.э.). С юэчжами, представителями могущественного племенного союза, было связано основание и возвышение Кушанской империи, некоторое время спустя объединившей области юга Средней Азии, Афганистана, северной и центральной Индии. Этот территориальный охват предопределил последующее взаимовлияние эллинизированных, индобуддийских и локальных традиций.

Если вопрос эллинистического влияния на культуру среднеазиатского региона в историческом искусствознании исследован достаточно полно, то роли степных кочевых племен в развитии античного искусства было уделено гораздо меньшее внимание.

О составе этих племен на территории Средней Азии существует обширная литература (3.44, с. 49; 1.54, с. 173-174). Активные контакты кочевников с городскими цивилизациями начинаются еще во II тыс. до н.э.; они были связаны с имманентными процессами, затронувшими степной мир

(демографический подъем, военные столкновения, связанные с перераспределением пастбищных земель и проч.). Что касается юэчжей, то в литературе, начиная с XVIII в. (работы Дегиня), существуют различные мнения об этом племени (1.76, с. 222-223; 1.80, с. 133; 2.78, с. 6; 2.7, с. 58). Упоминания о юэчжах впервые встречаются в китайских источниках ("Исторические записки" Сыма Цяня, II – I вв. до н.э.); по сведениям античных авторов, это были племена, кочевавшие за Яксартом (Сырдарьей). Современные исследователи поддерживают ту или иную точку зрения, или пытаются примирить их, склоняясь к мнению, что юэчжи – это племена тохаров, ареалом обитания которых был Восточный Туркестан. Л.Гумилев, ссылаясь на анализ юэчжийских слов, проведенный Б.Лауфером, считает, что народ, называвшийся в китайских источниках юэчжи, назывался "согды", на границу Китая они попали вследствие собственной завоевательной политики, но, отброшенные хуннами, вернулись на родину, где и покончили с последствиями македонских завоеваний (1.29, с. 61 – 62, с. 72). В любом случае юэчжийский компонент с полным правом можно рассматривать как генетически связанный с культурой Великого степного пояса. Эти племена уже имели значительный опыт и традиции государственности; с одной стороны, они стремились к взаимодействию с городской цивилизацией, с другой – выступали как активная доминанта ее развития.

Искусство юэчжей хорошо известно по памятниками из пазырыкских захоронений Горного Алтая (VI – V в. до н.э.) (1.100). При вскрытии могил, прекрасно сохранившихся в вечной мерзлоте, были обнаружены многочисленные уникальные памятники, выполненные в традициях "звериного стиля" (ковры, ткани, изделия из кожи, войлока, дерева, металла и проч.). Большой временной диапазон, отделяющий эти находки от раннекушанской эпохи, не дает нам возможности говорить об эволюции юэчжийского искусства на рубеже тысячелетий; возможна лишь условная реконструкция его основных тенденций, основанная на характерных особенностях степной кочевой культуры в целом. В то же время, анализ фактического материала дает возможность с уверенностью утверждать, что юэчжи, находясь у истоков новой, кушанской, культуры привлекли для ее формирования как собственные, так и эллинистические традиции.

Наиболее ранним атрибутированным памятником юэчжийского искусства на территории Бактрии являются могильники Тиллятепа (I в. до н.э. – I в. н.э.) близ Шибиргана (Северный Афганистан), ставшие показательным памятником, характеризующим специфику художественных процессов эпохи, когда "Греко-Бактрийское царство уже не существовало, а Кушанское еще не возникло" (1.104, с. 144). Во вскрытых здесь в 1979 г. погребениях было обнаружено около 20 тыс. предметов, в основном ювелирных изделий, выполненных из золота и инкрустированных бирюзой и гранатами. Сами погребальные камеры, характер одеяний усопших, некоторые украшения, выполненные в "зверином стиле", перекликаются с пазырыкскими, что позволяет уверенно относить оба комплекса к единой культуре. Все изделия выполнены на исключительно высоком художественном уровне, что подтверждает развитость ремесленной традиции в среде степных кочевых племен. Как и в горноалтайских захоронениях, здесь были обнаружены многочисленные предметы импорта – парфянские и римские монеты, оттиски геммы с изображением Афины и интальи с изображением грифона, золотой

перстень с изображением Афины, китайские зеркала и индийская резная кость... Однако наибольший интерес в рамках нашего исследования представляют изделия, в которых прослеживается синтез различных художественных традиций. Интересно отметить, что именно эллинистическое искусство послужило юэчжийским мастерам основой для создания форм, синтезирующих греческие образы и их местную иконографию. К числу таких предметов относятся золотые пластины с изображением дельфинов, золотая статуэтка "Афродиты Бактрийской" (полуобнаженная крылатая женщина с драпировкой на бедрах и "индийской" тикой на лбу) и многие другие. В отношении последней В.Сарианиди писал, что "это первое известное науке произведение искусства древней Бактрии, в котором так четко прослеживается смешение нескольких стилей" (1.104, с. 125). Рыбья чешуя на теле дельфина да приземистость фигуры Афродиты, передающей местный типаж красоты, далекий от греческого канона, дают основание относить эти предметы к работе юэчжийских мастеров. В целом находки на Тиллятепа свидетельствуют о масштабах контактов греческой и степной культур, их органичной взаимосвязи.

Некоторое время спустя уже в Северной Бактрии появляется другой классический памятник эпохи – династиийный комплекс Халчаян (I в. н.э.). По мнению исследователей, он связан с той же юэчжийской династией, памятники искусства которой сохранились в тиллятепинских захоронениях (1.104, с. 153). Наиболее яркий образец раннекушанского искусства, Халчаян по-прежнему демонстрирует симбиоз эллинистических и степных традиций, но в памятниках великолепной по своей реалистической подаче и экспрессии формы скульптуры. Общепризнано, что ее авторами были бактрийские мастера, которые работали по заказу новой правящей династии. Нельзя не отметить, что как в тиллятепинских находках, так и в халчаянской скульптуре, ярко выражены мотивы и приемы эллинизма. "Комплиментарное" отношение юэчжей к культуре эллинов побуждает обратиться к истории вопроса. Контакты степных народов с греческой цивилизацией имеют давние корни. Кочевые племена причерноморских районов имели возможность непосредственного общения с греками, что привело к довольно ощутимому влиянию традиций греческого античного искусства на искусство кочевников. В конце V в. и особенно в IV в. до н.э. в искусстве скифов, с его известной ориентацией на зооморфную тематику, появляется множество антропоморфных изображений, греческих по происхождению. Это обстоятельство произошло вследствие "влияния античного мира, проникновения в скифскую среду традиций и представлений, свойственных обитателям припонтийских колоний" (2.67, с. 65). У скифов появляется традиция изображать собственные религиозные персонажи в антропоморфном облике: "познакомившись с изделиями эллинов и прельщенные их эстетическими достоинствами, они стремились подражать их реалистической манере" (2.66, с. 32). Б.Граков также отмечал, что "в IV в. до н.э. Скифия ввела в древние сказания и культы изображения человека и в этом ей помогало соседнее эллинство, принеся свое разработанное антропоморфное искусство на скифские алтари" (2.61, с. 16). Так, в степном мире нередки сосуды типично скифских форм с антропоморфными композициями, высокохудожественные ювелирные изделия, пластика (терракотовые фигурки дионисийского цикла) (2.93, с. 75). Становятся популярными и предметы

Голова кентавра.
Римская копия.
II в. до н.э.

Голова сатира.
Халчаян.
I в. н.э.

Рис. 5. Голова сатира из Халчаяна выполнена в духе патетического стиля Скопаса. Ориентация на греческие образцы была типична для искусства кочевых племен, в том числе юэчжей, стоявших у истоков Кушанской цивилизации. С усилением централизованной власти вчерашние кочевники откажутся от реализма и экспрессии в пользу традиционной для Востока условности стиля.

импорта – произведения греческих мастеров с изображениями Ахилла, Геракла, Афины, а также сцен из жизни греческих богов и героев, что, определенно, было связано и со знанием скифами греческой религии и мифологии. Таким образом, греческое влияние в свое время затронуло как религию, так и искусство скифов, но во многих сферах оно проявлялось опосредованно и локально, в зависимости от близости места расселения скифских племен к греческим поселениям (2.93, с. 76). Как писала Е.Попова, "наибольшей скульптурности, т.е. максимальной победы плана выражения, скифские изваяния достигают именно в тех районах, где ощутимее всего контакт с греческими колониями" (2.55, с. 118). Причем по мере оседания скифов, развития у них элементов городской жизни влияние античной культуры усиливалось. Исследователи отмечали и роль греческого искусства в искусстве, прежде всего изобразительном, сарматских племен, лидеров степного мира в первых веках нашей эры (2.93, с. 77; 2.99). Так, Д.Шелов приводит сведения о том, что предметы античного производства I – II вв. – серебряные и бронзовые сосуды италийского или галло-римского происхождения, италийские зеркала, разнообразные фибулы, бусы и подвески, стеклянные чаши и кубки, прочно вошли в быт кочевников.

В целом эта историческая параллель свидетельствует о том, насколько активно кочевники воспринимали эллинскую иконографию. Что касается юэчжей, обитавших в среднеазиатском регионе, то их знакомство с традициями греческой культуры было возможно через эллинистическую Бактрию, кроме того, эллинистические влияния могли сохраняться в культуре юэчжей со времени ранних контактов степных народов с греками. Е.Кузьмина также отмечала значительную роль Бактрии в этом процессе, сравнивая ее с городами Северного Причерноморья на Западе, бывшими трансляторами эллинизма в среду скифских племен (2.33, с. 199).

Как уже было сказано, раннекушанское искусство представлено необычайно реалистической скульптурой Халчаяна, уникального памятника античной пластики, наиболее яркого примера эллинистических традиций на территории Узбекистана. Вместе с тем это один из первых показательных в истории искусства Средней Азии примеров взаимодействия кочевой и оседлой культур. Роль греческого ваяния прослеживается в иконографии (еще со времен сако-скифского искусства греческая иконография использовалась степными мастерами) – живопись и скульптура Халчаяна отличается введением глубины, пространственности, движения, выразительностью и точностью линий, создающих пластическую форму без малейшего намека на стилизацию, и психологической наполненностью. Особый интерес в этом плане представляет цикл голов воинов в шлемах из пластин, скрепленных обручем. Каждый из них – несомненно, реальный персонаж, настолько индивидуальны эти портреты. Привлекает внимание психологизм изображений – суровость лиц, острота взглядов. Исключительно выразительна голова сатира, чьи обращенные кверху глаза под горестно приподнятыми бровями, собранный в морщины лоб, напоминают патетический стиль Скопаса (рис. 5). Присутствуют здесь и типично греческие мотивы – Афина на колеснице, фигуры музыкантов в свесах гирлянд, украшавших фриз дворцового помещения. Сохранившиеся небольшие живописные фрагменты (голова мальчика, побеги винограда) также выполнены в традициях эллинистической живописи. Судя по памятникам Халчаяна, эллинизм по-прежнему играл значительную роль в материальной, художественной и духовной культуре Бактрии, несмотря на то, что прошло несколько десятилетий после гибели Греко-Бактрийского государства.

Что касается влияния кочевого мира, то оно прослеживается на уровне содержания, тематики комплекса. Так, изображение всадника, сидящего на коне и стреляющего на ходу из лука, обернувшись назад, типично для культур степного круга. Об искусстве стрельбы из лука, которым степняки владели в совершенстве, упоминали многие античные авторы. Ксенофонт, автор IV в. до н.э., писал: "Всадники варваров и при бегстве наносили эллинам урон, стреляя на скаку назад" (Ксенофонт, III,III). Аналогичные фигуры стреляющих на ходу всадников были популярны и в искусстве скифов, это один из излюбленных сюжетов степного искусства (изображение стреляющего назад скифа известно, в частности, по цилиндрической печати из Аму-Дарьинского клада, V – IV вв. до н.э.). На представителе правящей династии мы видим и типичную для кочевников одежду, подчеркивающую его принадлежность кочевому миру. Сидящий на троне правитель Кушан (2.78) одет в заправленные в сапоги штаны, короткий кафтан, островерхую шапку (уборы конической формы были характерны еще для скифов). Эта мода сохраняется и в эпоху Великих Кушан; пример тому – статуарные фигуры из династийного храма Канишки в Сурх-Котале (I в. н.э.).

Со временем востребованные юэчжами эллинистические традиции, став основой для сложения раннекушанского искусства, постепенно уступают место традиционному восточному художественному канону, нашедшему свое воплощение в так называемом династийном направлении. Сильное централизованное государство, которым стало со временем Кушанское царство, нуждалось в пропаганде и утверждении адекватных идей, в выработке иконографических схем, которые смогли бы воплотить новые символы государства (культ царя). Если Халчаян стал примером начального этапа

Правитель Герай на троне. Халчаян. I в. н.э.

Статуя кушанского правителя Канишки. Матхура. Индия. II в. н.э.

Статуя кушанского правителя. Сурх-Котал. Афганистан. II в. н.э.

Рис. 6. Эволюция одной темы: реализм и демократизм в подаче образа правителя в раннекушанскую эпоху (Халчаян) сменяется условностью и пафосностью стиля, характерного для династийного искусства периода возвышения и расцвета монархии (Матхура, Сурх-Котал).

формирования династийного искусства, где синтезированы эллинистический канон и степная тематика, то Сурх-Котал (северный Афганистан, провинция Баглан) и Матхура (Индия) демонстрируют следующую ступень его развития, на которой эллинистические черты занимают все более подчиненную роль, уступая место автохтонным чертам. В этом плане представляется небезынтересным сравнить общие и различные черты этих памятников. Каждый из них – династийный комплекс, посвященный царю. Но если халчаянская скульптура характеризуется определенным демократизмом (наряду с самим царем и членами его семьи большое внимание уделено воинам, приближенным; фигура царя не превышает по своим размерам остальные, особое внимание уделено реалистически достоверному портретному сходству персонажей), то в Матхуре и Сурх-Котале правитель, фигура которого обретает значение символа, – основное действующее лицо (скульптурные изображения Канишки и Вимы Кадфиза (Вимы Такту?) из Матхуры, статуя кушанского принца, поясной фрагмент, инвеститурная сцена из Сурх-Котала); в значительной степени изменена и стилистика изображений – на смену реалистической пластике приходит условность художественного языка, вырабатывается единый статуарный тип (рис. 6). Пристенная глиняная скульптура заменена низким рельефом (Сурх-Котал) или каменным ваянием (Матхура), что, безусловно, диктует своеобразие пластической трактовки, но сама подача неизменна: монументальная фигура царя представлена строго фронтально, в длинной верхней одежде, расширяющейся книзу, с символами власти в руках, левая рука – у пояса, правая поднята кверху. Эта трансформация стиля становится закономерным явлением, отражающим постепенный переход раннекушанского искусства от реализма, демократизма, воспитанного ментальностью кочевого общества и эллинистическими образцами, к

каноничности и символизму, характерным для династийного искусства. В целом произведения искусства кушанского периода свидетельствуют о нарастающем противодействии эллинизму, усилении влияния автохтонных, восточных элементов. Местные мастера, освоив эллинистическую пластику, впоследствии отдаляются от нее.

Возвращаясь к Халчаяну, отметим, что этот комплекс стал не единственным примером симбиоза традиций степного и эллинистического искусства. В керамике раннекушанского периода на ручках типично греческих по форме сосудов часто встречаются приемы декора, характерные для кочевого мира (объемно-пластические зооморфные налепы). Примеры тому – амфоровидный ритон с налепом в виде головы барана (Дальверзинтепа, II – III вв. н.э.; 5.3, илл. 146), чернолощеная амфора (Кампыртепа, I в.до н.э.; 5.2, илл. 146), основание ручек которой выполнено в форме стилизованной трехпалой птичьей лапы, как отражение представлений кочевников, согласно которым хищная птица символизировала могущество, власть, силу; ойнохоя с налепом в виде головы кошачьего хищника и многие другие. Присутствие этих символов, в представлениях их создателей, "предохраняло" сосуд от "злого духа". Считается, что одним из источников этого влияния была каунчинская культура, родственная сарматской (к северо-востоку от земель Бактрии, в районе современного Ташкента). Именно здесь были широко распространены налепные украшения в виде головы барана, либо на ручке сосуда, либо на тулове. Кроме вышеупомянутых образов, в эллинистической по форме керамике Бактрии становятся также популярны налепы в виде головы собаки, ежа, кабана и даже обезьяны, священного животного Индии. Последний образ, безусловно, появился в результате индийских влияний, поскольку изображения обезьян имеют непосредственное отношение к буддизму (1.109, с. 45) и отражают слияние степной и индийской традиций. Керамика с зооморфными налепами и ручками имела в первые века нашей эры широкой ареал распространения, включавший не только Среднюю Азию, но и Казахстан, Северный Кавказ, Нижнее Поволжье, Восточный Крым и Закавказье, что связано с миграциями носителей степной культуры.

В искусстве юэчжей, наряду с греческими влияниями, прослеживается сохранение самобытных черт, отразившихся в терракоте. Наряду с многочисленным комплексом эллинизированных терракот существует группа фигурок, типичных для искусства степного мира. Речь идет о статуэтках "конь с всадником", значительное количество которых дает Кампыртепа, эллинистическое поселение, возникшее в греко-бактрийское время. Одной из особенностей обнаруженных здесь терракот является ощутимое присутствие эллинистических мотивов (2.28, с. 97). Дж.Ильясов, вслед за В.Мешкерис, анализируя известные в настоящее время кампыртепинские терракоты, выделяет в общем массиве находок (30 штук) несколько групп. Первая связана с греко-бактрийским периодом (образы "воина", Афины, дионисийские персонажи). Вторая относится к юэчжийскому периоду (мужские персонажи правителей). Наконец, третья группа терракот относится к образцам продукции кушанских коропластов (образы Великой бактрийской богини, обнаженные женские фигурки, сидящий Будда). Анализ материала позволил сделать Дж.Ильясову выводы о существовании различных художественных традиций, повлиявших на развитие местной коропластики. В частности, он подчеркивает устойчивое бытование эллинистических иконографических типов, а также значительное

влияние индо-буддийской тематики. Однако та составляющая, которая связана с культурой кочевых племен, игравших значительную роль на исторической арене рассматриваемого периода, рассмотрена не в полном объеме. Именно с традициями степной кочевой культуры и связан комплекс статуэток "конь с всадником". Терракотовые статуэтки этой группы известны достаточно широко; ареал их распространения был широк и охватывал в античный период практически все регионы Средней Азии: Хорезм, Маргиану, Бактрию, Согд, Чач (1.67; 2.61; 4.5). В эпоху бронзы такие статуэтки не были зафиксированы, что еще раз свидетельствует о том, что эта художественная традиция была, очевидно, связана с притоком на территорию Средней Азии кочевых племен.

За последние годы в ходе археологических раскопок на городище Кампыртепа было обнаружено свыше 20 аналогичных фигурок этой группы. Они атрибутированы Э.Ртвеладзе I – II вв. н.э. Заметим, что это было время расцвета Кушанской империи, когда кочевые племена юэчжей, разгромившие Греко-Бактрийское царство и образовавшие знаменитую империю, влились в жизнь городских цивилизаций, перейдя к оседлому образу жизни. Статуэтки объемные, выполнены в технике ручной лепки, довольно примитивной, представляющей некую "смесь реалистической основы со статичным каноном" (1. 67, с. 27). Вряд ли подобный схематизм связан с отсутствием традиции реалистического изображения, вспомним одновременную скульптуру дворцового комплекса Халчаяна (I в. н.э.), где изображения юэчжийского всадника, стреляющего из лука на полном скаку, обернувшись назад, отличают выразительность и экспрессивность формы и рисунка, точное следование натуре. Причина схематизма, очевидно, в том, что статуэтки выполнялись непрофессиональными мастерами для нужд семейной обрядности и назначение их было сугубо практическое. В.Массон и В.Сарианиди придерживаются мнения, что примитивизм фигурок – свидетельство их кратковременного, возможно, однократного использования (1.63, с. 85).

Общепризнано, что основная масса терракот использовалась "в культовой обрядности в качестве вотивных идольчиков домашнего очага и храмовых святилищ; минимально предметы малой пластики употреблялись в погребальном ритуале" (1.67, с. 2). Безусловно, данная группа терракот также относилась к предметам культа. Об этом в первую очередь говорит сам факт широкого бытования культа коня начиная с эпохи бронзы и раннего железа вплоть до XX в. (1.45).

Возвращаясь к кампыртепинским терракотам, подчеркнем, что место обнаружения рассматриваемых скульптурных фигурок не было связано с погребениями. Скульптурные изображения коня с всадником или без, очевидно, имели непосредственное отношение к курильницам, светильникам или жертвенным подставкам, широко используемым в зороастрийской культурной традиции. Именно такая подставка с прикрепленной у края головкой коня была обнаружена на полу халчаянского здания, возведенного около начала н.э. (2.56, с. 249). Керамические сосуды в форме жертвенника восходили к металлическим образцам, они были характерны для античного Согда, Пенджикента, Тохаристана, Чача, Хорезма и Ферганы (2.102, с. 86).

Таким образом, обнаруженные на Кампыртепа фигурки коней с всадником или без него могли иметь вотивное значение, как посвящение душам умерших и по традиции устанавливаться при домашних алтарях. Изображение всадника, безусловно, имеет отношение к культу предков, широко распространенному

у племен степного круга; что касается коня, то он выступает как охранитель умершего и гарант его благополучного существования в мире ином. Общеизвестно также, что изображения коней перед жертвенником традиционно связаны с солнечным культом Митры, распространенным в первых веках н.э. на Востоке и в античном мире. Популярность этого культа была велика – он был, пожалуй, наиболее органичным и естественным выражением верований степных племен, чья жизнь проходила в полной гармонии с природой. Кочевники обладали прекрасными познаниями в астрономии – длительные перемещения по степным просторам требовали совершенных навыков ориентации по звездам и Солнцу, и не случайно языческие представления находили свое прямое объяснение в закономерностях природного цикла. Солнце было, по их представлениям, глазом Митры, а сам Митра олицетворял космос, законопорядок Вселенной. В рамках этих представлений конь был одной из ипостасей Митры, символическим выражением Солнца, связующим звеном с верхним миром, небом, огнем, водой и наделен медиационной функцией (посредник между тремя мирами): "В ведическом Погребальном гимне коню вполне отчетливо выражено как представление о связи коня со всеми тремя зонами мироздания, так и толкование коня как существа, доставляющего умершего в обитель мертвых" (1.26, с. 42). Как видим, такая трактовка образа коня присуща различным культурам. В этой связи фигурки указанной группы можно рассматривать как еще одно проявление культа Митры, очевидно, они имели апотропеическое и анимистическое значение. День зимнего солнцестояния (25 декабря), после которого дни становятся длиннее ночи, считался днем рождения Митры. Впоследствии, уже в античном мире, с принятием христианства, этот популярный праздник трансформировался в Рождество Христово. Эти параллели между Митрой и Христом, праздником Диониса и Навруза – яркое свидетельство универсальности природных культов, самостоятельно развившихся у разных народов и придавших черты общности их культурам. Учитывая религиозный синкретизм кушанской эпохи, можно рассматривать данную группу статуэток как подтверждение полноправного существования культа Митры наряду с другими культами и религиозными воззрениями.

Культы коня и предков играли у юэчжей, как и у остальных представителей степной культуры евразийского пояса, одну из ведущих ролей. Наличие фигурок позволяет говорить о стойком сохранении в среде осевших кочевников, перенявших образ жизни городской цивилизации, отголосков культовых и обрядовых представлений предков, а также позволяет подтвердить существование религиозной толерантности в эпоху Великих Кушан.

В целом влияние степи проявилось в кушанском искусстве достаточно полно: в тематике скульптурных комплексов, керамике и терракоте. Контакты степного и оседлого мира являлись тем генератором идей, который способствовал становлению и развитию культуры в раннекушанскую эпоху. Как отмечал В.Сарианиди, "удивительно широкая веротерпимость завоевателей-юэчжей по отношению к покоренным народам определила смешение самых различных религиозно-мифологических систем" (1.104, с. 150). С возвышением племенного объединения юэчжей создаются предпосылки и для формирования династийного направления. Степная культура самодостаточна, но при переходе к оседлому образу жизни кочевники с легкостью адаптируются к культуре

городских цивилизаций – это наглядно подтверждает динамика развития раннекушанского искусства.

Совершенно иную картину в плане диалога культур дает Согд. Культура местных скотоводческих племен также находит широкие параллели с традициями скифо-сарматского искусства, охватившего территорию от Алтая до Причерноморских степей. В целом доля кочевого элемента была значительна, не случайно Страбон пишет: "Образ жизни и обычаи согдийцев и бактрийцев мало отличались от образа жизни кочевников" (Страбон, XI, XI).

Одновременно с утверждением в Бактрии юэчжийского правления, земли Согда захватывает другое племенное объединение – кангюйцы. Период I – III вв. Г.Пугаченкова определяет как время согдийско-кангюйского симбиоза (1.140, с. 178). Если в эпоху Греко-Бактрийского царства Согд испытывал значительное влияние эллинистической культуры, то с активизацией племен степного круга (со II – I вв. до н.э.) в искусстве увеличивается роль "кочевнического" компонента. Памятники искусства Согда также демонстрируют синтез "кочевнических" и эллинизированных "оседло-земледельческих" элементов.

В отличие от централизованной Бактрии, где власть юэчжей привела к созданию мощнейшей восточной империи – Кушанского царства, власть в Согде носила разрозненный характер: вся его территория подчинялась пяти племенным группам кангюйцев. Эта разрозненность оказала влияние как на характер развития культуры (здесь так и не получило распространения столь востребованное в искусстве античного мира династийное направление), так и на последующее политическое развитие Согда, и в раннее средневековье представлявшего собой конгломерат самостоятельных владений.

Культура кочевых племен представлена находками из Лявандакского, Шахривайронского и Орлатского могильников. В их числе – пряжка со сценой борьбы тигра с верблюдом (Согд, Лявандакский могильник, II в.до н.э. – I в.н.э.), которая является одной из редких согдийских находок античного времени, выполненных в "зверином стиле". Аналогов этим изделиям достаточно много в находках Кавказа, Южной Сибири и Казахстана: "Одинаковый сюжет на пряжках, относящихся к "звериному стилю", в искусстве Сибири, Центрального Казахстана, Южного Приуралья, Согда свидетельствует не только об их хронологической близости, но и о том, что этот мотив навеян одними и теми же представлениями из области мифологии" – пишет А.Обельченко (1.76, с. 183 – 184). Вместе с тем местное производство определяется по выбору образов – известно, что верблюд был почитаемым животным у народов Средней Азии, Южной Сибири, Приуралья и Поволжья; в авестийской традиции он был одной из ипостасей Веретрагны – бога войны и победы, имевшего множество разных обличий. Культ верблюда был одним из древнейших и в Согде. Принято считать, что схватка зверей отражает борьбу могущественных сил природы или определенных племенных групп, чьими тотемами они были.

Приход к власти степняков отразился и на керамическом комплексе: появляются новые приемы и формы посуды, ближайшие аналогии которым дает культура Каунчи (район Чача, II в до н.э. – II в. н.э.). Это керамика с зооморфными налепами, традиция использования которых связана с культурой степных племен, передающих животное в специфической манере "целое по части". Так, в Согде была обнаружена посуда с налепами и очажные

подставки, украшенные изображениями в форме головы козла, барана, быка, кабана, фрагмент венчика сосуда с ручкой, увенчанной головой собаки. Как правило, все эти изображения обусловлены влиянием тотемизма, а образ собаки связан как с тотемными, так и с зороастрийскими представлениями – в центральноазиатском тотемизме она считалась защитником человека от дэвов (3.91, с.13). Согласно Авесте, собака была создана самим Ахурамаздой, она воспринималась как охранительница жизни и добра, символ благополучия. Это представление было характерно и для тотемистических представлений, и, затем, зороастрийских. Собака – первое животное, которое приручил человек, поэтому вполне понятны ее место и роль в идеологических представлениях древности. По преданиям многих тюркских народов, их происхождение было связано с собакой. В целом наличие налепов в виде голов животных на сосудах предохраняло пищу и посуду от осквернения злыми духами.

В первые века до н.э. в Еркургане также правила одна из степных династий, в этой связи не случайна "степная" тематика в местном искусстве. Один из показательных памятников этого времени – обнаруженная в квартале керамистов Еркургана и относящаяся к II – III в. булла (оттиск печати правителя) с инвеститурной сценой. На печати изображен сам правитель, восседающий на грифоне, в руке правителя плеть – древний символ власти, как общественной, так и культовой. Перед царственным всадником стоит богиня в пышно драпированном платье. Одной рукой она протягивает всаднику кубок, а второй держит грифона за уздечку. За спиной правителя – изображение полумесяца и звезды, символа Навруза, дня весеннего равноденствия. Принадлежность буллы культуре степных племен подтверждает ее известный аналог – сцена на войлочном ковре из Пазырыкского захоронения (VI – V в. до н.э.), где сидящая на троне богиня с ветвью в руке и стоящий перед нею конный воин также призваны символизировать приобщение вождя племени к священной власти (1.100, с. 88) (рис. 7). Сюжет на печати правителя Еркургана был, видимо, связан с архаической мифологической темой о небесной богине, дарующей правителю право на священную власть. Он позволяет делать выводы и в отношении религиозных представлений региона – не зороастрийское учение о боге добра Ахурамазде и боге зла Ахримане и их вечной борьбе, а культы степного кочевого мира составляли важное ядро официальной идеологии Нахшаба (1.113).

Культура кочевников Согда также несет на себе печать эллинизма, которая прослеживается в поклонении греческим божествам Артемиде и Нике, изображенным на произведения искусства из ляванджакского и кыштепинского могильников. Факты, доказывающие влияние эллинизма на культуру кочевников не только низовьев Зарафшана, но и других районов Средней Азии, отвергают утверждение о том, что "в культуре обитателей среднеазиатских степей отсутствуют черты эллинизма (1.76, с. 219). Это влияние носит как прямой (контакты с эллинизированной Бактрией), так и опосредованный характер (сохраняющиеся в искусстве степных народов черты греческой культуры, относящиеся ко времени контактов скифов и греков).

К числу уникальных памятников эпохи относятся знаменитые Орлатские пластины (I – II вв.), представляющие собой накладные детали поясного набора с гравированными рисунками. Тематика рисунков – сцены охоты всадников на оленей, архаров и куланов, сражения конных и пеших воинов

Всадник и богиня. Аппликация на войлочном ковре. Пазырык. Горный Алтай. VI – V вв. до н.э.

Булла. Оттиск печати. Согд, Еркурган. I – II вв. н.э.

Рис. 7. Булла из Еркургана – типичный памятник искусства степного круга, что подтверждает параллель с сюжетом на войлочном ковре из Пазырыка. Женская фигура в драпирующемся одеянии, напоминающем тунику, явно навеяна эллинистическими образами, а изображение символов полумесяца и звезды связано с астрокультом. В целом синтез эллинизированных и "кочевнических" элементов составляет определяющую черту художественной культуры античного Согда.

в наборных доспехах, а также стилистика изображений, отличающаяся выраженным динамизмом (летящие в галопе всадники и убегающие копытные) – обращает нас к реалиям жизни степи. Принадлежность этих замечательных произведений искусству степного мира безусловна, хотя точная этническая идентификация авторов – до сих пор открытый вопрос. Множество научных исследований посвящено семантике изображений, однако в нашем случае гораздо важнее рассмотреть стилистику и генезис самой художественной традиции. Дж.Ильясов, один из авторов, посвятивших этим памятникам ряд фундаментальных статей, пишет: "Изображения на орлатских пластинах очень реалистичны: при некотором схематизме это "картинки с натуры", лишенные условности и знаковости многих образцов скифского и сарматского искусства" (2.104, с.4). Однако условность и знаковость в скифском искусстве использовалась при изображении животных, составляющих своеобразный зоологический код; что касается сюжетных композиций с антропоморфными образами, здесь как раз и использовались реалистические приемы с некоторой долей стилизации, уподобляющей рисунок примитиву (например, изображения на ворсовых и войлочных коврах Пазырыка). Сравним образ всадника из аппликации на войлочном ковре и всадника с орлатской пластины – их рисунок выдержан в едином стиле, с той лишь разницей, что первая композиция статична, а вторая полна динамизма. Таким образом, изображения на пластине демонстрируют строгое следование тем приемам, которые сложились в искусстве степи еще в VI – V вв. до н.э. В свою очередь, вспомним, что распространение антропоморфных изображений в то время

было связано с влиянием предметов греческого импорта и относится ко времени прямого взаимодействия скифов с ближневосточной и ионийской цивилизациями (1.93, с. 96). В результате этого влияния в искусстве степного мира расширяется круг образов и формируется условный стиль, стиль "экспрессивного реализма", органично сочетающийся с типично скифскими мотивами – "чужая" традиция, адаптировавшись, становится "своей". Учитывая генезис антропоморфизма в искусстве степного мира, орлатские пластины можно рассматривать как косвенное, опосредованное влияние греческой античности на искусство степи. Влияние эллинизма потому и было воспринято кочевыми народами на рубеже нашей эры, что в генетической памяти и искусстве степняков сохранялись отголоски связей греков и скифов.

В целом памятники искусства дают возможность говорить о синкретизме согдийской культуры: с одной стороны, она впитала в себя эллинистические влияния, с другой, отразила специфику искусства кочевых племен евразийских степей.

Искусство кушан: свобода выбора

Кушанская эпоха стала наиболее ярким в истории античного мира периодом, демонстрирующим взаимодействие различных религиозных и художественных традиций. В период своего расцвета Кушанская империя достигла уровня крупнейших мировых государственных образований, таких, как Рим и империя Хань. Контактам между этими государствами способствовала первая в истории человечества трансконтинентальная торговая трасса – Великий шелковый путь.

В искусстве Кушанской империи, объединившей различные народы, сосуществовало множество направлений и стилей, связанных с той или иной религиозной традицией, в зависимости от региона. Религиозная многополярность была выражена в одновременном бытовании зороастризма, местных бактрийских, эллинистических и степных племенных культов... Своеобразна судьба эллинизма в рассматриваемый период – с одной стороны, падение греческого господства, установление власти новой династии приводит к постепенному "возрождению древнего автохтонного искусства, берущего начало из более близких по духу ахеменидских (восточных) традиций" (1.79, с. 282), с другой – это время наиболее активного взаимодействия различных элементов греческой и местной культур, что нашло отражение как в искусстве, так и в культовой сфере (терракоты дионисийского цикла, изображения греческих божеств и героев на монетах). Возможность обращения к той или иной художественно-религиозной традиции наглядно свидетельствует о свободе выбора в искусстве кушанской эпохи. Однако особую роль начинает играть буддизм, как религия, поддерживаемая верховной властью.

Распространение буддизма было связано с включением части территории Индии в состав Кушанской империи; как одна из "великих имперских религий", он был призван укрепить централизованную власть, стал отражением потребности в новых идеалах. Недавним кочевникам, кушанам-юэчжам был чужд индуизм с его строгим кастовым делением общества. Буддизм же как религия более демократичная, прогрессивная, проповедовавшая идеи равенства, самоценности личности, нашла живейший

Ника, развязывающая сандалию. Рельеф балюстрады храма Ники Аптерос. Конец V в. до н.э.

Женский торс в драпирующемся одеянии. Шахри-Бахлол. Индия. I – II вв. н.э.

Торс в драпирующемся одеянии. Дальверзинтепа. II – III вв. н.э.

Рис. 8. Восприняв пластические приемы греческой пластики (в данном случае – богатство драпировок, не скрывающих, а, скорее, подчеркивающих линии фигуры), гандхарские мастера ретранслируют их в Бактрию через образы буддийской иконографии (драпировки на буддийском персонаже из Дальверзинтепа).

отклик в среде правящей элиты. Однако буддизм так и не стал государственной религией – в полиэтническом кушанском обществе были сильны традиции многобожия. Приветствовавшийся властями, он был популярен также в среде местных индийских общин. Но если сама религия так и не смогла занять главенствующих позиций, то в искусстве буддийские влияния сыграли гораздо более значимую роль, способствуя формированию особого направления – буддийского (храмовое искусство, представленное архитектурой, памятниками живописи и скульптуры).

Что касается собственно индийского искусства античной поры, то оно, как было отмечено, испытало не менее значительную прививку эллинизма, во многом благодаря осевшим здесь греческим колонистам, а также бактрийским влияниям (2, 69, с. 13). В то время, когда на среднеазиатской территории происходили сложные исторические изменения – разгром степными племенами Греко-Бактрийского царства, становление новых династий и новых государственных образований, – на территории северной Индии, также испытавшей период политической нестабильности, связанной с нашествиями кочевых племен, искусство имело более сбалансированные условия для развития. В индо-буддийском искусстве I – III вв. определяющее формообразующее начало сохранили эллинистические традиции.

Вспомним Л.Гумилева: "Связи между культурами восстанавливаются на принципе их похожести друг на друга... и часто правильно" (1.29, с. 33). Действительно, между греческой и индийской культурами было гораздо больше общего, чем между греческой и бактрийской, – и та и другая имели

устойчивую гуманистическую основу, в фокусе их мировоззренческих и эстетических приоритетов находился человек, а не идея Бога. Антропоморфизация божеств – одна из характерных черт греческой культуры, в то же время, по буддийским концепциям, именно человек занимает главенствующее место в иерархии всех существ, так как он один может стать Буддой, очистившись от сансары (цепь перерождений) и достигнув нирваны. Вероятно, именно поэтому в Индии восприятие эллинских традиций избежало период "отталкивания", и сразу дало яркие результаты. Об этом зримо свидетельствует великолепное искусство Гандхары, крупнейшего на территории Индии эллинизированного центра.

Восприняв собственно греческий и бактрийский импульс, Гандхара впоследствии отражает его обратно, в Бактрию, оказывая определяющее влияние на дальнейшее развитие художественной традиции в кушанскую эпоху и ретранслируя эллинистические черты через образы буддийской иконографии (рис. 8). Таким образом, в Бактрию доносится новый отзвук эллинизма, проникший сюда вместе с греко-индийским искусством. Пример тому – уникальная скульптура буддийских храмов Дальверзина, I – III вв. н.э. Этот процесс стал ярким подтверждением слов Ю.Лотмана: "интенсивное усвоение чужих текстов", как это было в отношении Индии и бактрийской эллинистической культуры, "дает на следующем витке мощный выброс собственных в окружающее культурное пространство" (2.38, с. 233). Местные эллинизированные традиции, включающие в себя также компонент кочевого мира, дополненные эллинизированным индо-буддийским искусством – такова сложная картина художественной культуры первых веков нашей эры.

Гандхара является важным культурным центром империи, где синтез различных художественных тенденций привел к выработке нового по стилю и содержанию искусства. Классический образец совершенной красоты, телесной и духовной, – Аполлон – оказался достойным стать Буддой, что привело к формированию буддийской иконографии, органично синтезировавшей формальные черты греческой и индийской пластики. Образ Будды с одной стороны, ориентирован на каноны греческой красоты – правильные черты лица, ниспадающие волнами драпировки одеяния, с другой – индианизирован, соотнесен с содержательной основой буддизма – он полон отрешенности, бесстрастности, проповедуемой этой религией. Новые изобразительные каноны были выработаны ко II в. н.э., и включали в себя три основные статуарные концепции: Будда в позе медитации, Будда-проповедник, Будда в состоянии нирваны (1.87, с. 44; 2.57, с. 148); одновременно сложился и канон изображения бодхисатв. Таким образом, уже не в первый раз мы наблюдаем феномен заимствования греко-эллинистической иконографии для реализации инокультурных (в данном случае буддийских) религиозных представлений в изобразительных текстах.

Эти буддийские образцы стали ориентиром для формирования храмовой скульптуры Дальверзина, ставшей ярким отражением бактрийско-эллинистическо-индобуддийского симбиоза культур. Если возведение дворцового комплекса Халчаян было связано с начальным этапом становления Кушанской империи, то дальверзинский храм относит нас к следующему периоду, когда в состав Кушанской империи вошли завоеванные территории Индии. С этого времени в искусстве набирает свою силу влияние индо-буддийского канона. Многочисленные находки из храмов Дальверзинтепа

Голова Будды. Гандхара, Индия. II – III вв. н.э.
Голова Будды. Дальверзинтепа. III в. н.э.
Голова Будды. Дальверзинтепа. III в. н.э.

Рис. 9. Индийский вариант Будды, прекрасного, как Аполлон, оказался не столь популярен в Бактрии, где в результате синтеза индо-буддийских и местных канонов происходит сложение типажей, отличающихся разнообразием трактовок. В частности, одно из изображений Будды с округлым полным лицом напоминает золотую головку из Амударьинского клада (IV – III вв. до н.э.), предположительно бактрийской работы.

демонстрируют постепенное нарастание связанной с ним идеализации образов. По определению С.Толстова, данный период носит название "имперского", и он имеет уже качественно иной облик, связанный с усилением религиозной догматики. Если эллинизм внес в культуру Бактрии черты психологизма, живописности, пластичности, а искусство степи – динамизм, экспрессивность формы, то буддизм сообщает ему черты бесстрастности, отстраненности от мирских проблем; художники уже не ищут выражения индивидуального начала, подчиняя изображение выработанному канону.

Так, бактрийский образ Будды формируется под воздействием гандхарского, однако это не прямой слепок с оригинала, он имеет уже иную иконографию, варианты которой возникают под воздействием местных художественных канонов и материалов. Вместе с тем, известные бактрийские скульптурные изображения Будд отличны друг от друга, хотя и стремятся к единому психологическому и статуарному типу. Одни из них ближе гандхарским образцам и представляют нам типично индианизированных Будд, другие – Будд местного образца (рис. 9). Исследователи обращают внимание на отсутствие у бактрийских Будд усов, одной из распространенных черт гандхарской иконографии, что может считаться специфической чертой бактрийской скульптурной иконографии (1.69, с. 134). К числу самобытных памятников относится голова Будды (Дальверзинтепа, II – III вв. н.э.) с полным, почти круглым, лицом, невысоким лбом, аккуратными, небольшими дугами бровей, прямым разрезом глаз очертания "лотосового лепестка", маленьким прямым носом и таким же маленьким тонкогубым ртом. Черты его лица далеки от общепринятого индийского эталона, отражающего идеал абстрагированной красоты, с характерными крупными формами глаз и губ, выразительными дугами бровей ("лук Кришны"), и перекликаются с неким местным идеалом, известным еще по памятникам Амударьинского клада (золотая головка с широким лицом и непропорционально мелкими чертами

Бодхисатва.
Шахри-Бахлол. Индия. I – II вв. н.э.

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

Рис. 10. Рельефный торс индийского варианта бодхисатвы контрастирует с несколько условной лепкой его бактрийского аналога: чувственное начало индийской пластики, родственное эллинистическому стилю, не было воспринято в Бактрии, искусство которой было воспитано на извечном для восточной культуры стремлении к знаковости и обобщенности форм.

лица, IV – III вв. до н.э.). Однако по степени отрешенности, одухотворенной самоуглубленности и собственной значимости он не уступает лучшим гандхарским образцам. Столь же самобытна трактовка образов других уникальных памятников Дальверзина – более чем двухметровых фигур бодхисатв, выполненных в духе эллинизированно-индобуддийского канона (5.2, илл. 130). При сравнении бактрийских и гандхарских образцов нельзя не заметить большую статичность, обобщенность формы первых. Если индийский образец – это чувственность, натурализм, внимание к скульптурной моделировке тела, передаче мускулатуры обнаженного торса, живописность драпировок дхоти и уттарийя, ниспадающих мелкими складками, детализированность ювелирных украшений, то бактрийские отличаются лаконизмом, обобщенностью и статичностью, использованием формованных штампом деталей. В этом различии проявляется специфика художественных стилей Бактрии и Индии: несмотря на то, что оба региона испытали влияние эллинизма, в индийских образах более выражено чувственное начало, родственное эллинистической пластике, в то время как в бактрийских проявилось извечное для восточной культуры стремление к знаковости форм (рис. 10).

Капитель из Буткары.
Индия. I – II вв. н.э.

Айртамский фриз. II в. н.э.

Рис. 11. Оба памятника – бактрийский и индийский – прекрасный пример восприятия элементов и образов греко-римского зодчества (полуфигуры в свесах гирлянд и листьев аканта). Однако в каждом случае их оригинальная интерпретация обусловлена местными материалами и традициями ваяния.

Гениям и деватам Дальверзина присущи классические, правильные черты лица, мягкая, пластичная моделировка, наследующие каноны греческого искусства, но бесстрастность их ликов – это уже бактрийско-буддийское наследие с его стремлением к иератизму и застылости форм. К числу уникальных памятников эпохи относятся головы кушанского принца и девата (Дальверзинтепа, I – II вв. н.э.). Их взгляды устремлены в вечность, губы чуть тронуты загадочной улыбкой, словно предвосхищающей мягкое сфумато на портретах итальянского Возрождения. В этих памятниках также синтезированы особенности эллинистической (внимание к передаче конкретного персонажа), индо-буддийской и бактрийской (статичность, условность трактовки) пластики. Более индивидуальны и портретны светские персонажи (головы знати, донаторов), позволяющие говорить о меньшей скованности мастеров каноном при передаче светских лиц, сохранении навыков реалистической пластики (5.2, илл. 107, 109, 115). В этом плане показательны скульптурные изображения усатого с полным, круглым лицом и голова женщины с характерным завитком волос на щеках, демонстрирующим местную моду на прически.

Один из характерных памятников эпохи – знаменитый Айртамский фриз (II в. н. э.), выдающееся творение, входившее в оформление крупного буддийского комплекса на одноименном городище. Фриз представлял собой свободную интерпретацию элементов греко-римского зодчества – крупных листьев аканта, среди которых выступают фигуры с музыкальными инструментами в руках – погрудные изображения персонажей буддийской мифологии – гандхарвов и девat. Он создан под прямым воздействием индо-буддийского искусства (капители из Буткары, I – II вв.), однако, если индийские прототипы выполнены из камня, позволявшего более четко моделировать форму, трактовать мелкие детали, то бактрийский – из известняка, и как результат, его отличают лаконизм и монументальность формы (рис. 11).

В этом же комплексе был обнаружен фрагмент скульптуры II в. н.э. – айртамский горельеф – уникальный памятник эпохи, в котором четко прослеживаются сочетание господствующих в античное время культур. Это плита из органогенного известняка, нижняя часть которого – монолитный блок с надписью, на котором водружены фигура мужчины (фрагменты ног

Бактрийская надпись и фрагмент скульптурного изображения мужчины и женщины. Айртам. II в. н.э.

Рис. 12. Айртамский горельеф – уникальный памятник эпохи, в котором прослеживается сочетание элементов господствующих в античное время культур. Сохранившиеся фрагменты мужской и женской фигур передают типично индийскую иконографию. Ниже на постаменте – бактрийское письмо, созданное на основе греческого алфавита.

до уровня колен) и женщины (до пояса). Женщина в длинных драпирующихся одеждах стоит с перекрещенными ногами, на ногах – двойные браслеты (типично индийская иконография). Надпись выполнена бактрийским письмом, появившемся в кушанское время на основе греческого алфавита для фиксации бактрийского языка. Так в одном памятнике проявился симбиоз бактрийских (письмо), греческих (алфавит) и индийских (скульптурная иконография) элементов (рис. 12).

Изучение дальверзинских памятников позволяет утверждать, что буддийская скульптура Бактрии, испытав воздействие традиций гандхарского стиля и внеся некоторые локальные особенности, сделала еще один шаг вперед по пути своего самобытного развития.

Одним из памятников, являющихся ценным источником изучения древних среднеазиатско-индийских связей, является Каратепа, крупный буддийский культовый центр первых веков нашей эры, расположенный на городище Старого Термеза. Б.Стависский отмечает, что материалы раскопок Каратепа (архитектура, живопись, керамика) дают возможность заметить, что распространение буддизма в Средней Азии при кушанах привело не к слепому восприятию веяний древнеиндийской культуры, а к их усвоению и сочетанию с элементами местных культурных традиций (2.87, с. 8). Ярким примером этому можно считать каратепинские настенные росписи (II – IV вв. н.э.), изображающие Будд и монахов, сидящих под деревом бодхи, иконография которых соблюдает местные традиции и не находит прямых параллелей в индобуддийском искусстве. М.Неглинская, прослеживая отличительные особенности стиля каратепинской живописи, испытавшей несомненное

индийское влияние, также приходит к выводу, что местное искусство "не знает прямого цитирования из иной культурной системы. Здесь ни в целом, ни в частях (в живописи, композиции, пропорциях) не удается выявить полного соответствия греческому или индийскому образцу. Греческое или индийское существует на уровне мышления бактрийского художника", как результат, "в живописи Кара-тепе очевидно не столько воздействие современного ей эллинизированного искусства соседних областей (чем, разумеется, нельзя полностью пренебречь), сколько воплощение образов и понятий, содержащихся в собственной культурной традиции" (2.51, с. 27).

Столь же интересен в плане интерпретации инокультурных влияний памятник Фаяз-тепа, где представлены образцы скульптуры и живописи. В одном из помещений святилища сохранились изображения двух Будд и адорантов (женские фигуры, южная стена), мужских фигур, судя по надписям над головами, божеств иных культов, идущих по направлению к Буддам (восточная стена), и, наконец, на северной стене – фигуры девяти мужских персонажей (сохранилась лишь нижняя часть, представляющая фигуры до пояса). Интересен композиционный прием данной группы, позволяющий выделить центральную фигуру и обозначить подчиненное положение остальных изображенных персон. Основываясь на данном специфическом приеме, а также на аналогиях со скульптурными изображениями Канишки в династийном комплексе Сурх-Котал, Л.Альбаум приходит к выводу, что перед нами – изображение все того же Канишки (2.6, с. 25). В обоих случаях мастера, изображавшие правителя, придерживались определенных стереотипов – ноги расставлены шире плеч, с упором, трапецевидное платье спускается ниже колен, широкие штаны заправлены в мягкие сапоги и скреплены у щиколотки фибулой. Святилище Фаяз-тепа – еще один уникальный памятник, значимость которого заключается в синтезе основных направлений античного искусства – местного династийного и привнесенного индо-буддийского. Создавая композицию, авторы пропагандировали идею поддержки правящим домом учения Будды, главенствующего положения буддизма в системе религиозных ценностей эпохи.

Влияние индо-буддийских культурных традиций в кушанский период проявилось в основном в монументальных видах искусства, развивавшихся при монастырских храмах (скульптура, настенная живопись). Отчасти оно прослеживается в керамике и терракоте, где встречается штампованный орнамент в виде ступни или ладони Будды на плечиках и стенках тулова сосудов в сочетании с вихревой розеткой (Зартепа, III – IV вв.) (как известно, еще до появления иконографии Будды его присутствие передавалось каким-либо символом или атрибутом – священным колесом дхармы, тюрбаном, следами босых ног, реликварием и др. – 2.57, с. 144). Что касается индо-буддийских персонажей в коропластике, то в отличие от монументального искусства, где образы Будд, бодхисаттв, девat, гандхарвов были чрезвычайно популярны, здесь их единицы. Это изображения Будды, сидящего со сложенными в жесте "мудра" руками, а также фигурки джайнов – юных приверженцев буддизма, изображенных в виде стоящих молодых людей с ожерельями на шее и браслетами на руках (5.1). Такие находки дают буддийские святилища Дильберджина, а также буддийское святилище на Каратепа, где были обнаружены древнейшие из известных ныне образцов буддийской коропластики, относящиеся ко 2 пол. I в. до н.э. и 1 пол. I в.н.э.

Это статуэтки Будды, одна из которых имеет оригинальную иконографию, не встречавшуюся до сих пор – Будда, сидящий на стволе, вырастающем из цветка лотоса (находки сезона 2003 г., Э.Ртвеладзе).

В целом памятники буддийской культуры свидетельствуют о формировании устойчивого бактрийско-буддийского канона, совершенно самобытного, отличного от собственно индийской традиции. В этом – один из вкладов среднеазиатской культуры в буддийское наследие.

Надо отметить, что индийское искусство античного периода – это не только буддийская тематика. Предметы индийского импорта – гребни из слоновой кости из Дальверзинтепа (II в. н.э.) с изображением "дамы за туалетом" и "наездницы на слоне" свидетельствуют и о другой его стороне, для которой характерны светские сюжеты. Эти темы были очень популярны в Индии, о чем свидетельствуют и изделия из резной кости из Бергама (ларцы, I – III вв.). Однако в памятниках Бактрии редки подражания этим рисункам. Здесь еще раз следует подчеркнуть значение селектирующего момента, т.е. в бактрийском искусстве идет отбор лишь тех влияний, которые отвечают потребностям местной индуистской общины. Религиозная буддийская тематика была востребована, а светская, связанная с изображением сцен быта – нет. Это обстоятельство обусловлено, очевидно, тем, что индо-буддийские влияния затронули преимущественно местные общины буддистов.

В целом, художественная культура кушанской Бактрии, вобравшая влияния различных цивилизаций – эллинистической, римской, индийской, демонстрирует высокий уровень синкретизма. На фоне взаимодействия привнесенных и автохтонных комплексов и элементов столь же активен был диалог, связывающий искусство местных, оседлых и кочевых народов.

* * *

Античный период (IV в. до н.э. – IV в н.э.) стал ярким и значительным проявлением диалога культур, обусловленного социально-политическими и идеологическими факторами. В результате сформировалось уникальное, самобытное искусство, вобравшее в себя черты различных влияний. Так, на примере искусства Бактрии прослеживается специфика форм бактрийско-эллинистического, юэчжийско-эллинистического и бактрийско-индобуддийского симбиоза художественных традиций; памятники искусства Согда и Хорезма дают возможность говорить об эллинизированной согдийской и хорезмийской культурах, содержащих значительный "степной" компонент (буддийские влияния здесь прослеживаются незначительно).

Восприятие эллинских традиций прошло сложный путь от их изолированного бытования в комплексе местной культуры (эллинистический период) до активных с ней взаимодействий (эллинизированный период). Уже после того, как политическое господство эллинов кануло в лету, традиции эллинизма стали востребованы еще на протяжении веков, о чем можно судить по широко распространившимся культам греческих героев и богов, представленных в наиболее массовом виде искусства – терракоте. Важную роль в этом сближении греческой и местной традиций, вплоть до появления синкретичных форм, сыграли кочевые племена юэчжей, стоявшие у истоков Кушанской империи. По сути дела, не столько экспансия Александра Македонского, повлекшая за собой колонизацию греками земель Средней Азии, сколько "комплиментарное" отношение кочевников к культуре эллинов

стало залогом слияния местных и греко-римских религиозных и художественных традиций.

В этой связи следует разделять характер эллинистических влияний на оседло-земледельческие и кочевые народы. Если первые знакомятся с греческой культурой благодаря походам Александра Македонского, то у вторых это произошло гораздо раньше, в VI – V вв. до н.э. Культура степи уже испытала на себе влияние греческой классики, что привело в свое время к созданию самобытного стиля, синтезировавшего греческий реализм и степную экспрессивность. В этой связи импорт идей эллинизма, последовавший вслед за походами Александра Македонского, не стал для степняков "открытием" чего-то принципиально нового. Более того, именно с искусством юэчжей, кочевых племен, связаны первые примеры симбиоза эллинистических и местных бактрийских традиций, относящиеся еще к докушанскому времени. Однако нельзя не отметить и следующего факта: кочевники, перешедшие к оседлому образу жизни, постепенно отказываются от эллинизированного наследия в пользу традиционных восточных канонов (кушаны), в то время как в среде племен, в большей степени сохранивших традиционный стереотип поведения, каноническое династийное искусство не находит почвы для развития (Согд). Столь же дифференцированный подход наблюдается в отношении индо-буддийских влияний: традиции буддизма были востребованы в условиях сильного государственного образования, нуждавшегося в адекватной религиозной доктрине (Бактрия, отчасти Хорезм), в то время как в Согде, где не было сильной центральной власти, буддизм не был воспринят вовсе, не смотря на все попытки буддийских монахов найти адептов (буддийское сооружение в долине Санзара, I – II вв.).

Несмотря на длительность эллинистических и индо-буддийских влияний, их глубокое проникновение в местную среду, здесь так и не получила распространения греческая круглая пластика, прямое следование натуре или чувственная трактовка индийских образцов. Как эллинские, так и индо-буддийские черты трансформируются, что дает возможность проследить стилистические различия между греческими и бактрийскими, индо-буддийскими и бактрийскими памятниками. Привнесенные элементы, взаимодействуя с местными традициями искусства, приводили к созданию подлинно среднеазиатского стиля, в котором уже в кушанскую эпоху четко прослеживалось стремление к ориентализму, традиционным восточным канонам, поворот к исконно присущим ему чертам. М.Ростовцев предлагает для определения художественных процессов в Бактрии и Согде понятие реориентализации. Б.Ставиский считает, что неправомерно определять культуру и искусство кушанской Бактрии имперского периода как античную: "античные элементы в культуре и искусстве Средней Азии этого периода не доминируют: творчески усвоенные, они наряду с элементами местной древневосточной, степной и индийской традиций поставлены на службу иным явлениям и идеям" (2.87, с. 212). И.Пичикян также отмечает, что "с падением греческого господства начался мощный процесс возрождения местных культур" (1.79). Действительно, Бактрия, Согд и Хорезм, испытавшие мощное воздействие эллинистической культуры, выбирают путь, связанный с традициями автохтонного общества. Этот выбор постепенно приводит к расцвету канонического по своему типу династийного искусства, в котором постепенно возрождаются прежние, еще доэллинистические, черты. В свою

очередь, степной мир, впитав греческие влияния, трансформирует их в стиль "экспрессивного реализма".

Творческая интерпретация привнесенных элементов, их новая иконографическая подача подчеркивает наличие развитой местной изобразительной традиции, самостоятельности местного искусства. Своеобразие локальных художественных школ в первую очередь определялось их способностью органично перерабатывать влияния других художественных культур – Греции, Индии, Рима, Египта; инокультурные тексты не трансплантировались в заданном виде, они претерпевали существенные изменения, подчиняясь местным художественным идеалам. Данное положение соотносится с выводами культурологов о том, что любые влияния извне всегда подвергаются трансформации по законам воспринимающей культуры (2.38, с. 228).

Важную роль в формировании античной культуры на территории Узбекистана сыграл кочевой мир. Именно со степными племенами связано сложение юэчжийско-эллинистического, бактрийско-эллинистического симбиоза культур, широкая ассимиляция эллинистических культов, образов и тем в местной среде. Раннекушанский период стал ярким проявлением культурных контактов кочевого и оседло-земледельческого населения, в результате которого степняки оказали стимулирующее влияние на развитие городской цивилизации, наполнили искусство новым содержанием, связанным с реалиями кочевого мира. Вместе с тем, их переход к оседлому образу жизни, становление новых династий, вышедших из степной среды (Кушаниды, хорезмская династия), повлекло за собой формирование династийного искусства, ставшего одной из основ художественного процесса античного времени. Его черты наиболее ярко были выражены в Бактрии и Хорезме, в то время как Согд, представлявший собой ряд удельных владений, демонстрирует отказ от этого направления.

Необходимо также отметить специфические черты местной художественной культуры. В первую очередь следует подчеркнуть, что собственно бактрийское, согдийское или хорезмийское искусство всегда содержало в себе черты кочевой и оседлой культур, что изначально определило его восприимчивость к различным влияниям. Что касается художественной культуры оседло-земледельческой среды, то на ее формирование оказали влияние традиционный восточный символизм, стремление к обобщенности, типизированности форм и образов, как результат, оно несет знаковую функцию, рассчитанную на истолкование. Не следует также упускать из виду характер местных материалов и технологий. Исходный материал – глина, в определенной степени и климатические условия также повлияли на выработку и сохранение в искусстве самобытных черт. Так, в архитектуре преобладают специфические планировочно-композиционные решения, отвечающие характеру местного климата. Местная скульптура, выполненная из глины, всегда тяготеет к плоскости стены, несмотря на то, что эллинистическая скульптура, эталонная для античной Средней Азии – круглая. Исследователи постоянно выделяют в качестве ведущей черты кушанской скульптуры и терракоты фронтальность, обусловленную использованием местных материалов (2.57, с. 148). Таким образом, сложившиеся под воздействием идеологических представлений художественные каноны, свойства различных материалов и принципы их пластической обработки определяли стилевые черты местной пластики. Это

касается и настенных росписей: они не знают перспективы, объемной моделировки формы, поскольку местное художественное сознание было воспитано на понятии плоскостности. Этот фактор нельзя воспринимать как отрицательный, таково естественное состояние среднеазиатской живописи. Местное искусство изначально не стремилось к объемам, отсюда и поиски иных приемов построения композиций и пространства. Фронтальность, характерная для скульптуры и терракоты, плоскостность живописи, орнаментальность и стилизация не были отражением консерватизма или архаизма, они были естественной формой существования автохтонного искусства, местных художественных традиций. Выработанные местные каноны, подчиняющие себе всевозможные влияния, позволяют видеть в памятниках античного периода самобытные образцы, а не "производные с заимствованных оригиналов". Привнесенные элементы, взаимодействуя с автохтонными традициями искусства, приводили к созданию синкретичных форм, в которых четко прослеживалось стремление к ориентализму, традиционным восточным канонам, для которых характерны понятия статики, условности формы и обобщенности художественного языка. Что касается искусства степного кочевого мира, то корни его связаны еще с тем периодом в истории степи, который носит определение сако-скифского. Его эстетика имеет ряд общих черт с эстетикой оседло-земледельческой культуры (плоскостность, фронтальность, отсутствие объемной моделировки, также связанных с характером материалов – войлок, шерсть, кожа), однако прослеживаются и отличия, обусловленные ритмом жизни и окружением кочевника: круг его образов связан с жизнью степи, военными сражениями и охотой, отсюда – стиль "экспрессивного реализма".

Диалог культур проявился не только на формальном, но и на содержательном уровне. История искусства стран Востока – это, в первую очередь, история развития религиозных идей; искусство и культ были неразрывно связаны друг с другом. В результате появление синкретических форм в искусстве, сочетающих местные и привнесенные черты, было обусловлено взаимодействием различных религиозных традиций. Восприятие инокультурных религиозных идей зачастую было обусловлено их общностью с местными воззрениями. Так было, например, в случае с эллинистическими культами (культ Геракла, дионисийский культ, культ Великой богини-матери). Буддизм не имел явных параллелей в местной среде, но его идеи – антропоцентризм, социальное равенство – оказались близки новой династии, вышедшей из кочевого мира; в результате эта религиозная система оставила значительный след в среднеазиатском искусстве. В целом инокультурные мифологические и культовые представления находили широкие параллели в идеологии автохтонного общества, чем и объясняется их глубокое проникновение в местную почву.

Активное взаимодействие привнесенных и местных компонентов искусства закономерно ставит вопрос: в чем причина благоприятного диалога культур в античную эпоху? Она объясняется господствующей в обществе веротерпимостью, религиозной толерантностью, лояльностью к любым культовым проявлениям, что привело и к синкретизму в области искусства. В свою очередь, религиозная толерантность в определенной степени объясняется историческими событиями эпохи: часто меняющаяся политическая ситуация, вхождение исторических областей Узбекистана в

состав различных государственных образований способствовали сложению толерантного общества. Это была эпоха сосуществования и адаптации различных религиозных традиций и племенных культов, появления "синтетических" божеств... Религиозная толерантность – важнейший фактор для благоприятного сочетания "западной", эллинистической художественной традиции, которая была выражением светского типа искусства, проникнутого гуманистическими идеалами и "восточной", религиозной, связанной с темой обожествленной власти.

Подытоживая материал данной главы, необходимо подчеркнуть, что античность стала важным периодом в развитии местной культуры, который показал ее чрезвычайно высокую восприимчивость к инокультурным влияниям. В заключении хотелось бы привести выражение Ю.Лотмана, который писал: "Древнейшие диалоги культур особенно значимы. Они как бы становятся моделями всех последующих контактов этого рода" (2.38, с. 235).

Глава II

Раннее средневековье
искусство храмов и дворцов

Период раннего средневековья не менее интересен в плане взаимодействия культур. Еще четверть века тому назад Б.Литвинский писал: "Культура народов Центральной Азии в домусульманский период – это своеобразное и неповторимое явление, вполне оригинальное, несмотря на то, что многие соседние народы в течение ряда веков принимали участие в ее становлении. Этот вопрос... еще полностью не изучен и заслуживает специального рассмотрения" (1.21, с. 115). В настоящее время наука пополнилась значительным количеством исследований, посвященных этой проблеме, но по-прежнему многие вопросы, имеющие отношение к формированию и развитию этнокультурных процессов в эпоху раннего средневековья, участии различных народов в культурогенезе, остаются открытыми.

Восприимчивые согдийцы

Как и в античный период, в эпоху раннего средневековья территория Узбекистана представляла собой ряд самостоятельных историко-культурных областей, контакты между которыми носили интенсивный характер. Одним из центров художественных процессов, наиболее ярко и полно отразивших характерные особенности развития среднеазиатского искусства, становится Согд, возвышению которого предшествовал ряд важных исторических событий.

Разгром Кушанского государства Сасанидским Ираном в III – IV вв. приводит к наступлению "смутного времени". На исторической арене появляются новые крупные этнические массивы, и здесь, прежде всего, следует упомянуть эфталитов, или, как их еще называли из-за европеоидного облика, белых гуннов. Хозяйство эфталитов – комплексное, сочетающее в себе черты кочевого, полуоседлого и городского быта. Они создали государство, в состав которого входила почти вся Средняя Азия, Афганистан, некоторые области Индии, т.е. почти полностью восстановили территорию Кушанской империи. Происхождение этого народа – до сих пор открытый вопрос. Фирдоуси, автор "Шахнаме", считал их тюрками; однако современная наука не столь категорична и выдвигает различные гипотезы их происхождения, связывая этот народ с юэчжами, с хионитами, припамирскими саками и проч. (2.107, с.117). Распространено также мнение, что эфталиты – одно из племен приаральских массагетов, смешавшихся с гуннами и в некоторой мере воспринявших их язык, близкий тюркскому (1.137, с. 55). Как известно, в историческом прошлом кочевой и полукочевой образ жизни вели как тюркоязычные, так и ираноязычные племена. Между тем, до сих пор дискутируемый вопрос, как, без предварительного "оповещения" источниками о накоплении в Средней Азии крупных тюркоязычных массивов,

возникло крупнейшее раннесредневековое государство – Великий Тюркский каганат (1.80, с. 136) – позволяет предполагать, что многие племена, обитавшие в регионе, представляли именно эту этническую группу.

Заметим, что исследователи все чаще склоняются к мысли о принадлежности ранних кочевников Средней Азии, Алтая и других регионов степного пояса к тюркскому субстрату. Академик Н.Марр считал скифские языки и языки саков общими с языками Северного Кавказа и Абхазии, относил их к яфетической системе (т.е. к тюркским языкам) (1.39, с. 25). Тюркскую языковую принадлежность скифов, савроматов и саков отстаивали Т.Лайпанов и И.Мизиев ("О происхождении тюркского языка", Черкасск, 1993), М.Закиев ("Татары: проблемы истории и языка", Казань, 1995). Безусловно, необходимы исследования, подтверждающие тюркское происхождение ряда кочевых народов. Но несомненно одно – они представляли культуру Великого степного пояса, во многом отличную от традиционной культуры иранского мира, в которой превалирует оседло-земледельческий стереотип поведения и художественного мышления. Вспомним, что искусство "звериного стиля" традиционно связывали с иранским этносом, основываясь преимущественно на его высоком художественном уровне, тем самым не в первый раз отказывая кочевникам в способности создавать развитые формы культуры. "Иранская теория происхождения "звериного стиля", – писал Г.Федоров-Давыдов, – использовалась как мощный аргумент свидетельства о ираноязычности скифов, сарматов и саков". Между тем, все чаще встречаются мнения, что "скифо-сибирский "звериный стиль" был не столько искусством иранских племен, сколько стилем многочисленных степных племен, чье историческое развитие отличается стереотипными чертами" (1.122, с. 106).

Долгое время наука отказывала кочевникам в праве быть лидерами культурных процессов. Эта традиция идет от китайской историографии, представлявшей кочевников "северными варварами" (1.135, с. 117). Такое, мягко сказать, невнимание к вкладу в мировую культуру степных кочевых племен было продиктовано устоявшимися представлениями об их неспособности к созданию собственных, оригинальных культурных ценностей. Как часто в самых авторитетных научных трудах по истории искусства приходится встречать такие, к примеру, высказывания: "эфталиты оседали и растворялись среди местного населения, подобно другим кочевникам, не оставив после себя заметных следов ни в архитектуре, ни в изобразительном искусстве эпохи" (1.83, с. 106). Более жесткое высказывание принадлежит С.Хмельницкому: "Несчастьем, если не проклятьем средневековой цивилизации Средней Азии было сосуществование двух недружественных укладов – кочевого и оседлого. Оно лишало городскую и земледельческую культуру этих земель стабильности, необходимой для нормального поступательного развития, нередко задерживало и даже останавливало это развитие... Кочевые скотоводы из-за образа жизни оставались вне материальной (а отчасти и духовной) культуры оседлого общества" (1.136, с. 14). До сих пор необходимы значительные усилия для того, чтобы убедить оппонентов в несостоятельности подобных воззрений.

Одним из наиболее последовательных защитников кочевой культуры был Л.Гумилев. С необычайной эмоциональностью и образностью, исходя

из множества сопутствующих факторов, он доказывал "равноценность вклада кочевников в развитие культуры всего человечества наряду с европейцами и китайцами, египтянами и персами, ацтеками и инками... Легенда о пресловутой неспособности кочевников к восприятию культуры и творчеству – это "черная легенда", – писал он. "Степная культура имела древние традиции и глубокие корни, но известна нам в значительно меньшей степени, чем культура оседлых стран. Причина конечно, не в том, что ... кочевые племена были менее одарены, чем их соседи, а в том, что остатки их материальной культуры – войлок, кожа, дерево и меха – сохраняются хуже, чем камень, а потому среди западноевропейских ученых возникло ошибочное мнение, что кочевники были "трутнями человечества" (1.29, с.70). Его размышления поддерживают и отечественные исследователи, подчеркивающие, что кочевники более восприимчивы ко всему новому (2.2, с. 139). В целом, говоря о роли степных кочевых племен и их вкладе в культуру, в первую очередь подчеркнем их катализирующую роль. Ментальность кочевого общества, изначально подвижного, коммуникативного, приспособленного к переменам, способствовала значительной активизации художественных процессов, активному диалогу, открытому обращению к инокультурным традициям искусства.

Итак, одна из основных линий развития этнической истории и культуры Средней Азии периода раннего средневековья связана с постепенным усилением тюркского компонента, который был важной составляющей этнокультурного фона.

В рассматриваемую эпоху эфталиты, перешедшие от кочевий к городам, и объединившие под своей властью территории, на которых проживали различные народы, выступают как стимулирующий фактор развития культурных процессов. Аналогичное развитие событий мы наблюдали на рубеже нашей эры, когда кочевые племена юэчжей основали сильное централизованное государство, великую империю, ставшую одной из вершин культурного развития античного мира.

Эфталиты – "народ воинственный, но немногочисленный" (1.29, с. 105); как известно, вряд ли возможно создание оригинального искусства воюющим народом, он либо пользуется предметами искусства завоеванных обществ, либо является преемником их традиций. Действительно, эфталиты вели нескончаемые войны с Ираном, однако это не мешало им не просто пользоваться предметами его искусства (вспомним известное серебряное блюдо из собрания Эрмитажа, изображающее Хосрова I со своими вельможами, на обороте которого нанесена эфталитская надпись, содержащая титул его позднего владельца, 1.60), но и обратиться к опыту сасанидского Ирана, бывшего в рассматриваемый период одним из могущественных государств Востока, при создании собственного стиля официально-прокламативного искусства. Блестящий двор иранских шахов становится эталоном для подражания для молодых династий, поэтому не случайно в конце IV – VI вв. наблюдается проникновение иранских элементов все далее на Восток, в первую очередь отразившееся в монетном чекане эфталитов, выполненном в подражание сасанидским драхмам Пероза I (459 – 484 гг.) и Варахрана V (421 – 438 гг.). Интересно, что позже, в VII – VIII вв., появляются монеты, литые по образцу китайских, с квадратным отверстием посередине, и, наконец, монеты, чекан которых напоминает

византийские образцы, но явно с тюркской иконографией персонажей (1.83, с. 156). Эта динамика подчеркивает торговые приоритеты Согда, игравшего важную роль на Великом шелковом пути.

Говоря о культуре и искусстве самого сасанидского Ирана, вспомним, что данный период его развития рассматривается как реакция на эллинизм (1.57). Вновь возрождаются идеалы эпохи Ахеменидов, с характерным для нее стремлением к господству религиозной и царской тематики, символизму и прокламативности. "Ренессанс" ахеменидских форм в искусстве ранних Сасанидов можно иллюстрировать немалым количеством конкретных памятников. В них четко прослеживается главная идея ирано-сасанидского канона – "показ величия обожествленной власти..., что исключает реалистическую экспрессию, подавляет ее, стирает всякое выражение личных чувств, состояний и эмоций, ...ставит превыше всего культ "царя царей" (2.72, с. 204, с. 205). Эта идея становится востребованной и в среде эфталитов, нуждающихся в собственных символах власти, однако толерантное отношение к различным религиозным, этническим, художественным традициям, исторически отличавшее общество степных империй, сделало возможным сосуществование в искусстве различных культурных традиций. В результате наряду с ориентацией на прокламативный ирано-сасанидский стиль эфталиты сохраняют интерес к искусству территорий, вошедших в состав их государства. По сохранившимся памятникам мы можем судить о наличии в нем собственно степного стиля, иранских, индийских влияний, появившихся в результате вторжения эфталитов в Индию.

Информация об искусстве эфталитов, расцвет которого относят к середине V – середине VI вв., достаточно скудна, хотя его немногочисленные известные образцы демонстрируют высокий профессиональный уровень работы эфталитских мастеров, прежде всего в области торевтики, традиционно высокоразвитом ремесле в кочевом мире. К числу уникальных образцов эфталитского искусства относится серебряная чаша из Британского музея с изображением сцен звериного гона. Скачущие всадники, стреляющие обернувшись назад – сюжет, хорошо знакомый нам по целому ряду памятников искусства степных племен, в том числе скульптуре Халчаяна. Здесь все еще сохраняется экспрессивность стиля, достоверность и реалистичность рисунка, динамизм композиции. Вместе с тем, ощутимо и сасанидское влияние – как в технических приемах, так и в стремлении создать тип официального портрета, отличающегося стандартизированным характером (изображение правителя или владетеля чаши в центральном медальоне), постепенной декоративизации формы.

В этом же стиле выполнена знаменитая чаша из Чилека, с радиальным размещением обнаженных танцовщиц и профильным изображением эфталитского царя или вельможи в остроконечной шапке в медальоне в центре (V – VI вв.). Как отмечал Б.Маршак, изображения фигур танцовщиц на царском пиру встречаются в искусстве многих стран – от Византии до Индии (2.41, с. 69). В данном образце исследователи отмечают сильное влияние гуптской традиции – "пышные тяжелые прически фигур в тимпанах арок заставляют вспомнить памятники развитого гуптского стиля, например, деодархские скульптуры первой половины VI в."; в то же время, чаша имеет и "позднеантичные черты, отражающие греко-римское влияние. Женские фигуры в аркаде, особенно женщины с зеркалами, восходят к римским прототипам конца IV – начала V в." (2.41, с. 71). В целом искусство

эфталитов, нуждающееся в более пристальном изучении, демонстрирует, что культуру степных государств характеризует взаимовлияние различных художественных традиций; вместе с тем, в нем делается акцент на создание собственных иконографических образцов, передачу местных типажей.

К середине VI в. начинается возвышение Тюркского каганата. Сокрушив эфталитов под Бухарой, тюрки положили конец их господству. Территория Согда входит в состав нового государственного объединения – Великого Тюркского каганата, чья власть распространилась от Тихого океана до Черного моря. Несмотря на политическую зависимость Согда, отношения между тюрками и согдийцами носили взаимовыгодный характер – тюрки обеспечивали безопасность Великого шелкового пути, проходившего через согдийские земли, а купцы Согда, богатея за счет посреднических операций и продавая на Запад китайский шелк, получаемый тюрками в качестве подати, выплачивали Каганату крупные проценты. Города росли, ремесла процветали; в целом период VI – VII вв. отмечен подъемом культурной жизни и расцветом согдийского искусства.

Известно, что согдийское общество отличалось полиэтничностью и в определенном смысле веротерпимостью: в Согде имели возможность проповедовать адепты всех известных на то время религий: буддизма, христианства, иудаизма, манихейства. Однако в согдийском искусстве в большей степени выражена светская тематика: по образному выражению Л.Рempеля, эстетическое чувство берет в нем верх над религиозным переживанием. Верхушку согдийского общества представляли землевладельческая аристократия, богатые купцы, зажиточные горожане, поэтому не случайно искусство Согда характеризуется стремлением к роскоши и изяществу. Его праздничность и декоративность подавляли культовую идею, столь типичную для любой восточной художественной традиции. Безусловно, религиозная тема была важна в художественной культуре раннего средневековья, однако в условиях полиэтничного общества она не была столь явна. Один из показателей своего рода религиозной индифферентности Согда: столь популярный в других областях буддизм так и не смог упрочить здесь свои позиции – в VIII в. в Самарканде функционировал единственный буддийский монастырь с единственным монахом.

О высоком уровне развития согдийского искусства, хронологический охват которого пришелся на V – IX вв., свидетельствуют уникальные образцы монументальной живописи, сохранившиеся в Пенджикенте (территория Таджикистана, V – VI вв.), Афрасиабе (VII в.) и Варахше (VII – VIII в.), ганчевая скульптура, торевтика, ткачество, керамика, коропластика, резьба по дереву. Один лишь перечисленный видовой спектр говорит о необычайно активных художественных процессах.

Говоря о проблемах искусства раннесредневекового Согда, Л.Рempель выделял три главных вопроса – его отношение к античности; его собственное содержание, иконография и стиль, его отношение к искусству сасанидского Ирана и ареал их общего распространения (1.96, с. 25 – 26). Действительно, выявление античной тематики чрезвычайно важно в аспекте нашего исследования, поскольку позволяет проследить диалог культур в вертикальном срезе и охарактеризовать процесс преемственности художественных традиций.

Античное наследие играло далеко не последнюю роль в искусстве Согда. В этой связи существует точка зрения, что период V – VIII вв. уместнее

именовать поздней античностью, а не ранним средневековьем (2.104, с. 13). Историки искусства отмечали, что "причины этого феноменального явления, возникшего в такой поздний период доарабской культуры в одном из очагов искусства глубинной Азии, требуют объяснения на базе фундаментальных исследований проблемы" (1.67, с. 247). Чем же продиктовано обращение к античным образцам? Одна из причин, очевидно, заключается в том, что искусство Согда, как уже было сказано, – толерантное по своей сути, со значительными элементами светской культуры, характерной гуманистической направленностью, поэтому ему были близки и понятны эллинистические образы и идеалы. Кроме того, не следует забывать, что светскость искусства – одно из важнейших условий, благоприятствующих обращению к традициям иных культур, ведь "для светского искусства конфессиональные границы имели несравненно меньшее значение, чем для серьезного (т.е. в те времена, прежде всего религиозного)" (2.43, с. 149). Как можно было заметить по предыдущему, античному периоду, и данному, раннесредневековому, в те исторические периоды, когда религиозные догматы не довлели в обществе, наблюдалось активное обращение к инокультурным традициям, их активная интерпретация и освоение. Наряду с глубинными, имманентными причинами, способствовавшими возрождению античной тематики, существуют и более явные: например, внимание к темам и сюжетам эллинистического искусства в эпоху раннего средневековья связывают с массовым проникновением на территорию Средней Азии несториан (1.67, с. 247). Свою роль сыграл также буддизм, испытавший в свое время сильную прививку эллинизма и вновь "напомнивший" об этом пласте культуры.

Так, в коропластике Согда (в других регионах производство терракоты прекращается), по определению В.Мешкерис, "вспышка эллинизма западного и гандхарского стиля свидетельствует об интереснейшем этапе в истории согдийского искусства, который можно условно определить как возрождение античных традиций... К ним относятся: эллинистические образы юношей античного облика, условно называемые в литературе Александром Македонским, Эфеба, стариков, напоминающих Силена (1.67, с. 245). В этом же ключе высказывается и Л.Ремпель: "поразительные примеры позднего переживания скульптуры эпохи эллинизма дают некоторые группы терракоты Самарканда VI – VII вв, сохранившие близость к образам Аполлона, Диониса-Сабазия, Пана или Силена" (1.83, с. 206). К числу таких памятников относятся также ритон в виде гротескной обнаженной мужской фигуры VI – VII вв., фигурки, напоминающие эллинизированные изображения Будды и бодхисатв, барельефное изображение музыканта, играющего на флейте Пана, одетого в длинную облегающую рубаху, V – VII вв., характерные для античной эпохи налепы в виде дионисийских персонажей. Что касается налепов, они настолько трансформируются, что превращаются в некое подобие "звероподобных демонов" (1.83, с. 164). Продолжается и традиция изготовления статуэток женских божеств. В.Мешкерис выделяет пять основных иконографических типов согдийских терракот данного круга: богиня в кафтане с плодами растения в руках, богиня в платье с накидкой с плодами в руках, богиня с трилистником, богиня с веткой (или колесом), богиня в египетском парике, старческого облика (2.46, с. 173). Черты эллинистической иконографии просматриваются здесь, например, в попытке передать драпировки одеяний богинь, бывших некогда греческими хитонами.

Таковы богиня с плодами в руках, IV – V вв., богиня в высоком головном уборе, III – IV вв.

Вместе с тем, в терракотах раннего средневековья, как и позднекушанских, преобладают специфически местные типажи, для которых характерно стремление к фронтальности, "выражению внутренней структуры образа через иератическую оцепенелость, скованность и неподвижность", в которых В.Мешкерис видит "антигреческие тенденции" (2.46, с. 182). Вряд ли стоит видеть какую-либо борьбу идей в этом отходе от эллинистической пластики; "антигреческое" направление было всего лишь объективным следствием, стремлением воспроизводить художественные формы, которые диктовались местными художественными канонами и материалами. Как результат, несмотря на прямое и опосредованное влияние эллинистической традиции, в искусстве наблюдалось преобладание изначально присущих ему архетипов. Фронтальность, вызванные ею иератизм, "оцепенелость" – это не "консерватизм" в сравнении с реалистичным эллинистическим искусством, это естественная форма его существования, которая позже во многом повторится и в средневековой миниатюрной живописи. Восток изначально не стремился к объемам, поскольку местное художественное сознание было воспитано на иных идеалах, и местные материалы (преимущественно глина) не располагали к объемному художественному мышлению. Фронтальность, знаковость, ориентация на плоскость стены были для него нормой. Активно воспринимая инокультурные пластические идеи, Восток все время подчинял их собственным, более органичным для местного искусства стандартам, приводя все заимствования к единому, специфически среднеазиатскому стилю.

Эллинистическая тенденция нашла свое яркое отражение и в торевтике, в так называемых "греко-бактрийских чашах" в форме сегмента шара с рельефным декором снаружи (III – VII вв.). Исследователями установлено, что "с одной стороны, чаши изготовлены в среде, не понимавшей греческих сюжетов или плохо их понимавшей, с другой стороны, не менее очевидно, что мастера стремились сохранить греческие изображения в их греческом виде" (2.42, с. 260). Исследуя подобный парадокс, Б.Маршак считает, что интерес к греческим сюжетам сохранился благодаря эллинистическим сосудам, которые бытовали в большом количестве вплоть до раннего средневековья и служили образцом для копирования на протяжении III – VII вв. Устойчивость этих сюжетов объясняется тем обстоятельством, что "обладание древними греческими чашами имело престижное значение как своего рода "патент на благородство", ...о греках помнили как об искусных мастерах" (2.42, с. 265). Воспроизведение прежних рисунков при потере первоначального смысла и семантики, тем не менее, не становится бессмысленным, поскольку происходит сохранение их меморативного значения, эти предметы "обретают целый спектр новых оттенков, подобных неофициальности, изысканности, престижности и т.д." (2.42, с. 54). К означенному кругу памятников относятся чаша со сценой свадьбы из Государственного Эрмитажа (VII в.), где представлен сюжет из драмы Еврипида "Силей", кружка из села Покровское, цилиндрической формы, ручка которой имеет напаянный диск с погрудным изображением эллинистического персонажа и др.

Обращение к эллинистической тематике прослеживается и по материалам настенной живописи Согда. Так, в росписях Пенджикента представлена

иллюстрация к басне Эзопа, повествующей о гусыне, несущей золотые яйца (1.109). Греческий сюжет предстает в типично согдийской иконографической интерпретации: во фронтальной развертке, с ярусным построением композиции. Фланкирующие композицию мужские фигуры, сидящие с поджатыми под себя ногами, напоминают образы пирующих, которые во множестве встречаются в среднеазиатской живописи раннего средневековья; изображение одного из гусей типично для согдийских тканей, к этому же источнику нас отсылают перлы, обрамляющие композицию фризами сверху и снизу. Слияние инокультурного сюжета и местного художественного решения – типичная черта искусства раннего средневековья.

Отзвук античности сохранился и в такой, казалось бы, консервативной области, как похоронный обряд, свидетельством чему являются оссуарии Согда. Еще в начале 1930-х гг. Б.Денике писал, что "оссуарии с сасанидским орнаментом и греческими головками ... дают материал для изучения скрещивания сасанидского и греко-буддийского влияния. По их формам различают четырехугольные и круглой или овальной формы. Первые были находимы главным образом в районе Самарканда (бия-найманские оссуарии с человеческими фигурами под орнаментированной аркатурой), последние в районе Ташкента" (2.21, с. 62). Последующее изучение этой группы памятников показало, что характерные для оссуариев типы композиций с аркадой, гирляндами с помещенными в них головками, многолепестковыми розетками имеют средиземноморское происхождение и связаны с воспроизводством "декора римских саркофагов и иудейских оссуариев эпохи поздней империи", причем "заимствование это произошло в самом Согде, куда бежали от гонений в Малой Азии и Иране христиане и иудеи" (5.4, с. 64). Однако привнесенные иконографические схемы претерпевают изменения на местной почве и дополняются изображением богов согдийского пантеона, в результате чего создается "новый "эллинистический" вариант согдийской иконографии" (5.4, с. 64). Что касается оссуариев овальной формы, то они имитировали юрты – жилища, характерные для жителей степей. Несмотря на то, что локальная форма зороастризма была распространена как у оседлых, так и у кочевых народов, предметы ритуального культа этой религии несли на себе печать той или иной культурной среды. В результате последняя группа костехранилищь отражает синтез зороастрийских культовых представлений и "степной" интерпретации формы (рис. 13).

Таким образом, искусство раннего средневековья чрезвычайно показательно в плане преемственности культурных традиций, оно наследует многие черты античного периода, подчиняя традиционные иконографические схемы, темы и мотивы новым канонам. Однако в целом не античное наследие, а собственное содержание и стиль, характерные уже для раннего средневековья, и черты, связанные с влиянием сопредельных регионов, партнеров Согда по Великому шелковому пути, стали наиболее ярким выражением согдийского искусства. В декоре мобильных в силу своих размеров памятников торевтики или ткачества наиболее полно отразились культурные контакты и связи согдийцев. Настенная живопись также не осталась в стороне от этих процессов.

Темы согдийской живописи разнообразны и связаны с эпическими и мифологическими сюжетами; вместе с тем, большое внимание уделялось отражению жизни двора и общества: пиршествам и приемам высоких гостей,

Оссуарий.
Хорезм. IV в. до н.э.

Оссуарий. Иштиханский могильник. Согд. VII в.

Оссуарий. Чач. VII в.

Рис. 13. Адепты зороастризма различных исторических областей и культурно-хозяйственных групп придерживались собственных традиций погребального ритуала. В более ранних вариантах костехранилище венчалось статуарным изображением умершего; позже появляется прямоугольный ящик с четырехскатной крышкой (античный Хорезм). Декор согдийских оссуариев отражал как средиземноморские (аркадные композиции), так и индо-буддийские (изображения четырехруких божеств) влияния. Наконец, для жителей степей наиболее приемлемой формой оссуария оказалась имитация юрты.

подношению даров, сражениям и подвигам легендарных героев и проч. Стенная живопись наиболее ярко характеризует несколько рафинированное, условное по своей манере искусство Согда, а его образы дают возможность составить представление о верхушке аристократического общества, с его стремлением к роскоши, изящной манерности и праздному времяпровождению. Художники, работавшие над росписями, особое внимание уделяли покрою одежд, тканям (тщательная прорисовка узоров тканей, благодаря которой мы имеем максимально полное представление о согдийском ткачестве – одна из особенностей согдийской живописи), ювелирным украшениям, предметам быта (попоны, покрывала, посуда и проч.). Однако круг тем не ограничивается сюжетами, связанными с жизнью двора. Мир согдийских росписей дает возможность судить о широте мировоззрения средневекового художника, воспитанного эпохой, когда границы познания стремительно расширялись благодаря торговой экспансии согдов. В композициях часто встречаются сюжеты, связанные с иными странами; среди героев представлены различные этнические типы – согдийцы и тюрки, европеоиды и монголоиды. В этом отношении особенно показательна живопись Афрасиаба, одна из сцен которой – прием послов Чаганиана, Чача, Ферганы, Кореи, Китая и других стран самаркандским правителем Вархуманом. Широк и круг первоисточников сюжетов, которые отражают международные контакты согдийцев – от сцен из комедий Еврипида и басен Эзопа до индийских притч. Мифологические образы греко-римской античности – Нептун и Нереида, Силен и другие вакхические персонажи, – соседствуют с восточными кумирами – Митрой, Буддой и Шивой. Показателен и широкий зоологический ряд росписей – от дельфинов, адресующих нас к средиземноморской культуре, до страусов и слонов, типичных представителей индийской фауны.

"Арфистка". Роспись "черного зала". Пенджикент. VII – VIII вв.

Бодхисатва. Изображение на храмовом флаге. Турфан. VIII – IX вв.

Рис. 14. Бодхисатва Тара ("Арфистка") – один из немногочисленных сохранившихся примеров буддийских образов в настенной живописи Пенджикента. Ее иконография перекликается с известными аналогичными изображениями, подтверждением чему служит персонаж на храмовом флаге из Турфана. Однако некоторые отступления от канона привели к тому, что исследователи принимают ее за "арфистку", ориентируясь на общую светскую трактовку содержания сюжетов росписи. Десакрализация культовых образов – одна из характерных черт согдийского искусства.

Светская направленность согдийской живописи стала еще одной причиной, объясняющей активное обращение к инокультурным традициям. Коммерческие контакты на Западе и Востоке, активизировавшийся в связи с этим интерес к различным культурам, наложили своеобразную печать космополитизма на искусство Согда. Даже чужие кумиры, привнесенные на местную почву, лишались своего божественного ореола, превращаясь в культурный, а не культовый символ. Так, единственное сохранившееся изображение Будды в Пенджикенте свидетельствует о крайне поверхностном знании художником буддийской иконографии (1.69, с. 223). Как считает Б.Маршак, в согдийской живописи отразилась не столько собственно буддийская иконография, сколько ее второстепенные элементы, подвергшиеся к тому же сильной адаптации в результате творческого переосмысления образа (1.61, с. 54). Столь же своеобразно изображение бодхисатвы Тары, особо популярной в ваджраяне, новом направлении в буддизме, упрочившем свои позиции в Восточном Туркестане – стоящая в полный рост женщина с нимбом вокруг головы была трактована скорее как светский персонаж; не случайно она воспринималась исследователями как "арфистка" (1.109, с. 206) (рис. 14).

Все это разнообразие сюжетов и образов сплавлено в единый стиль, который не дает оснований для сомнений – перед нами подлинно согдийское

искусство, несмотря на все проявления тематических заимствований. Согдийские мастера смогли органично совместить элементы, различные по своему генезису, сплавив их в единый стиль и избежав эклектизма. Столь смелые заимствования из различных культур могли быть продиктованы лишь наличием устойчивой, сильной местной художественной традиции. Ее отличают уже знакомые нам по античному периоду фронтальность и плоскостность изображения, условность и торжественная статичность формы, наконец, четко выраженная линеарность и внимание к силуэту, выразительность колористических решений, основанных на сочетании контрастных локальных цветов. Стремление передать видимость пространства привело художников к ярусному построению композиций, а довольно ограниченное число сюжетов – к изобретательности в отношении "говорящих" деталей.

Еще А.Якубовский и М.Дьяконов усмотрели в раннесредневековых росписях "начало процесса формирования каноничности, условности и стилизации, которые впоследствии найдут свое наиболее яркое выражение в миниатюрной живописи XIV – XVI вв." (1.19, с. 29). Однако вряд ли это было начало, это было продолжение развития характерных особенностей автохтонного искусства. И именно эти черты найдут впоследствии свое продолжение в стилистике миниатюрной живописи, способствуя преемственности художественной традиции. Как отмечал Л.Ремпель, "почвенность отразилась на характере живописи. Прежде чем следовать тому или иному влиянию, она была самобытной. И оставалась такой всегда. Это видно из того, что ни бактрийское, ни хорезмийское, ни согдийское искусство не растворялись сполна в потоке художественных влияний и никогда не повторялось целиком ни в одной из окружающих его художественных школ" (2.74, с. 20).

Было ли стремление к условности и стилизации художественного языка связано с теми изменениями в искусстве, которые по привычке объясняют реакцией против эллинизма в первые века нашей эры, или все же они были продиктованы спецификой местного искусства? Конечно, в выбранной им линии развития сказываются все те же архетипы художественного мышления, воспитанные местной средой. Отсюда, от устоявшегося еще с античного времени художественного канона, от исходного материала, от господства стены, проистекают и все остальные характерные особенности согдийского искусства – строгая симметрия, плоскостность, орнаментализм, декоративизация образов (Л.Ремпель предлагал для обозначения этого местного подпочвенного слоя термин "азианизм"). Таким образом, для определения характерных черт стиля значительную роль играет сложившаяся местная традиция. Глубоко самобытная по форме и содержанию, она воплотила в себе дух рафинированной культуры согдийских городов.

Однако вернемся к выделенным Л.Ремпелем трем главным вопросам, связанным с проблемами искусства раннесредневекового Согда. Третий вопрос, как мы помним, был связан с отношением согдийского искусства к искусству сасанидского Ирана. За последние годы эта проблема во многом утеряла свою актуальность: исследователи пришли к выводу, что влияние Ирана на развитие Согда было преувеличено. Основной его пафос был связан с очередным этапом активизации в регионе тюркоязычных степных народов.

Доминанты эпохи: степь и город

Долгие годы согдийская культура рассматривалась в науке в основном через призму ее взаимосвязей с сасанидской, причем именно последняя выступала в качестве эталонного образца. В этой связи выделение тюркского пласта, взаимодействия тюркского и согдийского начал, роли тюрков в развитии искусства раннего средневековья, представляется принципиально важным.

Ранние элементы тюркской культуры в Согде зафиксированы на фактическом материале III – V вв.: О.Обельченко рассматривает появление каменных насыпей в курганных могильниках Согда как указание на влияние тюрок на согдийскую культуру этого времени (2.54, с. 56). В целом раннесредневековая эпоха – это второй после античного времени (раннекушанская эпоха) по значению и масштабам пример взаимопроникновения и взаимодействия кочевой и оседло-земледельческой культур. Судя по письменным источникам, оседание кочевников, их внедрение в городскую среду носило массовый характер; этот процесс не мог не отразиться на характере развития искусства. Важным фактором является также то обстоятельство, что, начиная с VI в. политическая власть в регионе находится в руках тюрков, создавших новую империю – Великий Тюркский каганат. В результате, как отмечал Л.Ремпель, "в V – VIII вв. художественная культура Средней Азии вступила в полосу своего переоформления. Согдийцы и осевшие тюркоязычные племена составили в городах население, говорившее на двух языках. Искусство Согда стало их общим достоянием. Процесс этот впоследствии будет закреплен в X – XI вв., когда складывались современные народности таджиков, узбеков, киргизов, туркмен" (1.96, с. 19).

Даже после ослабления Тюркского каганата, не выдержавшего давления Ирана в споре о контроле над Великим шелковым путем, разрушенного внутриплеменными противоречиями, с обретением согдийцами фактически полной независимости, контакты тюрков и согдийцев не только не прекратились, а получили еще большее развитие. Так, в Самарканде правила тюрко-согдийская династия ихшидов, именно тюркские правители находились во главе некоторых областей Согда, организуя местное население на борьбу против арабов (1.8, с. 8; 3.7, с. 60; 1.106). Интеграция происходила и на уровне межличностных отношений: документ начала VIII в. свидетельствует о том, что некоей согдианке разрешается развод с мужем с тюркским именем (5.7, с. 44); военным губернатором при китайском императоре Сюань-цзуне (685 – 762) был некий Ань Лушань, уроженец Бухары полусогдийского, полутюркского происхождения (5.7, с. 60). Следует также учесть, что северные провинции Мавераннахра, Сырдарья и Семиречье, не вошли в состав Халифата, и здесь еще долго сохранялась тюрко-согдийская власть. Последний элемент был представлен согдийскими колонистами, основателями торговых факторий. Постоянные контакты, окрашенные "положительной комплиментарностью" (Л.Гумилев) вели к укреплению межэтнических тюрко-согдийских связей. В результате активное участие тюрок в политической и общественной жизни Согда и согдийцев в других областях Каганата не могло не привести к активному диалогу культур обоих народов. Период VI – IX вв. можно охарактеризовать как период тюрко-согдийского симбиоза.

Чем был вызван столь "комплиментарный" по своему характеру союз согдов и тюрков, несмотря на то, что первые выступают как завоеванный

народ, а вторые – как завоеватели? К рассматриваемому периоду согдийское общество уже пережило сложное время становления и достигло вершин развития. Вспомним: именно на этом этапе развития "идеал патриотизма, ревности к вере, влюбленности в культурную традицию утрачиваются, что делает этносоциальную систему беззащитной" (1.29, с 223). Кажется, что данное определение имеет самое непосредственное отношение к согдийскому обществу, даже не стремившемуся к политической независимости. Что касается тюрков, то у них позади были периоды борьбы и становления государственности, и в VI в., с образованием каганата они также достигли вершин своего политического могущества. Тюрки осели, создали свое государство – тюркский "вечный эль" (552 – 774 гг.); период VI – VIII вв. стал эпохой каганатов по всей Великой степи от Желтого до Черного моря (1.29, с. 165). Таким образом, культуры согдов и тюрков типологически были ровесниками, что облегчало установление межэтнических контактов. Важнейший фактор – их общая ментальность: тюрки – кочевники по своей природе, согдийцы же выполняли аналогичную посредническую миссию между различными странами и народами на трассах Великого шелкового пути, их мировоззрение также было воспитано на примере взаимодействия широкого круга культур. Наконец, относительная свобода от культа, светскость культуры, характерная для обоих обществ, была еще одной причиной их активного взаимодействия.

Если в согдийском обществе ко времени тюрко-согдийских контактов сложились развитые традиции рафинированного городского искусства, то творчество тюрков данного времени по степени сложности системы не уступало согдийскому: оружие, детали конской упряжи, различные предметы быта, прежде всего торевтики, отличались исключительно высоким качеством исполнения. Говоря о влиянии тюрков, исследователи в первую очередь отмечают, что у согдов "происходит унификация оборонительного и наступательного оружия на основе тюркского воинского доспеха и вооружения" (2.7, с. 61). Б.Маршак перечисляет тюркские вещи, вошедшие в быт согдийцев и воспроизводившиеся местными ремесленниками: это "поясной набор, части конского снаряжения, виды вооружения, пиршественные сосуды в виде кружек с округлым туловом, т.е. то, что связано с тюркскими всадниками, появившимися здесь как победители множества племен и народов, то, что связано с двором кагана – верховного повелителя согдийских княжеств" (1.60, с. 78). В свою очередь, тюркские правители нередко использовали труд согдийских торевтов, ювелиров и ткачей. В результате в среде кочевников быстро распространялись многочисленные бытовые предметы, изготовленные в ставках каганов согдийскими мастерами, или привезенными согдийскими купцами из других стран.

Однако тюрко-согдийские связи отразились не только на взаимном обмене предметами ремесла, но и в области искусства, прежде всего торевтике, что привело к синкретизму художественных форм и идей. В результате в городах, обжитых тюрками, процесс симбиоза двух традиций дал яркие, оригинальные плоды. Чтобы разобраться в этом процессе, необходимо выявить, что, собственно, присуще согдийской художественной традиции, а что – тюркской. И здесь мы сталкиваемся с различными точками зрения.

До сих пор в историческом искусствознании нередки утверждения, что приоритет в развитии раннесредневекового художественного металла

принадлежит Ирану: "Высочайший уровень иранской торевтики способствовал распространению технологий изготовления художественных предметов из металла, форм и орнаментаций изделий на обширных просторах Евразии. Декоративные приемы и изобразительные сюжеты, характерные для иранского и согдийского искусства, получили широкое распространение в тюркском кочевом мире...". И далее: "Значительная часть приемов декорирования и орнаментальных мотивов в производстве торевтики была заимствована номадами у иранцев и согдийцев" (2.105, с. 3). Данная точка зрения, по существу, представляет тюрков исключительно как реципиентов ирано-согдийских влияний. Гораздо более трезвый взгляд на проблему у крупнейшего исследователя средневекового художественного металла Б.Маршака, который писал: "Трудно отличить то, что сделано кочевниками, от того, что сделано для кочевников, и от того, что сделано оседлыми для оседлых, но под влиянием кочевников" (1.60, с. 51). Примерно в этом же духе высказывался в отношении группы изделий из серебра VII – VIII вв. Л.Ремпель: "Утверждать определенно, какие изделия тюркские, а какие согдийские в настоящее время невозможно..." (1.96). Эти высказывания уже сами по себе постулируют общность художественных особенностей тюркского и согдийского металла, хотя, как тут же замечает Б.Маршак, "степное искусство почти неизвестно".

Так что же, собственно, относится к тюркской художественной традиции? Разобраться в этом вопросе нам поможет стиль раннесредневековой торевтики.

Нельзя не заметить, что аналогичные композиции, которых множество в раннесредневековом металле, будь то одиночные фигуры животных или сцены звериного гона, можно разделить на две стилистические группы. Одна группа, которую отличает условный рисунок и статичные композиции, тяготеет по своей стилистике к стенным росписям Согда; это – согдийский металл. Стиль других будет отличаться необычайной живостью и реалистичностью форм. Именно с этим стилем можно с уверенностью связать тюркское влияние. Этот реализм был воспитан близостью к природе, оказавшей непосредственное воздействие на художественное сознание кочевника. Реалистические изображения животных, полные жизни и движения, присущие тюрко-степному миру, становятся характерной особенностью раннесредневековой торевтики, и занимают одно из ведущих мест в системе декора.

Реализм степного искусства эпохи раннего средневековья в корне отличен от распространенного в прошлом "звериного стиля" и условности сако-скифских антропоморфных сюжетов, хотя все эти явления – звенья одной цепи. Это изменение в искусстве степи можно связать с изменением религиозных воззрений кочевников – на смену тотемизму пришли иные культы. В скифский период именно тотемизм диктовал условность формы, когда изображения животных выполняли роль зооморфного кода, приспособленного для выражения мировоззренческих категорий. В эпоху раннего средневековья рисунки животных уже лишены той своеобразной стилизации формы и лаконизма удачно найденных и максимально выразительных с художественной точки зрения линий, которые были характерной чертой "звериного стиля" и составили его славу в скифский период. На смену стилизации пришел реалистический способ передачи изображения – в художественной традиции раннего средневековья зоологический код не был востребован.

Следует отметить, что подобный переход от "звериного стиля" в сторону точного следования натуре был присущ не только тюркам Согда, но и соседним тюркским племенам, включая территорию Алтая. Многочисленные памятники, особенно гравировка на кости, дают возможность оценить точность рисунка, достоверность передачи образов, удивительную пластику животных. Как писал Б.Маршак: "Чуткость джейранов и козерогов на серебряных сосудах заставляет вспомнить стилизованных, и в то же время таких живых тигров и барсов, кабанов и горных баранов, куланов и ланей на украшениях кудыргинского или копенского седла или же зверей писаниц тюркско-кыргызского круга" (1.60, с. 78). Эти аналогии еще раз подтверждают, что реалистический стиль, привнесенный в искусство раннего средневековья, связан с культурой степных кочевых народов.

Наконец, вклад, сделанный тюрками, связан с тематикой, отражающей жизнь степи. Множество тюрко-согдийских сосудов с изображением животных, сцен звериной охоты, воспринимаются как выражение генетической памяти кочевых племен, чья жизнь была тесно связана с природой. С существенной сменой стиля эти сюжеты становятся чрезвычайно популярны и в искусстве Ирана. В результате именно стиль аналогичных изображений, варьирующийся от реалистического тюркского до условно-знакового согдийского и репрезентативного иранского, должен стать критерием при атрибуции памятников. В целом эти сюжеты-мигранты свидетельствуют о близости культур, исторически развивавшихся в условиях постоянных контактов и связей.

Художественный анализ образцов торевтики, учитывающий вышеназванные черты тюркского, согдийского и иранского стилей, позволяет определить их генезис. Так, на серебряном сосуде VIII в. мы видим изображение оленя, срывающего листву деревьев, поднявшись на задние ноги. Рисунок свободный и непринужденный, как в выборе композиции, так и в ее передаче, выполнен на высоком художественном уровне, характер изображения направлен на верное следование натуре, а не на художественную стилизацию формы, т.е. отражает ту специфическую манеру изображения, которая характеризует искусство тюркских торевтов; с переходом к реалистической манере исчезает и символическая наполненность изображения. Данному сосуду близко по стилю блюдо из села Покровское (VII – VIII вв.) с изображением шагающего джейрана. Здесь то же верное следование натуре, убедительность в передаче пластики животного, характеризующее специфически тюркскую манеру (рис. 15).

Чашу с изображением джейрана (VII в.) Б.Маршак считает лучшей вещью согдийской школы, относящейся ко времени тюрко-согдийских связей (1.60, с. 78 – 79). В центре, в круглом медальоне, изображена фигура лежащего джейрана. Пейзажный фон образуют стилизованные изображения цветущих кустов. Несмотря на неподвижность позы отдыхающего животного, в нем нет статики и застылости формы. Голова повернута назад, что придает живость изображению. Силуэт очень реалистичен, а рельефность чекана словно одухотворяет фигуру, придает ему фактурность и жизненную убедительность. Вместе с тем, существует группа торевтики с аналогичной тематикой, выполненная в стиле, близком согдийской монументальной живописи. В этих предметах, с более статичными изображениями, обретшими роль знаков-символов, в полной мере проявляются черты взаимодействия

Блюдо с изображением оленя.
Серебро. Согд. VI – VIII вв.

Сосуд с изображением оленя.
Серебро. Согд. VI – VIII вв.

Рис. 15. Данные образцы торевтики демонстрируют тюркскую манеру изображения, направленную на верное следование натуре. Этот реализм, далекий от условности "звериного стиля", выработанного под влиянием тотемизма, был связан со сменой религиозных воззрений в среде степных кочевых племен.

согдийской и тюркской художественной манеры, возникшей в результате сочетания условного согдийского стиля и тюркской тематики. Как результат, симбиоз тюрко-согдийских черт в искусстве наиболее полно проявился в предметах художественного ремесла, прежде всего в торевтике, где представлены многочисленные зооморфные изображения и сцены охоты. Он обнаруживается в различных аспектах – на уровне стиля и тематики, а также в форме взаимного использования ряда бытовых предметов (рис. 16).

Говоря о собственно тюркских традициях, следует обратить внимание на еще один классический сюжет, отражающий реалии кочевой жизни. Речь идет о мотиве всадника, стреляющего на ходу, обернувшись назад, издавна популярного во многих видах искусства – торевтике, росписях, ганчевой скульптуре. Генезису этой композиции посвящено множество статей, среди которых привлекает внимание публикация Г.Пугаченковой "К датировке и интерпретации трех предметов "восточного серебра" из коллекции Эрмитажа". В ней автор анализирует сюжет на примере широкого круга аналогий – от скифских памятников и скульптуры Халчаяна до серебряных блюд раннего средневековья и копенских блях, и отмечает, что его появление в искусстве городов связано с влиянием кочевой среды (2.60, с. 56). Г.Пугаченкова приводит также свидетельство средневекового автора Джахиза (IX в.), что принцип стрельбы назад на скаку в ближневосточной среде рассматривался как специфичный для тюрков. В персидской армии таких приемов конной стрельбы из лука никогда не существовало, а согдийцы практически не воевали, однако изображение стреляющего на ходу всадника было широко распространено и в согдийском, и в иранском искусстве, но уже в иной стилистической интонации, отличной от реалистически экспрессивной подачи. Так, для Ирана характерна предельная статичность сюжета, который обретает законченность композиционной формы и передает дух официального придворного искусства шахиншахов, идею сильной монархической власти ("Наследник престола

Чаша с изображением джейрана.
Серебро. Согд. VII в.

Блюдо с изображением козерога.
Серебро. Согд. VIII в.

Рис. 16. Чаша с джейраном и блюдо с козерогом отражают различные стилевые направления в раннесредневековом художественном металле, сложившиеся в результате влияния тюркской и согдийской художественной традиций: фактурности и жизненной убедительности изображения на одном изделии противостоит статичность и условность формы на другом.

охотится на львов", IV в., Археологический музей, Тегеран, "Шапур II охотится на горных баранов", IV в., Эрмитаж; "Шапур II охотится на львов", IV в., Эрмитаж; "Пероз охотится на горных баранов", Эрмитаж; "Великий царь кушан Варахран охотится на кабанов", IV в., Эрмитаж и др.). Как отмечает Г.Пугаченкова, в искусстве Ирана данный мотив появляется под влиянием среднеазиатской среды, не ранее времени Сасанидов. Для Согда же все еще сохраняется романтическое понимание образа, передающего, по выражению Л.Ремпеля, идеал "степного витязя Средней Азии". Это связано с более динамичной, живой трактовкой сюжета, экспрессивной выразительностью всей сцены – черты, которые проявляются в согдийском искусстве в результате тюркского влияния.

Классический образец данной группы – блюдо с изображением "согдийского всадника", по определению Л.Ремпеля, одно из лучших творений восточного серебра (VI – VII вв. или, по В.Луконину, нач. VIII в., Государственный Эрмитаж). Отнесение Л.Ремпелем и Н.Забелиной рассматриваемого блюда к Согду основано на некоторых иконографических деталях – отсутствие обычного для иранской знати венца, типичный для росписей Пенджикента меч и т.п. (2.25). Точку зрения Л.Ремпеля и Н.Забелиной разделяет и Г.Пугаченкова, которая не только анализирует сам образ всадника, одежду, упряжь, но также проводит параллели с самаркандской коропластикой VI – VII вв. (2.60, с. 57), что позволяет ей уверенно говорить о согдийском происхождении блюда. В свою очередь, Б.Маршак относит данный памятник к ирано-сасанидскому искусству, ссылаясь на прочитанную им пехлевийскую надпись, указывающую владельца. Тем не менее, не только вышеперечисленные доводы, но и характер изображения, обусловленный значительным влиянием тюркского мировосприятия, не позволяет согласиться с последним автором. Стилистика

"Согдийский всадник". Серебро с позолотой. Согд. VI – VIII вв.

Блюдо с изображением сцены сражения. Серебро. Бадахшан. IX – X вв.

Блюдо с изображением рыцаря. Керамика. Нишапур. IX – X вв.

Рис. 17. "Согдийский всадник" органично соединил в себе условность стиля согдийской изобразительной манеры с тюркской иконографией образа. В свою очередь иранские аналоги этого распространенного сюжета отличаются гораздо большей схематичностью и декоративизацией формы, что особенно заметно по рисунку на керамическом блюде.

и иконографические особенности рисунка дают основание рассматривать блюдо как типичный продукт тюрко-согдийской культуры (рис. 17).

В целом влияние тюрков на согдийское и, далее, иранское искусство, несомненно. Считается, что оно проявилось в основном в северо-восточных районах Согда, а также в Фергане и Уструшане. На наш взгляд, это влияние было значительно шире и захватывало также Самаркандский и, отчасти, Бухарский Согд. Это подтверждают как исторические факты – именно тюркские правители находились во главе ряда областей, так и сами памятники искусства, сохраняющие определенный динамизм стиля и тематику, связанную с жизнью степи. Кроме того, не следует упускать из виду наличие сильного "степного" компонента в культуре и обществе античного Согда (кангюйцы); он не мог раствориться бесследно, зато мог быть усилен за счет новых тюркских этнических массивов.

Говоря о тюрко-согдийском симбиозе культур, так или иначе приходится затрагивать проблему иранского влияния. Если традиции искусства степи получили свое распространение в Согде благодаря оседанию кочевых племен, то ориентация на искусство сасанидского Ирана была продиктована идеологическими соображениями, стремлением богатой верхушки общества подражать великолепию иранского двора. Как уже было отмечено, искусство раннесредневекового Ирана отличалось приверженностью официальному, прокламативному стилю, наиболее адекватно отвечающему характеру и потребностям иранского общества того периода. "Ирано-сасанидский канон исключает реалистическую экспрессию, подавляет ее, стирает всякое выражение личных чувств, состояний и эмоций. Он ставит превыше всего культ "царя царей" (2.72, с. 205). Не случайно в стиле сасанидских чеканились согдийские монеты (подражания драхмам сасанидского царя Варахрана V, выполненные в V – нач. VI вв.), аверс которых был представлен изображением бюста царя, довольно условного и схематичного, реверс – изображением зороастрийского алтаря (5.4, с. 33). Более яркий пример этого же круга – росписи Афрасиаба, посвященные приему гостей согдийским ихшидом

Вархуманом, которые явно перекликаются со знаменитыми ахеменидскими рельефами из Персеполя. Однако, в отличие от иранского сюжета, культового по содержанию и канонизированного по форме, в согдийском, следующем ахеменидскому "дворцовому стилю", явно выражено демократическое, светское начало: прибывающие ко двору Вархумана – не пришедшие на поклон данники, а уважаемые гости, которых встречают представители местной знати (рис. 18).

В научной литературе проблеме иранского влияния уделялось достаточно много внимания, более того, долгое время оно считалось эталонным для всей Средней Азии. Однако вряд ли уместно говорить о преобладающем влиянии Ирана, его глубоком воздействии на содержание художественных форм и местную идеологию. Последняя проникнута, скорее, духом космополитизма и светскими идеалами. В искусстве иранское влияние проявилось преимущественно на уровне стиля, условного и статичного, а также в распространении характерных изобразительных приемов. Так, в торевтике появляются "сасанидский" тип льва, "сасанидский" тип тигра, "сасанидский" тип собако-птицы и т.д. (2.74, с. 205), представляющие собой декоративные изображения животных с вихревыми розетками на лопатках. Нередки типично сасанидские мотивы крыльев, лент и патива – традиционных символов царской власти, святости. Однако многие иранские сюжеты, популярные и в Согде, не были собственно иранскими по происхождению. В данном случае речь идет о "бродячих" сюжетах – царской инвеституре, царском пире или охоте, сценах звериного гона или терзания, а также некоторых декоративных приемах (те же вихревые розетки – репликанты спиралей, покрывающих тело животного, подчеркивая его мускулатуру – прием, выработанный в сако-скифской резьбе по дереву и коже), которые в исполнении иранских мастеров обретали знаковый характер. В целом иранское влияние, особенно заметное в VII в., затронуло в основном художественный металл, коропластику и ткани, что касается изобразительного искусства, то, как отмечал еще Л.Ремпель, о влиянии ирано-сасанидской живописи судить вообще проблематично, поскольку в самом сасанидском Иране памятники настенной живописи неизвестны (2.74, с. 30). Подчеркнем, что в этом плане живопись Согда является ярчайшим свидетельством его собственных высокоразвитых художественных традиций.

Для того, чтобы разобраться в иранских влияниях, затронувших согдийскую торевтику, рассмотрим два блюда с изображением козерога. На обоих козерог изображен с поджатыми ногами (подобная трактовка животного встречается и в иранском, и в скифском искусстве еще в V в. до н.э.). Если на одном, более раннем блюде (VII в.) все линии фигуры – изгиб шеи, приподнятая голова, даже рисунок рогов, убедительно передают впечатление упругой собранности, то на другом изделии (VIII в.) напряженность фигуры исчезла, силуэт теряет свою выразительность (голова козерога изображена под прямым углом к шее, рисунок рогов лишен динамизма, фигура выглядит более уплощенной, отсутствуют мотивы пейзажного фона, превратившиеся в растительный завиток (1.60, рис. 6, 7). На шее козерога – ленты, символ фарна, божественной харизмы, – типичный элемент сасанидского искусства. Композиция и рисунок в целом статичны, выразительность изображения в значительной степени ослаблена. Таким образом, описанные выше блюда демонстрируют разнообразную палитру стилей согдийской торевтики, обусловленную преобладанием сасанидских или тюркских влияний.

Фрагмент настенной росписи.
Гробница Рамоса.
Египет. XIVв. до н.э.

Рельеф лестницы ападаны.
Персеполь. Конец VI – начало V вв. до н.э.

Фрагмент настенной росписи.
Афрасиаб. VII – VIII вв.

Рис. 18. Эволюция одной темы: классический сюжет шествия "проходит" сквозь всю историю мирового искусства, побуждая к самым широким аналогиям. Афрасиабская роспись, следуя ахеменидскому "дворцовому стилю", снимает с этого сюжета ореол сакральности, превращаясь в светскую по содержанию композицию, изображающую встречу гостей.

Сюжет терзания, столь экспрессивный в искусстве степи, под воздействием сасанидского канона также меняет стилистику: на согдийском блюде с изображением льва, терзающего лань (VIII в.), фигуры статичны и лишены пластической выразительности, изначальная динамика уступает место геральдической выстроенности (1.60, рис. 8).

Нередки примеры взаимодействия сразу трех художественных традиций – иранской, согдийской и тюркской. Таков согдийский кувшин с изображением крылатого верблюда (VIII в., серебро), ближайшей аналогией которому является иранский серебряный с позолотой кувшин с изображением сенмурва из собрания Эрмитажа (VI в.). Формы обоих кувшинов аналогичны – высокое узкое горло с открытым устьем, кольцевая ножка, изящно выгнутая ручка, и,

Сасанидский кувшин с изображением сенмурва. Серебро. VI в.

Согдийский кувшин с изображением крылатого верблюда. Серебро. VIII в.

Рис. 19. В эпоху раннего средневековья сасанидский тип кувшинов с горизонтальным устьем был широко распространен у разных народов. В согдийском варианте он вбирает характерные черты согдийского (изображение верблюда на тулове) и тюрко-степного (головка кошачьего хищника на ручке) искусства, демонстрируя оригинальный симбиоз господствующих художественных традиций.

наконец, тулово, декорированное овальным медальоном, в который вписано изображение сенмурва (в согдийском случае – крылатого верблюда). Форма кувшинов и характер декора в данном случае являются сасанидскими. К согдийским элементам относится образ верблюда (росписи Варахши сохранили изображение трона, имеющего форму опустившегося наземь верблюда, выступавшего в качестве охранительной силы). Наконец, тюркское влияние – в ручке кувшина, которую украшает головка кошачьего хищника (в иранском прототипе вместо головы зверя напаян шарик). Замена сенмурва на верблюда вполне тождественна: если в Иране образ сенмурва наделялся сакральным звучанием, был символом власти, то в согдийском искусстве изображение верблюда также связывалось с культом местной династии (рис. 19).

Еще один пример подобного смешения иконографических приемов – согдийское серебряное блюдо V в., в центральной части которого – изображение крылатой лошади (иранская иконография) с тюркской тамгой на бедре (5.8).

На согдийском светильнике VIII в. – традиционный для иранского и согдийского искусства прием заключения изображения животных в медальон, обрамленный перлами, однако широкий круг зооморфных мотивов – полярный олень и др., присутствие элементов "пейзажного фона" в виде цветущих кустов за пределами медальонов, более реалистическая подача изображений – это уже тюркское влияние.

Интересен в плане симбиоза различных традиций серебряный сосуд в виде кружки с кольцевой ручкой, содержащей пластинку с фигурным изображением. По форме он близок "тюрко-согдийской керамике и приближается ... к золотым изделиям древних киргизов (хакасов) на Енисее" (1.83, с. 151). По стилю декора прослеживается близость сасанидской традиции – на тулове размещена классическая трехчастная композиция с

Сцена охоты. Резной ганч. Варахша. VIII в.

Сцена охоты. Декор на луке седла. Бронза. Копенский чаатас. VI в.

Всадник, стреляющий из лука. Настенная роспись. Варахша. VIII в.

Рис. 20. Сцена охоты из ганчевой пластики Варахши удивительно точно соотносится с композицией декора копенского седла, что позволяет видеть тюркское влияние в оформлении интерьеров дворца бухар-худата. Эту версию подтверждает и роспись восточной анфилады с изображением стреляющего из лука всадника – ее стиль, тяготеющий к реалистической интерпретации образа, принципиально отличен от стиля согдийской живописи, обладающей ярко выраженным декоративным началом.

древом жизни и козлами-охранителями, переданная в условно-статичной манере. Наконец, фигурное изображение на пластине на ручке – изображение бородатого мужчины, подносящего чашу ко рту, – явно восходит к кругу дионисийских персонажей.

К числу уникальных памятников согдийского круга, в котором представлены композиции-мигранты, относится дворцовый комплекс Варахша (VII – VIII вв.). Его монументально-декоративная ганчевая скульптура и живопись также дают повод для выявления различных влияний. Характеризуя этот памятник, Г.Пугаченкова и Л.Рempель отмечали: "Резные по ганчу детали архитектурной отделки дворца раскрывают перед нами целый мир образов, сюжетов и тем. Здесь и головы витязей, божеств, демонов, каких-то сказочных или реальных персонажей, торсы в одеяниях из тонких тканей и украшениях, женщина-птица, крылатые кони, дракон, голуби и куропатки, фантастические деревья и бесконечно богатый орнамент – пальметты, розетки,

медальоны, фигурные и другие украшения, покрывающие стены, арки и столбы царского айвана как бы сплошным, рельефного рисунка, ковром. Растительно-цветочный узор то заполняет каймы и панно, то как бы вторгается в сюжетные композиции, сохраняя язык условной, почти отвлеченной декоративности" (1.83, с. 133). Ряд сюжетов рельефов варахшинского дворца удивительно точно соотносятся с некоторыми памятниками тюркского искусства с изображением сцен звериного гона. В частности, они повторяют композицию и стилистику декора копенского седла, на котором мы видим бронзовые бляхи в виде фигурок охотящихся всадников, стреляющих на скаку, обернувшись назад, и убегающих животных (VI в., Копенский чаатас, Хакасия, Алтай); генетическая близость этих памятников искусства не вызывает сомнений. Очевидно, оформление варахшинского замка формировалось под определенным тюркским влиянием, а мастер или заказчик отдавал предпочтение искусству степи, с его характерной тематической и стилистической направленностью.

В этом отношении особый интерес вызывает также изображение всадника из росписи восточной анфилады: разворот его корпуса, поднятые на уровне плеч руки, выпускающие стрелу из лука, придают сцене ощущение напряженного динамизма, азарта охоты, которые так ярко контрастируют со всеми остальными живописными сюжетами варахшинской росписи, откровенно декоративными, полными статики и торжественной величавости. Интересный факт: художник не разрисовывает одежду стрелка узорами, хотя именно эта черта является одной из обязательных для других памятников. Более того, с помощью тональных разработок он стремится передать рельефную фактуру ткани, на сгибе локтей собравшейся в складки, – прием, столь нетипичный для согдийского художника, для которого одежда – скорее важное декоративное пятно в общей композиции. Безусловно, стилистика этого живописного фрагмента и упомянутых ганчевых сцен со стреляющим всадником из Варахши кардинально отлична от общего комплекса варахшинской и в целом согдийской живописи, в которой выражено откровенно декоративное начало (рис. 20).

Причастность тюрков к этому памятнику можно косвенно подтвердить и историческими фактами. Так, Наршахи пишет о том, что владетель дворца, местный правитель бухар-худат, был обязан своей властью именно тюркам: произошедшее в годы его правления восстание было подавлено с помощью тюркского кагана. Впоследствии здание подверглось капитальному ремонту и в нем появился резной ганч и стенная роспись, в том числе сюжеты со стреляющим всадником. Вероятно, они отражают реальную историческую ситуацию, связанную с участием тюрок в событиях общественной жизни.

Но не только сцены охоты позволяют отнести варахшинский ганч и стенную живопись к памятникам, испытавшим тюркское влияние. Богатый орнаментальный ганчевый декор дворца, где мы видим богатые переплетения виноградной лозы, сплошные ковровые композиции абстрагированных растительных мотивов, также демонстрируют общность тенденций со степным искусством тюрок Киргизии и Алтая. Так, "на богатых сосудах из Копенского чаа-таса ярко проступает господствующая роль растительного орнамента – изображения животных и птиц полностью подчинены ему: они совершенно оплетены лепестками, завитками, бутонами и листьями" (1.122, с. 62). Декор варахшинского дворца не только демонстрирует традиции искусства тюрков

и новые тенденции в развитии тюркского искусства, но и во многом является своего рода предтечей последующего, исламского, этапа искусства, с его направленностью на абстрагированный растительный орнамент. Таким образом, нельзя не отметить, что еще в период раннего средневековья в тюркском искусстве возникли предпосылки к последующей орнаментализации и декоративизации форм. Наконец, богатая палитра тем и образов – сцены охоты, плещущиеся в воде рыбы, полиморфные существа, – демонстрируют тот широкий диапазон мировоззрения, который исторически был присущ ментальности степных народов.

Проведенный сравнительный анализ с копенскими находками позволяет не только сделать более точный адресный посыл некоторых варахшинских живописных сюжетов и рельефов, связав их с традициями тюркского искусства, но и гипотетически постулировать влияние тюркской художественной традиции в культуре Согда.

Тюркское присутствие отчетливо проявилось и в согдийской коропластике, где нередки изображения "тюркских всадников" (VII в.), продолжающих группу рассмотренных в предыдущей главе терракот всадников. Однако по сравнению с античными фигурками, довольно условными, здесь больше внимания уделено передаче внешнего облика персонажей. Фигурки отличает единая иконография – прижатые к туловищу руки, в одной из которых – булава, в левой – рукоять кинжала или кубок (5.4). Несомненно и влияние на данную группу терракот каменных балбалов Алтая, Тувы, Монголии, где также нередки экземпляры с чашей в одной руке, в то время как другая придерживает рукоять кинжала. Отличия – в этническом облике персонажей: если у балбалов – сугубо монголоидные черты, то на согдийских представлен, очевидно, местный тип, отличающийся круглым лицом, крупным разрезом глаз, широкими бровями. Но у обеих групп – непременные свисающие усы. Как известно, семантика подобных изображений была связана с представлениями о героизированном или обожествленном, мифическом или реальном предке (1.122, с. 92). Для группы же согдийских терракот не исключена связь с реально существовавшим прототипом, настолько они индивидуальны. Вообще согдийские раннесредневековые терракоты интересны прежде всего многообразием этнических типов. Судя по чертам лиц, здесь представлены и тюрки, и согдийцы, как мужчины, так и женщины. В целом согдийские терракоты, как и произведения художественного металла, "соединяют в одно целое образы тюркского, степного, и согдийского, оседло-земледельческого, искусства" (1.83, с. 163).

Идеология Тюркского каганата была направлена на возвеличивание своего государства, на придание ему соответствующей атрибутики и блеска, присущего древним цивилизациям Востока. Исходя из этого, каганат ориентировался в своих политических приоритетах на ближайших соседей – Согд и Иран. Этим во многом объясняется то, что тюрки, в свою очередь, заимствовали свойственные иранскому искусству канонизированные темы и устойчивые прокламативные композиции, востребованные в условиях становления централизованного государства, стремясь придать предметам искусства "торжественную официальность". Об этом свидетельствует нумизматический материал: серебряные подражания монетам Пероза (459 – 484 гг.), с надчеканами, содержащими тюркские титулы "текин" и "каган" (1.102, с. 40), некоторые образцы торевтики с изображением сцен царской

Сасанидское блюдо со сценой тронного восседания. Серебро.

Сасанидское блюдо со сценой тронного восседания (Хосров I со своими вельможами). Серебро. VI – VII вв.

Тюркское блюдо со сценой тронного восседания. Серебро. X – XI вв.

Рис. 21. Сцена тронного восседания (правитель и приближенные) восходит к классическому мотиву "древа жизни" (древо и охранители). Эта связь наглядно прослеживается по более ранним образцам сасанидской торевтики, где изображение древа "перерастает" в изображение правителя. Тюрки охотно заимствуют этот канонизированный сюжет, востребованный в условиях становления централизованного государства, стремясь придать собственным предметам искусства "торжественную официальность", присущую древним цивилизациям Востока.

инвеституры. Монеты тюрок испытали и византийское влияние, в силу чего исследователи определяют их как "тюрко-византийские" (5.6, с. 56).

Торевтику с изображением сцен тронного восседания, характерную как для ирано-сасанидского, согдийского, так и для тюркского искусства, также можно рассматривать в плане взаимодействия различных этнокультурных традиций. Следует отметить, что генезис композиции восходит к мотиву древа жизни, бывшему выражением структурированности мира (трехчастная геральдическая композиция по горизонтали и по вертикали как модель мира). Это одна из древнейших, универсальных и широко распространенных в разных культурах моделей мироустройства, характерная еще для ранних форм религии; можно с уверенностью сказать, что она не имеет определенной этнической принадлежности. Со временем символ космического порядка – древо – заменяется на более соответствующий эпохе феодальных государств образ правителя (более ранние сасанидские блюда сочетают оба символа – и древа, и правителя). В согдийском и иранском искусстве композиция с древом интерпретировалась в разных видах искусства, особенно в торевтике и ткачестве. Используя популярный сюжет, тюрки в значительной мере приспосабливают его своим идеалам. На серебряном блюдце VIII – IX вв. из собрания Эрмитажа мы видим изображение восседающего правителя, с приближенными по бокам и парным изображением львов в нижней части композиции. У правителя выраженные тюрко-монгольские черты лица, характерная для тюркской среды одежда: "двурогие шапки придворных, кафтаны с широким запахом, сапоги с двойным вертикальным швом" (1.60, с. 67). Изображение царя в окружении слуг по-прежнему следует формальному сасанидскому канону, но изменены регалии и костюмы, этнический тип персонажей. Все эти особенности приводят к мысли о том, что блюдо было создано тюркским торевтом или выполнено мастером, знакомым как с

характерными композиционными приемами согдийского искусства, так и с особенностями тюркского стиля (рис. 21).

Б.Маршак считает, что блюдо можно датировать рубежом X – XI вв., когда к власти пришел Махмуд Газневи: "Весьма вероятно, что в связи с этим он приказал изобразить себя в виде древнего иранского государя на серебряных блюдцах, которые... едва ли служили сосудами, а были своего рода памятными медалями" (1.60, с. 68).

Обращение среднеазиатских (Согд, Бактрия-Тохаристан) мастеров к иранской художественной традиции привело и к появлению группы терракот "сасанидского" типа. Это женские и мужские персонажи, основная отличительная черта которых – трехчастные короны в виде распростертых крыльев, типичных для искусства Ирана (локализация – Кафиртепа, V – VI вв., Шортепа, V – VI вв., Дальверзинтепа, VI – VII вв., Будрач, VI – VII вв.). Корона была типичным символом божественности царской власти, атрибутом божества Веретрагны, а также связывалась с образом Ахурамазды (2.1, с. 64). Однако согдийские мастера вносят в трактовку данного сюжета большую долю условности, используя его как популярный декоративный мотив, и не придерживаются канонизированных черт. Генетически с этой группой терракот можно связать и изображения женских и мужских крылатых божеств, также отражающих влияние сасанидской культурной традиции. Подобные изображения часто использовались как налепы в керамике V – VI вв. (2.10, с. 40). Их генезис восходит к Авесте, а семантика связана с идеей оберега – изначально это изображение фравашей, ангелов-хранителей в зороастрийской традиции. Использование данных образов на бытовых предметах подчеркивает их сугубо утилитарную роль – предохранение содержимого кувшина от порчи. Иконография довольно условна, примитивна и схематична – рельефная головка с двух сторон обрамлена налепами, глубокие вдавления на которых имитируют изображение крыльев.

В целом, говоря о влиянии Ирана, проявившемся в основном в искусстве Бухарского Согда, мы имеем в виду определенный стиль, отличавшийся большей статичностью, условностью изображения, а также популярные иконографические схемы, носившие прокламативный характер. Согдийцы, заимствуя эти схемы, трактуют их в духе демократизма (росписи Афрасиаба, интерпретирующие ахеменидские рельефы Персеполя). Распространение последних в тюркской среде было обусловлено потребностями кочевых династий, нуждающихся в традиционных символах власти, гарантов стабильности государства. Отмечая обращение тюрков к согдийскими и сасанидским текстам при формировании прокламативного направления, нельзя не провести параллель с кушанской эпохой, когда степные племена юэчжей используют традиции оседло-земледельческой бактрийской культуры для формирования династийного искусства. Эти исторические параллели уже не в первый раз подтверждают высокую адаптивную способность кочевых племен в условиях культурной интеграции.

Культурно-историческое развитие других областей на территории Узбекистана – Хорезма, Тохаристана, Уструшаны, Ферганской долины – имеет много общего с Согдом, поскольку все эти территории входили в состав одних и тех же государственных образований. Здесь также прослеживается смешение различных народов и культурных влияний. Однако в целом местные художественные школы находились, с одной стороны, под

воздействием искусства Ирана, отличавшегося каноничностью, уравновешенностью, устойчивостью и своего рода классицизмом художественного стиля, а с другой стороны – испытывали влияние динамичного и живого восприятия мира, свойственного тюркской культуре.

С VI – VII вв. Хорезм вошел в состав Великого Тюркского каганата. В его культуре сохранялась преемственность с предшествующим античным периодом, вместе с тем, прослеживались общие тенденции, характерные для искусства раннего средневековья всей территории Средней Азии. В искусстве Хорезма по-прежнему ощутимы эллинистические влияния; здесь следует упомянуть небольшой бронзовый образок с изображением дионисийского персонажа (VIII в.), а также серебряное блюдо, на котором представлено изображение человека с козлиной головой, с растением в правой руке и посохом в левой, стоящего перед небольшим алтарем. Безусловно, подобные сюжеты сразу адресуют нас к дионисийскому культу; по предположению Ю.Рапопорта, перед нами сцена жертвоприношения, которое совершает сам жрец в маске божества (2.69, с. 100). Керамика также сохраняет эллинистические формы (к примеру, ойнохоя), хотя они в значительной степени огрублены.

О существовании в Хорезме развитой школы торевтики свидетельствуют двенадцать чаш периода III – VII вв. с выгравированными на них хорезмийскими надписями. Небольшие по размерам (диаметр 12 – 13 см), чаши отличаются единством стиля изображений. На одних чашах помещена фигура Сиявуша на лошади, ставшего эмблемой хорезмийского государства, на других – фигура восседающей на спине льва четырехрукой богини. И если первый сюжет связан исключительно с местными традициями искусства, то второй синтезирует местные и привнесенные черты. К привнесенным относится иконография персонажа – она вторит изображению многорукой воительницы Дурги, одной из ипостасей Деви, божества шиваисткого пантеона, которое, собственно, и возникло в индуистском пантеоне в связи с адаптацией различных народных культов. Дурга была воплощением Великой богини-матери; общность культов стала предпосылкой восприятия индуистской иконографии на местной почве. Однако в отличие от Дурги, хорезмийское божество держит в руках эмблемы Луны и Солнца, апеллирующие к культам небесных светил. Луна и Солнце – символы восточного нового года – Навруза (21 марта, дня весеннего равноденствия, когда день становится равен ночи); кроме того, это символическое выражение единства женского (Луна) и мужского (Солнца) начал, также связанных с культом плодородия.

Изображение многорукой богини мы встретим также в живописи Уструшаны и Пенджикента, что свидетельствует о широком распространении в Средней Азии этого индуистского образа (рис. 22). В целом хорезмийское искусство, в большей степени самобытное, тяготело к традициям эллинизма и степного стиля; что касается индийских влияний, то они обусловлены общностью ряда культовых представлений (Великая богиня-мать) и заимствованием инокультурной иконографии для выражения собственных религиозных взглядов.

Тохаристан входит сначала в состав государства эфталитов, со второй половины V в. являясь его основным центром, позже, с середины VI в. и до появления арабов, подчиняется тюркам. Здесь по-прежнему сохраняют свое

Чаша с изображением четырехрукой богини. Серебро. Хорезм. VII в.

Оссуарий с изображением четырехрукого божества. Фрагмент. Хирмантепа. VII - VIII вв.

значение и получают дальнейшее развитие традиции буддийской культуры и искусства, свидетельством чего являются сохранившиеся ступы и скульптура Куевкургана, памятника V – VI вв. близ Зартепа, Аджина-Тепа (буддийский монастырь VII – VIII вв.), Калаи-Кафирниган (VII – нач. VIII вв.)

Устойчивость в регионе буддизма связана с поддержкой эфталитов. Если на более раннем этапе своей истории эфталиты разрушали и грабили буддийские храмы, то с усилением тюрок стали поддерживать буддизм в противовес последним. Наиболее известный памятник эпохи – небольшой буддийский храм Куевкурган. Эфталиты, принявшие эту религию скорее из политических соображений, не повлияли на уже сложившийся художественный канон. В результате скульптура храма (головы мужских и женских персонажей) сохраняет особенности лепки кушанской буддийской пластики Дальверзинтепа, хотя и передает уже несколько иной этнический тип. Ликам с мечтательными улыбками присуще выражение задумчивости, отрешенности, погруженности в себя. Почти все они, несмотря на некоторую индивидуальность облика, выполнены в стандартном приеме – широкие дуги бровей, крупные глаза, полуприкрытые тяжелыми веками. Скульптура и живопись Аджина-Тепа и Калаи-Кафирнигана также демонстрируют стойкое сохранение традиций, восходящих к кушанской Бактрии (1.69, с. 145).

Наряду с буддийским направлением в искусстве Тохаристана развивалась и светская струя, свидетельством чему – стенные росписи в замке Балалыктепа (V – VI вв.), изображающие сцену пиршества. Этническая принадлежность этого памятника – до сих пор открытый вопрос, хотя датировка росписей позволяет предполагать эфталитские корни. В любом случае, живопись Балалыктепа типична для изобразительного искусства раннесредневековой эпохи, ее формальные приемы и стиль находят свои параллели в живописи Согда.

С завоеванием Тохаристана тюрками в искусстве этой области отчетливо прослеживается "степной" компонент. Многочисленные фрагменты сосудов с зооморфными налепами на ручках сосудов в виде кабана, кошачьего хищника, обезьяны (последняя – традиционный мотив индо-буддийского

Четырехрукая богиня.
Фрагмент настенной росписи.
Кахкаха. VII в.

Дурга. Фрагмент настенной росписи.
Тибет. 2 пол. XI в.

Рис. 22. Изображение четырехрукой богини появляется в хорезмийской торевтике под влиянием образа индуистской воительницы Дурги, бывшей одним из воплощений Великой богини-матери. Универсальность этого культа, распространенного у многих народов, предопределила миграцию индийского образа по всей Средней Азии (торевтика Хорезма, настенная живопись Пенджикента и Кахкаха, оссуарии Согда).

искусства), ритоны со сливом в виде головы круторогого барана (все IV – середина V вв., Зартепа) относят нас к традициям искусства кочевых племен. Эти же традиции прослеживаются в некоторых сюжетах настенных росписей крепости Тавка (VIII в.) (сцена охоты – всадник стреляет из лука в джейрана, обернувшись назад; сцена пиршества на открытом воздухе – типичные для искусства тюрков). В целом в искусстве Тохаристана прослеживается как культовое (буддийское), так и светское направление, развивавшиеся независимо друг от друга.

В Ферганской долине процессы этнокультурного синтеза также обрели своеобразные формы. Ее географическое положение обусловило преимущественное сочетание тюрко-согдийских и уйгурских элементов. В VI – VII вв. Фергана входит в состав Западно-тюркского Каганата; в VII – VIII вв. получает самостоятельность, но политическая власть в области остается, судя по известной на монетах титулатуре (хакан, ихшид), в руках представителей тюркских династий; роль тюркского этноса в долине возрастает. Что касается культурной сферы, то здесь была значительна просветительская роль согдийцев. Процессы культурной интерференции протекали с высокой степенью интенсивности: именно здесь "буддийская, манихейская и христианская литература переводилась с согдийского и других языков на тюркский. На этом языке создавалась устная и письменная поэзия. Сам алфавит – уйгурский, а отчасти и орхонский (древнетюркские руна) – создавался на основе согдийского" (2.74, с. 19). Здесь, как и в Согде, постепенно формируется двуязычная среда, которая станет характерной чертой последующего культурного развития Мавераннахра.

Роль согдийцев была связана с их торговой экспансией, которая была особенно активна на северо-восточном направлении, ближе к китайским границам, и непосредственно на китайской территории, откуда шел основной поток шелка и других товаров. Основание в долинах Семиречья и Ферганы, где преобладало тюркское население, торговых факторий, перераставших в города и ставших центрами торговли со степью, способствовало процессу симбиоза тюрко-согдийских художественных традиций. В эти города – Отрар, Суяб и Тараз – тюрки привозили скот и ремесленную продукцию, а согдийские купцы в свою очередь доставляли нужный для кочевников товар. В результате такого тесного торгово-обменного процесса происходило взаимопроникновение культурных и художественных традиций. Более того, считается, что контакты тюркских и согдийских элементов изначально происходил на северо-востоке региона, а затем, по мере продвижения тюркских племен на запад, соответственно перемещается и центр взаимодействия этих культур. Так, "в городах и степных районах формируются близкие формы бытовой и парадной керамики, эталоном которой является согдийский комплекс" (2.70, с. 61); вместе с тем, наблюдался и обратный процесс: на материале согдийской керамики Семиречья обнаруживаются "элементы, характерные для культуры местных тюрок, народов Восточного Туркестана, Китая и особенно чачских культур круга Каунчи" (2.70, с. 162). Эту же мысль подтверждают и материалы тюркской торевтики того периода, для которой характерен сплав элементов Согда, Северного Синьцзяна, а также искусства кочевников Алтая. Не смотря на то, что вопрос об этнической принадлежности памятников Ферганы до сих пор остается открытым (1.142, с. 137), исторический фон дает основание делать выводы о значительной роли тюркского элемента. Здесь следует иметь в виду, что различные тюркские племена, генетически близкие друг другу, вместе с тем, имели определенные различия, обусловленные влиянием вмещающей среды и культурного окружения. В Ферганской долине тюркский компонент был представлен также уйгурами, по определению Л.Гумилева, "одним из наиболее талантливых, мужественных и восприимчивых этносов" (1.29, с.178). Уйгурский каганат (747 – 840 гг.), локализовавшийся в соседнем Восточном Туркестане, представлял собой одно из просвещеннейших государств своего времени. Что касается содержательной стороны искусства, то оно испытало значительное влияние нового направления в буддизме – ваджраяны, распространившегося на обширных территориях к северу и северо-востоку от Индии и предопределившего общность религиозных и художественных традиций этих областей. В отличие от хинаяны, ваджраяна не была скована консервативными тенденциями, сложившейся системой мифологических представлений, и в определенной степени представляла собой синтез буддизма и местных культов с присущим им пантеоном божеств. В Восточном Туркестане к таким культам относился шаманизм, в Китае – даосизм, в Тибете – бон, в Японии – синто и т.д. Языческие представления привели к расширению буддийского пантеона и формированию многочисленных демонических образов в рамках буддизма. Очевидно, важную роль в этом процессе сыграл шаманизм, как архаический культ, присутствующий во многих религиозных системах: именно в шаманизме экстатическое состояние было непременным условием для общения с духами и защиты от злых сил. Сложившаяся в результате религиозного синкретизма

Демоны на колеснице. Настенная роспись. Восточный Туркестан. Куча. VII в.

Демоны на колеснице. Рельеф. Байон. Ангкор Том. Кампучия. XII – XIII вв.

Рис. 23. Устойчивые иконографические схемы, связанные с изображением божеств буддийского пантеона (в данном случае – противостояние бодхисатвы Манджушри, "Победителя смерти" и восседающего на колеснице демона Ямы, властителя ада), получают широкое распространение в искусстве обширного региона, куда вошли Ферганская долина, Индия, Тибет, Китай, страны Юго-Восточной Азии.

демонология прослеживается в искусстве обширного региона, куда вошли Восточный Туркестан, Индия, Тибет, Китай, Япония, страны Юго-Восточной Азии... Так сложилась оригинальная художественная школа, интерпретирующая образы буддийской космогонии с предельным накалом чувств, свойственным язычеству.

Основное место локализации восточно-туркестанских буддийских памятников – Турфанский оазис (храмы Безеклик, VII – VIII вв.). Сохранившиеся здесь фрагменты настенных росписей демонстрируют синтез уйгурских, тибетских, китайских и тюрко-монгольских черт. Экспрессия чувств, вплоть до экзальтации, и динамика формы – основная отличительная черта местной школы. Аналогичная трактовка представлена и в росписях "Демоны на колеснице" из Кучи (VII в.), где бесстрастному лику ботхисатвы Манджушри, "Победителя смерти", противостоят мчащиеся животные с оскаленными пастями, и восседающие на колеснице демоны во главе с Ямой, властителем ада. Их фигуры с раскинутыми в стороны руками и широко расставленными ногами выражают максимально экспрессивное состояние. Интересны и портретные образы указанных росписей, к примеру, одно из мужских лиц с типично буддийскими серьгами на оттянутых мочках ушей: сдвинутые нахмуренные брови, косящий в сторону взгляд, глаза навыкате усиливают выразительность облика. Такая трактовка вышеперечисленных памятников также связана с влиянием адаптированных буддизмом языческих представлений: считалось, что чем страшнее божество, тем непобедимее оно в борьбе с силами зла (рис. 23).

Специфика буддийского искусства Ферганы (храмовая скульптура Кувы, VII – VIII вв.) была связана с восприятием восточно-туркестанских влияний, благодаря чему долина вошла в круг территорий, охваченных ваджраяной. Если тохаристанская буддийская скульптура, тяготеющая к классическим кушано-бактрийским канонам – воплощение отрешенности и самопогруженности, то ферганская, синтезировавшая элементы буддизма и

Буддийская скульптура. Куевкурган. Тохаристан. V – VI вв.

Рис. 24. Эволюция одной темы: если тохаристанские буддийские образы, тяготеющие к классическому бактрийскому канону, – воплощение отрешенности и самопогруженности, то ферганские и восточно-туркестанские, синтезировавшие элементы буддизма и языческих шаманистских культов, – полны экспрессии и сильных эмоций. Эта экспрессивность присуща также тибетским, японским, китайским буддийским образам – чем страшнее божество, тем непобедимее оно в борьбе с силами зла.

языческих культов, полна экспрессии и сильных эмоций. Образы бодхисатвы Манджушри с вздыбленными волосами и глубокими поперечными складками на лбу, широко раскрытыми глазами и раздутыми ноздрями, Ямы с устрашающим черепом на лбу, воинственного божества Мары и демонов-защитников веры с такими же выпученными глазами и перекошенным в крике ртом, выразительны до гротеска. Вместе с тем, "изображения мужчин с широким плоским лицом повторяют всем обликом каменные тюркские балбалы, а облик женщин с диадемой на пышной прическе напоминает лучшие образцы среднеазиатского искусства" (1.83, с. 134; 1.69, с. 148) (рис. 24).

По мнению Т.Мкртычева, строительством и оформлением кувинского храма занимались выходцы из Хотана, где были сильны позиции ваджраяны; в этой связи можно говорить об откровенном импорте идей. Однако восприятие на местной почве многих индуистских и буддийских образов было обусловлено их близостью местным культам. Так, изображение Куберы, бога богатства, образ которого был популярен как в индуистской, так и буддийской мифологии, отходит от классического образца и уподобляется вакхическому персонажу, восседающему рядом с кувшином и бурдюком, с ритоном в руке (бронзовый литой медальон, VII – VIII вв.). Образ Деви, супруги Шивы, богини плодородия, восходящей к культу Богини-матери, также имел параллели в местных верованиях, а ее иконография в большей степени передает местный типаж.

Элементы различных культур прослеживаются в Фергане и на материале торевтики и керамики. К числу популярных образов ферганской торевтики относятся изображения экзотических для местной среды животных – слонов, обезьян, что связано с влиянием индо-буддийских традиций. Но чаще встречаются типичные для тюркского искусства косули, олени, джейраны, различные птицы и т.д.

Демон. Кува.
Ферганская долина.
VI – VII вв.

Голова брахмана.
Настенная роспись.
Восточный Туркестан,
Безеклик. VII – VIII вв.

Демон. Тибет. XIII в.

Довольно сложно делать выводы в отношении этнокультурных процессов в Уструшане, в силу малочисленности известных памятников. Тюркские и индийские влияния прослеживаются в живописи Уструшаны (росписи во дворце Ашинов (самоназвание тюркской правящей династии), Шахристан (Калаи-Кахках), VII в.). В основе уструшанской живописи, в отличие от согдийской и тохаристанской, все то же сочетание экспрессии и реализма. Таковы сюжеты с крылатыми демонами, сцена военного совета, "капитолийская волчица". Последний сюжет не раз привлекал внимание исследователей в связи с византийской параллелью. Так, Л.Ремпель, Г.Пугаченкова (2.62, с. 34) и Н.Негматов (2.52) говорят об известной роли Восточно-Римской империи, ее вкладе в искусство Согда VII – VIII вв., а также о распространении в Средней Азии христианства в связи с росписью с "капитолийской волчицей" из Калаи-Кахкаха, брактеатом из Пенджикента и медальоном из Ахангарана. На этих памятниках изображены, по мнению исследователей, Ромул и Рем, прильнувшие к соскам воспитавшей их волчицы: "сюжет этот был распространен в поздней античности и раннем средневековье на всем Среднем Востоке, хотя в это время греко-римские образцы были значительно оттеснены" (2.74, с. 30). Вместе с тем, вспомним, что сюжет о волчице был широко популярен и в среде тюркских племен. Особенное отношение к волкам было у тюркских ханов, не случайно самый сильный тюркский род, возглавлявший Тюркский каганат со 2 пол. VI в. и правивший в Уструшане, именовался Ашина (благородный волк). По китайским хроникам известно, что некоторые тюркские племена вели свое происхождение от волчицы. В этой связи изображение "капитолийской волчицы" обретает новое, более широкое звучание. Не исключая римское влияние, отметим, что в данном памятнике можно видеть произведение тюркского искусства, или, как минимум, отражение "положительной

комплиментарности" правящего рода к инокультурному сюжету в связи с аналогичными представлениями, бытовавшими в тюркском эпосе.

Смешение местного культа Великой богини-матери и индуистских влияний прослеживается в сюжете с четырехрукой богиней с символами Солнца и Луны в руках.

* * *

Анализ тюрко-степного компонента в искусстве раннего средневековья позволяет сделать вывод о его значительной роли в процессах культурогенеза. Степь каждый раз активно заявляла о себе, когда кочевники вливались в жизнь городских цивилизаций, выполняя катализирующую функцию. Влияние тюркской художественной культуры проявилось не только в торевтике, виде искусства, традиционно высокоразвитого в среде степных племен, но и в таких сугубо "городских" видах, как настенная живопись (сюжеты из Варахши, Тохаристан, Уструшана). В первую очередь оно выразилось в стиле экспрессивного реализма, преобладании зооморфной тематики, сцен охоты и сражений. Особый интерес вызывает тот факт, что в эпоху раннего средневековья, судя по многочисленным памятникам искусства, уже наметилась та тенденция к орнаментализации, которая станет господствующей в эпоху ислама. В целом следует отметить важную роль тюркского компонента, взаимодействия оседлой и кочевой культур в формировании раннесредневекового искусства.

В результате многообразных влияний, отразившихся на художественных процессах Согда, Тохаристана, Уструшаны и Ферганы, возникала "кажущаяся множественность отдельных стилей" (1.83, с. 176), не позволяющая, на первый взгляд, говорить о едином облике местного искусства. Однако в нем можно выделить две основные линии развития. Благодаря приоритетному сочетанию согдийского и тюркского начал искусство раннего средневековья с одной стороны, отражало традиционно восточное понимание художественной формы (выработка и использование традиционных схем, фронтальное построение композиций, плоскостность, условность изображения, линеарность, отсутствие внимания к мимике, и, наоборот, повышенное внимание к жесту, локальность цвета, наиболее полно представленные в согдийской и тохаристанской живописи), с другой – отличалось динамизмом и живостью, реалистической основой, характерной для искусства степи (тюрко-согдийская торевтика, ряд сюжетов Варахши, настенная живопись Уструшаны). Тюрко-согдийский симбиоз, обусловленный совместным проживанием в городах согдийского и тюркского населения, определил характерные особенности эстетики и стиля художественного ремесла Средней Азии всего средневекового периода. Характерные черты искусства этого периода найдут впоследствии свое продолжение в формировании стиля миниатюрной живописи, способствуя преемственности художественной традиции.

С приходом арабов культура среднеазиатского региона, находившаяся по уровню своего развития гораздо выше арабской, во многом оставалась верна доисламским традициям, и подверглась влиянию новой религии лишь четыре века спустя. На протяжении VI – IX вв. на территории Узбекистана господствовали тюрко-согдийские традиции искусства. В процессе исламизации культура центральных районов Средней Азии более интенсивно

впитывала черты общехалифатского искусства, в то время как северо-восточные области, средняя Сырдарья, Фергана и Восточный Туркестан, не входившие в состав Халифата, гораздо дольше сохраняли доисламские мотивы.

Великий шелковый путь: взаимодействие культур

В эпоху раннего средневековья особое значение в развитии культурных процессов имели внешние влияния, обусловленные торговыми связями по Великому шелковому пути. Функционирование этой международной трассы, сыгравшей уникальную роль в истории Евразийской цивилизации и ставшей своего рода символом диалога культур, начинается со II в. до н.э. Согдийцы начинают играть важную роль на Великом шелковом пути еще при Кушанах. В эпоху раннего средневековья они уже контролируют ряд его важнейших отрезков. Необходимость укрепления своих позиций на зарубежном рынке приводит согдийцев к целенаправленному созданию торговых факторий на всем протяжении торговых путей. Известно, что такие фактории-поселения существовали во многих странах – от Византии и сасанидского Ирана до Дальнего Востока. Особое значение имел для согдийцев Китай, как важнейший источник и поставщик шелка, бывшего стратегическим товаром. Почти в каждом крупном городе этой страны жили согдийские купцы, причем, как установил еще в начале прошлого века индолог Аурел Стейн, их присутствие отмечено уже во II в. н.э. (5.7, с. 42). Открытие настенных росписей Дуньхуана стало подтверждением существования согдийских колоний в Китае в середине VIII в. (2.74, с. 17). Еще один факт: по мнению исследователей, именно с согдийцами связано наименование крымского города Судак (Сугдак – "маленькая согдийская колония", по мнению В.Абаева, Солдейя) (3.86, с. 212, 1.29, с. 56). Торговые и дипломатические связи согдов с Византией, Ираном, Индией, Восточным Туркестаном, танским Китаем, которые нашли свое подтверждение в письменных источниках, сыграли важную роль в культурных контактах, распространении художественных традиций этих стран в искусстве раннего средневековья. В результате в период средневековья на территории Узбекистана можно проследить следующие зоны влияний: восточно-туркестанские и китайские более четко прослеживаются к востоку от Согда, в районе Ферганы и Чача; на юге же, в Бактрии-Тохаристане, по-прежнему ощутимо влияние Индии, связанное с буддизмом, запад же, в частности, Бухара, тяготеет к художественным канонам сасанидского Ирана и Византии.

Одним из важнейших предметов торговли на Великом шелковом пути были ткани. В условиях расцвета городской культуры, ткачество, в первую очередь производство дорогих шелков, получило серьезный стимул для развития. Традиционно крупнейшим производителем шелковых тканей был Китай, родина шелкопряда. Однако со временем не столько китайские, сколько собственно согдийские ткани становятся одной из важнейших статей экспорта: Согд не только перепродает, но и самостоятельно производит этот стратегически значимый товар.

Расцвет согдийского ткачества приходится на VII – VIII вв., тот период, когда искусство Согда находилось на пике своего развития; с этого времени

доля китайского шелка в торговых операциях сокращается. Наряду с шелковыми, здесь производились многочисленные виды шерстяных, хлопчатобумажных тканей, которые находили сбыт на внутреннем рынке, а также экспортировались на Запад: в Европу, Византию, Египет: Наршахи в "Истории Бухары" пишет о бухарских тканях VIII – X вв., вывозившихся в Ирак и Сирию (1.71, с. 30). Особую роль играл, конечно, шелк, который в странах Европы и Византии ценился наравне с золотом и драгоценными камнями. Торговля шелком и шелковыми тканями была одной из основных составляющих, способствовавших расцвету Согда.

О раннесредневековых тканях Согда мы можем судить по сохранившимся фрагментам настенных росписей (Афрасиаб, Варахша, Балалыктепа, Пенджикент), рельефам Так-и Бостана (Иран), а также благодаря тем немногочисленным образцам, которые были обнаружены в различных хранилищах католических соборов и княжеских гробницах Западной Европы, в пещере при монастыре тысячи Будд близ Дуньхуана, а также в погребении близ Астаны (VII в.). Для истории согдийского ткачества важное значение имела находка, сделанная в соборе бельгийского города Юи. Надпись "занданечи", т.е. "из Занданы", обнаруженная Д.Шеферд и прочтенная Б.Хеннингом на одном из фрагментов хранящихся здесь тканей, позволила установить, что ткани из бельгийского собора происходят из одноименного селения близ Бухары. Эта атрибуция коренным образом изменила отношение ко многим памятникам раннесредневекового текстильного искусства, которые принимались за византийские, сасанидские и проч. (3.23; 3.27; 1.64, с. 69 – 70, 72). В определенном смысле согдийские шелка разделили судьбу согдийской же торевтики: долгие годы и те, и другие памятники атрибутировались как "сасанидские", или выполненные в подражание сасанидским, и лишь со временем ученые пришли к выводу, что зачастую именно согдийские образцы являлись образцами для иранских, византийских и китайских (рис. 26).

Крупнейшим центром по производству тканей была Бухара. Так, Наршахи упоминает о "байт-ут-тираз" – мастерских в Бухаре, возможно, дворцовых, ткани и ковры которых ценились очень высоко (1.71, с. 30).

Торговые связи способствовали выработке наиболее популярных на всей протяженности Великого шелкового пути рисунков, миграции текстильных мотивов; в данном случае рынок, безусловно, способствовал формированию художественного вкуса. В результате беспрецедентное распространение получили схожие рисунки, присущие иранским, византийским, согдийским тканям; у разных народов с ними связывались представления о роскоши и богатстве. Общность декора проявилась настолько ярко, что "историки текстиля совершали ошибки, причисляя согдийскую ткань к сасанидским или византийским" (1.64, с. 72). В этой связи важное значение обретает проблема генезиса рисунков этих тканей.

Композиции тканей состояли, как правило, из медальонов с сюжетными зооморфными изображениями, окруженных перлами. Известно, что эти рисунки воспроизводили сюжеты, сложившиеся ранее в разнообразном материале и в различной технике, в частности, исследователи видят в них стилизацию брактеата – украшения типа бляхи, нашиваемого на одежду, и распространенного на Востоке в течение многих веков, еще со времен Ахеменидов (2.23, с. 81). Мотив головы животного, вписанного в круг, был

Родосско-ионийская керамика. Фрагмент. VII в. до н.э.

Фрагмент согдийской ткани. Прорисовка. VII в.

Рельеф с изображением тканей. Так-и Бостан. Иран. VII в.

Рис. 25. Согдийские и сасанидские ткани раннесредневековой эпохи – отражение космополитичного стиля, сформировавшегося на трассах Великого шелкового пути. Характерные для декора тканей композиционные приемы и набор образов – птиц, животных и проч. – имеют различный генезис и демонстрируют способность различных культур к интеграции и выработке единого языка общения.

типичен также и для искусства степи скифского периода (1.100, с. 179), что затрудняет возведение генезиса рисунков тканей исключительно к иранским корням. Основа рисунка – головы или фигуры животных, но чаще – все та же популярная в рассматриваемую эпоху трехчастная композиция с древом жизни. В качестве охранителей древа выступают павлины, гуси, олени, бараны, львы и проч. Рисунок подчинен орнаментальному началу: он схематичен, условен, фигуры животных лишены пластической выразительности, декоративно проработаны: украшающие их розетки и перлы восходят к вихревым розеткам зверей на сасанидской торевтике, рисунок древа зачастую схематизируется до предела, превращаясь в вертикальную линию, украшенную лиственной пальметтой наверху и внизу, или исчезает вовсе.

Происхождение трехчастной композиции с древом жизни трудно отнести к какой-либо одной культуре. Этот архетипический мотив встречается у разных народов и в разных видах искусства – каменной пластике, терракоте, торевтике, резьбе по кости, и т.д. Особое отношение к этому символу было в эпоху древних монархий, поскольку его идея – выражение незыблемости охраняемого мирового столпа, воплощения космического порядка – наиболее полно отражало основную цель государства, стремящегося к сохранению своей власти; в этой связи, очевидно, и возникло преобладающее мнение об иранском генезисе композиции. У разных по вероисповеданию народов, в разные эпохи этот универсальный мотив интерпретировался по-разному (например, в византийском искусстве древо могло заменяться крестом), но основная его идея оставалась неизменной. Однако вряд ли следует искать в нем непосредственную связь с прежними культовыми представлениями; в раннесредневековом обществе они давно утратили свое значение. Столь же декоративны, лишены символической нагрузки, изображения животных. Как заметила И.Дьяконова, "Трудно представить себе, что... образы древних верований продолжали пониматься по-старому... Только потеряв свое

специфическое культовое и магическое значение, значение тотема – знака определенного рода, только став просто орнаментом, быть может благопожелательным, традиционным для данного изделия, но не несущим непосредственно религиозной семантики, эти сенмурвы и крылатые кони, магические круги с лучистой розеткой-солнцем в середине могли с равным успехом изображаться на одежде буддийской статуи в северном Китае и украшать покров дарохранительницы французского католического собора", т.е. "утрата этими орнаментами изначальной семантики явилась необходимым условием их международного распространения" (2.23, с. 96). Рисунки согдийских тканей – общие с мотивами всего Переднего и Среднего Востока. В согдийском искусстве, толерантном по своей сути, они утратили исконно религиозную подоплеку, и были распространены как декоративные сюжеты, как знак приобщения к рафинированной дворцовой культуре.

Согдийские ткани – свидетельство стандартизированного вкуса верхушки раннесредневекового общества. Генезис их рисунков был неоднороден, и в этом синкретизме различных элементов также можно видеть роль широких торговых связей. Так, мотив шествующих птиц напоминает популярные мотивы декора родосско-ионийской керамики (VII в. до н.э.), некоторые приемы орнаментальной обработки изображений связаны с Ираном (перлы вокруг медальона), а ряд образов, например, голова вепря, имеет сугубо местное, среднеазиатское происхождение. В целом рисунки раннесредневековых тканей, как согдийских, так иранских и византийских, продемонстрировали способность различных культур к интеграции и выработке единого языка общения (рис. 25).

Изготовление тканей сасанидской группы продолжалось во всех старинных шелкоткацких центрах (Александрия в Египте, Шустар и Ахваз в Иране) и в первые века ислама (2.27, с. 107), и лишь арабские надписи были основанием для установления их датировки. Это касается и согдийских тканей, традиция изготовления которых сохранялась в Средней Азии еще на протяжении несколько столетий.

Культурные контакты Согда можно проследить и по материалам ювелирного искусства, известного, правда, в основном по монументальной живописи. Здесь явна роль иранских и индийских влияний: "в VI – VIII вв. в Согде и Тохаристане благодаря прочным торговым и культурным связям наиболее близким по художественно-образному решению было ювелирное искусство Индии и Ирана. Взаимовлияния не нарушали стилевую целостность произведений местного искусства, в котором нельзя почувствовать чуждые элементы, говорящие об эклектичности" (1.121, с. 42). В целом эти параллели в искусстве стран региона обусловлены общностью их развития, причем именно особенности стиля аналогичных по сюжетам произведений искусства позволяют говорить об оригинальности и своеобразии местных художественных традиций.

Наследница Римской империи, Византия, вплоть до XIV в. остается одним из стратегических партнеров Средней Азии в области торговли и культурного развития. На протяжении VI в., особенно во времена правления Юстиниана I (527 – 565 гг.), Византия переживает один из ярких, но кратковременных периодов расцвета. Здесь сохранялись традиции античного искусства, и, вместе с тем, шло сложение нового стиля, призванного выразить вкусы феодального общества. VII – VIII вв. стали временем смут и тяжелых

испытаний, однако и в этот период торговые связи Согда и Византии не ослабевают. Как результат, взаимовлияния в искусстве этих стран, как прямые, так и опосредованные, донесенные иранским искусством, прослеживаются в настенной живописи, керамике, нумизматике и художественных тканях. Например, в согдийской торевтике известны типично византийские мотивы: павлины по сторонам древа, виноградная лоза, акантовый побег, причем эти элементы подвергались значительной местной трансформации, а также некоторые формы кувшинов, кружек и блюд (1.60, с. 60, с. 83).

В Согде были популярны также византийские ткани и одежда. Золотое шитье достигло в это время в Византии вершин развития – саккосы (парадная одежда знати, украшенная золотым шитьем) вошли в сокровищницу византийской культуры. Присущий им крой, придающий фигуре значимость, массивность, сочетание золота с синим фоном, простые геометрические узоры дают основание проводить широкие параллели с золотошвейными халатами Бухары. Учитывая тот факт, что, согласно историческим источникам, золотое шитье известно в Согде начиная с VII в. (5.7, с. 232), вполне вероятно предположение о генетической общности византийского и согдийского (бухарского) золотого шитья, заимствованном характере последнего. Следует подчеркнуть, что подражания импортным вещам не было чем-то из ряда вон выходящим. О том, что в Бухаре производились ткани по иноземным образцам, писали Наршахи и Макдиси, называя ткани йезди (иранские) и ушмунские (египетские) (1.83, с. 173). С другой стороны, бухарские и самаркандские ткани пользовались большим спросом в Иране и Византии. Эти заимствования приводили к распространению инокультурных элементов в местной среде и выработке единого стиля в текстиле. В целом художественные ткани были важнейшим проводником в распространении аналогичных мотивов и форм прикладного искусства; они "сыграли большую роль в развитии сходных между собой видов орнаментации, охватившей в V – X вв. весь Средний Восток, южнорусские степи и Кавказ. Влияние их шло далеко на Запад и на Восток, простираясь на романские страны и Китай" (1.83, с. 173).

Роль Китая в торгово-экономических контактах также была значительна. Выпуск в Согде со второй четверти VI в. монет китайского образца наглядно свидетельствует о том, сколь важное внимание уделяли согдийцы связям с Китаем. Известно также, что в китайских городах образовывались самые большие колонии согдийцев. Эти контакты вели к взаимообмену товарами. Так, предметы китайского импорта известны в Согде еще до начала активного функционирования Великого шелкового пути (зеркала, изделия из нефрита и проч.). Однако вопрос взаимовлияний в области искусства в силу малочисленности фактического материала во многом остается открытым и нуждается в специальном исследовании. Согдийцы и тюрки пользовались предметами роскоши китайского производства, но отвергали китайскую идеологию; о специфике этих взаимоотношений достаточно подробно говорит Л.Гумилев. Это подтверждает и анализ художественных процессов: исторически все масштабные инокультурные влияния зачастую были связаны с распространением религиозных идей, будь то греко-эллинистические, римские культы, буддизм или индуизм. Их восприятие на местной почве приводило к появлению синкретических форм в искусстве. Что касается Китая, то его идеология была чужда местным народам: "Неприятие китайской культуры характерно для всех народов Центральной Азии" (1.29, с. 188). В

целом китайское влияние, как и византийское, проявилось преимущественно на уровне отдельных сюжетов в живописи и элементов в торевтике.

Б.Маршак, рассматривая влияние танского Китая на согдийское искусство, отмечает, что "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: изображений облаков, цветов и бутонов лотоса (1.60, с. 50). В результате имела место чисто декоративная интерпретация, на уровне элементов, как свидетельство признания декоративных качеств танской торевтики, и желания подражать ей.

Что касается живописи, то китайские элементы были всего лишь проявлением знакомства согдийских художников с реалиями китайской жизни. Таков, например, фрагмент с прибытием китайского посольства ко двору согдийского ихшида Вархумана (женщины-китаянки в лодке, Афрасиаб). Хотя сюжет лодки в открытом море имеет и сакральный смысл (идея спасения в море жизни и смерти), однако, учитывая контекст общего содержания афрасиабских росписей (прием посольств и гостей), в данной сцене предпочтительно видеть светское содержание. В целом, изучая проблему дальневосточных факторов, отразившихся не только на среднеазиатском, но и на ближневосточном искусстве, нельзя не отметить, что основными "трансляторами" китайских влияний были уйгурские художники.

Вместе с тем, следует упомянуть, что согдийцы, чей культурный потенциал был представлен в соседних странах многочисленной диаспорой, оказали, в свою очередь, определенное влияние на искусство Китая. Так, к числу крупнейших памятников согдийского искусства относятся рельефы из гробницы китайского чиновника Yu Hong, занимавшего ответственный пост и отвечавшего за торговые сношения с Согдом, и его жены (VII в.), где представлены сюжетные изображения, в которых отражены реалии жизни согдийского общества, характерный для согдийцев быт, одежда, инструменты, танцы, растительный мир и проч. (1.35).

Влияние Индии на Среднюю Азию с начала нашей эры традиционно было связано с распространением буддийских идей. Однако раннесредневековый Согд, в отличие от, скажем, Тохаристана или Ферганы, проявлял поразительную индифферентность к буддийской тематике и иконографии. Яркий пример тому – стенная живопись Пенджикента, Афрасиаба или Варахши, где буддийские сюжеты практически не прослеживаются. Очевидно, это связано еще и с тем, что контакты, обусловленные торговыми связями, носили исключительно светский характер и исключали религиозную подоплеку; связь культур по Великому шелковому пути имела общегуманистическую направленность. Что касается Тохаристана, то ко времени раннего средневековья буддизм имел здесь прочные традиции и воспринимался как автохтонная культура. В Фергане же индо-буддийские влияния носили опосредованный характер, т.к. их ретрансляторами были уйгуры, в культуре которых были синтезированы индо-буддийские и локальные культы. В результате нельзя не заметить, что индийские влияния связаны уже не столько с буддизмом, сколько с распространением индуистских (образы Шивы и Дурги), мифологических сюжетов. Так, в живописи Согда (Пенджикент) и Восточного Туркестана встречаются иллюстрации к индийской "Махабхарате" и "Панчатантре", "Калиле и

Роспись Красного зала. Варахша. VIII в.

Рис. 26. Роспись Красного зала Варахши выполнена под несомненным индийским влиянием, о чем свидетельствует выбор персонажей и их иконография. Вместе с тем, развивающиеся ленты за спиной главного героя адресуют к сасанидским канонам. Сочетание элементов различных культур привносило в сюжеты согдийской живописи черты космополитизма.

Димне". Один из наиболее ярких примеров – росписи в Красном (индийском) зале Варахши со сценами охоты на пятнистых хищников и грифонов. Центральные персонажи композиций, расположенных вдоль западной, южной и восточной стен зала – восседающие на слонах знатные господа со своими слугами (как правило, изображения слонов связывают с влиянием индийского искусства). Иконография главных героев также не вызывает сомнений в их индийском происхождении – всадники одеты как индийцы, у них обнаженные торсы, украшенные ожерельями и браслетами, и индианизированый тип лиц, с оттянутыми крупными мочками ушей и большими кольцами-серьгами в них. Наконец, сама трактовка фигур всадников свидетельствует об индийском каноне – именно для этой страны было свойственно повышенное внимание к передаче пластики тела, в данном случае переданного почти с анатомической точностью, в то время как росписи Афрасиаба и Пенджикента демонстрируют нам бестелесные фигуры, задрапированные в дорогие ткани. Лишь выражение ликов героев, сдержанное и бесстрастное, статичность поз, контрастирующих с общим драматизмом сцены, адресует нас к бактрийско-буддийским идеалам в искусстве, а развивающиеся ленты за спиной одного из них, свидетельствующие о высоком титуле персонажа, его праве на власть – к сасанидским прототипам. Вообще надо сказать, что экзотичные образы типа слонов, обезьян и проч. были очень популярны в искусстве Согда, придавая ему некоторый налет космополитизма. В целом традиционно культовое содержание сцены (царская охота) под влиянием трактовки в инокультурном, "индийском варианте" уступает место сугубо декоративной направленности сюжета; происходит его перекодировка и превращение в светскую картинку (рис. 26).

* * *

Анализ этнокультурных взаимодействий в искусстве раннего средневековья дает возможность сделать следующие выводы. На всем протяжении своего исторического развития раннесредневековое искусство на территории Узбекистана обнаруживало общие точки схода с художественной культурой сасанидского Ирана и Византии, Индии и танского Китая, Восточного Туркестана. Историческую роль в этом глобальном взаимодействии культур сыграл Великий шелковый путь, способствовавший не только обмену продуктами материальной и художественной культуры, но и творческими идеями, что приводит к появлению в искусстве синкретичных форм. Каждый раз те или иные влияния были продиктованы различными причинами, но в целом они были возможны благодаря толерантности эпохи и светской направленности автохтонного искусства, творчески относящегося к художественным традициям соседних стран. Десакрализация различных культовых образов в согдийской интерпретации – одна из характерных черт раннесредневекового искусства.

Историческое значение согдийского искусства заключалось в его уникальной способности адаптировать наиболее яркие художественные достижения различных народов, сохраняя при этом собственный стиль и содержание. Инокультурные влияния прослеживаются исключительно на уровне сюжетов, они способствовали расширению тематики искусства, и не затрагивали глубинных пластов художественного сознания. В целом, именно местные традиции искусства сохраняли свое господствующее положение. В истории художественной культуры всего среднеазиатского региона Согд сыграл такую же роль, какую он завоевал на трассах Великого шелкового пути – роль посредника между различными культурами и проводника собственных идей.

Противоречивые мнения существовали в отношении роли иранского влияния на развитие искусства раннесредневекового Согда. Так, Л.Ремпель с одной стороны, предлагал видеть в согдийском искусстве продолжение ирано-сасанидского канона (1.96, с. 206), с другой – считал, что влияние Ирана преувеличено (2.74, с. 30). В этой связи необходимо подчеркнуть следующее: хотя иранское искусство и было своего рода эталоном как для согдийских, так и для тюркских мастеров, его роль никогда не была определяющей; более того, многие популярные в искусстве раннего средневековья иранские иконографические схемы имели "степной" генезис. Светскость согдийской культуры препятствовала иранскому искусству, проникнутому религиозной идеей, занять ведущие позиции. В целом влияние иранского прокламативного стиля, с его приверженностью к теме прославления правителя, зороастрийской культовой тематикой, с одной стороны, и динамичного, демократичного, живого тюркского стиля, с другой, придали черты своеобразия искусству Согда.

Памятники искусства раннесредневекового Узбекистана свидетельствуют о том, что взаимовлияния и переработка различных художественных идей по-прежнему является определяющей чертой развития местного художественного процесса.

Глава III

Под знаменем ислама

Распространение ислама открыло новую страницу в истории культуры и искусства Средней Азии. Важность этого события неоспорима – именно искусство исламского времени, первый период расцвета которого пришелся на XI – нач. XIII вв. ("мусульманский ренессанс"), а второй – на период правления Амира Темура и Темуридов, XIV – XV вв. ("Темуридский ренессанс"), стало основой для последующих веков. Утверждение ислама в странах Переднего и Среднего Востока явилось закономерным результатом исторического развития – они вступили на более высокую ступень развития общественных отношений, которой не соответствовали прежние религиозные представления; культурная интеграция была успешно осуществлена путем распространения единой идеологии, единого, арабского языка и единой эстетики – в результате, даже не смотря на распад Халифата, ислам сохранил свое господство. В искусстве происходит сложение нового стиля, охватившего весь мусульманский мир; Мавераннахр становится одним из полноправных регионов его развития.

Искусство исламского периода – достаточно исследованная тема, однако в его изучении существовало множество стереотипов, к примеру, та точка зрения, что "арабское завоевание нанесло жестокий удар культурной жизни; насаждение огнем и мечом мусульманской религии приводило к уничтожению доисламских культурных ценностей, идеология ислама признавала только "свое" искусство" (1.80, с. 139). Действительно, с арабским завоеванием были связаны жестокие войны, огненным вихрем пронесшиеся по цветущим оазисам среднеазиатского междуречья. По свидетельству Аль-Бируни (XI в.), арабы истребляли культурные ценности, уничтожали ученых (1.18, с.48), и в течение почти полувека местное население боролось против завоевателей. Однако еще на протяжении почти четырех веков в уже мусульманском обществе господствовали доисламские художественные идеалы. Кроме того, Арабский халифат просуществовал по историческим меркам недолго, и к IX в. Средняя Азия вышла из его состава, сохраняя лишь духовную зависимость от халифов, но ислам стал той цементирующей основой, на которой развивалась вся последующая культура огромного региона. Феномен распространения мусульманской эстетики, сыгравшей главную роль в последующем развитии искусства огромного региона, вплоть до начала XX в., заключается в том, что она соответствовала тем представлениям о художественном идеале, который был присущ восточной цивилизации в целом, соответствовала ментальности Востока; общество было готово к ее восприятию, и нуждалось в ней.

Сохранению "белых пятен" в изучении средневекового искусства способствовало и существовавшее до недавнего времени априори негативное

отношение к самой религии, сыгравшей ведущую роль в сложении нового по своему содержанию исламского искусства; в результате идеологические установки не позволяли дать объективную характеристику художественного процесса этого времени. Не обращалось должного внимания на взаимосвязь художественно-материальной культуры с мировоззренческим комплексом, на вклад различных народов в сложение единого стиля исламского искусства. Как отмечал Б.Литвинский, исследователи этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана полностью игнорировали религиозные факторы (2.37, с. 23), то же можно сказать в отношении изучения искусства. Политические и социальные изменения, произошедшие в Узбекистане за годы независимости, повышение интереса к изучению национальной истории и художественной культуры Мавераннахра, лишенного идеологических шор, изменившееся отношение к религии создали условия для более полного и объективного выявления логики развития средневековой культуры в целом, с учетом всех факторов. Изучение этого периода должно сочетать в себе эмпирический подход предыдущих исследований с рассмотрением культурологических аспектов бытия ислама. С переоценкой ценностей, в том числе с реабилитацией религии в общественном сознании, возникает необходимость вновь обратиться к теме мусульманского наследия, более глубоко исследовать взаимосвязь ислама и искусства, религиозной, художественной и этнической традиций, отношение исламской художественной традиции к предшествующему периоду развития искусства, вклад различных народов в ее сложение.

Своеобразие данного периода в сравнении с предыдущими в том, что исламская культурная традиция выступает как единый консолидирующий фактор, объединяя под своим началом разноэтнические страны Востока, вошедшие в состав Арабского халифата. В этой связи в качестве приоритетных вопросов в данной главе предполагается рассмотрение сложения и особенностей новой художественной традиции, ее преемственности с предшествующим периодом развития искусства и составляющих этнокультурных компонентов.

Развитие искусства на территории Мавераннахра в исламский период имеет свою динамику, обусловленную событиями истории и процессом культурогенеза, и включает в себя три основных периода.

Первый – с VIII по XI вв., отмечен господством еще доисламских традиций искусства. Вместе с тем, с IX в. происходит постепенная взаимоадаптация тюрко-согдийских изобразительных мотивов и собственно арабского вклада – каллиграфии.

Второй – XI – нач. XIII вв. – период сложения "классического" исламского искусства, характеризующийся утверждением эстетики ислама, нового, собственно исламского, стиля, характерной чертой которого стал аниконизм (отрицание изобразительности), господство каллиграфии, геометрического (гирих) и растительного (ислими) орнамента. Для него характерно стремление к строгому сохранению чистоты нового стиля искусства.

Третий период – XIV – сер. XVIII вв., охватывает эпоху Амира Темура и Темуридов, Шейбанидов, Аштарханидов, и характеризуется проявлением в рамках исламской культуры светских тенденций. В искусстве вновь проявляется стремление к отражению форм реального мира, вплоть до натурализма. Активизируется диалог различных культур. Если в XIV в., в

годы правления Амира Темура, идет сложение предпосылок для новых тенденций, то XV в., эпоха Темуридов, является переломным – это время блестящего расцвета светского типа искусства, в определенной степени свободного от религиозной доминанты. К XVII в. сохраняется его высокий уровень, но светские тенденции идут на спад.

Сложение новой эстетики

Территория Мавераннахра к приходу арабов представляла собой хоть и ослабленную политически, но высокоразвитую в культурном отношении область. Со временем местные народы ассимилируются с новыми тюрко- и персоязычными племенами, унаследовавшими высокоразвитую культуру раннего средневековья. Значительные перемены затрагивают и художественные процессы. В IX – XI вв. тюрко-согдийская культурная традиция завершает свой путь развития. Однако искусство завоеванных территорий получает новый импульс, который был следствием привнесения арабами новой идеологии и эстетики. Исторически сложилось так, что автохтонное население, этнически разнородное, вынуждено было усвоить мировоззрение арабов, в результате чего во всем мусульманском мире X в. ознаменован таким явлением, как "ренессанс", расцвет исламской культуры, ставший итогом ее более чем пятивекового развития в рамках собственно арабской цивилизации.

Конечно, термин "мусульманский ренессанс" в большей степени условен, в мусульманском искусстве не было возрождения античных традиций в том смысле, как это происходило в средневековой Европе, и возник он лишь по аналогии с ренессансом европейским; об этом достаточно подробно говорится, к примеру, в предисловии Д.Бертельса, возражающего против использования данного термина, к известной монографии А.Меца "Мусульманский ренессанс" (1.66). По сути дела, происходит сложение новой культурной целостности, которая, вобрав в себя элементы предшествующего гуманитарного опыта, предложила совершенно оригинальное их воплощение. Однако существуют и иные точки зрения. Так, Г.Грюнебаум считает, что мусульманская цивилизация как в культурном так и социальном аспекте является одной из "ветвей" развития античного и эллинистического наследия (главной ветвью этого наследия он считает Византию) (1.27, с. 7). В рамках настоящего исследования следует также пояснить, что А.Мец под "мусульманским ренессансом" подразумевал период IX – X вв., отмеченный возрождением в арабском мире идей античной философии; проблемы искусства им практически не затрагивались. В отношении же истории искусства стран Переднего и Среднего Востока под "мусульманским ренессансом" имеется в виду период XI – нач. XIII вв., ознаменованный расцветом новой культуры и, в частности, новой художественной системы. Именно этот период в истории искусства Средней Азии выделял Л.Ремпель, указывая, что в это время происходит сложение единого стиля с узорно-орнаментальной основой (1.96, с. 107). Вместе с тем, следует отметить, что типично исламские элементы в среднеазиатском искусстве появляются уже с конца IX – нач. X вв. (каллиграфия в керамике, архитектурном декоре, книжная графика).

Симбиоз утвердившихся эстетических категорий ислама и местных традиций искусства стал отправной точкой для сложения нового типа искусства.

Период XI – нач. XIII вв. достаточно хорошо изучен, он "вошел в историю мировой культуры своим высочайшим подъемом, ...положил основу всему искусству средневосточного средневековья и оказал значительное влияние на все его виды. В этом его культурно-историческое и непреходящее веками значение" (2.73, с. 13). Однако отношение к искусству ислама в современной историографии было неоднозначно. Отрицание за исламом, как за вероучением, какого бы то ни было прямого участия в создании "мусульманского искусства" было развито еще И.Орбели и его последователями. В.Бартольд считал, что "это искусство означало не религиозную его принадлежность, а скорее географические и исторические рамки искусства, подсказанные границами государств, в которых исповедовался ислам"; ему вторит Л.Рempель: "В каждом случае, – пишет он, – сохранялось нечто локальное, подсказанное местной традицией" (2.73, с. 18). Л.Бретаницкий ставит вопрос ребром: "так искусство ислама или искусство мусульманских стран?" – и дает ответ: "термин "мусульманское искусство" себя изжил. Ислам способствовал сложению нового искусства, являясь его идеологической основой. Однако, определяя тенденции развития этого искусства, он не создал сколько-нибудь единых норм эстетических представлений, тем более, единых для всего мусульманского мира архитектурно-художественных образов. Исторической действительности соответствует понятие "искусство мусульманских стран" (1.19, с. 30).

Л.Рempель то полностью отрицал "созидательную роль ислама в искусстве", считая, что "ислам с самого начала отверг участие художников в делах веры", то признавал, что "ислам создал художественное течение, присущее ему повсюду, где ступала нога мусульманина" (2.73, с. 9). Идеологические догматы мешали ученому определиться, не зря он отмечает, что "исследователи искусства ислама то признавали за ним роль наставника, руководившего против воли всеми произведениями духовной жизни покорных исламу единоверцев, то полностью отрицали термин "искусство ислама" на том основании, что ислам отрицает изобразительное искусство вообще, как отрицает и науку" (2.73, с. 9); и дополняет: "изобразительное искусство этого времени было до крайности стеснено. И запреты на него не столько исключали его существование, сколько приобретали силу нравственного закона. И, тем не менее, вопреки всем препонам, изобразительное искусство существовало" (2.73, с. 5). Итак, этот парадокс не раз отмечали исследователи искусства ислама, что побуждало их то признавать вклад религии в развитие искусства, то полностью отрицать его.

Отношение к проблеме "ислам и искусство" во многом зависит от точки зрения на нее. Действительно, ислам отказался от традиционных средств художественной выразительности, взяв на вооружение принципы аниконизма. С европейской точки зрения, отсутствие или запрет на развитие изобразительного, реалистического начала – серьезный урон, но не с точки зрения мусульманина, для которого наивысшим проявлением искусства, принципа художественности как раз и будет господство идеальных форм и изысканного орнамента. Истоки столь пышно расцветшего аниконического искусства – не столько в запретах, сколько в ориентации на отвлеченные от

материи формы. Эта ориентация идет от понимания Бога, который в исламской религии мыслился как абстракция, чистая духовность, и не имел конкретных человеческих черт. Поэтому и психология художников-мусульман была направлена на воссоздание абстрактных, идеальных, а не реальных форм. Ислам взял на вооружение иные, неизобразительные, приемы искусства, поскольку ему ближе идея неизобразимости божества и познания его отвлеченными категориями. Абстрагированные орнаментальные построения в полной мере соответствовали иконоборческим установкам этой религии, с их отходом от материального мира. Тем самым в первый период расцвета исламского искусства, XI – нач. XIII вв., было ограничено развитие живописи и скульптуры, на первый план выходит декоративное искусство, в основе которого – господство орнамента. Парадокс, но в науке, которая, кстати, не отрицалась исламом, а наоборот, получила в этот период значительное развитие, и, в частности, в философии, наблюдалась обратная тенденция: не только укрепление, но и дальнейшее развитие античных тенденций (2.11, с. 285), что говорит о независимости науки от церкви: как говорил Фараби (IX в.), математические науки не имеют никакого отношения к религиозным предметам (2.73, с. 208). В свою очередь, художественное творчество занимало подчиненное положение от религии, в противовес утверждению, что ислам, по выражению Л.Рempеля, "отверг участие художников в делах веры". Это подчинение проявилось в возникновении нового типа художественной культуры, основанной на единстве религии и искусства. Отсюда – развитие каллиграфии, геометрического и растительного орнамента, воплощавших новую эстетику. Так, изобразительность хотя и сохранялась в исламском искусстве, но предметы реального мира все более трансформируются в орнамент, "сама способность видеть и изображать мир в его реальном содержании, реалистически, была художником уже в значительной степени утрачена. Мастера не только не хотели, но и не могли изображать жизнь иначе. Например, на тканях "растительные мотивы постепенно теряют свой более или менее реалистический характер и перерождаются в условные и стилизованные формы. Даже древо жизни и жертвенник огня у мусульман постепенно превращаются в отвлеченные узоры, в которых лишь с трудом можно отгадать первичную форму" (1.107, с. 122). Поэтому, если говорить о единых нормах эстетических представлений, то это и будет высочайшая культура орнамента, идеализация форм, истоки которой – в абстрактном понимании Бога. Л.Рempель писал: "В изобразительном искусстве рассматриваемой эпохи мы находим отражение глубочайших внутренних противоречий, сковавших развитие художественной культуры всего мусульманского Востока на века" (1.73, с. 86). На деле не было противоречий, наоборот, была своя логика изложения, при которой достойным изображения считался не реальный мир, а идеальный, другая эстетика, где воспроизведение, копирование, отображение реалий природы не считалось предметом искусства. Ш.Шукуров в своей полемической статье "Что такое культура ислама", ставшей в начале 1990-х гг. настоящим прорывом в отношении реабилитации культуры ислама, пишет: "Эстетическая позиция религии формулируется словами пророка: "Аллах красив, и Он любит красоту", следовательно, красивым надлежит быть как созданному им миру, так и воссоздаваемому человеком и культурой миру поэтических, архитектурных и изобразительных форм" (2.104, с. 14). Не передача конкретных событий

и конкретных предметов, а воплощение образов, взятых из природы и соподчиненных идее красоты – является главным в творчестве мусульманских художников.

Таким образом, уже на первом этапе развития исламской культуры получили развитие именно те виды искусства, которые отвечали идее ее утверждения и сохранения – каллиграфия и орнамент. С усилением своего влияния ислам отказывается от нехарактерных для его эстетики средств и форм художественной выразительности, он уже не нуждается в формах, которые выходили за рамки культа, в результате – последовавший отказ от изобразительности. Наступает период тотального господства орнамента, геометрического и растительного, который, кстати, стилистически и образно был близок сугубо арабскому вкладу в искусство – каллиграфии. И дело не в пресловутых запретах на изображение человека и других существ, а в принципиально иных задачах искусства ислама – выразить собственные представления об идеально-красивом, абстрактном Боге и созданном им мире посредством адекватных форм. Исламу было жизненно необходимо создать новый тип искусства, который бы смог объединить творчество разных народов в единую систему. И он был найден – орнамент, который охватывает все виды искусств. Орнамент становится одним из выражений красоты божественного творения, своего рода проводником на пути эзотерического постижения истины и получает беспрецедентное развитие в мусульманском искусстве. Таким образом, в искусстве Мавераннахра, как и всего мусульманского мира, распространяется художественный стиль, отличающийся господством декоративно-орнаментального начала. В этой связи нельзя не заметить, что сложение собственной художественной традиции в исламской культуре происходит на несколько веков позже, чем утверждение господства самой религии – известно, что изменения в политической сфере происходят интенсивнее, чем изменения в культуре и искусстве, носящие эволюционный характер.

Если говорить о классическом искусстве ислама, то это и будет период "мусульманского ренессанса" (XI – нач. XIII вв.), когда, использовав в качестве поддержки автохтонные традиции, новый художественный канон (каллиграфия, растительный и геометрический орнамент) все более завоевывает первенство. Л.Ремпель связывает распространение орнамента исключительно с "усилением религиозной пропаганды ислама, которая захватила широкие слои торговцев, ремесленников, крестьян" (2.73, с. 72), однако объективно речь в данном случае может идти лишь об открывшейся возможности говорить языком художественных форм, наиболее адекватно отвечающих содержанию новой эстетической концепции.

Благодаря сложению нового стиля искусства и объединению различных этнических традиций в целостную культуру, развитие художественных процессов на территории Мавераннахра шло в русле общих тенденций. В эпоху утверждения господства единой веры, когда "мусульманская религия вырабатывала свои фундаментальные положения и богословские концепции, стремясь к унификации религиозных законов" (2.95, с.5), в искусстве также наблюдается тенденция замены локальных черт общепринятыми моделями, в чем проявился особый вклад эпохи мусульманского ренессанса в развитие художественного процесса. Вырабатывается система, объединившая искусство разных стран и народов, вошедших в состав Арабского халифата, от

Средиземноморья до берегов Индийского океана – орнамент. В искусстве средних веков ему отводилась та же роль, что и арабскому письму: это был своего рода эсперанто – универсальный и вненациональный "язык" геометрических и растительных форм, понятный без перевода всем народам мусульманского мира. Единые эстетические представления, связанные с исламом, дают основание говорить о таком масштабном явлении, как "искусство ислама"; столь же правомерно понятие "искусство мусульманских стран", поскольку новая художественная система, распространившись на огромной территории, не смогла затмить локальных традиций стран, вошедших в состав мусульманского мира.

Центрами зарождения новой культуры были крупные города Востока, Хорасана и Мавераннахра, которые в VIII – X вв. входили в одно государство. В это время между ними шло и интенсивное языковое сближение. Двуязычие – наглядный, самый показательный пример тех процессов, которые происходили в жизни средневекового мусульманского общества: "Разнообразные заимствования... усиливают межэтнические связи..., и как результат, в XI в. староузбекское и таджикское искусство составляло одно плотное целое" (1.96, с. 29). "Ислам с самого зарождения был урбанистическим образованием, как по духу, так и по основным центрам", – писал Г.Грюнебаум (1.27, с. 63). Это была рафинированная городская культура, взращенная элитарным сознанием и получившая развитие прежде всего в среде профессиональных мастеров, работавших при дворах правителей.

Как уже было отмечено, характерной чертой искусства первых веков ислама в среднеазиатском регионе стал последний отблеск тюрко-согдийских традиций, которые сохранялись на протяжении длительного времени в силу невыработанности собственно исламских художественных форм. Искусство VIII – X вв. – прекрасный пример того, что на ранних этапах развития новой культуры не всегда речь идет о создании оригинального языка, зачастую продолжают пользоваться старыми достижениями. Поэтому не случайно раннеисламское искусство показательно в плане симбиоза различных культурных традиций, в противовес распространявшимся в свое время утверждениям, что ислам категорически отверг предшествующее ему на территории Средней Азии искусство.

На практике изобразительность не была отринута сразу и бесповоротно, слишком сильны были ее позиции в странах мусульманского мира и, в частности, в Мавераннахре (такие шедевры изобразительного искусства, как росписи Афрасиаба и Варахши, относятся к периоду VII – VIII вв. и даже XI – XII вв. – новые находки полихромных росписей в Афрасиабе в 2002-04 гг., с которыми можно связать последний этап в развитии традиций раннесредневекового искусства). Кроме того, по определению Ш.Шукурова, "стратегией мусульманского творческого сознания было не уничтожение предшествующего искусства, но вовлечение его в новые синтаксические связи, что вело к изменениям семантического характера" (1.128, с. 40). Идеалы тюрко-согдийского, согдийско-сасанидского искусства с присущим им изобразительным началом, антропоморфной тематикой, еще долго сохраняют свое значение как в Мавераннахре, так и в Иране.

Керамический материал дает возможность максимально полно проследить происходящие в искусстве процессы. В рассматриваемый период в

Мавераннахре сформировалось несколько центров гончарного производства – Афрасиаб, Мерв, Чач, Бухара, Фергана и др. Декор посуды крупнейшего из них, Афрасиаба, наиболее показателен в плане сложения и эволюции нового стиля. Еще первые исследователи предлагали именовать керамику этого центра "согдийской" (2.21, с. 57), поскольку в ней отчетливо сохранялись местные доисламские художественные традиции с их приверженностью к изобразительности. В этом плане показательны афрасиабские чаши конца X – начала XI вв., на которых изображены стилизованные птицы в круглых медальонах, обрамленных жемчужными перлами – декор, наиболее характерный для тканей согдийского времени (5.4, илл. 593, 594). Образ птиц значительно трансформирован, в них трудно разглядеть сенмурва или какой-либо реальный прототип, однако согдийский адресат данных изделий не вызывает сомнений. На более ранних блюдах мы видим также различных животных (тигр, гепард, заяц, архар, конь), часты изображения рыб, птиц (фазан, петух, голубь). Встречаются изображения человека: весьма показательна в этом плане тохаристанская чаша из Шуробкургана (IX в.), в углублении которой, на сеточном фоне, изображен сидящий юноша в кафтане, запахнутом слева направо (5.4, илл. 534); впоследствии образы людей становятся все более редки.

В декоре изделий X в. еще сохраняется определенная целостность рисунка и натурализм, хотя намечается стремление к условности стиля. В XI в. элементы рисунка все более подчиняются орнаментально-декоративному началу. Характерен в этом отношении процесс превращения изображений птиц или животных 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 становится узором и уже не прочитывается, в третьем – небольшие фигурки птиц, благодаря их многократному повторению на поле блюда становятся частью орнаментального рисунка. Примеры таких трансформаций, когда птица превращается в бутон или парные завитки, убедительно приводит Л.Ремпель (1.96, с. 216). Так, к числу ранних образцов относится афрасиабская чаша с изображением в центре длинношеего пятнистого животного, кусающего себя за хвост (IX в., 5.4., илл. 566). Фигура стилизованна, но очень выразительна по рисунку; передняя нога животного и хвост трансформируются в растительный завиток. С двух сторон от фигуры – куфическая надпись "обеспеченность", бордюр чаши украшает вьющийся растительный побег, в котором можно видеть значительно упрощенный вариант побега ислими. В более поздних образцах XI в. от птиц остаются лишь схематичные изображения головок по борту блюда.

С конца IX в. в Средней Азии в больших количествах стала производиться керамическая посуда, декор которой сочетал изобразительные мотивы с арабскими надписями. Этот симбиоз стал отражением постепенного сложения нового типа искусства. Зачастую эпиграфика представлена в сочетании с геометрическим (плетенки, квадраты, треугольники), растительным орнаментом (стилизованные побеги, цветы и плоды граната, тюльпаны, розы и другие цветы). Широкое использование надписей стало важным шагом исламской эстетики на пути сложения нового стиля искусства. Их распространение объясняется еще и тем, что письмо имело "священный характер, воплощая красоту божества и его творения" (1.128, с. 22). По

Блюдо. Афрасиаб. X в.

Блюдо. Афрасиаб. X – XI вв.

Блюдо. Афрасиаб. XIII в.

Рис. 27. Керамика Афрасиаба X – XIII вв. (саманидский, караханидский периоды) дает возможность выявить три стадии в развитии ее декора – использование раннесредневековых согдийских элементов (стилизованные головки птиц в кругах-медальонах, передающих согдийский стиль), выработка собственно исламских приемов, основанных на примате каллиграфии (саманидский стиль), и, наконец, сложение принципов декоративного оформления в духе "коврового" орнамента, характерных уже для тюрко-исламского искусства.

содержанию это были в основном изречения из Корана, прославления Аллаха и пророка Мухаммеда. К числу керамики с эпиграфикой относится афрасиабская ваза X – XI вв., с черной росписью на красном ангобе, декор – росчерк, повторяющийся почерком куфи – означает "удачу". Другой пример – сосуды и блюда Афрасиаба с черной надписью на белом ангобе цветущим куфи, слова "благосостояние", "барака" – благословение, "скромность – ветвь веры. Благословение владельцу сего" (5.4, илл. 567, 572, 577, 581). Выразительна эстетика подачи надписей: лаконично, четко, без лишних деталей. Такие надписи, выполненные черной росписью на белом или красном ангобе, воспринимаются как образцы высочайшей культуры графической подачи декора.

С XI в. (Караханидский период) графика все чаще трансформируется в орнамент, что с одной стороны, знаменует "важнейший этап перехода мышления от религиозного к мышлению поэтическому, художественному" (1.128, с. 34), а с другой – свидетельствует о том, что не всем местным мастерам был доступен арабский шрифт. Он воспринимался лишь как важный символ культуры, желательный для воспроизводства (5.4, илл. 612). В первом случае эпиграфика подвергалась флоризации, больше напоминая цветочные узоры, чем надпись, и имела не информативный, а символический характер. Во втором – стилизация приводила к превращению надписи в геометрический рисунок, далекий от прототипа. В целом декор караханидской керамики XI – нач. XIII вв. в определенной степени отличается от декора керамики X в. Назидательные и благопожелательные надписи сменяются нечитаемым эпиграфическим орнаментом, и встречаются все реже; основной ее стиль – разнообразные геометрические рисунки; исследователи связывают эти изменения с этническими процессами в обществе (1.116, с. 123; 5.4, илл. 681) (рис. 27).

Таким образом, в X – XIII вв. оформление керамики прошло путь от синтеза доисламских изобразительных мотивов с орнаментом и эпиграфикой

к исключительно орнаментально-эпиграфическим мотивам, и, наконец, только орнаментальным (геометрические, реже растительные узоры), знаменуя собой важные этапы художественного процесса.

Не менее показательны в плане взаимоадаптации различных культурных традиций торевтика и ювелирные изделия. В X – XI вв. еще сохраняются традиции тюрко-согдийского металла (классический вариант – упоминавшееся в предшествующей главе тюркское со сценой тронного восседания, на рис. 21). Вместе с тем, с XI в. появляются изделия, на которых распространенные в согдийско-сасанидском искусстве сюжетные мотивы представлены в сочетании с уже исламскими элементами – орнаментом типа ваг-ваг (поднос с изображением правителя с чашей в руке), эпиграфикой (сфинкс в окружении арабской надписи на зеркале из Термеза) (рис. 28). В ювелирных изделиях при сохранении изобразительного начала каллиграфия также становится важнейшим элементом художественного декора. В качестве надписей используются имена, даты, пожелания, выполненные почерком куфи. На ювелирных изделиях XII – XIII вв. представлен чеканный орнамент в стиле ислими (перстни Шахристана), изобразительные элементы передают животных, птиц, растительные мотивы. Так, продолжением раннесредневековых традиций являются различные подвески-амулеты, медальоны, булавки в форме фигурок животных, птиц, рыб, полиморфных и антропоморфных существ, связанных с архаическими культами и поверьями (2.92, с. 50).

Утверждение орнамента (геометрического, растительного, эпиграфического) в качестве ведущего и, по сути, основного средства художественной выразительности привело к тому, что он был призван выполнять не только декоративные, но и информационные функции. В исламской культуре орнамент вбирал в себя емкие символические истолкования, связанные с идеей Бога, и был рассчитан на интеллектуальное прочтение. Поэтому эволюция художественной традиции искусства ислама будут представлены неполно, если не учитывать ее взаимодействие с традицией эзотерической (религиозной). На ранних этапах развития любой культуры искусство "отвечает целям и задачам укрепления религии (утверждающей себя идеологии), оно анонимно охватывает все общество, проникнутое всеобщими духовными принципами" (1.41, с. 132). В XI – нач. XIII вв. эту задачу в искусстве с успехом выполняли каллиграфия и орнамент. В представлении мусульман они не только указывали на принадлежность предмета искусства к исламской культуре, но и несли в себе функции, связанные с выражением идеи трансцендентной красоты и божественного творения. Использование орнамента в интерьерах мечетей позволило исследователям даже установить его равносильность иконическим изображениям (1.128). Восприятие надписи или орнамента требовало внутреннего прочтения, домысливания, истолкования. Эта особенность шла от восприятия Корана, текст которого был доступен только толкованию, но не пониманию: "стержнем культуры ислама стала традиция толкования: толкования Корана (тавсир) или толкования многочисленных поэтических произведений (шарх) (1.128, с. 14).

Пожалуй, ислам – единственная культура, выбравшая орнамент единственным средством своей визуальной и сакральной идентификации, в качестве компенсации наделив его всей полнотой смысловых ассоциаций.

Зеркало. Бронза. Термез. XI – XII вв.

Поднос с изображением сидящего тюрка. Бронза. Фергана. XII в.

Курильница со сценой звериного гона. Хорасан. XII в.

Рис. 28. Торевтика XI – XIII вв. – прекрасный пример взаимоадаптации различных художественных традиций: согдийско-сасанидских, тюрко-согдийских сюжетных изображений с типично исламскими элементами: растительным орнаментом в стиле ислими и эпиграфикой. Это сочетание отражает постепенный переход от изобразительности раннего средневековья к превосходству орнаментального начала в искусстве ислама.

Если геометрический орнамент (гирих) был призван воплотить идеи гармоничного порядка, абсолютного космического устройства, столь необходимые в условиях этнически разнородного, территориально разбросанного мусульманского мира, то растительный (ислими) наполнялся более изысканным содержанием – единением человека с Всевышним через красоту идеальных форм, символов верхнего, божественного мира.

Преобладание растительного орнамента не случайно, дело в том, что описание и изображение райского сада – один из живописнейших поэтических образов Корана. Созерцая бесконечную во времени вязь орнамента, мусульманин как бы мысленно "отходил от бренного мира и все свои помыслы, чувства и желания направлял к единому центру мироздания – к Аллаху" (1.128, с. 104), возносясь в этот райский сад, красивый мир, созданный Богом.

"Когда к орнаменту он обращал свою кисть,
то создавал рай второй раз"

– писал средневековый художник о своем учителе (1.103, с. 69).

Вообще абстрактное мышление, созерцательность, уход от действительности составляют своеобразный менталитет народов Востока, это присуще его музыке и поэзии, философии, восприятию действительности.

Говоря о содержательной стороне орнамента, нельзя обойти стороной суфизм, мистическое течение в рамках ислама, который в XI – XIII вв. (классический период в истории суфизма), активизирует свою религиозную и культурную деятельность. Если VII – X вв. характеризуются как период становления суфизма, то с X в. начинается период формирования различных "путей суфизма", или дервишеских орденов. Закономерно, что именно на это время приходится период "мусульманского ренессанса". Он был связан с "тягой к новым духовным потребностям, ... появлением института мистерий, концепции спасения души как некоего "пути" (1.66, с. 229). Иначе говоря, "ренессанс", подготовленный всем ходом общественно-исторического развития, способствовал расцвету суфизма, а те тенденции, которые характеризуют искусство периода "мусульманского ренессанса", были во многом обусловлены влиянием суфизма. Художники-суфии развивают идею предельной эстетизации мира, характерную для исламской эстетики, в значительной степени расширяя рамки толкования орнаментов. В их творческой практике орнамент, играющий роль "метафорического образа мироздания" (1.96, с. 190), как и коранический текст, также был связан с традицией истолкования; его внешние, явленные формы (захир) скрывали в себе сакральную, потаенную суть (батин). Нельзя было понять содержание, исходя лишь из видимого: "Тот, у кого нет активного воображения, никогда не постигнет существа проблемы, он слепец", – писал в этой связи Ибн ал-Араби. Другой автор, средневековый художник-миниатюрист Садиг бек Афшар, выразил эту идею следующими строками:

"Я настолько освоил стезю формотворчества,
Что постиг я путь от формы к смыслу" (1.103).

Связав понятие "божественное" с понятием "прекрасное", что вовсе не противоречило классическому исламу ("Аллах красив, и Он любит красоту"), суфии отождествили красоту Бога с красотой женщины, заложив основы мусульманского гуманизма. Вспомним, что тема отождествления страсти к божеству со страстью к женщине хорошо известна и в суфийской поэзии (сюжет, связанный с Лейли и Маджнуном). В достаточно аскетичный период "мусульманского ренессанса", поставившего во главу угла идею Бога, орнамент стал способом, позволяющим выражать самые сокровенные порывы души. Для иллюстрации этого положения нельзя не привести цитату из "Кабус-наме" (XI в.):

"Она кумир... по стану алиф,
Мим у нее рот, и нун у нее локон...
В локонах у нее мускус, а в мускусе завитки.
В извивах их изгибы, а в изгибах извивы".

Или, как сказано в другом рубаи: *"...в россыпи кудрей красавицы шесть вещей: завитки (печ), узлы (гирих), изгибы (банд), извивы (хам), извилины (тоб) и извороты (шихан)"* (1.96, с. 189).

Глядя на изысканные линии арабесок, трудно после этих строк не представить себе, что именно вдохновляло художников на утонченное, рафинированное узоротворчество. Воображение позволяло им видеть в изысканным линиях идеал красоты, который ассоциировался со вполне земным, женским воплощением. Эмоциональность и чувственность суфийских идей способствовали оттачиванию стиля, приданию орнаментам специфически рафинированных, изысканных линий. Таким образом, суфийский мистицизм явился тем творческим катализатором, который возвел растительный орнамент в развитую символико-аллегорическую систему.

Иррациональное начало, заложенное в содержании орнаментальных форм, не мешало ему соседствовать с рациональным – мир геометрических сеток (гирих) или абстрагированного растительного декора (ислими) всегда был организован в строгую, выверенную схему, строящуюся на сложных математических расчетах: ислам, как и суфизм, органично соединил науку с искусством. С дальнейшим развитием светских тенденций в рамках исламской культуры центром новой системы ценностей становится человек, благодаря чему развивается миниатюрная живопись.

Интересно, что у современных ученых отношение к орнаментальной природе исламского творчества во многом зависело от идеологических позиций науки. Для сравнения: Л.Ремпель видит в средневековом орнаменте богатство народной фантазии, "стиль геометрических и растительных узоров... несет на себе отпечаток религиозных запретов и ограничений ислама, однако вся система его образов и методы построения узоров имеют народно-поэтическую художественную основу", "растительный орнамент XI – XII вв. принадлежит к завоеваниям человеческой культуры и никак не может быть отнесен к порождениям реакционной идеологии ислама" (1.96, с. 191). В этих определениях – вся сложность позиции ученого, с одной стороны, провозглашающего несомненную художественную ценность средневекового орнамента, а с другой – вынужденного корректировать свои взгляды в соответствии с общими установками и отказать религии в сколь-нибудь позитивном участии в творческих процессах. Спустя менее чем два десятилетия, в начале 1990-х гг., известный иранист Ш.Шукуров пишет: "Орнамент – не просто декорация, не вольное украшение стен архитектурных сооружений и предметов быта, но, прежде всего, необходимый и важнейший смысловой конструкт бытия ислама" (2.103, с. 14). Эти цитаты дают понять, как постепенно шла реабилитация культуры ислама.

Основным мотивом, встречающимся практически во всех растительных узорах, является ислими (в европейской литературе известен как арабеска). Под ислими следует понимать как сам раздвоенный лист, так и растительные композиции, основанные на крупных спиралях, украшенных в местах соприкосновения цветочными пальметтами и листьями ислими. Мотив раздвоенного листа принадлежит к числу древнейших, его наиболее ранние аналоги мы встретим и в эллинистической орнаментике, и в искусстве сако-скифского мира... Однако в художественной культуре ислама лист обрел особое место, не случайно его название – "ислими" – связано с названием самой религии. Популярность данного мотива объясняется в первую

Классические элементы исламской орнаментики: ислими, хатаи, абр, ваг-ваг, цветочная пальметта.

Рис. 29. Классические элементы исламской орнаментики – ислими, хатаи, абр, ваг, феранги – имеют различный генезис. Мусульманские художники сумели создать из этих разнородных частей целостную орнаментальную систему, связанную единством стиля и содержания, создав совершенно самобытное искусство, ассоциирующееся лишь с одной художественной традицией – исламской. В этой связи нельзя не отметить толерантность художественной культуры ислама, на этапе своего становления вбиравшей различные по своему происхождению элементы.

очередь изысканностью рисунка, адекватного представлениям о красоте и изяществе, а также содержанием, имеющим отношение к верхнему, божественному миру, райскому саду. Его абстрагированная от природного мира форма (угадать какое-либо реальное растение в листе ислими невозможно) – непременное требование исламской эстетики. Изящно-витиеватые линии были призваны уводить зрителя в мир ассоциативных "божественных" образов. "Арабеска была не просто формой, но "идеей", т.е. формой сознания, ориентированной на внутреннее, автокоммуникативное созерцание, например, медитацию..., ее восприятие превращалось в акт творческий, чреватый самыми глубокими умозаключениями и весьма далекими ассоциациями" (1.128, с. 38).

Другим популярным мотивом в исламской орнаментике XI – нач. XIII вв. стала спираль. Мотив спирали также издревле был распространен в искусстве разных народов. В кочевом мире спираль отождествлялась с рогами барана, в античном декоре спиралевидные рисунки связывались с бегом волны или растительным началом (виноградная лоза). В XI – XII вв. в Византии спираль являлась основным мотивом декора в интерьерах храмов, и нельзя исключать того факта, что мусульманские художники обращались к опыту византийских мастеров, что повлияло на популярность спирали в исламском архитектурном декоре (не смотря на религиозные различия, взаимосвязи христианской Византии и исламского Востока – культурные и торговые контакты – носили активный характер). В культуре ислама мотив спирали, как и ислими, воплощал в себе идею постижения божества, был своего рода схемой центростремительного пути к Богу.

Именно эти мотивы – ислими и спираль – наиболее характерны для книжного и архитектурного декора памятников XI – нач. XIII вв. В оформлении раннеисламской архитектуры (Термез) популярен еще один элемент, "сказочный" мотив ваг-ваг – стилизованные изображения голов человека или животных, помещаемые на стыках спиралей или их концах. В

мифологии ваг – фантастическое дерево; его плоды в виде головы человека или животных могли переговариваться между собой – "ваг-ваг". Мотив говорящего дерева встречается у Фирдоуси (дарахт-е гуйа), а также в тюркском фольклоре (данышан-агач) (1.43, с. 92). Считается, что "корни" этого "древа" восходят к культуре Индии, а сам мотив ваг-ваг имел, соответственно, индийское происхождение. Его иноземный генезис обусловлен в первую очередь тем, что при создании образов фантастического, демонического плана мусульманские художники обращались к инокультурным художественным текстам.

Все эти примеры дают возможность заметить, что формирование исламской орнаментики происходило на основе формальной близости элементов, разнородных по своему происхождению. "Свои" и "чужие" узоры подвергаются определенной стилистической корректировке, унификации, а также меняют смысловое значение, отвечая требованиям исламской эстетики – соответствовать представлениям об идеальной красоте. Со временем классический состав мусульманской орнаментики дополнится мотивами и иного происхождения, о чем пойдет речь ниже (рис. 29).

Таким образом, в рассматриваемый период "мусульманского ренессанса" происходит формирование и развитие нового орнаментально-декоративного стиля, положившего начало искусству мусульманского средневековья и объединившего творчество ирано- и тюрко-язычных народов в русло единых тенденций. Этнокультурный фактор в это время практически теряет свое значение, уступая место единой системе представлений, связанных с эстетикой ислама.

В эпоху монгольских завоеваний позиции ислама и связанного с ним аниконического искусства в определенной степени ослабевают. Выбившее на несколько десятилетий экономику Мавераннахра из привычного русла, нашествие монголов, вместе с тем, ослабило религиозную доминанту в обществе, привнесло в его жизнь черты этнической и культурной толерантности, открыло двери для других культур, в первую очередь китайской. Линия развития местного искусства меняет свое направление в сторону прежней открытости, устремленности к диалогу, в нем все ярче начинают проявляться светские, гуманистические тенденции, предвосхищенные суфизмом в X – XII в. Их расцвет пришелся на эпоху Амира Темура и Темуридов, один из ярчайших периодов в истории цивилизации Средней Азии, связанный с взлетом как в общественной, так и в культурной жизни Мавераннахра.

Как известно, именно на этот период – период подъема этнической системы – приходится и время расцвета искусства. Действительно, XIV – нач. XV вв. вновь связаны с восходящими тенденциями. Годы жизни Амира Темура ознаменованы в первую очередь небывалым размахом строительства, уровень которого впоследствии уже не смог достигнуть ни один правитель: в период подъема "существует стремление строить навечно, не жалея сил" (1.29, с. 425). Силами тысяч мастеров, зодчих, свозившихся в Шахрисябз, родину Темура, и Самарканд, столицу империи, из Ирана, Сирии, Индии, других стран, были созданы уникальные шедевры мирового зодчества, которые должны были свидетельствовать о силе и мировой славе правителя. Как здесь не упомянуть знаменитую надпись на портале шахрисябзкого дворца Ак-сарай: "Если ты сомневаешься в нашем могуществе – взгляни на наши

постройки!" Среди лучших творений эпохи – мавзолей Шади-Мульк (1372), мавзолей Ширин Бика-ата (1385), мавзолей Безымянный (70 – 80-е гг. XIV в.), Соборная мечеть Темура (первая треть XV в.) и т.п. Характерные черты этих строений – величественная монументальность, "классичность", призванная выразить весь пафос и судьбоносность времени. Современники Амира Темура говорят даже о формировании "нового стиля", отличавшегося прежде всего масштабами зданий и использованием новых типов облицовок (2.26, с. 85). Особое внимание Амир Темур уделял высоте зданий, как выражению мощи империи, однако его желание строить быстро и с размахом привело к тому, что практически все созданные при его жизни постройки были разрушены временем.

В памятниках Самарканда воплотились лучшие достижения архитектурной мысли всего Среднего и Переднего Востока, в них представлен новый, синтезирующий стиль, который впоследствии, в XV в., окажет влияние на зодчество других мусульманских стран, в частности, Ирана, Индии и даже Европы (2.106). Самарканд становится центром художественной жизни, здесь создаются предпосылки для синтеза и дальнейшего расцвета искусств, который получит свое продолжение в XV в. в Герате.

После смерти Амира Темура разгорелись междоусобные воины, единое централизованное государство распалось на две части – одна в Мавераннахре со столицей в Самарканде, другая – в Хорасане со столицей в Герате; Самаркандом правит Улугбек, внук Темура. Несмотря на то, что завоевательные походы при нем продолжаются (1413 г. – присоединение Хорезма, 1414 г. – завоевание Ферганы, 1425 г. – поход против Моголистана, 1427 г. – против хана Белой Орды Барака, во время которого Улугбек потерпел поражение), государство постепенно теряет былую силу. Изменения в государстве отразились и на развитии искусства. Если Амир Темур большую часть своей жизни провел в походах, то Улугбеку была дороже тишь обсерватории, где он мог наблюдать за перемещением звезд на ночном небе. Накал борьбы эпохи Амира Темура, который нашел воплощение в величественной архитектуре, беспрецедентном размахе строительства, сменяется стабилизацией, искусство получает наиболее благоприятные, сбалансированные условия для развития: распад государства сопровождается расцветом искусства. На смену "внутрижизненному" типу искусства, который безраздельно властвует на первых фазах этногенеза, приходит "самозаконное". Действительно, при Улугбеке значительных высот достигли математика, история, астрономия, литература, миниатюра. Вторая половина XV в. ознаменована появлением в Герате таких звезд мировой величины, как Алишер Навои и Абдурахман Джами, благодаря которым при гератском дворе формируется особая духовная атмосфера, поощрявшая творческие поиски.

Изменения в обществе наиболее зримо отразились на развитии архитектуры. Период активного строительства продолжается и в XV в., он ознаменован значительными техническими новаторствами (1.83, с. 260), однако заметно меняется соотношение между культовыми и светскими сооружениями – появляется большое количество так называемых "интимных" дворцов и садов, свидетельствующих о "гедонистических тенденциях дворцовой архитектуры XV в." (1.83, с. 263). Это обстоятельство отнюдь не маловажно и является ярким свидетельством тех изменений, которые происходят в социуме: общество воинов уступает место обществу сибаритов,

стремящихся к наслаждениям жизни; в результате появляется искусство чувственного типа. Когда этнос был на подъеме, этот тип искусства не мог получить развития, поскольку ранний этап этногенеза, по Л.Гумилеву, – это стремление к жертвенности, отказ от радостей жизни во имя высокой идеи. Вспомним, что в Самарканде конца XIV в., при всем великолепии его архитектуры, другой вид искусства – книжная миниатюра – оставался практически невостребованным, несмотря на то, что в город свозились художники со всего Востока (1.22, с. 85). Для его развития просто не было ни условий, ни потребностей – все творческие силы были отданы пафосу монументальной пропаганды, развитию настенной росписи, которая, как известно, украшала дворцы Темура.

Религия уже не охватывает всех сторон жизни общества, возникают условия для зарождения светской культуры, растет потребность в такого рода деятельности, которая не была бы подконтрольна официальной церкви. Если XI – нач. XIII вв. – это первенство каллиграфии и орнамента, единство религиозных и художественных идей, то к XV в. ситуация значительно меняется. Связанная с религиозными предписаниями идеализация формы, отказ от изображения живых существ, идущий от позиции неизобразимости божества и "несотворения кумиров", меняется на более демократичные взгляды: в искусстве вновь возрождаются принципы изобразительности:

"Если искусство изображения станет твоей мечтой,
Лишь природа может быть твоим устадом.
В этой области фантазирование неблагоразумно и напрасный труд",

– писал средневековый автор и художник Садиг бек Афшар в своем трактате о живописи "Ганун ос-совар" ("Канон изображения") (1.103, с. 76). Не случайно именно в этот период наблюдается расцвет миниатюрной живописи, где наряду с сюжетами, полными скрытого мистического смысла, появляется бытовая картинка. Наконец, искусство перестает быть анонимным – на смену "авторитету" приходит "авторство" (1.41, с. 130). Возрождается роль творца, личности, который в состоянии выйти за устоявшиеся рамки, прорвать "террор среды", предложить новое видение известной темы.

Вместе с тем, в эпоху Темуридов по-прежнему популярен орнамент, основы которого были заложены еще в X – XII вв. В западноевропейской литературе распространено не совсем корректное понятие иранского или "темуридско-иранского стиля"; здесь следует иметь в виду, что выработка нового стиля орнамента происходила в результате совместной работы художников разной этнической принадлежности. Орнамент стал отражением единых тенденций, охвативших искусство исламского мира, он придает общие черты "официальным", прокламативным видам искусства – архитектуре, оформлению рукописных книг. Архитектурный декор и миниатюра эпохи Темуридов дают возможность проследить, насколько широко были распространены эпиграфика и растительный декор, ставшие наиболее выразительной "визитной карточкой" искусства ислама. Выработке единой орнаментальной системы способствовали разные причины – общая система эстетических взглядов и представлений, постоянные миграции мастеров различных областей и т.п. В XIV – XV вв. происходит дальнейшее обогащение запаса форм и принципов композиционного построения, которые

сложились ранее (гирих, ислими, эпиграфика); орнамент доведен до высочайшего уровня совершенства, до уровня системы (в этот период каждый вид искусства стремился к системе: "в поэзии существовала система аруз, в музыке – ктаби ал даур – система ритмических кругов и ладовая система" – 1.96, с. 30). Растительный декор имел ограниченное количество мотивов, но на их основе создавалось бесчисленное множество композиций. Как "в арабской поэзии почти на всем протяжении ее развития сравнительно небольшое число традиционных мотивов позволяло поэту вносить свой вклад в строго обозначенный круг тем" (1.27, с. 127), так и художник-мусульманин из небольшого числа орнаментальных мотивов создавал каждый раз неповторяющиеся в деталях композиции, имеющие заранее заданные схемы. Эти схемы и мотивы были обязательны для художников придворных мастерских.

Известный средневековый автор, своего рода Вазари Востока, Кази Ахмед, в "Трактате о каллиграфах и художниках", говоря об орнаменте, упоминает следующие элементы: "Как в письме шесть калемов являются основой, так и в этом искусстве также уважаются семь основ: ислими, хатаи, феранги, фасали, абр, акре, салами" (1.40). Его современник Садиг-бек Афшар в уже упомянутом труде "Ганун ос-совар" пишет: "Основ орнамента не более семи: ислими, хатаи, абр, ваг, нилуфар, феранги. Запомни названия каждого из них, не забудь также о бенд-е руми" (1.103, с.366). Как видим, ряд элементов повторяется и в том, и в другом перечне (ислими, хатаи, абр, феранги), что подчеркивает их безусловную важность для художников; остальные носят, очевидно, вспомогательный характер. Выше мы уже останавливались на основных элементах, поэтому продолжим их рассмотрение.

Мотив феранги (букв.: французский, шире – европейский) – пышная цветочная пальметта (изображение цветка в вертикальном срезе). Собственно, этот мотив давно использовался в прикладном искусстве региона, его образцы мы встретим в творчестве многих народов. Однако его название дает основание говорить о том, что тот вариант трактовки, который представлен в работах орнаменталистов Востока, был заимствован из европейских тканей. Феранги представлял собой некий условный цветок в разрезе, со сложносочиненным внутренним строением; такая манера изображения цветка стала характерна для творческого почерка профессиональных художников-орнаменталистов.

Абр (в европейской литературе известен как чи, т.е. китайский) – классический элемент китайского искусства. В исламскую орнаментику он попадает благодаря китайским шелковым тканям, которые были традиционным предметом экспорта. Кроме того, его привносят уйгурские художники, сыгравшие важную роль в становлении восточной миниатюры. В миниатюрах облачный мотив более близок своему китайскому прототипу: это типично китайские облака, с характерными язычками и сложной разработкой фона (прорисованы грибовидные мотивы) (например, в иллюстрациях к книге "Анвар-и Сухайли" автора Хусейна ибн Али ал-Ваиза (миниатюра "Кашифи преподносит свой труд визирю Сухайлу" и др., 1520-е гг., Шахрухийя), иллюстрациях к сочинениям Алишера Навои (№ 22) ("Художник Мани, преподносящий рисунок царю Бахрам-Гуру", 1521 – 22 гг.; кстати, портрет именно китайской красавицы он показывает царю). Однако

в орнаментальной системе непринужденность китайского варианта сменяется строгой симметричностью формы. Рисунок облака обретает силуэт волнообразной петли; благодаря своим извилистым линиям он напоминал ислими, и прекрасно соответствовал стилистике исламского искусства. Изменилось и "содержание" элемента – если в китайском искусстве мотив облака нес в себе благопожелательный смысл и символизировал идею плодородия, был связан с небесными водами и драконом, посылающим дождь, то теперь абр призван передать все тот же божественный идеал изысканной красоты, воспеваемый исламской эстетикой. Мотив облака широко распространяется во многих видах искусства – архитектурном декоре, миниатюре, тканях, коврах, керамике и т.д. Подчас его рисунок настолько близок ислими, что исследователи принимают один мотив за другой. В декоре портала мечети Анау (Туркмения, XV в.) мотив абр представлен в виде крупного дракона (аджахо). Такая взаимозаменяемость мотивов вполне обоснована, так как в китайском искусстве они относились к единому семантическому кругу. Однако в данном случае интересен сам факт сохранения иконографии китайского дракона, не подвергшейся формальной переработке, в экстерьере культового исламского здания.

Той же близостью ислими отличается рисунок хатаи. Мотив хатаи представляет собой узор из широких ветвей, выполненный плавными линиями. Этот вид орнамента пользовался особой популярностью в архитектурном декоре и тканых изделиях. Вообще под хатаи (букв.: китайский) принято понимать вид китайского стилизованно-растительного узора. Вместе с тем, это и название одного из тюркских племен, которое в X – XII вв. обитало в районах Монголии и северо-западного Китая. Возможно, что название узора имеет отношение к этому племени, привнесшему мотив хатаи в исламскую орнаментику. То значимое место, которое он занял в мусульманском искусстве, также определяется его абстрагированной, изящно-витиеватой формой.

Появление мотива нилуфар (лотос) нельзя не связать с влиянием индо-буддийского искусства, где лотос ассоциировался с Буддой. "Божественный" цветок, лотос вполне соответствовал содержанию мусульманской орнаментики, чем и было предопределено его включение в состав вышеперечисленных канонических мотивов. Наконец, мотив бенди-руми, опять же судя по названию, был заимствован из византийского искусства (Румом арабы называли Рим, позже Византию). Очевидно, этот элемент попадает в мусульманский декор благодаря посредству сельджуков.

Итак, искусство исламского Востока активно и охотно вбирало в себя элементы иных культур, если они соответствовали его эстетике. На основе вышеназванных элементов, разнородных по своему происхождению, но уже объединенных единым стилем и содержанием, формировалась база классического орнамента исламского искусства, характеризующая профессиональную, элитарную художественную традицию. Используя канонизированные формы, художники-орнаменталисты дворцовых мастерских (наккоши) разрабатывали эталонные композиции, которые мы встречаем на изделиях из разного материала – страницах рукописных книг, архитектурном декоре, коврах, вышивках, тканях. К числу популярных композиций относились: медальонная, с повторением четвертой части медальона по углам поля (лячак-турундж), сетка из квадратов, в каждый из

которых была вписана крупная спираль, композиция из взаимопересекающихся синусоидальных линий (1.138).

В искусстве Востока композиция всегда выступала в качестве модели мира, характерной для той или иной культуры. Ислам, как религия монотеистическая, предлагает свою основную модель: центрическую – с крупным медальоном в центре и повторением его четвертинок по углам поля (композиция лячак-турундж). Широкое распространение этой композиции не случайно, она стала своего рода выражением единобожия. Ее классическим реальным воплощением являлась Кааба, центр Вселенной для мусульман. Во время хаджа паломник обходил вокруг Каабы несколько раз и касался рукой священного камня – этот центростремительный путь по кругу словно воплощен в орнаментальном мотиве спирали, завершающейся в центре листом ислими. Богато украшенный медальон становится символом божественного явления, центром мироздания. Существовало два вида медальонов – круглый, шамс (букв.: Солнце) и медальон удлиненной формы турундж (букв.: апельсин). Генезис последнего также связан с идеей Солнца: в классической литературе Востока турундж или торанзи зарин (золотой турундж) обозначал источник света, а в религиозных сочинениях символизировал Солнце, которое являлось центром Вселенной (1.43, с. 97). Связанный с идеей Солнца, медальон вместе с тем, выступает как изобразительный эквивалент Бога, объединяя в себе оба понятия.

Эпоха Темуридов – это торжество стиля ислими. В некоторых видах искусства этот стиль получает распространение благодаря прогрессу технологий. Так, в архитектурном декоре использование с XIV в. новых типов керамической облицовки (мозаика, расписная майолика) позволяет передавать сложные по рисунку причудливые сплетения растительных побегов и цветов, сплошь покрывающих поверхность стен. В ковроткачестве передача растительного узора также становится возможной благодаря предварительной подготовке эскиза ковра на картоне.

Что касается смыслового содержания орнамента, выполнявшего сакральные функции в аниконичном искусстве XI – нач. XIII вв., то с проявлением в культуре мирского характера, развитием светских тенденций, относительной свободы от культа, его роль, очевидно, сводится к тому, чтобы украшать, декорировать, быть "знаком", свидетельствующим о принадлежности к определенной культурной традиции. Если раньше орнамент вбирал в себя емкие символические истолкования, то теперь в нем вряд ли следует искать сложную аллегорическую подоплеку.

Наивысшим достижением художественной жизни XV в. становится изобразительное искусство – миниатюрная живопись темуридского Герата, и, конечно, творчество Бехзада. Если при Амире Темуре средоточием культурной жизни был Самарканд, куда свозили лучших мастеров, то на протяжении всего XV в. – темуридский Герат, ставший крупнейшим художественным центром на всем Ближнем и Среднем Востоке. Еще в 1420-е гг. его прославила мастерская-китабхане, созданная царевичем Байсункуром, внуком Темура, и известная как Академия Байсункура. Здесь работал огромный штат каллиграфов, миниатюристов и орнаменталистов из разных городов, что вело к взаимообмену творческим опытом, преемственности и связи различных художественных школ Переднего и

Среднего Востока. Позже, во второй половине века, при султане Хусейне, придворное искусство получило новый импульс развития, на этот раз под покровительством выдающегося поэта и государственного деятеля Алишера Навои. При дворе функционировали не просто мастерские, но своеобразные лаборатории творческого опыта, законодатели моды, влиявшие и на городское и, правда, в гораздо меньшей степени, на сельское народное ремесло. Роль дворцовых мастерских-китабхане в развитии искусства трудно переоценить. Именно здесь вырабатывалась профессиональная, элитарная художественная традиция с присущими ей эталонными композициями и элементами орнамента, ставшими классикой искусства ислама, а также стиль, отличавшийся рафинированностью, изысканностью линий, идеализацией формы. Работавшие в мастерских художники положили начало формированию единых канонов мусульманского искусства.

В сложении темуридской миниатюры принимали участие ширазские, тебризские, уйгурские мастера. Последние сохранили и синтезировали в своем творчестве традиции настенных росписей Согда, танского Китая, Индии и Месопотамии, буддийской и манихейской художественных концепций. Следует отметить исключительную роль уйгурской живописи, которая находилась на пике расцвета вплоть до XIV в. (позже Восточный Туркестан переживает состояние упадка). Под влиянием уйгурского стиля формировалась и тебризская школа миниатюры (1.22, с. 20), роль которой, в свою очередь, была значительна в сложении миниатюры Герата. Таким образом, гератская миниатюра XV в. – это явление с одной стороны глубоко самобытное, с другой – синтезировавшее в себе черты многих культур; она стала воплощением многослойных взаимодействий, характеризующих средневековую эпоху, проявлением гуманистических тенденций, господствовавших в темуридском обществе (2.74, с. 47).

Обстановка в Герате XV в. дает нам принципиально иную ситуацию, связанную с новыми тенденциями в развитии искусства, которые привели к расцвету светской по характеру культуры. Если проводить исторические параллели, то данный период имеет много общего с раннесредневековым Согдом, наиболее показательным художественным эквивалентом которого являлись настенные росписи на темы дворцовой жизни. Следует еще раз подчеркнуть, что под понятием "светское искусство" подразумевается тип художественной культуры, свободной от религиозной доминанты. В рамках уже новой эстетики возрождаются принципы изобразительности. От согдийских росписей раннего средневековья миниатюре "достались" плоскостность, ярусное построение композиции и локальность цвета, от искусства каллиграфии и орнамента, господствовавших на протяжении нескольких предшествующих веков – тяготение к декоративизации, преобладающее внимание линии, приведшее к тонкости и изяществу рисунка, выразительности силуэта.

Большую роль в художественной жизни средневековья сыграли миграции мастеров, насильственные или добровольные. Так, Амир Темур велел доставлять в Самарканд "всех мужей других ремесел, где бы он их не находил" (5.7, с. 156), особенно это касалось зодчих. Придворный летописец Амира Темура Шараф ад-дин Йезди писал в своем сочинении "Зафар-наме", что при строительстве мечети Биби-ханым в Самарканде работали 200 каменотесов из Азербайджана, Фарса и Индостана (1.134, с. 44). В

свою очередь, по сообщениям Абд-ар-Раззака Самарканди известно, что Ак-Сарай был выстроен хорезмскими мастерами, а парадный портал при входе в знаменитую усыпальницу Темуридов – мавзолей Гур-Эмир – возводил исфаганский мастер Мухаммед ибн Махмуд (1.95, с. 293), он же был главным зодчим шедевра самаркандской архитектуры – Соборной мечети (2.26, с. 17). В дневниках Клавихо сохранились сведения о том, что Амир Темур "отовсюду привозил людей, чтобы они населяли город и окрестную землю; особенно старался он собирать мастеров разным ремеслам... Между ними было много разных племен: турок, арабов, мавров и других народов, армянских христиан и греков католиков, и наскоринов, и якобитов, и тех христиан, которые совершают крещение огнем на лице, и имеют некоторые особые понятия" (1.44, с. 327). Другие исторические хроники также дополняют эти факты, упоминая мастеров из Басры и Багдада, Фарса и Кирмана, Тебриза и Алеппо, Шираза и Исфагана (1.19, с. 142). Так, были насильственно "выведены из Дамаска мастера по стеклу и фарфору, которые известны как самые лучшие в мире" (5.7, с. 156).

Судя по сохранившимся подписям мастеров, которые содержали нисбу (указание места, откуда он родом), можно составить представление о широких взаимосвязях зодчества мусульманских стран эпохи Темуридов ("подписи" Мухаммеда Юсуфа ат-Тебризи на облицовке портала Ак-Сарая, сына Ходжа Мухаммеда Бандкори ат-Тебризи на мавзолее Туман-ака ансамбля Шахи-зинда и др.). Однако не только подписи, но и сами памятники зодчества являются ярким свидетельством распространения единого стиля архитектурного декора в странах ислама. Архитектура эпохи Темуридов – блистательный пример торжества единого стиля: "собранные воедино разноплеменные мастера добивались в своем творчестве значительной художественной целостности" (1.19, с. 145). Что касается представителей других творческих профессий, то из Тебриза в Самарканд был вывезен выдающийся художник-миниатюрист Абд аль-Хойи, возглавивший самаркандскую мастерскую и создававший росписи во дворцах Амира Темура, Пир-Ахмед Баги-Шимали, получивший свое прозвище после создания настенных росписей в одноименном загородном дворце Темура, музыкант Абдул-Кадыр Марагаи из Ирана и др. (1.22, с. 181, 1.86, с. 16).

В миниатюрах XV в. постепенно происходит сложение различных жанров – появляются портрет, пейзаж и проч., что стало одним из ярчайших показателей развития светского начала в культуре эпохи Темуридов (рис. 30). Исследователи пишут о "насмешливо-гротескном толковании пейзажа художниками XVI в." и видят в нем "форму проявления свободы творчества, еретической "смеховой" культуры, противостоящей стабильности концепции мироздания и нравственно-эстетическим догмам ортодоксального ислама" (2.17, с. 298). Однако следует подчеркнуть, что в искусстве XV – XVI вв. ортодоксальные позиции и взгляды утратили свою силу. Кроме того, еще один показатель "светскости" культуры – широкое развитие бытовой тематики, сюжетов, "связанных с жизнью и трудом простого народа. В них отразился созидающий дух эпохи и дальнейшее развитие гуманистической концепции самоценности человека, тяга к расширению тем, связанных с различными аспектами повседневной жизни (миниатюры "Строительство мечети в Самарканде", "Строительство замка Хаварнак", "Приготовление к празднику") (3.3, с. 12).

Мухаммед Мурад Самарканди. Сражение. Миниатюра рукописи "Шах-наме". 1556 г.

Портрет Абдуллахана. Миниатюра. 1572 г.

Абдулла. Влюбленные. Миниатюра. 2 пол. XVI в.

Рис. 30. Появление в миниатюре различных жанров – один из ярчайших показателей развития светских тенденций в культуре и искусстве эпохи Темуридов.

Творчество выдающегося художника эпохи Камолиддина Бехзада (вторая половина XV – начало XVI вв.), как в зеркале, отразило в себе характер эпохи. М.Ашрафи подчеркивает роль Бехзада "как ключевой фигуры, зачинателя новых процессов, во многом определивших развитие миниатюры Ирана и Средней Азии в XVI в." (1.10, с. 233). Наследие Бехзада – яркий пример светского, "самозаконного" типа искусства. В нем проявились наиболее актуальные черты – создание новых, авторских композиций, внимание к повседневной, "мирской" жизни, наконец, отмечаемая исследователями дифференциация жанров (портрет, пейзаж, бытовой жанр). С именем Бехзада связывают расцвет гератского стиля, отличающийся изысканностью рисунка и цветовой гаммы, продуманностью композиционного построения, разнообразием тематики. Таким образом, расцвет миниатюры, как и искусства в целом, связан с новым этапом развития социума, в котором складываются все необходимые предпосылки для нового типа культуры, свободной от тотального аниконизма.

Процесс секуляризации искусства, новые тенденции его развития отразились не только в расцвете миниатюрной живописи, но и в ремеслах. Так, на конец XIV – XV вв. приходится взлет поливной керамики. При сравнении темуридской бытовой керамики и керамики Афрасиаба нельзя не заметить появления совершенно нового стиля. На смену эпиграфическому и орнаментальному декору, стилизованным зооморфным мотивам X – XII вв. приходят реалистические изображения птиц, животных и растений; меняется также цветовая гамма – от белого, красного и темно-коричневого к сине-белым или черно-синим сочетаниям. И если изменение цвета в большей степени связано с влиянием китайского фарфора, то изменение стиля было продиктовано не только устойчивой модой на все китайское, но и новыми тенденциями в развитии искусства эпохи – стремлением к реалистической трактовке рисунка, обусловленной разрушением религиозных канонов и проявившейся светской направленностью. Художники размещают

рисунки на поверхности блюд свободно, как на живописном полотне, для них характерно верное следование натуре, живописность и легкость мазка. Еще первые исследователи темуридской керамики отмечали это торжество реализма: "Поливная посуда эпохи Темура и Темуридов характеризуется более реалистически трактованным лиственным и цветочным орнаментом", – писал В.Денике (2.21, с. 59). Но для нас важна не столько констатация самого факта появления реалистических тенденций, сколько возможность объяснить, что их появление было объективной закономерностью в развитии искусства. Вместе с тем, следует иметь в виду, что в рамках мусульманской культуры реализм, проявившийся как в миниатюре, так и в прикладном искусстве, имеет собственную природу, отличную от его европейских или дальневосточных вариантов. В творчестве мусульманских художников воплощение реальных форм не было адекватно передаче реального мира. Достигнув совершенства в точном следовании натуре, художники по-прежнему ориентируются на ее предельную эстетизацию. Они отказываются от объемно-пространственных разработок, светотеневой моделировки, отдавая предпочтение традиционной плоскостности и декоративизму. При всем натурализме форм в них доминирует линейное начало, приведшее к выразительности силуэта. Как результат, при наличии явно выраженных реалистических тенденций мусульманская изобразительная традиция тяготеет к архетипическим чертам восточного искусства, основанным на условности художественного языка.

Ковровый материал также дает возможность проследить эволюцию стиля ковровых рисунков, происходящих на фоне культурных контактов. Декор темуридских ковров, известных по миниатюрной живописи, отличался геометризацией форм, здесь еще не получили развитие сюжетные композиции, которые появятся лишь в сефевидском ковре XVI в. Вместе с тем, уже с начала XV в., наряду с традиционными геометрическими разработками и сеточными композициями появляются криволинейные рисунки, стилизованный растительный орнамент, куфические бордюры и медальонные композиции (такие ковры мы видим на миниатюре "Улугбек с семьей и свитой на соколиной охоте", Самарканд, 1441-42; 1.86, илл. 4). В конце XV в. в Герате "геометрический ковровый рисунок был частично заменен абсолютно новой формой коврового рисунка, основанной на флоральных формах с относительно абстрактным типом арабески и на более свободно нарисованной форме рисунка цветка и листа" (3.1). Э.Грубе отмечает полный контраст между более ранним доминирующим геометрическим ковровым рисунком и флоральным ковровым рисунком конца XV в., и не сомневается в том, что "художники мастерской Герата, возможно, при непосредственном участии самого Бехзада, несут ответственность за это изменение стиля". Создание нового стиля рисунка было возможно и благодаря ставшим более прогрессивными технологическим процессам, в частности, использованием рисунков на картонах, т.е. эскизов, которые во многом повторяли композиции книжных обложек. Влияние миниатюры проявилось в переходе от абстрагированности декора к большей живописности и натуралистичности форм. Прорыв, сделанный в Герате, позже будет закреплен тебризскими мастерами, и приведет к сложению нового стиля знаменитых тебризских ковров.

Э.Грубе считал, что у этих ковров не было предшественников, они носили экспериментальный характер, и, по-видимому, не сохранились. Однако их

рисунки все же дошли до наших дней и известны по композициям туркменских эрсаринских (XIX в.) и тебризских (XVI в.) ковров. Причем в первом случае это более ранний вариант рисунка, где цепь "герат" расположена рядами на серединном поле (5.9, илл. 97), а второй – более поздний, организованный в медальонную композицию. Сами же элементы нового орнамента, известные с тех пор как "герат" – упомянутая парная арабеска, фланкированная зубчатым листком и цветком, до сих пор сохранились в коврах и вышивках многих народов Среднего и Переднего Востока, преимущественно как основной мотив бордюра, в частности, в вышивке бухарской школы (Бухара, Шахрисябз, Нурата, Гиждуван). Параллели между гератскими ковровыми рисунками конца XV в. и тебризскими XVI в., выявляют важную роль гератского центра в формировании нового стиля коврового декора. Вместе с тем, гератские мотивы в вышивке бухарской школы XIX в. – яркий пример взаимодействия культурных традиций двух темуридских городов, до сих пор отмечаемый лишь на материале миниатюрной живописи, пример взаимодействия профессиональной, элитарной и народной художественных традиций.

В целом период XIV – XVI вв. стал временем ренессансных тенденций, когда светское искусство "вступает в свою особенно яркую, классическую фазу" (1.83, с. 242), связанной с ними активизацией диалога культур.

Период XIV – XV вв. убедительно демонстрирует нам взаимосвязь процессов этно- и культурогенеза: подъем в развитии этнической системы во время правления Амира Темура сменяется инерционным этапом, когда искусство получает "более сбалансированные условия для развития" (Л.Гумилев). Однако его расцвет был прерван нашествием Шейбанидов. После завоевания Герата Шейбанидами в 1507 г. художники разъезжаются, кто в столицу Сефевидов Тебриз, кто в крупные города молодого шейбанидского государства Самарканд и Бухару, привнося в местную культуру лучшие достижения гератской школы. Угасание гератского центра стало исторически важной вехой в понимании художественных процессов Переднего и Среднего Востока: с этого времени начинается более выраженная их поляризация. Часть художников работает в Иране, и там постепенно происходит "иранизация" стиля, в свою очередь в Самарканде и Бухаре формируются локальные школы, где наблюдается, с одной стороны, канонизирование былых традиций "придворного" искусства, с другой – усиление влияния народной культуры. В результате эстафету культурного подъема средневековой эпохи в Средней Азии подхватывают Самарканд, Шахрухия (близ Ташкента) и особенно столичная Бухара, которые в XVI в. являются "центрами культурно-созидательной деятельности, где концентрируются лучшие творческие кадры" (1.83, с. 321).

Племена кочевых узбеков были известны еще при Темуридах. Они населяли пространства между предгорьями Урала, низовьями Сырдарьи, реками Тобол, Урал, Иртыш, Илек, Ирчид и бассейном Аральского моря. В начале XV в. они объединились под главенством одного из потомков Чингисхана – Абулхайр-хана. Его внук, Шейбани-хан, возглавил наступление на Мавераннахр. В 1499 г. он занял Бухару, в 1500 г. – Самарканд, в 1507 г. – Герат. С этого времени термин узбек, известный ранее в качестве личного имени, получил этническое значение – тюркоязычное население всей этой территории приняло имя "узбек" (1.11, с.17). Культурная традиция после

прихода Шейбанидов к власти не прервалась: также как и все население Мавераннахра, представители новой династии говорили на тюркском языке и исповедовали ислам; считая себя "наследниками" владений Темуридов, они переняла порядки и образ жизни побежденных, хотя "самому Шейбани-хану была чужда рафинированная гератская культура и он не понимал величия гератских мастеров, собственноручно подправляя рисунки Бехзада" (1.10, с. 120 – 121).

Шейбани-хан не создал мировой империи, но вновь объединил Мавераннахр от Сырдарьи до Центрального Афганистана. Его потомки с переменным успехом правили в течение 100 лет, довольно сложных для Средней Азии, поскольку с XVI в. она была выключена из сферы широких внешних сношений из-за открытия морских путей в Азию и снижения роли Великого шелкового пути в мировой торговле. Начиная с XVI в. этническое поле на территории Узбекистана стабилизируется и более не подвергается смешениям: период активных миграционных процессов в Средней Азии завершается.

Важнейшим достижением этого периода становятся бухарская и самаркандская школы живописи, творчество выдающихся мастеров Махмуда Музаххиба и Мухаммада Мурада Самарканди. Первый период развития бухарской миниатюры (в рамках традиций гератской школы) приходится на 1520 – 1530 гг., но расцвет ее связан с формированием нового бухарского стиля, основанного на местных традициях искусства (конец 1530 – 1540 гг.) (1.10, с. 238). На ранних этапах ее изучения превалировало мнение, что "...ее происхождение и развитие связывалось лишь с приездом гератских мастеров в Бухару в 1507 г. и после 1535 г., что отрицало ее самостоятельное развитие" (1.10, с. 3). Однако в дальнейшем бухарская школа предстает в исследованиях историков искусства как "значительное своеобразное самостоятельное явление в развитии живописи XVI в. центральноазиатского региона, со своими творческими поисками и достижениями, выдающимися мастерами, многолетней эволюцией" (1.10, с. 238).

Влияние Герата, очевидно, важное на первых этапах, сковывало самовыражение бухарских художников, однако возможность говорить на своем "языке", усвоившем и прошедшем гератскую школу, обращение к местным традициям искусства, привело бухарскую миниатюру к значительным достижениям. В этом плане представляется чрезвычайно важным проследить преемственность стилистики бухарской миниатюры и согдийской стенной живописи, последний этап развития которой связан с афрасиабскими росписями караханидской эпохи (XI – XII вв.). Если для Герата характерны тенденции к богатству и разнообразию и асимметрии построений, насыщенность и дробность композиций, то бухарской миниатюре, как и согдийской живописи, ближе статика и уравновешенность, выстроенность сюжетного ряда, большая условность и лаконизм рисунка. Столь же важен жест при полном отсутствии эмоций на лицах персонажей. Следует отметить, что выявленные в 2002-04 гг. на городище Афрасиаба настенные росписи XI – XII вв. подтвердили предположение исследователей о местном генезисе миниатюрной живописи Средней Азии.

Обнаружение общих точек схода и расхождений между бухарской и гератской миниатюрой важно как в плане выявления преемственности художественной традиции, достигшей в Герате вершин развития, так и в плане выявления локальных черт миниатюры Мавераннахра. Если миниатюра

Герата была выражением всеобщих тенденций, характеризующих изобразительное искусство народов исламских стран Переднего и Среднего Востока XV в., в том числе и его неотъемлемой части – государства Темуридов, то миниатюра Бухары – это проявление локальных черт, авторство которых принадлежит мастерам Мавераннахра. Однако и Герат, и Бухара в равной мере являются наследием культуры Узбекистана. Миниатюра Шахрухийи также отражает самобытные черты искусства – стремление к архаизирующему стилю, лаконизм формы, обращение к бытовым сюжетам.

С Самаркандом связан последний этап расцвета миниатюры на рубеже XVII в. Мухаммад Мурад Самарканди и Мухаммад Шариф работали несколько в иной манере и в противовес традициям бухарской живописи с ее статичностью и лаконичной выстроенностью разработали новые подходы, отличающиеся более свободным, динамичным рисунком, столь же динамичными композициями, накалом чувств и страстей. И если бухарская миниатюра находит свои параллели в настенной живописи Согда, то трактовка самаркандских сюжетов ближе по своему характеру восточно-туркестанской (уйгурской) живописи XIV в., т.е. преемственность тюркских этнических традиций здесь выражена более наглядно.

Ориентация на светскую тематику была главной определяющей чертой последующего развития миниатюры. Как писал Л.Рempель, "вторая половина XVI в. сделала... решительный поворот к интересам светской знати. Они рисуют времяпровождение двора, подвиги, не возбуждающие "дух", а скорее умиротворяющие его... Проявляются сцены, проникнутые европейским "маньеризмом", перекочевавшие в XVII в." (2.74, с. 13). В XVII в. в миниатюре усиливаются черты демократизации, что находит свое отражение в измельченности сюжетов, обращении к фольклорным темам. В целом искусство XVII в. отмечено стабилизацией выработанных художественных канонов, на смену которым придет спад, частичный возврат к религиозной тематике и измельченной бытописательности.

В период XVII – нач. XX вв. снижается уровень каллиграфии, представленной все больше надписями светского содержания; канонизируются, и если развиваются, то лишь по линии упрощения (в народной среде), или, наоборот, "барочной" усложненности (в творчестве профессиональных мастеров-орнаменталистов), выработанные на протяжении предшествующего времени орнаментальные схемы; в архитектуре основное внимание уделяется изощренному декору, затухает развитие миниатюры, последние вспышки которой были связаны с проявлением барочных тенденций (Г.Пугаченкова называет миниатюру Мавераннахра второй половины XVI – нач. XVII вв. "барочной" – 1.83, с. 109). Таким образом, нельзя не заметить, что активное творческое начало было присуще исламскому искусству до XVI в., позже оно развивается по пути сохранения художественной традиции.

Таковы основные положения, характеризующие процесс становления и эволюции исламской художественной традиции в Мавераннахре эпохи развитого средневековья. Ее историческое значение связано с глобальной интеграцией культур Переднего, Среднего и Дальнего Востока, происходившей в результате интенсивных контактов ведущих художественных центров. По существу, сложение нового стиля сыграло большую роль в диалоге культур; исламское искусство показывает пример формирования новой универсальной общности, основанной на принципах

трансконтинентального симбиоза. Выработка единого языка общения в рамках исламской цивилизации не препятствовала сохранению локальных черт искусства, которые обогащали художественную палитру эпохи. Вместе с тем, при рассмотрении сложения нового стиля средневековья важнейшим вопросом является проблема его этнических компонентов. "Вклад в средневековое искусство ирано- и тюркоязычных народностей – такова очередная из проблем истории многонационального искусства народов Средней Азии", – писал Л.Ремпель (1.96, с. 29).

Искусство ислама и тюрки

Как уже было отмечено, с исламом связан процесс объединения локальных художественных традиций, начавшийся еще в X в. Эта тенденция продолжается и в Темуридскою эпоху, однако стимулирующим фактором выступает теперь не столько религиозная идея, сколько политическая деятельность Амира Темура, нацеленная на создание единого централизованного государства (1.5, с. 146). Эпоха Амира Темура и Темуридов стала временем активизации этнокультурного диалога узбеков и таджиков. Прежняя тюрко-согдийская форма симбиоза в этот период предстает в искусстве в виде нерасчленимого синкретизма ирано- и тюркоязычных культур. Как писал Л.Ремпель, "в XIV – XV вв. обе струи, исходившие из иранского запада и тюркского востока, слились" (2.74, с. 47). В XVI в. полем такого "скрещения" иранского и тюркского начал были Мавераннахр и Южный Азербайджан (Тебриз), где к власти пришла тюркская династия Сефевидов. В литературе, например, ярко проявляется билингвизм: речь идет о системе стихосложения шифу-шакар, в которой попеременно использовались фразы на таджикском и узбекском языках. Одним из первых авторов, использовавших эту систему, был Алишер Навои. Да и сам гений Бехзада – яркий показатель такого синкретизма – он является признанным основоположником гератского иранизирующего стиля, хотя сам учился у тебризского мастера Пир-Сейид-Ахмеда, а тот в свою очередь, обучался у мастера Джехангира из Бухары. Памятники искусства и художественного ремесла данного периода свидетельствуют о взаимодействии среднеазиатских, иранских, арабских и прочих традиций. Единая эстетика, миграции мастеров, активная торговля способствовали формированию универсального языка искусства. Интегрирующие тенденции приводили к сближению культур, традиций и обычаев разноязычных народов.

Общество, объединенное единой культурой, но различное по этническому составу, Л.Гумилев обозначает как суперэтнос; его объединение возможно благодаря тому, что суперэтническая целостность образуется этносами-ровесниками, имевшими общие черты в генетическом и культурном развитии (так, этническими компонентами таджиков и узбеков были согдийцы (долина Зарафшана, Кашкадарьинский оазис) и уструшанцы (верховья Зарафшана, Северный Таджикистан), бактрийцы и тохары (Сурхандарья), ферганцы (Ферганская долина), хорасанцы и хорезмийцы (бассейн нижней Амударьи). Кроме того, в этногенез таджиков внесли свою лепту маргианцы, парфяне (бассейн Мургаба, Северное и Южное Прикопетдагье), а в этногенез узбеков – ряд тюркских племен (1.23, с. 56; 1.39, с. 78). Безусловно, можно говорить и о развитии единого мусульманского суперэтноса, т.к. культура входящих в

него народов характеризуется типологической общностью. Объединение тюркоязычных и ираноязычных народов под знаком единой, мусульманской культуры, дало и еще один плод – узбеко-таджикское двуязычие, которое, начиная с XV в. и практически до наших дней было распространено как в дворцовой среде, так и в самых широких слоях населения. Если до монгольского нашествия существовали единичные произведения на тюрки ("Кутадгу билик" (Знание, достойное царей) Юсуфа Баласагунского, Кашгар), "Словарь тюркских языков" Махмуда Кашгарского (на арабском языке), то позже происходит интенсивное формирование и окончательное закрепление литературных норм таджикского и узбекского языков, получает бурное развитие литература и поэзия на тюркском старочагатайском языке, ставшим основой узбекского. В XIV в. тюркский, наряду с арабским и персидским, входит в триаду языков мусульманского мира, становится одним из признанных средств общения своего времени. Благодаря гению Алишера Навои, он из разряда второстепенных переходит в категорию языка поэзии и изящных выражений.

Алишер Навои в своем труде "Маджлис-ан нафаис" упоминает 305 поэтов, из которых 31 были двуязычными, писали на таджикском и узбекском языках (1.8, с.66). Сам этот факт глубоко символичен – оба языка, тюркский и таджикский, отражали процесс симбиоза культур, который нашел свое яркое отражение и в искусстве – в нем "наблюдаются значительные диффузные явления и культурная интерференция" (2.37, с. 35). Взаимопроникновение культур народов Средней Азии прослеживается во многих областях материальной и духовной культуры: музыке, живописи, архитектуре, а также в образе жизни, обычаях, обрядах.

Таким образом, ислам объединил различные этнические традиции, прежде всего ирано- и тюрко-язычных народов, в единую культуру, развитие искусства шло в русле общих тенденций. Этот симбиоз окончательно складывается в Мавераннахре к XV в. (2.74, с. 38), и, прежде всего, на примере культуры городской, в то время как сельские районы сохраняли выраженные этнические особенности. Следует подчеркнуть, что новый тип художественной культуры не был, как принято считать, иранским, он формировался и развивался в крупных городах мусульманского Востока, где совместно работали разные по этнической принадлежности мастера.

Вместе с тем, на фоне общих тенденций развития мусульманской культуры ярко прослеживаются черты различия, придающие своеобразие искусству различных частей исламского мира. Что касается Мавераннахра, то культура его городов формировалась под значительным влиянием тюркских традиций, что было связано с постоянными (до определенного периода – XVI в.) массовыми вливаниями в города степных племен. Активное воздействие культуры тюрко-степного мира в исламский период наблюдалось в X – XII вв., в эпоху монгольского нашествия, в начале XVI в., когда крупнейший культурный центр Темуридской державы Герат, а до этого Бухара и Самарканд, был завоеван Шейбани-ханом. Постоянный приток тюрков не мог не сказаться на развитии культуры и искусства. Роль тюрков нуждается в специальном рассмотрении, поскольку до сих пор тюркам вообще было отказано в признании их вклада в развитие мусульманского искусства.

Чтобы определить вклад различных народов в сложение единого типа исламского искусства, выявим для начала собственно арабские элементы. Не секрет, что в период своей завоевательной политики арабы находились

на более низкой ступени культурного развития, и в искусстве подвластных им регионов, как уже было отмечено, долгое время сохранялись раннесредневековые каноны. Более того, идеалы искусства предшествующего периода приветствовались самими арабами, поскольку они воспринимались как символы высокоразвитых цивилизаций раннего средневековья. Так, возрождение домусульманских традиций стало одним из ведущих направлений в идеологии хорасанской и среднеазиатской знати (1.60, с. 88).

Участие арабов в развитии художественных процессов проявилось, в первую очередь, в привнесении новой эстетики, основанной на принципах аниконизма и абстрактного мышления. Арабо-исламских художественных форм попросту не существовало, поскольку арабы были великолепными поэтами, но не художниками. Однако в науке все еще встречаются мнения, что "арабы, вторгшиеся в Среднюю Азию в начале VIII в., ...принесли с собой новую культуру, новый изобразительный язык и новые орнаменты" (1.115, с. 8). Здесь следует вспомнить, что тенденция к орнаментализации прослеживается еще в искусстве раннего средневековья; в исламский период орнамент лишь меняет свою стилистику, вырабатывает собственную систему форм, но в любом случае не является арабским достоянием. И, соответственно, в изобразительное искусство, помимо самой эстетики, арабы привнесли каллиграфию, что не случайно, т.к. их наиболее ярким вкладом в развитие мировой культуры стала поэзия, которая, как яркий феномен в рамках собственно арабской цивилизации, сложилась еще в VI в. В результате с самого начала экспансии арабов арабский язык использовался не только в качестве официального государственного языка; арабская каллиграфия, как художественный элемент, являлась важнейшим средством в деле интеграции культур. Надписи на арабском языке стали составной частью архитектурного декора, керамики и даже тканых изделий. Арабы не имели собственных традиций изобразительного искусства, этому просто не способствовал их образ жизни, ландшафт, в котором сформировался этнос; в среде арабских племен, кочевников-бедуинов получило развитие прежде всего слово в его вербальной (поэзия) и, позже, графической (каллиграфия) форме (1.128), как результат – культ Корана, священной книги ислама, расцвет поэзии. Общеизвестно, что Коран и шедевры арабской поэзии тщательно и бессчетное количество раз переписывались, что привело к бурному расцвету каллиграфии, выработке различных видов почерков. Искусство каллиграфии как вклад собственно арабской культуры становится средством объединения разнородной этнокультурной системы; имеющая отношение и к религии, и к искусству, каллиграфия становится типичным выражением художественно-религиозной целостности.

Возвращаясь к вопросу о роли тюрков, подчеркнем, что искусство персо- и тюркоязычных народов обретает единые черты и выделить, что же принадлежит собственно иранской, а что – тюркской художественной традиции, представлялось весьма сложным. Как охарактеризовал подобную попытку Дж.М.Роджерс "...время, затраченное учеными, исследовавшими архитектуру Машрика XI – XII вв. на то, чтобы определить, исходя из составных элементов и мотивов, является ли сельджукский декор этих областей действительно тюркским или иранским и [illegible] было затрачено впустую". Это мнение разделяют и отечественные исследователи. Так, А.Хакимов пишет: "Хотя в X – XII вв. в Средней Азии ведущую роль в

политической жизни больше играют правители и династии тюркского происхождения, тем не менее, в самом искусстве и художественном ремесле, особенно в мусульманский период, выявить или расчленить традиции тюрко- или таджикоязычных народов представляется крайне затруднительным" (2.94). В результате одни исследователи приходили к выводу, что содержание и стиль исламского искусства в большой мере были связаны с религиозным фактором, нежели этническим, другие продолжали акцентировать на том обстоятельстве, что "сложение нового стиля средневековья и вклад в него ирано-язычных и тюрко-язычных народностей – очередная из проблем истории многонационального искусства народов Средней Азии" (1.96, с. 29), актуализируя одну из приоритетных проблем в истории искусства.

Действительно, в средневековом искусстве разноликой Средней Азии с утверждением ислама продолжает сохраняться принцип именно культурной, а не этнической преемственности (и до прихода арабов здесь имели приоритет культурные традиции – эллинистические, индо-буддийские, согдийские и т.п., и локальное своеобразие искусства основывалось на эстетической толерантности). Ислам "отбросил деление на арабов, греков, армян, грузин, иранцев, таджиков, тюрков и т.д., принадлежность к числу мусульман имела более важное значение, чем этническая их принадлежность. Это имело важное значение и для художественной культуры, черты которой распространились на весь мусульманский мир" (2.73, с. 11).

Между тем, если значение Ирана в сложении мусульманской культуры уже давно признано, то в отношении преимущественно тюркского Мавераннахра дело обстоит иначе. Р.Фрай утверждает, что "иранская цивилизация сыграла такую же роль в развитии мусульманской культуры, как греческая цивилизация в сложении христианства и его культуры" (1.123, с. 344). "Наукой уже издавна выявляется вклад Ирана в искусство первых веков хиджры", – пишет Б.Маршак, ссылаясь на труды Е. Херцфельда (1.61, с. 88). Г.Грюнебаум рассматривает мусульманскую цивилизацию как "синтез гетерогенных элементов, среди которых далеко не последнее место занимают иранские культурные традиции" (1.27, с. 9); т.е. в целом мусульманская цивилизация воспринималась исследователями как "персо-исламский синтез", особенно после того, как сами арабы ушли с политической арены, и мусульманская культура стала ассоциироваться с персидской. Это произошло, очевидно, потому, что исламское возрождение отразилось прежде всего на литературной деятельности, началось с подъема новоперсидской литературы, основанной на арабской графике, в результате именно за Ираном была признана ведущая роль в дальнейшем развитии культуры ислама. Однако, говоря о формах художественной культуры, давайте обратим внимание на Мавераннахр.

Рассматривая проблему участия тюрков в сложении исламского искусства, нельзя не заметить, что его расцвет совпадает по времени с очередной волной "тюркского внедрения" (К.Босворт): в X – XII вв. тюрки активно интегрировались в исламский мир, и это не могло не проявиться на развитии художественного процесса. Этот период очередной активизации степных кочевых народов отмечен образованием ряда тюркских государств (Газневиды, Караханиды, Сельджукиды).

Кульминация "тюркского внедрения" в мусульманские области наступила с созданием в конце X в. в Афганистане, в Восточном Иране и Северной

Индии султаната Газневидов. В XI вв. процесс тюркизации Мавераннахра, Хорасана и Ближнего Востока продолжается. Тюркские племена чигиль, карлуки и ягма, сыгравшие важную роль в этногенезе народов Средней Азии, завоевывают Самарканд и Бухару, бывшие владениями Саманидов. В результате в Мавераннахре и Кашгарии возникло государство Илекханов (Караханидов). Наконец, в ирано-анатолийской области в XI в. образуется государство Сельджуков. Кочевые племена огузского происхождения, сельджуки создали мощную империю от Средиземного моря на западе до Памира на востоке. Впоследствии сельджуки завоевали Газневидов и Караханидов: в 1089 г. султан Мелик-шах взял Бухару и Самарканд, в 1130 г. султан Санджар окончательно подчинил себе последних Караханидов. В целом период XI – нач. XIII вв. вошел в историю как время бесконечных междоусобиц, завоевательных войн. Монголы, молодой, активный этнос, потому и смогли завоевать Среднюю Азию, что она была ослаблена внутренними конфликтами.

В ходе этих исторических событий шло повсеместное проникновение тюрок в военные и государственные учреждения мусульманских стран: "контроль над окончательными решениями властей и над вооруженными силами позволял повсюду осуществлять их волю" (К.Босворт). Вместе с тем, тюркские народы ассимилировались в ремесленной и художественной среде. Тюрки, начиная с X в. безоговорочно принявшие и поддерживавшие ислам, владевшие всей полнотой государственной власти, активно способствовали развитию исламского искусства, очевидно, прекрасно понимая его идеологическую роль в деле консолидации подвластных им народов. Таким образом, с одной стороны, новые тюркские династии, активные сторонники исламской религии, приветствовали утверждение в искусстве новых идеалов, связанных с эстетикой ислама, с другой, массовый приток кочевников в города способствовал распространению художественных традиций степи.

Но в искусстве ислама мы не найдем, на первый взгляд, ярко выраженного тюркского присутствия, как это прослеживалось в раннесредневековый период, на примере тюрко-согдийского феномена. Сказался ли вообще процесс "тюркского внедрения" на общий ход развития искусства? Еще Л.Ремпель считал этот вопрос одним из актуальных в изучении искусства средних веков: "История искусств должна выяснить, чем располагали ягма, карлуки, сельджуки в области прикладного искусства у себя на родине, в степных кочевьях и что они внесли в городское ремесло XI – XIII вв. Среднего и Ближнего Востока. Развернутого ответа на этот вопрос пока не дано" (1.96, с. 29).

Искусство кочевников – это, прежде всего, ковры, войлок, металл, причем первые подвержены тлению, в силу чего нам практически не известны, изделия же из металла зачастую переплавлялись, что также не способствовало их сохранению. В результате из-за практически полного отсутствия памятников художественной культуры кочевых народов сложилось устойчивое мнение, что воинственные племена не оказали сколь либо ощутимого воздействия на развитие искусства. Так, С.Хмельницкий пишет: "Все попытки обнаружить в искусстве Средней Азии XI – XII вв. особые "тюркские элементы" до сих пор не имели успеха" (1.135, с.185); или более лояльная цитата Л.Бретаницкого: "Лепта, внесенная кочевниками сельджукского

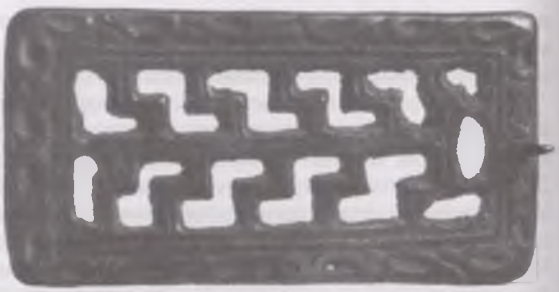
нашествия в оседлую культуру завоеванных народов, невелика. Отчетливее всего она проявилась в характерных приемах декоративного искусства, в особенности мотивах орнаментики" (1.19, с. 23).

Дать ответ на этот вопрос возможно в том случае, если проследить эволюцию собственно тюркского искусства. Та традиция кочевой культуры, которая была связана с тюрко-согдийским миром, отошла на второй план. Дело в том, что степную зону Евразии в IX – X вв. постигла вековая засуха. Этот "темный век" оказался трагичным для культуры Центральной Азии, создался разрыв традиции и возникло забвение прошлого" (1.29, с. 207). Экологическая катастрофа и последовавшие за ней исторические перипетии приводят к массовому отливу населения из Великой степи, кочевники вынуждены "покидать родину, терять свои связи с ландшафтом, что приводило к упрощению этносистемы и утрате традиций" (1.29, с. 201).

Но забвение одной культурной традиции ведет к возникновению другой. С X в. в среде степных племен, затронутых этими событиями, формируется новая художественная система, связанная с собственными архаичными пластами искусства. В частности, ее отличают использование геометрического орнамента (тамговые мотивы) и зооморфных символов (тотемные знаки). Эта система сохранилась до наших дней в коврах кочевых в прошлом племен туркмен и узбеков, генетически связанных с огузско-сельджукскими корнями. Вновь становятся востребованными прием бесфоновой организации узоров, генезис которого связан с технологией производства войлочных ковров и декоративных изделий из кожи (мозаичная или аппликативная техника), а также криволинейный орнамент, известный еще по памятникам скифского времени (резьба по дереву и коже). Использование этих приемов и элементов, воплощенных уже в новых материалах и технологиях, отчетливо прослеживается в искусстве исламского времени.

Наиболее яркие проявления искусства ислама – орнаментальные системы гирихов и ислими. Предположение о том, что гирихи возникают под влиянием древнего, исконно присущего степным кочевым народам принципа бесфоновой организации узора, известного по войлочным коврам, резьбе по дереву и коже, изделиям из металла скифского времени, вовсе не выглядит абсурдным. Еще один из первых исследователей гирихов Н.Бакланов, рассматривая происхождение геометрических орнаментов, писал: "привычка видеть ковры на стенах помогла перенести текстильные мотивы на глиняные или кирпичные стены монументальных сооружений" (1.96, с. 150). По образному выражению Л.Ремпеля, гирих – это "получение путем сочленения одних правильных фигур другие правильные фигуры" (1.96, с. 173); именно этот принцип лежит и в основе системы бесфонового узора. Бесфоновой организации пространства присущи строгая структурность, взаимодополняемость и взаимозаменяемость элементов узора и фона, и, наконец, использование минимального количества выразительных средств для достижения максимально эффектного результата. Этот своего рода минимализм в искусстве был воспитан скупым ландшафтом степи, оппозицией равновеликих для кочевника понятий "Земля – Небо", лежавшим в основе художественных и мировоззренческих ценностей степных племен. Характерные черты бесфонового узора и нашли свое отражение в геометрических разработках гирихов, в которые городская культура вносит еще и строгий математический расчет (рис. 31).

Пряжка с геометрическим узором. Бронза. Ордос. VI – V вв. до н.э.



Гирихи в декоре михраба мечети Намазга. Бухара. 1119 – 1120 гг.

Рис. 31. В основе построения гирихов лежит принцип бесфоновой организации узора (равнозначность и взаимозаменяемость узора и фона), генезис которого связан с культурой степного мира, с характерной для нее оппозицией равновеликих для кочевника понятий "Земля – Небо". Это обстоятельство побуждает рассматривать такой вид мусульманского архитектурного декора как один из вкладов тюркских народов в искусство ислама.

Что касается мусульманского растительного декора, известного под общим названием "ислими", то его стилистика, как и форма ведущих элементов – ислими (побега плавно изогнутого раздвоенного листа), цветочных пальметт, спирали, лотоса, также удивительно точно соотносятся с системой и элементами орнамента скифского времени, известного, в частности, по находкам пазырыкских захоронений Горного Алтая (резной орнамент деревянных накладок, саркофагов, поясных блях и проч.). Орнамент на основе завитка-запятой, раздвоенного листа, бордюров из спиральных побегов был типичен для элементов одежды и декора конской упряжи скифов, юэчжей и гуннов (ременные пояса, золотые или деревянные седельные и уздечные украшения). По сути дела, эти элементы никогда не исчезали из степного искусства, в различные исторические периоды они лишь уступали первенство сюжетным изображениям; исламский аниконизм вновь сделал их актуальными и востребованными. В этой связи нельзя не заметить следующее: появление новых элементов в искусстве часто обусловлено их узнаваемостью, ассоциативностью, близостью к каким-либо привычным художественным формам. Очевидно, стиль ислими, ряд орнаментальных элементов этой системы вырабатываются под влиянием ажурно-декоративного рисунка на основе завитка, спиралевидных и волнообразных линий, вырезаемых по коже или дереву (основных материалов, используемых в ремесле степных народов), которые были близки художественному восприятию кочевника. Кроме того, элементы системы ислими – ислими, хатаи, феранги, абр, ваг-ваг, спираль, бенди-руми и др. – имеют различный генезис, от Европы и Византии до

Деревянная бляха с узором из двух стилизованных головок лося. Алтай. VI – V вв. до н.э.

Мотивы декора пазырыкских находок. VI – V вв. до н.э.

Фрагмент архитектурного декора. Мрамор. Афганистан, Газни. Перв.четв. XII в.

Мотивы ислими.

Рис. 32. Стилистика мусульманского орнаментального декора, его ведущего мотива – ислими, удивительно точно соотносится со стилистикой узоров, выработанных еще в скифский период. Не исключено, что формирование орнаментальной системы исламского искусства было подсказано ажурно-декоративным рисунком на основе завитка, спиралевидных и волнообразных линий, вырезаемых по коже или дереву, которые были близки художественному восприятию кочевника.

Китая, и этот географический диапазон также наталкивает на мысль о причастности тюрок, исторически выступавших как посредники между отдаленными странами, к его сложению. В целом растительный декор ислими, который характеризует памятники мусульманской архитектуры, встречается на территории Узбекистана уже с XI в. (ярчайший пример – архитектура Караханидов: Рабат-и Малик, степная резиденция караханидских каганов, 2.109, Газневидов (Термез, Газни), Сельджукидов (Туркмения, Турция); это обстоятельство дает основание говорить о том, что область Мавераннахра, тюркские племена находились в эпицентре развития новой художественной системы и имели непосредственное отношение к ее сложению (рис. 32).

Помимо вклада тюрков в сложение общемусульманского стиля, можно выявить и адресное проявление этнокультурных черт. Совершенно новая система на основе элементов архаики складывается в ковровом декоре у огузско-сельджукских племен. Ее значение важно в двух аспектах: декор ковров XI – XII вв. предопределил дальнейшее развитие "племенных" орнаментов тюркских народов – туркмен, узбеков, каракалпаков, киргизов, азербайджанцев, турок, так или иначе связанных с огузами; кроме того, он стал основой для "городских" ковров (Кония).

Традиции огузского ткачества сохранили ковры туркмен, в силу глубокой архаичности своего декора. Орнамент этих ковров чрезвычайно показателен в аспекте бытования доисламских родоплеменных верований в рамках мусульманской культуры. В их основе – композиции, образованные строгими

рядами однотипных повторяющихся медальонов, расположенных на реальной или условной сетке-схеме, полностью покрывающей серединное поле ковра, их декор строится на интерпретации простейших геометрических форм. Чтобы разобраться в этой образной системе, необходимо обратиться к истории кочевого мира. Все системы племен, разбросанных по степи и постоянно кочующих на значительные расстояния, в периоды своего расцвета существовали именно как государственные образования. Эти государства были бы невозможны без устойчивой социально-политической структуры. И такая структура, объединяющая разбросанные племена в единое целое, существовала. Она была характера и для государственного образования ранних тюрков, и для огузов, и для монголов, т.е. для всех Великих степных империй. Эта жесткая социальная система носила название эль (1.29, с. 146). В ней закреплялось место каждого племени в племенном объединении. Вот, как, например, это зафиксированно в "Огуз-наме" историка XIV в. Рашид ад-Дина: "Огуз был великим падишахом, и, взяв под свою власть управление миром, он собрал огромные сокровища и бесчисленное количество скота". Для сохранения завоеваний, устранения междоусобиц между сыновьями Огуза необходимо "каждому роду определить его ранг, занятие, имя, и чтоб каждый из них имел свой знак и тамгу (отсюда и идет традиция геля как племенного знака – Э.Г.), ...каждый должен знать свое место... Сделать это необходимо для устойчивости государства" (1.92, с. 63). Ковер в своей жесткой композиции и воплотил эту строгую социальную систему, или, иначе говоря, сохранил основу мировидения скотовода-кочевника, для которого мир в целом состоял из объединения родов в племя. Причем ни один из родов не выделяется, не главенствует, они равноправны.

Знаком племени, его своеобразным гербом, был медальон – гель, основной элемент декоративного убранства. Строго однородное изображение геля в пределах целого племени и включение в его образную систему тотемных знаков или онгонов, означающих понятие "счастье" и "государство" (1.92, с. 64), свидетельствует о том, что гель выражал идеи племенной целостности и единства и имел значение оберега. Вероятно, значение самого слова гель, которое трактуется в научной литературе как "озеро" или "цветок" (гуль), восходит к "эль", понятию, использовавшемуся тюрками для своей государственной системы. Это предположение подтверждает трактовку геля как символа племенной целостности, т.е. символа государственности.

На государственную систему, основанную на родственных межплеменных отношениях, безусловно, оказали большое влияние более ранние тотемные представления. Ведь если говорить о тотемизме, то это есть первая форма религиозного осознания родственных отношений (1.37, с.6), в этом заключается его социальная сторона. Вторая сторона – религиозная – представлена верой в таинственное родство с определенным животным. И та, и другая наглядны в ковровом декоре (так, информация о родстве с животным содержится в гелях, имеющих уже упомянутые тотемные зооморфные знаки, символизирующие птиц – покровителей огузов – охотничьего орла за зайцем, белого сокола, беркута, ворона, кречета, птицу Хумай, и т.п.). Знаковый характер изображения птиц подчеркивал их сакральную сущность.

Таким образом, сеточная композиция есть не что иное, как следствие тотемных представлений, некая картина государственного устройства. Это

сильное государство, сплоченное племенное объединение, охраняемое различными тотемными и благопожелательными символами, воплощенное в ковровом орнаменте, стало новым идеалом, новым жизненным ориентиром людей, стремившихся в X – XI вв. вновь найти состояние равновесия с окружающим их миром.

Само серединное поле с рассмотренной нами сеточной композицией заключалось в раму-кайму, выполнявшую роль оберега. На смену фигуративным изображениям животных эпохи раннего средневековья пришли зооморфные знаки-символы, включенные в общую систему декоративного узоропостроения; узоры носят ярко выраженный геометрический характер. Так, на примере коврового декора, можно проследить сложение нового стиля искусства тюркских племен. Для него становится характерен геометризм, использование орнаментального багажа эпохи архаики, зооморфных знаков-символов, связь декора с тотемными представлениями.

Геометрические и зооморфные узоры, организованные в сеточные схемы, станут отправной точкой для декора "городских" ковров Конии, столицы сельджукидского султаната (сохранились фрагменты XI – XII в. из мечети Алаэтдин). Эти ковры производились в городских мастерских и экспортировались во многие страны мира – Египет, Индию, Китай. Для их декора были характерны строгие геометрические построения, дополненные зооморфными (рого- и когтеобразными) знаками. Со временем зооморфные символы превратятся в декоративные знаки или растительный узор, а геометрический рисунок, в контексте мусульманской культуры получивший образное определение "опоэтизированной геометрии" (Д.Фахретдинова), вплоть до XVI в. станет определяющим для декора ковров почти всех мусульманских стран. Изображение ковра на миниатюре из "Шах-наме" (1429/30) (1.85, с. 168) дает возможность наглядно проследить эти изменения. Здесь сохраняется все та же геометрическая композиция, основанная на сетке-схеме, однако зооморфные символы (след птицы, характерный для туркменского текинского ковра) превращаются в стилизованную растительную трехлепестковую пальметту. Флоризация зооморфных символов – один из характерных примеров эволюции кочевнического искусства при оседании племен.

Тюркское влияние прослеживается и в керамике. Наиболее показательна в этом плане посуда караханидского Афрасиаба. Появившийся в ней в конце XI – XII вв. более пестрый, ковровый стиль О.Большаков связывает с тюркизацией Мавераннахра (1.139, с. 282). Характерные элементы этого стиля – несложные по рисунку пальметки и растительный побег, предвосхищающий форму ислими. В композициях с крестом в основании также можно видеть аналогии с характерными элементами коврового декора и ювелирных изделий тюрков. Так, блюдо из Самарканда XI в. имеет популярный в искусстве кочевого мира крестообразный мотив, украшенный рисунком рогов, что адресует его к тюркскому кругу (5.8). Распространенность этого мотива в искусстве тюркских народов беспрецедентна – это своего рода матрица, архетип всей "степной" орнаментики, поскольку именно этот рисунок лежит в основе структуры бесчисленного множества фигур; это и емкий символ кочевой культуры, вбирающий в себя важнейшие понятия, определяющие жизнь степных народов – понятия Солнца (крест), потенции, продолжения жизни, плодородия (рога) (наиболее ранние варианты этого

мотива известны по войлочным коврам Пазырыка, Алтай). Таким образом, керамика караханидского Афрасиаба все более ориентировалась на эстетические запросы тюрков. В целом комплекс керамики, тяготеющий к афрасиабскому типу, дает возможность проследить динамику ее декора: преемственность согдийских элементов (стилизованные головки птиц в кругах-медальонах), выработка собственно исламских приемов оформления (каллиграфия), и, наконец, сложение принципов декоративного оформления ("ковровый орнамент"), характерных уже для тюрко-исламского искусства.

Существовала также поливная посуда с тамговыми мотивами, что также адресует ее к тюркскому кругу (Заамин, Уструшана, XII в., 2.18). Несмотря на то, что тюрки приняли ислам, в их среде были устойчивы родоплеменные отношения, сохранялась вера в древние тотемные символы, что являлось базой для использования тамговых знаков. Известен лишь один экземпляр блюда с тамгой, но о массовом характере производства таких изделий свидетельствуют следы сепая – треноги, на которую при обжиге устанавливались другие образцы. Коричнево-зеленый колорит, потеки и крапины зеленого цвета, сближают блюдо с керамикой Чача и Ферганы.

В XI – XII вв. в городах Средней Азии получает распространение неполивная керамика, напоминающая аналогичные сосуды эпохи бронзы; очевидно, ее появление также было связано с оседанием тюрков. "Расписная керамика средневековья, – писал Л.Ремпель, – восходит к очень старым прототипам. В XI – XII вв. она наводнила собой города, куда пришла, видимо, вместе с наплывом сельского населения" (1.96, с. 75). Поверхность кувшинообразных сосудов покрывалась крупным рисунком растительного или геометрического характера, нанесенного минеральным красителем красного цвета. Узор на изделиях этого типа прост и в то же время экспрессивен. Таков, к примеру, кувшин с гравированным узором и росписью XI – XII вв. из Ферганы. Украшенный по тулову бегущим меандром, он напоминает декор изделий из кожи, войлочных ковров, где меандр является одним из популярных мотивов (меандр сохранялся в искусстве кочевых племен еще со времен их знакомства с греческой культурой в античную эпоху) (рис. 33).

В Фергане и Чаче производились сосуды с лепным орнаментом, а также сосуды с зооморфными элементами. В этих изделиях угадывается связь с древнетюркской традицией оформления деталей сосудов – сливов, ручек – в виде зооморфных изображений. Эта традиция ведет свой генезис, в частности, от каунчинской культуры (близ Ташкента), где изображение барана встречается либо в оформлении ручки, либо как налеп рогов на теле сосуда. Такое изображение – целое по части – обусловлено тотемизмом, верой в сакральную силу животного. Декор керамики Чача и Ферганы также включает изображения животных, птиц, рыб, во многом отражавших символику и культовые представления тюркских народов.

Тюркскую торевтику представляют амулеты с изображением лягушки, популярного тотемного животного, символа плодородия. Локализация этих находок достаточно обширна – Термез, Ош, Алтынтепа (Кашкадарьинская область). Лягушка изображена в круге в распластанном виде (вид сверху), при этом четко читаются маленькая головка, лапки, отходящие от туловища в стороны и вверх. Поскольку у мусульман лягушка считалась нечистым животным, В.Массон связывает данный предмет исламского времени с

Меандр на уздечных украшениях. Пазырык. Алтай. VI – V вв. до н.э.

Кувшин с гравированным узором и росписью. Ферганская долина. XI – XII вв.

Рис. 33. Декор ферганского кувшина, украшенного по тулову меандром, напоминает узоры на конской упряжи и войлочных коврах кочевников. В целом появление в XI – XII вв. комплекса расписной керамики связано, очевидно, с оседанием тюрков.

пережитками народных представлений. На ошской присутствует благопожелательная надпись арабским шрифтом: "Уважение, и богатство, и здоровье, и счастье, и обилие, и совершенство", алтынтепинская также имеет арабскую надпись по кругу, таким образом, "сакральное содержание изображения и надписи усиливают друг друга, хотя и связаны с различными религиозными представлениями" (2.92, с. 54). Таким образом, перед нами – еще один наглядный пример, что на ранних этапах исламского искусства происходит диалог доисламских и исламских форм, "уживание и слияние привычного и нового содержания изделий" (2.92, с. 54). Древний тотемный символ, лягушка связывалась с идеей плодородия, поэтому не случайно была одним из важнейших образов в комплексе женских ювелирных украшений. Ее популярность, а также стойкость в народе тотемных представлений стали причиной сохранения этого образа в искусстве ислама. Со временем под влиянием новых художественных идеалов этот зооморфный символ подвергается флоризации. Аналогичные по форме амулеты мы встретим в ювелирном искусстве тюркских народов – туркмен, узбеков Хорезма (дагданы), что вновь подтверждает их тюркский генезис (рис. 34).

Другая группа торевтики свидетельствует о том, что в городах и некоторых районах локализации тюркских племен продолжают сохраняться традиции искусства предшествующего, тюрко-согдийского периода, отличающиеся приверженностью изобразительности, сюжетному началу. Очевидно, это связано с тем, что не все районы Средней Азии, и тем более городские центры, были затронуты экологической катастрофой; преемственность традиций раннесредневекового искусства в таких районах выражена достаточно отчетливо. К этой группе памятников относится известное серебряное блюдо с восседающим правителем, приближенными по бокам и парным изображением львов в нижней части композиции (Б.Маршак относит его к X – XI в. и связывает изображение правителя с Махмудом Газневи, 1.60, илл. 29). В оформлении другого подноса (латунь, XI – XII вв.) мы можем наблюдать, как взаимодействуют и переплетаются

Бронзовая застежка в виде лягушки, окруженной змеями. Ордос. VI – V вв. до н.э.

Бронзовая подвеска с изображением лягушки. Алтынтепа. XII в.

Изображение лягушки на азербайджанском ковре. XVIII в.

Рис. 34. Эволюция одного образа: лягушка – древнейший культовый символ, была востребована в искусстве степного кочевого мира на протяжении многих веков. Каждый раз подвергаясь художественному воздействию той или иной культурной среды, само изображение лягушки сохраняло основы иконографии и смысловое значение, связанное с культом плодородия.

элементы разных культур: на дне подноса в окружении вьющегося узора ваг-ваг (элемент исламской орнаментики) изображен правитель с чашей в руке. Лицо правителя имеет типично тюркские черты, а его поза и атрибуты напоминают тюркские балбалы – каменные скульптуры кочевников. Столь же показательны бронзовое блюдо с динамичным изображением всадника в окружении кошачьих хищников (XIII в., 5.7), бронзовое зеркало с изображением сфинкса, Термез, XI – XII в. (1.84, илл. на стр. 248). Наконец, тюрко-монгольские типажи лиц в росписях караханидского Афрасиаба (XI – XII вв.) также дают основание отнести этот памятник к тюркскому кругу. Типичные сюжеты тюрко-согдийского искусства – изображения фантастических животных, прокламативные сцены тронного восседания, охоты и звериного гона – стали последним отблеском традиций раннего средневековья. Они сосуществовали с набравшим силу исламским аниконизмом как напоминание о предшествующих достижениях художественной культуры.

Обзор дает возможность делать выводы о том, что тюркское влияние в сложении искусства ислама (XI – нач. XIII вв.) прослеживается на нескольких уровнях. В первую очередь, тюрки внесли свой вклад в формирование нового, собственно исламского, стиля искусства, основанного на орнаментальном начале (системы гирихов и ислими). Следующий уровень – привнесение в искусство эпохи элементов архаики – тамговые мотивы, зооморфные знаки-символы. Их устойчивость в новой культурной ситуации связана с тем, что тюрки, приняв ислам, еще долго сохраняли родоплеменные отношения и верования. Лишь со временем эти символы, подвергшись флоризации, превратятся в сугубо декоративные знаки, что свидетельствует о забвении их семантики, включении в новый культурный контекст. Наконец, еще один уровень связан с сохранением изобразительного начала (сюжетные композиции в торевтике, настенной живописи), приверженностью традициям тюрко-согдийского искусства.

Туркменский дагдан в форме лягушки. XIX в.

Ювелирное украшение "ярим тирнок" в форме лягушки. Хорезм. XIX в.

Тюрки не только привносят собственные традиции в искусство городов, но и стимулируют его развитие. Дело в том, что тюркам, степным кочевым разноплеменным народам, исторически принадлежала роль катализатора общественных процессов. Искусство ислама начинает свой взлет с конца X в., с очередной волной тюркских племен. И это совпадение не случайно, потому что именно тюрки, благодаря кочевому образу жизни, обладали широтой мировоззрения, их обществу были присущи черты демократии, коллективизм, равенство мужчин и женщин. Да и сами исторические факты не раз свидетельствовали о том, что с инфильтрацией степных племен происходит активизация художественных процессов. Это было видно на примерах и раннекушанского, и тюрко-согдийского искусства; в развитии исламской культуры и искусства тюркам принадлежит та же катализирующая миссия. Так, эпоха XI – XII вв. оставила в Средней Азии множество замечательных монументальных зданий: "Этот период можно сравнить разве что с широким размахом строительной деятельности в эпоху Темура и Темуридов" (2.109, с. 228) – тюркские государственные образования находятся на подъеме и в этой связи не случайно именно архитектура занимает ведущее место в системе искусств. О том, что в это время ремеслами занимались мастера тюркского происхождения, свидетельствует и разработанная терминология на тюркском языке, обозначавшая виды ремесленной деятельности. Автор "Кутадгу-Билик" ("Знание, достойное царей"), первого известного памятника тюркского языка XI века, Хаджи Юсуф Баласагуни, караханидский тюрок по происхождению, пишет о ремесленниках: "Все они необходимые для тебя люди, близко держи их, полезных, великих: кузнецов (темирчи), ткачей (тукучи), сапожников (утукчи), водовозов (сучи), седельщиков (эгарчи), камнетесов (бедизчи), мастеров стрел (укчи), мастеров луков (джаачи), от перечисления их мой язык удлинился ...Как много удивительных вещей они делают..." (2.14). Поэтому не случаен странный на первый взгляд парадокс – кульминация тюркского внедрения связана с расцветом мусульманского искусства.

В XIV – XV вв. тюркоязычные народы окончательно утверждаются в регионе как определяющий этно- и социокультурный фактор. Эпоха Амира Темура и Темуридов стала вершиной расцвета культурного ядра

тюркоязычных народов Средней Азии. Дальнейшее историческое развитие обширного региона также связано с тюркскими династиями – Бабуридов в Индии, Шейбанидов и Аштарханидов в Средней Азии, Сефевидов в Иране.

Со временем исламское искусство, получившее развитие в городах, в иранском варианте стало отличаться большей пышностью, "барочностью" форм, в тюркском – строгостью, лаконизмом и "классичностью" рисунка; все четче прослеживаются его стилистические различия, основанные на характере ментального восприятия. Персидская эстетика, преимущественно городская, тяготеет к большей изысканности, утонченности, рафинированности форм и линий; тюркская, корни которой – в динамичном искусстве степи, характеризуется, с одной стороны, минимализмом и уравновешенностью, с другой – динамизмом, четкостью построений. Как образно выразился азербайджанский поэт Мухаммед Физули (1494 – 1556), писавший на тюркском, персидском и арабском,

Чаще и охотней стихотворцы
Пишут на персидском потому,
Что при написании по-тюркски
Многие препоны возникают.

Тюркский не приемлет ухищрений,
Свойственных плетению словес,
И нередко в речи стихотворной
Сбои и уклоны возникают.

Если мне удача улыбнется,
Трудность в облегченье превращу:
Раннею весной на ветках розы
Средь шипов бутоны возникают.

Эти строки как нельзя более точно подтверждают, что "в сравнении с утонченностью, которая культивировалась при дворе Темуридов в Герате, нравы тюрков и их "правдивость" кажутся в искусстве более грубыми, но и более жизненными" (2.74, с. 39). Традиции этнической культуры стали тем фактором, который все активнее препятствовал нивелирующему воздействию интеграционных тенденций ислама, придавая черты своеобразия различным частям исламского мира. Это обстоятельство позволяет делать четкие различия в определениях "искусство ислама" и "искусство мусульманских стран".

Взаимодействия иранского и тюркского начал, как в зеркале, отразились в миниатюрной живописи. Как правило, приоритет в развитии искусства восточной книжной миниатюры отдается Ирану. Однако в самом Иране не было ярко выраженных живописных традиций: если в Согде были великолепные стенные росписи, то Иран сасанидского и раннеисламского периодов представлен преимущественно тканями, торевтикой и керамикой, декор которых сохранял стилистику раннего средневековья, отличавшуюся условностью формы. В то же время, носителями наиболее развитой в этот период изобразительной традиции были китайцы и уйгуры, еще один тюркский этнос. Роль этих народов в возрождении интереса к

изобразительному искусству в Средней Азии неоспорима, и связана она с культурной экспансией Китая в срединные земли Азии и далее на запад, начавшейся во время и после монгольского нашествия. Китайский фактор влияния неразрывно связан с уйгурским – как китайские, так и уйгурские художники работали при дворах мусульманских правителей.

Изобразительное искусство Китая находилось на высочайшем уровне развития (Северная школа живописи конфуцианского толка, классическая пейзажная живопись, 1.22, с. 19). Что касается уйгурской живописи, то она также была неоднородна по своему содержанию. Это буддийские (настенные росписи Дуньхуана и Кучи VIII – IX вв.) манихейские (Турфанские рукописи VIII – IX вв.) и несторианские тексты, имеющие различную иконографию. В послемонгольский период на первый план выходят темы, связанные с мифологическими и эпическими сюжетами, а также зарисовки из повседневной жизни кочевий. К последнему кругу памятников относятся рисунки из "Стамбульских альбомов" музея Топ капы (Турция, Стамбул) в стиле сиех калам (букв.: черный карандаш, т.е. эскиз, набросок). В этих зарисовках – удивительный реализм и тонкая наблюдательность, гротескный, экспрессивный характер изображения, тюркские типажи ("Стоянка кочевников", "Семья", "Шествие с демонами", "Строительство", все конец XIV в.; 2.74). Интересен, к примеру, рисунок лошади, при котором художник не стремится к наиболее выразительной подаче силуэта животного, а выбирает вид спереди, решая сложную задачу достоверности изображения при неожиданном ракурсе; столь же замысловаты, каждый раз неожиданны позы фигур строителей, полные динамики и жизненной убедительности. В свою очередь раннеиранская миниатюра – это отмеченная еще И.Щукиным, одним из пионеров ее исследования, архаичность в построении, изображении людей и пейзажа; она не является продуктом развитой изобразительной традиции. И.Щукин писал об отличительных чертах ширазского стиля XIV в. – декоративности изобразительной концепции, коренастых с большими головами фигурах людей, разводах краски, украшающих одежды, крупных цветах; Б.Денике подчеркивал "проявление иранского начала и в типах, и костюмах, и мотивах, идущих от традиций сасанидского искусства", а Б.Веймарн отмечает ее крупномасштабность, восходящую к монументально-декоративной концепции древней иранской традиции (1.20, с. 97). Лишь со временем этот стиль меняется в сторону усложненности композиций, изощренной дробности рисунка. Таким образом, художественная школа тюркских народов (уйгуры) находилась к XIV в. на более высоком уровне развития. Как результат, в сложении искусства миниатюры тюркский (уйгурский) фактор сыграл гораздо более значимую роль, он отчетливо прослеживается и в дальнейшем ее развитии.

Осознание этого факта приходило постепенно. Еще в начале прошлого века В.Стасов, первый из исследователей, разглядевших в средневосточной миниатюре тюркские корни, писал: "Изучая памятники древнерусской живописи и искусства, я давно убедился в великом значении для их разъяснения и понимания памятников жизни и искусства многих тюркских народов. ...Тюркский стиль несомненен.... в тканях, коврах, орнаментации он начинает уже признаваться, в живописи – покуда нет" (1.112, с. 93). Его поддерживал И.Бороздин: "Так же устойчиво, как в узоре, тюркские черты распознаются в живописи, в частности, в миниатюре. В противоположность

персидской каллиграфичности – миниатюра тюркская (джагатайская, османская, азербайджанская) ищет, прежде всего, выразительности, резкой характерности, граничащей с карикатурой" (2.13, с. 10).

Проявление тюркского компонента в темуридской миниатюре особо заметно в иконографии персонажей – в подчеркнуто тюркских типажах лиц, их одеяниях, причем в Мавераннахре тюркская линия ощущалась с большей интенсивностью, чем в южных областях государства Темуридов (Хорасан). Как отмечали многие исследователи, культура Самарканда и Герата была очень близка, но 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 типажам. К последним относятся головные уборы типа войлочных куляхов (своеобразных тюрко-монгольских шляп с широкими полями), сапоги с каблуком, в отличие от мягкой бескаблучной обуви, характерной для иранской городской среды. Придворные дамы Самарканда носили высокие монгольские головные уборы, которые так поразили испанского посла Рюи Гонзалеса де Клавихо, на миниатюрах же гератской и ширазской школ у знатных женщин на головы накинут платок, подхваченный жемчужной нитью. Тюркские элементы встречаются и у персонажей гератских и ширазских миниатюр, но, как правило, на второстепенных персонажах – гулямах из свиты, охотниках, слугах, а знать и правитель (если он не в короне) носят чалму. Анализируя миниатюру в собрании галереи Фрир в Вашингтоне с изображением Улугбека и его свиты, Г.Пугаченкова пишет: "Улугбек в широкополом "кидилиг-борик", большинство мужчин в тюркских куляхах с черными отворотами, царицы в широких монгольских одеяниях и головных уборах с увенчанным ювелирными цветами шишаком. Обращают внимание туркменские ковры, дальневосточная форма покрытия павильона с загнутыми концами, однако орнаментация его – в виде тех фигурных картушей, которые хорошо известны в среднеазиатском архитектурном декоре XV века, т.е. все элементы подчеркивают тюркскую ориентацию при дворе Улугбека" (1.86, с. 60).

Вместе с тем, тюркский этнический компонент отразился не только в иконографии, но и в стилистике миниатюр. В последних по времени исследованиях роль тюрков рассматривается уже гораздо шире, на уровне эстетических представлений. Выявляя тюркские элементы в миниатюрной живописи, Дж.Гасанзаде подчеркивает "специфически тюркское восприятие мира" (1.22, с. 78), для которого характерны широта взгляда, свобода творческого самовыражения, демократизм, толерантное отношение к инокультурным традициям. Тюркское начало проявляется в первую очередь в выборе сюжетов – в противовес интерьерным сценам иранской миниатюры, в тюркской основное внимание уделяется изображению динамичных сцен сражений и охоты, панорамному пейзажу, вбирающему в себя всю полноту философско-эстетических представлений художников, ментальность которых связана с традициями кочевой культуры. Природа степи, генетически воспитанная ею широта мировосприятия, способствовали формированию живописной концепции, вобравшей в себя различные влияния и воплотившие их в оригинальной и самобытной форме. В той же упомянутой миниатюре "Улугбек на соколиной охоте" действие разворачивается на открытом воздухе,

на лоне природы, а сам Улугбек сидит не на троне, а прямо на земле, что подчеркивает его приверженность к традиционному кочевому быту. Тему этой миниатюры продолжает целый ряд работ, изображающих правителя на охоте, отдыхе или светских приемах. Таковы работы "Охота в горах" (диптих из рукописи Джами "Золотая цепь", предположительно кисти Абд-ал Хойи; 2.74, илл. на с. 124), "Чингизхан принимает своих сыновей на берегу реки Сырдарьи", Самарканд, 1540-й г., "Газан-хан в своем драгоценном шатре в Урджане задает пир знати", Самарканд, 1540-е гг., "Тимур на пиру в окрестностях Самарканда" работы Шарафиддина Али Йезди, 1628, Самарканд и др., где действие происходит на открытом воздухе, что подчеркивает причастность правителей кочевой жизни. Для этих работ характерен лаконизм художественного решения, строгая продуманность композиции, обилие деталей, характеризующих тонкое знание природы и особенностей кочевого быта. Вместе с тем, одной из главных тем миниатюр этого круга является единение человека и природы. Показательна в этом отношении и миниатюра "Встреча Дария с пастухами" (1522 – 23 гг.; 1.86, илл. 10). В ней – неповторимый колорит кочевой жизни, вольный дух степи, т.е. те черты, которые практически немыслимо представить в миниатюрах иранского круга. Автор стремится к максимальному разнообразию сюжета, включая дойку кобылицы, жеребенка, прильнувшего к кобыле и проч. Динамизм композиции придают летящие галопом кони, причем изображение одного выходит за рамки миниатюры, на маргинальное пространство листа, а другой, в верхней левой части, дается фрагментарно.

Несмотря на то, что бухарская миниатюра развивалась на определенном этапе под определяющим влиянием гератского стиля, впоследствии она обретает собственные черты, сложившиеся под несомненным влиянием автохтонной культуры. Они отразились в уверенном, и вместе с тем, обобщенном рисунке, лаконизме композиции и цвета, большем внимании к пейзажу и батальному жанру, сценам охоты. Эти определения в большей степени близки и самаркандской живописи. Так, на миниатюре "Единоборство витязей" по мотивам "Шах-наме" (1556 – 57 гг.) художник Мухаммад Мурад Самарканди убедительно передает динамику и напряженность битвы, сосредоточив все внимание на эмоциональном накале яростной схватки (1.86, илл. 30). На одном листе он размещает две пары сражающихся воинов, разделенных текстом и на первый взгляд не связанные композиционно; для каждой из групп находит отличительные черты сюжета. В верхней нападающий разит соперника копьем, и он летит с лошади, согнувшись вперед, во второй побежденный откинулся назад, от удара пущенной в него стрелы. Таким образом, художник задает ритм строго уравновешенной композиции, который дополняют некоторые детали: развивающиеся хвосты лошадей, их мелькающие в галопе ноги. Все эти подробности придают изображению тот динамизм, который всегда отличал сцены охоты или сражений в исполнении тюркских художников.

Л.Рempель пишет о том, что миниатюру среднеазиатских школ от более утонченной, а затем и манерной живописи Герата, Тебриза и Шираза отличает несколько тяжеловесная и грубоватая манера простой и ясной живописи (1.83, с. 237 – 238). Однако этническое своеобразие заключается не только в этом, ведь живопись Тебриза – тоже тюркская, во всяком случае, до последней четверти XVI в., когда произошла иранизация правящей династии

и началось развитие исфаганского стиля. И если до указанного времени Сефевидская миниатюра отличалась ярко выраженной экспрессией, характерным вниманием к пейзажу, разнообразием цветовой гаммы, то с усилением иранского компонента на смену динамике приходит слабо выраженный ритм, традиционной плоскостности – сугубо европейская тенденция к передаче пространственной глубины и объемов, контрастным цветовым сочетаниям – единая тональность (4.3, с. 13). В целом, на наш взгляд, ведущие школы миниатюрной живописи Мавераннахра – бухарская и самаркандская – отражали две линии развития, выявляемые еще с эпохи раннего средневековья – бухарская тяготела к согдийской монументальной живописи, самаркандская в большей степени отражала традиции экспрессивного тюркского стиля.

Подытоживая материал этого раздела, подчеркнем, что, несмотря на участие многих народов в развитии средневекового искусства, тюркское влияния прослеживается в нем ярко и убедительно, с закономерной очевидностью, как в эпоху "мусульманского ренессанса", так и в эпоху ренессанса темуридского. Архитектурный декор, миниатюра, чеканка, керамика, ковры дают возможность выделить тюркские компоненты, отражающие важную роль тюркских народов в процессе культурогенеза.

Толерантность ислама

Понятия "ислам" и "толерантность" трудно уживаются в нашем сознании, озабоченном ролью исламского фактора в современной политической истории. Однако давайте посмотрим на проблему шире, с учетом исторического генезиса ислама как явления культурного порядка. Культура ислама, в том числе ее художественная составляющая, не возникла внезапно, как оппозиция всему предшествующему наследию; она формировалась постепенно, на основе собственных и заимствованных элементов. Один лишь краткий обзор ведущих мотивов исламской орнаментики, сделанный в предшествующем разделе, дает возможность сделать неожиданный вывод: все они имеют различный генезис, причем география происхождения элементов обширна – от Европы и Византии до Китая. Мусульманские художники сумели создать из разнородных частей целостную, стилистически выдержанную орнаментальную систему, придать этому синкретичному, как оказалось, организму, единство формы и содержания, создав совершенно самобытное искусство, ассоциирующееся лишь с одной художественной традицией – исламской. В этой связи нельзя не отметить толерантность художественной культуры ислама, на этапе своего становления вбиравшей различные по своему происхождению элементы. На начальном этапе, связанном со сложением исламского стиля (XI – нач. XIII вв.), привнесенная арабами эстетика, воспринятая и усвоенная местными народами, смогла объединить и адаптировать к собственным интересам различные элементы, ставшие впоследствии классикой исламского искусства.

Определенным показателем процессов культурных взаимодействий является широкое распространение предметов импорта. Так, большой популярностью в Мавераннахре пользовались изделия Византии. XI – XII вв. вошли в историю этой страны как период блестящего развития искусства (Комниновский период). Как и на Востоке, широкое развитие получили

здесь придворные мастерские, изготавливавшие высокохудожественные изделия для потребностей императорского двора и знати, украшения храмов. На весь средневековый мир славилась Византия необычайной роскошью и пышностью оформления придворных церемониалов. Идея византийского искусства – воплощение священного характера императорской власти и незыблемость государственного устройства – была близка и понятна исламскому Востоку этого периода. Поэтому, несмотря на религиозные различия, взаимодействия культур христианской Византии и исламского Мавераннахра были возможны. Особенно высокого уровня развития в Византии получает художественная обработка металла, изготовление дорогих тканей, в том числе золотое шитье. Продукция константинопольских мастеров славилась далеко за пределами страны, вывозилась на Запад и Восток. Байхаки, автор первой половины XI в., упоминает о "кафтанах с эмирского плеча из румского (византийского) шелка", "тканях златотканых и прочих разного рода: румских, багдадских, исфаганских, нишапурских" (1.12, с. 93, 302), которые были предметом экспорта и подражания для среднеазиатских мастеров. Об их популярности сообщают средневековые источники: "Правители носили златотканные халаты, полученные в дар, даже если на них были вышиты румийские (византийские) кресты; это не смущало современников, ибо, как заметил Фирдоуси устами мобеда, "учение наше свято, а вера не зависит от халата" (1.83, с. 172).

Большим спросом в Мавераннахре пользовались также изделия из Китая. Предметы китайского импорта являлись своего рода проводником различных элементов искусства Поднебесной. Так, благодаря китайским тканям в регионе получают распространение различные благопожелательные знаки, символизирующие счастье и долголетие, так называемые облачные мотивы "чи" и проч.

Следует также упомянуть, что именно Китаю Мавераннахр обязан своей славой производителя бумаги. В середине VIII в. арабы, в ходе боев с китайцами, озабоченными активной экспансией первых, захватили мануфактуру по производству бумаги и ее мастеров, расселив их в Самарканде. Так здесь началось производство бумаги, ставшей знаменитой во всем мусульманском мире.

Высоко ценилось и искусство Китая: именно китайские художники были приглашены для иллюстрирования поэмы Рудаки для саманидского принца Насира ибн Ахмеда (ок. 920 г.). Талиби (961 – 1038 гг.) писал: "Китайский художник изображает человека так живо, что ощущаешь его дыхание. Более того, он изображает его смеющимся на разные лады..." (1.22, с. 66, 55). Однако китайский реализм, вызывая восхищение, не нашел отклика в искусстве Мавераннахра XI – нач. XIII вв., стремившегося к утверждению собственных канонов.

В ходе монгольского нашествия китайский фактор значительно усиливается. Китайский монах, странствующий по Средней Азии и Ближнему Востоку в 1221 – 24 гг., говоря о Самарканде, отмечал: "Китайские умельцы живут здесь повсюду" (1.22, с. 66). Наряду с китайцами, трансляторами дальневосточных традиций в "западный мир" были уйгурские мастера.

В эпоху Амира Темура и Темуридов для иновлияний складывается гораздо более благоприятная атмосфера: господствовавшая в обществе религиозная и этническая толерантность, светскость искусства благоприятствовали

обращению к традициям иных культур. Связи с зарубежными странами – Египтом, Турцией, Китаем, Индией, Европой, были важнейшей чертой внешней политики новой империи. Византия, преемница Рима, оказывавшая косвенное влияние на развитие искусства на территории Узбекистана, пала к середине XV в., и лишь некоторые орнаментальные мотивы типа "бендируми" (византийская вязь), напоминали о былых связях с искусством христианского мира.

Гуманистическая направленность культуры Темуридов, взлет изобразительного искусства (миниатюры), появление различных жанров как свидетельство развития светских тенденций в этом виде художественного творчества, вызывают желание для проведения широких аналогий с совпавшим по времени итальянским Ренессансом. Существовала ли взаимосвязь между этими эпохальными периодами в истории мировой цивилизации? Во всяком случае, можно с уверенностью утверждать, что художникам-миниатюристам Востока была известна европейская живопись. История свидетельствует, что в конце XV в. при дворе оттоманского султана работал венецианский живописец Джентиле Беллини; портреты его работы, выполненные в лучших традициях итальянского Ренессанса, султан посылал ко двору гератского правителя, с целью продемонстрировать достижения своей мастерской (1.146). Бехзад, работавший в те годы в Герате, принимает вызов итальянца, и создает серию портретов, в которых синтезирована европейская цвето-пластическая манера с приемами миниатюры. О том, насколько уверенно великий миниатюрист владел приемами реалистической живописи, свидетельствует созданный им портрет дервиша (1500 г.). Вместе с тем, эта работа имеет несомненную композиционную общность с шедевром Леонардо да Винчи "Джоконда" (1503-06 гг.), что дало основание А.Хакимову провести параллель между двумя картинами и выявить в них наличие не только формальной, но и структурно-смысловой связи, общего эмоционального импульса (2.108, с. 24) (рис. 35).

Особое внимание в контексте сложения и эволюции искусства средневекового Востока привлекает проблема Ирана. По распространенному в научной литературе мнению считается, что приоритет в сложении нового художественного стиля, нового типа искусства, принадлежит Ирану, однако проведенный выше анализ исторического и художественного материала показывает, что влияние его преувеличено. Как уже было отмечено, искусство Ирана и Мавераннахра отличает общность тенденций развития. Но если в Иране орнамент и миниатюра со временем обретают сложные барочные формы, то на территории Мавераннахра тяготеют к классической строгости и лаконизму, что связано со спецификой тюркской эстетики, а также воздействием народного искусства. Очевидно, эти различия привели к возникшему предубеждению о преобладающем влиянии Ирана. Так, к примеру, Й.Кальтер пишет о том, что арабесковый декор на темуридской керамике является подражанием персидским образцам (5.7, с. 157). Однако предположения об иранском генезисе арабескового декора не состоятельны, так как последний представляет собой синтез различных по своему происхождению элементов, в том числе тюрко-степных. Аналогичную точку зрения в отношении миниатюры высказывает Дж.Гасанзаде: "Мнение многих историков искусства о преобладающей роли Ирана в истории мусульманского искусства ошибочно" (1.22, с. 36).

Камолиддин Бехзад. Портрет дервиша. 1500 г.

Леонардо да Винчи. Джоконда. 1503 – 06 гг.

Рис. 35. Несомненная композиционная и эмоциональная общность этих двух портретов – яркое свидетельство потенциальных возможностей диалога Запада и Востока, способных общаться на понятном друг другу языке, несмотря на глубокие различия в системе мировоззрений.

Во второй половине XVI в., в период государства Великих Моголов, основанном уроженцем Андижана Захириддином Бабуром, усиливаются взаимосвязи Мавераннахра и Индии. Между двумя странами происходит обмен посольствами, активизируется торговля, в частности, из Индии экспортируются различные товары, прежде всего ткани, драгоценные камни, красители, парфюмерия; мастера Мавераннахра получают возможность работать при дворе Бабура. Молодая среднеазиатская династия, воцарившись на индийском престоле, придерживается вкусов своей исторической родины. В XVI в. Индия – активный реципиент среднеазиатских и иранских художественных традиций (архитектура и архитектурный декор, миниатюра, керамика, ковры). Что касается ответных индийских влияний, то они проявляются в большей степени на уровне отдельных мотивов: изображения индийцев на миниатюре, персонажей в типично индийской одежде, как отражение знакомства жителей Мавераннахра с индийской культурой. В XVII в. ситуация меняется, индийские влияния усиливаются, особенно в миниатюре. Тягу к индийским образцам можно объяснить тем, что постепенно снижается уровень местных; индийское искусство воспринимается как более высокое, а, следовательно, авторитетное, достойное подражания. Некоторые художники-миниатюристы XVII в. вообще пишут в индийской манере, используя могольские прориси (1.86, с. 36). Так, миниатюра "Фархад и Ширин"

(Бухара, XVII в.; 1.86, илл. 68) дает возможность проследить, как изменяется стиль живописи при трактовке классического сюжета. Рисунок отличается большим реализмом, условность изображения уступает место достоверной выписанности деталей. Но главное – попытки перспективного построения, развертывания действия в глубину – те черты, которые никогда не знала ни согдийская, ни тюркская традиция. Размещение фигур – обсуждающие влюбленных девушки на переднем плане, главные герои в центре композиции, далее соответствующие им пара птиц на заднем фоне, и, наконец, опять же пара пасущихся оленей в верхней части композиции – создает иллюзорное развертывание композиции вглубь, а небольшие фигуры животных на заднем плане придают ей черты перспективного сокращения. Этот же прием использован в миниатюре "Лейли с подругами" (Бухара; 1.86, илл. 70): пасущееся где-то в глубине картины стадо, а также объемно трактованные деревья и юрты относят данное произведение к определенной культурной традиции, хотя реалии изображенного быта связаны со среднеазиатской средой.

В творчестве Мухаммада-Надира Самарканди, работавшего при дворе могольских правителей, нашел свое наиболее полное выражение "среднеазиатско-индийский художественный синтез" (1.86, с. 166, 32 – 34), проявившийся в сочетании среднеазиатских типажей с объемной моделировкой формы, пространственностью композиционного построения и реалистичной трактовкой пейзажа.

В эпоху Темуридов значительна роль китайских влияний; мода на все "китайское" была довольно устойчивой. Темуриды поддерживали активные дипломатические и культурные отношения с этой страной: так, в составе делегации 1419 г. были художники Гиясаддин-наггаш и Мухаммед Бакши (1.22, с. 67). Известно, что еще легендарный Мани учился живописи в Китае, Фархад у Низами там же постигал таинства скульптуры, а в поэме Джами "Юсуф и Зулейха" именно китайскому художнику поручили выполнить портреты главных героев этого произведения. Впрочем, искусство Китая долгое время оставалось эталоном для подражания для всего мусульманского мира. Как и раньше, Темуриды пользовались предметами роскоши китайского происхождения.

Наиболее ярко влияние Китая проявилось в керамике. Китайский фарфор периода Мин (1368 – 1644 гг.) благодаря своей красоте и приписываемым ему гигиеническим свойствам, пользовался чрезвычайным спросом, был излюбленным предметом роскоши у местной знати, и, соответственно, образцом для среднеазиатских гончаров. Его экспорт на среднеазиатские рынки привел к многочисленным подражаниям, особенно тех изделий, которые были выполнены в сине-белой гамме. Еще в афрасиабских изделиях были популярны мотивы "узла счастья", изображенные в центре блюда (XI в.); художники придворных мастерских Амира Темура охотно перенимают "китайские" рисунки, отличающиеся натуралистичностью растительных и зооморфных мотивов. Как результат, появляются многочисленные изделия с изображением хризантем, лотосов, пионов, узлов счастья, птиц, плавающих рыб. Их рисунок отличается изяществом и тонкостью линий, композиционной выстроенностью. Особое пристрастие к китаизированному рисунку демонстрирует столичный Самарканд (рис. 36).

Если первые образцы бело-голубой керамики прямо копировали китайские мотивы, то со временем местные мастера более творчески подходят к их

Блюдо. Самарканд. XVв.

Блюдо. Самарканд. XVв.

Блюдо и чаша.
Самарканд. XV – XVI вв.

Кувшин. Китай.
Начало эпохи Мин.

Рис. 36. Мода на китайский фарфор привела к многочисленным подражаниям сине-белой китайской посуде. Оттолкнувшись от китайских рисунков, местные мастера создают оригинальный стиль, характеризующий керамику темуридского времени.

использованию, что приводит к возникновению нового по характеру декора. Воспринимая привнесенные черты, художники перерабатывали их, видоизменяли, приближая к традициям местного рисунка и стиля. В это же время не менее популярна была черно-синяя керамика, которая развивалась под влиянием аналогичных образцов Сирии и Ирана XIV – XV вв.

Уже было отмечено, что в исламской классической орнаментике, число элементов которой строго ограничено, присутствуют два мотива китайского происхождения – хатаи (растительный мотив) и абр (чи, облако). По наименованию данного мотива получили свое название и знаменитые абровые ткани Узбекистана, поскольку рисунок их, достигаемый методом окраски резервированных участков ткани, напоминал абровые (облачные) мотивы. Были популярны также китайские плетенки, "узлы счастья" (буддийский узел), символизирующие долголетие. Влияние китайской иконографии проявляется и в появившихся на тканях и керамике изображениях драконов, фениксов. Г.Пугаченкова считает, что "китайские (в более широком смысле – дальневосточные) мотивы приспосабливались ко всему, что было связано с волшебством, мифологией, эпосом, фантастикой, представлениями о заморских странах, при изображении темных и светлых сил, а также иноземцев" (1.86, с. 296 – 297). Нельзя не отметить также, что привнесенные мотивы подчиняются стилистике местного искусства: "Восточные художники всегда восхищались греческим и китайским, но никогда его бездумно не копировали" (1.13, с. 57).

Носителями дальневосточных влияний были также уйгуры, изобразительное искусство которых отличалось удивительным реализмом живописного ряда,

повествовательностью, тонкой наблюдательностью и изысканным рисунком. Уйгурский фактор стал одним из импульсов для развития восточной миниатюры. Вскоре собственно уйгурское искусство приходит в упадок; восточная миниатюра, в свою очередь, использовав потенциал привнесенной художественной традиции, достигает вершин развития.

В целом настроенность на диалог составляла важнейшую черту исламской культуры Мавераннахра; инокультурные влияния проявлялись на уровне как предметов импорта, так и художественных идей. Толерантность исламской культуры – определение исторически объективное, подтверждающееся всем ходом ее развития. Если начальный этап исламского искусства представлял собой адаптацию различных по своему генезису художественных традиций и их элементов, то его дальнейшая эволюция также проходила в результате постоянных контактов стран и цивилизаций. Вбирая в себя опыт различных культур, исламское искусство сохраняло собственный стержень, связанный с максимальной эстетизацией формы, обусловленной влиянием мусульманского мировоззрения.

* * *

Первостепенная значимость эстетических приоритетов ислама в художественных процессах эпохи побуждает более пристально рассмотреть роль этой религии в сложении нового типа искусства. Ислам не отрицал достижений предшествующего периода; как результат, раннеисламское искусство являет собой симбиоз арабской эстетики и каллиграфии с раннесредневековыми изобразительными мотивами (к примеру, керамика и торевтика Мавераннахра). Новый тип художественной культуры не был привнесен арабами, он возник в результате синтеза эстетических воззрений ислама и местных художественных традиций. Мавераннахр сыграл важную роль в художественных процессах, захвативших Передний и Средний Восток, его лидирующая роль особенно явна в эпоху Амира Темура и Темуридов.

В период VIII – XI вв. еще востребованы традиции раннего средневековья, связанные с заключительным этапом развития тюрко-согдийской художественной культуры; вместе с тем, с X в. в искусстве появляются собственно арабские элементы (каллиграфия). Расцвет нового стиля искусства, характеризующегося господством орнамента, приходится на XI – нач. XIII вв., когда даже используемые ранее изобразительные мотивы подвергаются флоризации, в рисунке преобладает отвлеченное от реальных форм начало. Этот период в искусствоведческой литературе связывался с усилением религиозной пропаганды ислама: "богословы... провозгласили искусство злом..., был заложен запрет на все, что живет и дышит" (1.83, с. 206) – подобная оценка сразу настраивает на негативное отношение к этому периоду развития искусства. Объективности же ради следует сказать, что в эпоху "мусульманского ренессанса" культура ислама обрела достаточно твердую почву под ногами, и могла позволить себе отказаться от нехарактерных для нее средств художественной выразительности. Это приводит к господству именно тех форм искусства, которые в полной мере отвечали идее сохранения художественно-религиозной целостности. В целом не запреты на изображение предметов реального мира, а стремление искусства говорить на адекватном его ценностям языке, передавать идеальные, а не реальные формы, лежат в основе исламского аниконизма.

В противовес распространенному утверждению о том, что "ислам отверг участие художников в делах веры", не создал сколько-нибудь единых норм эстетических представлений, нельзя не заметить, что именно искусство было призвано участвовать в пропаганде и утверждении новой идеологии. В новом художественном языке, основанном на использовании каллиграфии, орнаментальных систем гирихов и ислими, нашли свое воплощение представления об идеально красивом Боге, созданном им гармоничном мире. XI – нач. XIII вв. – яркий пример искусства идеационального типа, определяющегося органичной связью религиозных и эстетических норм. Отсюда – симбиоз каллиграфии (как проводника коранических идей), геометрического (гирих) и растительного (ислими) орнамента. Лишь со временем, когда исламская эстетика отходит от строгого аскетизма раннего периода, в орнаменте можно видеть лишь знак, символ определенной художественной системы. Светские тенденции темуридской эпохи способствовали возрождению изобразительности уже в рамках исламской художественной традиции (монументальная живопись, миниатюра).

Утверждение единой религии изменило роль этнических компонентов в художественных процессах; они отходят на второй план, уступая место эстетике ислама, объединившей искусство стран мусульманского Востока в единую систему. Исламский художественный канон с присущим ему аниконизмом, направленностью на создание форм, выражающих представление об идеальной красоте, характеризует искусство как ирано- , так и тюркоязычных народов, и именно этот факт стал еще одной основой того, что полиэтничное население городов Мавераннахра имеет единое, нераздельное культурное и художественное наследие.

Вместе с тем, несмотря на общность тенденций, в основе художественной культуры мусульманских стран лежат этнические традиции. Они отчетливо прослеживаются по элементам и стилистике нового типа искусства. Тюркская эстетика сохраняет чистоту формы, строгость композиционных решений, в то время как в Иране язык искусства отличается большей пластичностью, усложненностью рисунка и композиций. Эти специфические черты прослеживаются как в орнаменте, так и в миниатюрной живописи тюрков и персов. Тюркский стиль проявляется не только в отмечаемых исследователями характерных этнических типах персонажей и их одежды, но и в мировосприятии, воспитанном степной средой обитания, в лаконизме и четкости композиционных построений, обращении к темам природы. В итоге можно говорить о несомненном этнокультурном своеобразии произведений искусства и художественного ремесла Ирана и Мавераннахра, которые, имея единую основу, различались между собой.

В историографии исламского искусства сложилась неправомерная точка зрения, согласно которой в его формировании и развитии ведущая роль принадлежит Ирану. В противовес этой точке зрения подчеркнем, что в его выработке участвовали мастера различных городов мусульманского Востока. Получившая широкое развитие в эпоху средневековья цеховая организация ремесла привела к появлению обширной прослойки профессиональных мастеров, работавших в крупных городских и дворцовых мастерских, сыгравших ведущую роль в развитии художественного процесса Мавераннахра. С их творчеством связывается понятие профессиональной, элитарной художественной традиции. Впоследствии взаимодействие

элитарной и народной художественной традиции также будет прослеживаться достаточно отчетливо.

Связь между совпавшими по времени процессами "тюркского внедрения" и "мусульманского ренессанса" (XI – нач. XIII вв.) дает возможность делать вывод о важной роли тюрков в процессе становления новой художественной традиции в искусстве ислама, и является еще одним подтверждением того факта, что тюркские племена вновь выступают в роли катализатора художественных процессов, доказывая свою способность к творческому прогрессу.

Нельзя не отметить также историческое значение эпохи Темуридского ренессанса. Период XV – XVI вв. стал временем окончательного утверждения тюрко-таджикского симбиоза культур. Вместе с тем, это период наивысшего взлета искусства средневекового Мавераннахра. Последующее его развитие, как будет видно, связано с сохранением традиций именно этого периода. Прежде всего, это касается тех видов искусства, которые развивались в столичных городах и сохранили традиции элитарной, "дворцовой" художественной традиции: золотое шитье, чеканка, резьба и роспись по ганчу и дереву, отчасти вышивка и ювелирное искусство. Художественная традиция Темуридской эпохи отразилась именно на изделиях крупных ремесленных центров, в то время как в сельских районах в большей степени сохранялись черты народного стиля.

В становлении и развитии исламского искусства большую роль сыграли художественные традиции различных стран и народов. На этапе его формирования, как уже было отмечено, происходило активное взаимодействие привнесенных и локальных элементов, что проявилось в симбиозе арабской каллиграфии и доисламских изобразительных мотивов. Со временем новая эстетика способствует созданию нового стиля искусства, основанного исключительно на орнаментальном начале; сложившееся искусство стремится к чистоте собственного языка и не допускает "чужих" элементов в свою среду (идеациональный тип культуры, основанный на единстве религии и искусства, или канонический тип искусства, ориентированный на выполнение правил и нормативов, стремится к самосохранению, отторгая инокультурные тексты). В результате в искусстве XI – нач. XIII вв. на первый план выходит орнамент, достигший значения завершенной образно-художественной системы. Инокультурные заимствования отмечаются в основном на уровне импортированных предметов быта, тканей, одежды. Эпоха Темуридов в большей степени была благоприятна в плане обращения к традициям соседних стран. Не в последнюю очередь этот фактор связан с тенденциями секуляризма, когда искусство обретает более открытый характер. Как и в предшествующий период, тюркоязычные народы проявляют известную гибкость, обращаясь к инокультурному опыту. Вместе с тем собственные каноны искусства находились на высоком уровне развития и в значительной степени трансформировали привнесенные элементы.

Глава IV

Позднее средневековье
специфика этнокультурных процессов

Рассматривая искусство эпохи позднего средневековья, исследователи в первую очередь подчеркивали спад динамики его развития, а также устойчивую связь с традиционными канонами, сложившимися в предшествующий период. "Художественное ремесло – пишет Л.Ремпель в отношении этого периода, – уже познало гнет незыблемых традиций и бесконечного повтора изведанных форм старого. Отсюда отсутствие притока свежих идей..." (1.84, с. 391). Ориентированность на канон, интерпретацию классических образцов, выявляется во всех исследованиях, посвященных тем или иным видам ремесла. Не случайно, к примеру, Д.Фахретдинова раздел монографии, посвященный ювелирному искусству XIX в., озаглавила "В старых традициях" (1.121).

Снижение активности художественного процесса ученые связывали в первую очередь с историческим фоном, с ситуацией в области общественно-экономической жизни. Действительно, XVIII в. стал временем значительного упадка на фоне феодальных неурядиц, ослабления международных торгово-экономических связей среднеазиатских городов. К XIX в. ситуация стабилизируется, что отражается и на состоянии культуры. В этот сложный период в большей степени пострадали те виды искусства, которые были связаны с профессиональной элитарной традицией. Так, практически полностью исчезает книжная миниатюра, архитектурная облицовочная керамика (к концу XVIII в.); там, где архитектурная керамика сохранилась (Хорезм, западная Фергана), качество ее было несопоставимо низким. И все же традиции элитарного стиля поддерживались благодаря редким дворцовым мастерским, а также городским ремесленным организациям, со своими уставами, пирами-покровителями и строгим разделением труда. Как результат, декор чеканки и ювелирного искусства крупных городов, настенных росписей и резьбы по дереву и ганчу, золотого шитья Бухары сохраняли стиль и художественные особенности рафинированной дворцовой культуры.

Вместе с тем, нельзя не отметить определенный социо-культурный парадокс: спад экономического развития, отразившись на некоторых видах искусства, связанных с дворцовой средой, не помешал достаточно стабильному состоянию народного творчества, подтверждением чему служат великолепные произведения вышивки, керамики, ковры, набойка и проч. Очевидно, в сфере народных художественных ремесел события общественной жизни отражались не столь адекватно. Этот факт дает возможность говорить о народности искусства позднесредневекового Узбекистана как о наиболее характерной, определяющей его черте.

Высокий уровень состояния художественного ремесла на фоне общего экономического упадка связан, на наш взгляд, со спецификой периода –

развитием культуры канонического типа. Основной лейтмотив этого времени – сохранение традиций, в области художественного творчества все ориентировано на канон. Для крупных городских центров таким ориентиром становится искусство эпохи Темуридов, связанное с традициями элитарного стиля, для периферии – идеалы народного искусства, генезис которого восходит к культуре степных кочевых племен, или оседло-земледельческих обществ. Все эти процессы объяснимы с точки зрения законов этногенеза: если этническая система переживала состояние спада, то художественная традиция стремилась к своему сохранению (1.29, с. 67).

В целом период позднего средневековья стал ярким этапом в развитии культуры края. Значимость этого времени связана с тем, что сегодня, в наши дни, оно выступает в качестве классического образца, ориентира, выбранного художниками, народными мастерами в качестве отправной точки для возрождения традиций национального искусства.

Специфика художественной культуры позднего средневековья связана также с формированием локальных школ и центров художественных ремесел, обусловленных образованием на территории Узбекистана трех самостоятельных государств – Бухарского эмирата, Хивинского и Кокандского ханств. Их население представлено сложным этническим составом, что не могло не сказаться на характере развития культуры и искусства. В результате совместного проживания между народами происходил закономерный процесс взаимовлияния и сближения культур. Причем нельзя не заметить, что в целом они объединяются не по этническому признаку, а по принципу схожести типов хозяйствования, т.е. у оседло-земледельческих узбеков много общего с культурой таджиков, а у кочевых узбеков – с туркменами, каракалпаками, казахами, чей образ жизни традиционно был связан с культурой степи.

Следует также отметить, что на протяжении XVIII – XIX вв. наблюдалось явление аккультурации и этнической ассимиляции малых народностей, постепенное преобладание узбекского языка. Так, каракалпаки Ферганской долины находились под значительным влиянием узбекской культуры (1.132, с. 5), то же самое происходило с люли, цыганами, арабами и др., которые перестали отличаться от узбекского или таджикского населения. Так шел процесс "укрупнения" наций, и лишь предметы искусства дают возможность проследить генезис той или иной этнической группы.

В городах, традиционно оседло-земледельческих районах по-прежнему актуален узбекско-таджикский симбиоз культур, сложившийся в эпоху развитого средневековья, и обусловленный консолидирующим влиянием эстетики ислама, многовековой близостью традиций этих народов, длительностью их совместного проживания и интенсивностью контактов. Как результат, некоторые виды искусства представляли собой общее культурное наследие, этнические особенности в нем не прослеживались. Например, изготовлением абровых тканей занимались как узбекские, так и таджикские мастера. Генезис самой техники абрового крашения связан с Индией или, что более вероятно, с южным Китаем, откуда она стала распространяться в Переднюю и Центральную Азию, а также в Западный Туркестан (5.7, с. 218). С.Махкамова считает, что трудно определить время появления абрового крашения; сами мастера-абрбандчи считают эту технику очень древней (1.64, с. 8). Однако сама технология резервирования, при

которой возможно получение оригинальных рисунков и расцветки, привела к развитию совершенно самобытного стиля узбекских и таджикских абровых тканей, практически не отличающихся как по рисункам, так и по характерному колориту.

Что касается культуры кочевого мира, то она также демонстрирует устойчивые, веками сложившиеся связи. В рассматриваемый период искусство степи, если и развивается, то по линии упрощения системы, что не в последнюю очередь было связано с прекращением активных племенных миграций. Наследие генетически близких скотоводческих племен Средней Азии – узбекских, туркменских, киргизских, казахских, каракалпакских – восходит к общим корням, связанным с художественными традициями родоплеменных кочевых общин (ковры, войлок, отчасти ювелирное искусство).

Вместе с тем, нет оснований отождествлять искусство оседлых узбеков и таджиков в целом, так же как и искусство бывших в прошлом кочевых племен, поскольку вне мест совместного проживания художественные традиции народов, при известной общности традиций, все же отличны друг от друга, имеют свою специфику.

В целом материал XVIII – XIX вв. в большей степени отражает уже сложившуюся картину этнокультурных взаимодействий, обусловленных генетической близостью народов, длительностью совместного проживания, общими культурными традициями.

Еще одна отмечаемая исследователями характерная черта развития искусства XVIII – XIX вв. связана в выходом территории Средней Азии из сферы широких внешних сношений. Традиционной стала точка зрения, что "Великие географические открытия отодвинули значение караванных путей, в силу чего резко сократились и мировые рынки, и общие международные связи Средней Азии" (1.84, с. 320). Более того, "городское ремесло, чтобы удержать славу и достоинство школы, было вынуждено оберегать себя от влияний извне и крепко держаться старых традиций" (1.84, с. 374). Так, например, в ювелирном искусстве XIX в. все ощутимее проявлялось стремление к перенасыщенной изукрашенности, увлечение усложненной, измельченной, изощренной орнаментальностью. "Громоздкость, многоцветие, гиперболизация, увеличение размеров, нарушение гармонии – все эти тенденции обычно присущи искусству, лишенному благотворных и значительных эстетических идей" (1.121, с. 68). Те же черты характеризовали архитектурный декор, другие виды городского искусства. Что касается искусства степи, там также шло постепенное снижение эстетического уровня, которое отражалось в упрощении системы декора. Существовала ли динамика в сфере культурных контактов, в условиях столь прочной стабилизации и даже консервации связей, локализации художественных процессов? Исследование фактического материала показывает, что приток "свежих идей" все же был ощутим.

Важное значение в этом плане сохраняют региональные торговые отношения, привносящие в местное искусство художественные традиции соседних стран. Несмотря на спад деятельности Великого шелкового пути, торговля по-прежнему является существенным фактором, вносящим оживление в художественную жизнь региона. В этот период караванные дороги соединяли города Средней Азии с крупными торговыми центрами

на территории Афганистана, Ирана, Индии и Сибири; активная торговля велась с населением казахских степей. Города, крупные торговые центры, были основными центрами взаимопроникновения различных этнокультурных и художественных традиций, в то время как периферия демонстрировала стойкое сохранение самобытных локальных черт.

Другой фактор – взаимодействие оседлой и кочевой культур, наиболее полно проявившееся в процессе оседания кочевников. На территории Узбекистана формируется ряд пограничных этнокультурных зон, где совместно проживают различные народы. Сближение в так называемых контактных зонах, процесс интенсивного перехода кочевых племен к оседлому образу жизни, отмеченный во всех регионах Узбекистана, нашел свое отражение и в прикладных видах искусства.

Обратим внимание на карту. Северо-восточный район Узбекистана – Ферганская долина, как в котле, сконцентрировала в себе племена узбеков, киргизов, таджиков. Здесь сложился эпицентр узбекско-таджикско-киргизских традиций. Общность бытового уклада и обычаев равнинных узбеков и таджиков центральных районов Узбекистана также нашла очевидное отражение в художественном ремесле (узбекско-таджиксий симбиоз). Наряду с этим, в крупных городских центрах – Бухаре и Самарканде – сохранялось двуязычие – важнейший показатель интенсивности этнических процессов. Еще одну контактную зону представляет собой юго-западный регион, Хорезм и Каракалпакия, состав населения которого способствовал сложению узбекско-туркменско-каракалпакского синтеза традиций (районы Чарджоу, Ташауза, Чимбая). Узбекско-казахский симбиоз проявляется в районе Бухары, Ташкента и Сырдарьи, а также в отдельных частях Зарафшанской долины. Наконец, узбекско-туркменско-таджикский симбиоз складывается на юге Узбекистана, в Сурхандарьинской области. Кроме указанных основных по количественному составу народов, на территории Узбекистана проживали дунгане, уйгуры и арабы, к числу малых народностей относятся также ирони и цыгане. Наконец, с конца XIX в. здесь проживают русские, украинцы и проч.

Вплоть до начала XX в. традиционно кочевой образ жизни вели многочисленные узбекские племена – карлуки, кипчаки, кунграты и др., каракалпаки и киргизы Ферганской долины. Их переход к оседлости происходил в разных районах по разным причинам и в разное время. Так, на территории Бухарского ханства ограниченность угодий, постоянная межплеменная борьба из-за пастбищ, недостаток кормов, налоговая политика бухарских эмиров привели к вынужденному переходу скотоводов к оседлому образу жизни. В то же время в Ферганской долине скотоводческим племенам (кипчаками, каракалпаками) было выгодно заниматься скотоводством, они занимали свободную экологическую нишу в горных районах Ферганской долины и активно торговали с ее жителями; в результате переход к оседлости проходил очень медленно (3.98, с. 141 – 142). Вместе с тем, процесс оседания приводил к исчезновению некоторых видов ремесла, или их видоизменению. Таким образом, сохраняющаяся структура "кочевое – сельское оседло-земледельческое – городское население" по-прежнему дает возможность говорить о городском художественном ремесле (в том числе дворцовом), ремесле сельского оседлого населения и все еще сохранявшихся племен кочевых скотоводов. Что касается динамики взаимодействия культур, то в

целом она прослеживается в двух аспектах, связанных с оседанием кочевых племен и торговыми контактами городов.

Нельзя не заметить, что с прекращением крупных миграций в искусстве скотоводов наблюдается большая консервация традиционных форм. Лишь в случае ассимиляции с оседлым населением вчерашние кочевники заимствовали формы и мотивы, характерные для искусства оседло-земледельческой среды, да и то не всегда; приверженность к канонам искусства степи оставалась неизменной. Что касается оседлого населения, то здесь динамика была более значительной: народные мастера в поисках нового обращались как к профессиональной художественной традиции, бывшей своего рода примером для подражания, так и к предметам искусства других стран. Все эти контакты давали неисчерпаемый простор для творческой фантазии, синтеза и вольной импровизации форм.

Одним из существенных факторов, связанных с динамикой этнокультурных процессов, стало присоединение Туркестана к России. В результате местная среда испытывает определенное влияние русского, а также, соответственно, европейского искусства. Внедрение русской этнокультурной традиции дало новое направление развитию культуры узбекского и других народов и пагубно сказалось на традиционных формах искусства. Так, ввоз предметов промышленного производства, анилиновых красителей, подорвал состояние ремесел, сказался на качестве изделий. Практически исчезают кустарные ткани и художественный металл. Резко снижается качество ковров, пострадавших от привозных анилиновых красителей. Предметы ремесла лишь "сохраняют отзвук большого мастерства", дают представление о "больших художественных достижениях в былом" (2.21, с. 66, с. 68). В искусстве резьбы по дереву многие названия узоров были забыты, а мастера-резчики, хотя и сохранили отдельные воспоминания о семантике того или иного рисунка, уже не занимались узоротворчеством (2.85, с. 379).

С другой стороны, пробудился интерес к восприятию новых форм и орнаментальных мотивов, зачастую придававших изделиям мастеров черты эклектичности. В ювелирном искусстве стали использовать российские монеты (впрочем, прием использования монет был известен давно). Изготовлялось много столовой посуды в подражание российской. В орнамент проникают мотивы, характерные для русского искусства (например, подражания рисунку жестовских подносов в росписях ниш бухарских жилых домов). Российский импорт активно использовался мастерами, стремившихся расширить традиционный багаж форм и декора.

Такова общая характеристика процесса взаимодействия культур в рассматриваемый период. Обращение к фактическому материалу отдельных регионов позволит проиллюстрировать его на конкретных примерах. В целом для выявления проблематики взаимодействия культур в период XVIII – XIX вв. нами были отобраны примеры, связанные с появлением новых форм под влиянием кочевого мира, а также с обращением мастеров к предметам импорта. Анализ процесса взаимовлияния культур, выявление конкретных примеров заимствований представляет несомненный научный интерес, т.к. позволяет определить генезис тех или иных памятников искусства.

Кокандское ханство

Кокандское ханство занимало территорию Ферганской долины, древнейшего земледельческого оазиса Средней Азии, и ташкентской области; фергано-ташкентский регион был одним из основных мест сосредоточения оседлого населения (2.71, с. 4). 60% жителей долины в нач. XX в. было представлено таджиками и сартами (племенами, перешедшими к оседлому образу жизни; по своему этническому составу это были как таджики, так и узбеки). Остальная часть населения – это появившиеся здесь в XV – XVI вв. тюркоязычные кочевые и полукочсвые скотоводы, бывшие потомками домонгольских и тюрко-монгольских племен. После перехода к оседлости эта группа передала оседлым народам и свое название – "узбек". С XVI в. в Ферганской долине появляются и расселяются киргизы (1.28, с. 73), которые лишь к XX в. переходят к оседлому образу жизни. В результате киргизы пополняют число сартов: "немалый переход киргизов в состав узбеков-сартов – в определенной степени результат этнокультурного сближения под влиянием естественных факторов" (1.28, с. 81). Наконец, в XVIII в. здесь появляются каракалпаки, а с последней четверти XIX в. в долине стали расселяться уйгуры. Непосредственный контакт уйгуров и узбеков в районах Кашгарии и Ферганы поддерживал исторически сложившуюся близость их культур. С.Дудин отметил большое сходство уклада жизни, быта кашгарцев и сартов (оседлых узбеков), его поразило даже чисто внешнее сходство города Кашгара с Кокандом или Ошем (2.96, с. 217). В искусстве это сходство особенно ярко проявилось в архитектурном декоре и приемах оформления интерьеров жилищ. В целом "Фергана стала одним из центров этнокультурных контактов на территории Мавераннахра. Здесь более, чем на остальной территории современного Узбекистана, культура узбекского народа обогащалась за счет проникновения в нее элементов культуры других народов" (1.28, с. 3). Во многом это происходило благодаря тому, что природно-климатические условия в Ферганской долине – наличие высокогорий, полупустынь и пустынь, плодородных речных долин – способствовали сосуществованию здесь различных хозяйственно-бытовых и культурных укладов.

Важную роль в процессе взаимообогащения художественных традиций играли рынки – кокандский, андижанский, маргиланский, наманганский. Сюда привозили товары из различных городов, что приводило к выработке стандартизированного рыночного вкуса. Таким образом, здесь наблюдался довольно динамичный художественный процесс, импорт с Запада и Востока давал местным мастерам множество возможностей для творческих интерпретаций. Вместе с тем, Фергана оказывала влияние на развитие искусства соседних регионов, в частности, на этнически близкий Кашгар.

Что касается характеристики искусства данного региона, то ему в целом была присуща ориентация на каноны городского, оседло-земледельческого типа культуры; по В.Бартольду, в конце XVIII – первой половине XIX вв. города Ферганской долины занимали главенствующее положение (1.14, с. 54). В них сохранялись также традиции рафинированной культуры, связанной с эстетикой средневекового мусульманского искусства.

Ковроткачество как ремесло, характерное и для скотоводческой и для оседло-земледельческой среды, можно рассматривать как наиболее

"показательный" вид для иллюстрации происходивших взаимодействий. Ферганская долина являлась одним из крупнейших в Средней Азии ковропроизводящих регионов, ткачеством здесь занимались киргизы, узбеки, арабы, каракалпаки. Вместе с тем, на местных рынках большим спросом пользовались привозные ковры с цветочно-растительными композициями, а именно "садовые" ковры Ирана и Азербайджана, а также кашгарские "гранатовые" ковры. Местные мастерицы, стремясь к лучшему сбыту своей продукции, охотно заимствовали "чужие" рисунки, создавая на их основе новые, оригинальные композиции.

Тебризские "садовые" ковры продолжают линию ковров с абстрагированным цветочным декором, однако в отличие от последних, связанных с идеей райского сада, они по своей композиции и орнаментальному убранству воссоздают образ сада реального; прототипом их орнаментов были наблюденные в природе формы (эта эволюция рисунков в иранской культуре также была связана с тенденциями секуляризма).

Разбивка и планировка садов, парков были на Востоке особого рода искусством. Обычно планировка представляла собой строго очерченные квадраты или прямоугольники, разделенные между собой водными протоками. По своей композиции "садовые" ковры чаще передают именно такую схему – с квадратными участками, на фоне которых размещались цветущие кусты или деревья, и водными протоками с плавающими рыбами. В XVIII в. эта композиция схематизируется, превращаясь в ряды прямоугольников с цветочными розетками; водные протоки и рыбы исчезают. Аналоги этих тебризских "садовых" ковров мы и встречаем в Ферганской долине. В основе их композиции – прямоугольники, разделенные широкими полосами, т.е. здесь представлена все та же квадратная разбивка сада, но в более схематичном варианте. На фоне каждого прямоугольника – цветочный куст – стебель, увенчанный цветком, с отходящими от него по сторонам листьями и цветами. Однако если в иранском варианте число квадратов может достигать 84 (7 х 12), то в более огрубленном, схематичном аналоге из Ферганской долины – 21 (3 х 7), 6 (2 х 3) и проч. Куст также значительно видоизменен: в результате укрупнения рисунка он теряет некоторые детали или просто превращается в цепочку цветочных розеток. Таким образом, заимствованная композиция в исполнении ферганских мастериц претерпевала значительные изменения под воздействием народных традиций рисунка (рис. 37).

Столь же популярны были ковры с цветочным декором из Азербайджана, а именно Ширвана, являвшегося одним из крупнейших ковроткаческих районов в Закавказье. Ширванские ковры с цветочными розетками, организованными в сеточные композиции, стали основой для множества вариаций в исполнении местных мастериц.

Значительная часть киргизского и уйгурского населения проживала на территории Китая, в районах Синцзяна: городах Кашгар, Яркенд, Хотан. Поэтому закономерно, что синцзянские киргизские и уйгурские ковры, связанные с местными традициями искусства, а также испытавшие воздействие китайской орнаментики, влияли, в свою очередь, на ковроделие Ферганской долины. К числу типичных мотивов кашгарской орнаментики относятся мотив "кашгар-нуска" – рисунок гранатового куста (анор) ("ковры с таким узором киргизские ковровщицы называют кашгарскими", 1.70, с. 100), крупные круглые медальоны (лотос Будды), а также облачный (грибовидный)

Ковер "Садовый".
Тебриз. Начало XVIII в.

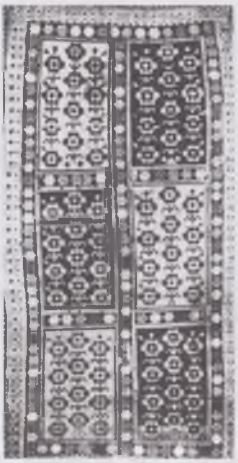
Ковер "Садовый".
Тебриз. XVIII в.

мотив абр (знак чи), часто идущий по периметру серединного поля ковра. Ковры типа "кашгар-нуска", серединное поле которых заполнено растительным побегом с плодами граната, становятся типичными для Ферганской долины.

Ферганские мастерицы, занимавшиеся ковроткачеством, охотно заимствовали мотивы и рисунки отовсюду, где это было возможно, но в коврах для собственного пользования и небольших ковровых изделиях сохранялась традиционная орнаментика, связанная с канонами кочевнического искусства. Например, при изготовлении кош джабыков (подвесная полка для посуды и другого домашнего скарба), баштыков, ешик тышей (вещевых мешков) использовалась архаичная орнаментика, восходящая к традициям искусства кочевой степи. Это разнообразные тамговые мотивы – зубчатые, ступенчатые и простые ромбы, восьмиугольные розетки, прямоугольные медальоны с рогообразными, когтеобразными мотивами по периметру, изображения тумаров, астральная и солярная символика, мотивы таман (след тотемного животного), крестообразный мотив с ромбом в основании и рогами по сторонам креста, переданный в самых разнообразных вариантах. Последний, пожалуй, наиболее популярный, классический элемент ковровой орнаментики кочевых народов. Он полисемантичен – с ним связаны идеи плодородия, изобилия, богатства, покровительствующей силы. Крест – традиционный солярный символ, ромб – символ плодородия, наконец, рога – образ тотемного животного-покровителя. Этот элемент стал универсальным символом кочевой культуры, вобрав в себя понятия о тех ценностях, которые имели значение в жизни скотовода. Он встречается в орнаментике всех тюркских народов, свидетельствуя о генетическом родстве их культур. Колорит этой группы ковровых изделий также традиционен для искусства степи: это преобладание темно-красных, коричневых цветов с небольшими добавлениями желтого, белого, синего.

Некоторые орнаментальные мотивы – настоящий клад в отношении трансформации и генезиса форм. Так, мотив "орус кочот", который, по

Ковер. Ферганская долина. XIX в.



Ковер. Ферганская долина. Конец XIX в.

Рис. 37. Эволюция одной композиции: популярные на Востоке иранские "садовые" ковры с прямоугольной разбивкой центрального поля пользуются спросом на ферганских рынках, и, как результат, становятся объектом подражания для местных ковровщиц. Дизайн импортных ковров значительно упрощается, подчиняясь местным народным традициям рисунка; "чужое", адаптировавшись, становится "своим".

мнению В.Мошковой, отталкивающейся от его названия, был заимствован из русских тканей (1.70, с. 97), и бывший характерным для китайских и киргизских ковров – не что иное, как все тот же в значительной степени стилизованный классический элемент "кочевнического" искусства крест-ромб-рога. В результате трансформации он постепенно теряет рисунок креста и ромба, остаются лишь завитки рогов в виде волют, или знаков С. Получившийся мотив стилистически близок китайской орнаментике, чем и объясняется его широкая популярность в китайских коврах.

Переход недавних кочевников к оседлому образу жизни отразился и на изготовлении ковров-джойнамазов, которые стали распространяться в XIX в. в быту киргизов и узбеков Ферганской долины. Это обстоятельство достаточно показательно – в эпоху позднего средневековья и нового времени вчерашние скотоводы, ассимилируясь среди оседлого населения, становятся более восприимчивы к культовой атрибутике ислама, в то время как кочевники, осевшие отдельными локальными группами, несмотря на исповедование этой религии, зачастую игнорировали ритуальные тонкости. Так, у туркмен джойнамазы известны в основном у племен эрсари, живущих в районах среднего течения Аму-Дарьи (села Бешир, Кызыл-аяк, Чакыр), которые всегда совмещали скотоводство с земледелием (1.70, с.204). Михрабная ниша в туркменских молитвенных коврах всегда украшена рисунком рогов, символизирующим покровительствующую силу тотемного животного. Аналогичные приемы декорирования михрабной ниши встречаются у всех народов, чье прошлое было связано с кочевым скотоводством – узбеков, киргизов, каракалпаков, азербайджанцев, турок. Это сочетание исламского сакрального символа (ниша) и венчающего его

тотемного знака (рога) уже само по себе является культурным нонсенсом (вспомним также изображение китайского дракона аждахо на фасаде мечети Анау, Туркмения). Вместе с тем, это и ярчайший пример диалога двух принципиально различных художественных традиций, двух культур – тотемистической и мусульманской, вполне уживавшихся в сознании вчерашнего кочевника, и демонстрирующих определенную гибкость его сознания. Что касается оседло-земледельческих племен узбеков, то в их молитвенных коврах и вышивках представлен исключительно цветочный декор, символизирующий райский сад, который, собственно, и является типичным для джойнамазов. Вместе с тем, несмотря на преобладание растительного декора, его стиль геометризованностью форм отличается от стиля декора "дворцовых" ковров.

Если киргизские мастерицы активно перерабатывают всевозможный материал, то ковры ферганских узбеков и каракалпаков демонстрируют стойкое сохранение древних степных традиций. Основа декора их ковров – все тот же крестообразный элемент с изображением рогов, образующий расположенные рядами медальоны. На кошмах также присутствуют в основном различные геометрические и рогообразные мотивы. Таков классический узбекский ковер, на красном фоне которого – ряды ступенчатых ромбов, обрамленных рогообразными элементами, в центре ромбов – восьмилучевая розетка (в европейской литературе этот элеменет известен как "мемлинговский" гель, т.к. встречается на картинах голландского художника Ганса Мемлинга). Подобный ромб – один из классических элементов кочевой орнаментики, он присущ коврам туркмен, каракалпаков, казахов, азербайджанцев, турок и свидетельствует о генетической общности культур тюркских народов (рис. 38).

В ювелирном искусстве Ферганской долины также прослеживаются параллели с соседним Восточным Туркестаном, основанные на идентичности традиционного набора украшений. Кашгар был крупнейшим в регионе центром по художественной обработке металла и изготовлению ювелирных украшений. Его изделия отличались ажурностью форм, обилием филиграни и зерни. Популярные серьги "кашгари балдок" с изображением сидящего Будды, как отголосок длительного бытования здесь буддизма, получают распространение не только в Фергане, но и в других городах Узбекистана, Таджикистана, Туркмении. Эти серьги выполнялись в форме кольца, без подвесок, в технике филиграни. Заимствованная форма приводит к появлению местных вариаций – ташкентских, бухарских, самаркандских, генетически восходящих к кашгари-болдок (1.121, с. 118). Это, в частности, серьги "уч-аяк" и "беш-аяк", отличающиеся прикрепленными к кольцу подвесками (от 3 до 5); декоративная интерпретация формы лишает ее сакральной значимости. Вместе с тем, некоторые типы узбекских украшений заимствовались уйгурскими мастерами, например, туморы, которые "покупались у андижанцев" (2.96, с. 235).

Проблему взаимосвязей в ювелирном искусстве данного региона изучала Л.Чвырь, которая проводит сравнительный анализ традиционного набора украшений уйгуров с украшениями других тюркоязычных народов Средней Азии – казахов, киргизов и узбеков (2.96, с. 234). В результате автор отмечает как общие черты, так и различия. Наибольшее сходство прослеживается между ювелирными наборами уйгуров и оседлых узбеков Ферганы, карлуков,

Ковер "Кония".
Турция. XIX в.

Ковер "Муган".
Азербайджан. XIX в.

Ковер узбекский.
Ферганская долина. XIX в.

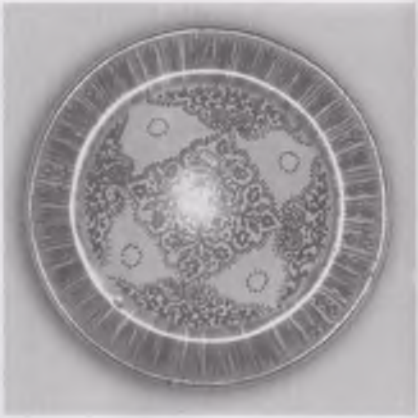
Рис. 38. Ступенчатый ромб в обрамлении рогообразных элементов – один из классических мотивов орнамента в искусстве тюркских народов, чье историческое прошлое было связано с кочевым скотоводством. Распространение мотива шло с востока на запад, и было связано с миграцией огузско-тюркских племен. Канонизация формы не исключает разнообразия ее трактовок, в зависимости от вмещающей среды.

южнохорезмских узбеков. К числу аналогичных форм относятся некоторые типы головных украшений, накосные украшения, многочисленные туморы, филигранные пуговицы и проч. В то же время Ташкент дает больше различий, чем сходства. Что касается проблемы в целом, то следует подчеркнуть, что сходство изделий киргизов и узбеков Ферганской долины, уйгуров Синьцзяна обусловлено общностью исторического развития, тесными многовековыми культурными и этногенетическими связями этих народов.

Чрезвычайно показательна в плане этнокультурных контактов керамика. Крупнейшие центры керамического производства Ферганской долины XIX в. – Риштан, Андижан и Гурумсарай. Каждый из них отличался специфическими чертами, вместе с тем, декор посуды этих центров имеет общие черты и элементы. Эта близость систем декора неслучайна – названные центры развивались в условиях постоянных контактов и связей друг с другом.

В Риштане работали преимущественно таджикские мастера; по свидетельствам историков, в конце XIX – нач. XX вв. здесь "насчитывалось 80 гончарных мастерских, в которых работало 300 человек... За сезон, который продолжался 6 – 7 месяцев, выпускалось 1500 – 1700 изделий" (2.76, с. 710). Развитая цеховая организация ремесла со своими уставами и традициями, узкой специализацией мастеров, свидетельствует о развитости и устойчивости традиций керамики в этом центре. Производившаяся здесь поливная посуда отличалась ярко выраженным местным стилем, который складывался под воздействием несколько архаичного по характеру декора. Типичные образцы таких рисунков – композиции с круглыми цветочными розетками или кругами (чашма гуль), разбросанными по полю блюда,

Блюдо. Китайский импорт. XIX в.



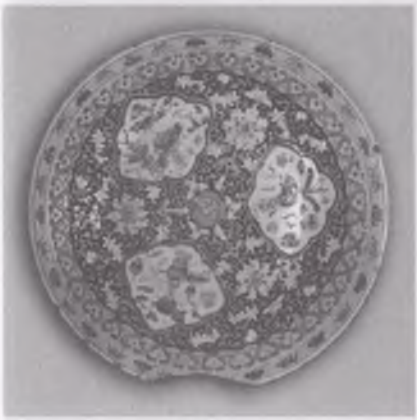
Блюдо. Риштан. Конец XIX в.

Рис. 39. Во второй половине XIX в. подражания китайскому фарфору занимали значительное место в общем комплексе риштанской керамики. Такая посуда, декорированная тонкой вязью синих растительных побегов по голубому фону, была известна как елгон чинни – ложный фарфор, а мастера, специализировавшиеся на ее производстве, – чиннисоз (чиннипаз).

крестообразные (чор гуль) и спиральные (центрические) композиции (офтоб – Солнце).

Вместе с тем, именно Риштан дает яркие примеры синтеза различных культур, здесь наиболее полно прослеживаются китайские, уйгурские, киргизские влияния, органично включенные в систему местного декора, связанного с оседло-земледельческой средой. Из всех ферганских центров лишь в Риштане производилась фаянсовая посуда в подражание китайскому фарфору. Она была известна как елгон чинни (ложный фарфор), сопол чинни (глиняный фарфор) или кук чинни (голубой фарфор), а мастера, специализировавшиеся на такой посуде, именовались чиннисоз или чиннипаз (специалист по фарфору). История сохранила имена керамистов, братьев Усто Джалила и Усто Кури, живших в первой половине XIX в., которые специально ездили в Китай и Иран для изучения техники производства фарфоровой и фаянсовой посуды.

Бело-голубая керамика Риштана дает возможность проводить параллели с китайскими изделиями как в плане цветовой характеристики, так и в орнаменте. Встречаются экземпляры, копирующие китайские, и даже воспроизводящие клейма китайских мастеров в целях ее лучшего сбыта (5.7, с. 333). Они отличаются мелким, изящным рисунком, преобладанием абстрагированных облачных или растительных мотивов, тонкой вязью заполняющих поверхность блюд (рис. 39). Более ранние образцы риштанской керамики, относящиеся к XVIII – нач.XIX вв., также сохраняют тесную связь с китайскими образцами. Таково риштанское блюдо, композиция которого представляет собой круг, разделенный крест-накрест на четыре сектора, в каждом из которых помещено изображение уже довольно стилизованного цветка, напоминающего пион (5.7, илл. 678). Чинни – техника чрезвычайно сложная – узоры, напоминающие кружево, требовали большого мастерства от рисовальщика. Поэтому не



Блюдо. Кашгар. Нач. XX в.

Блюдо. Риштан. Нач. XX в.

Рис. 40. Кашгарская керамика, имевшая, в отличие от китайской, более разнообразную цветовую гамму, также пользовалась большой популярностью на ферганских рынках и становилась источником появления новых, оригинальных композиций в исполнении риштанских мастеров.

случайно к началу XX в. подражания китайским образцам становятся скорее исключением, чем правилом. В итоге мастера стали использовать характерную для китайских образцов растительную вязь лишь в качестве фона для рисунков, выполненных в местных традициях.

Наряду с бело-голубой производилась посуда в желто-зеленой гамме, красители для которой ввозились из Китая (окись железа – малгаш). Известны также местные подражания китайским селадонам – тонкостенным сосудам из фарфоровидной массы с глазурью зеленого тона. Такие образцы – кувшины, коса и проч. – не орнаментировались, и отличались глубоким, насыщенным цветом поливы.

Нередки в Риштане подражания керамике Кашгара, близкой китайской, но более разнообразной по цветовой гамме. Таков оригинальный ляган, выполненный в смешанной технике – роспись в сочетании с рельефным узором на фоне крупных листьевидных медальонов. Неизвестный мастер сохранил бело-синюю гамму, но в общей композиции стремится следовать кашгарскому образцу (рис. 40). Характерные для Кашгара элементы – стилизованные облачные мотивы – часто встречаются в бордюрах риштанских ляганов. Уйгурское влияние проявилось и в растительных узорах в стиле ислими, выполненных плавными линиями, в системе бесфонового рисунка. Такие узоры были известны среди мастеров как сиех калам или кара калам (букв.: черный карандаш, то есть эскиз, набросок); они были связаны с профессиональной художественной традицией уйгурской школы, восходящей ко времени средневековья. Рисунком сиех калам владели только высококвалифицированные мастера.

Определенные параллели прослеживаются также с иранской и турецкой керамикой. Так, явно под воздействием последних образцов выполнены блюда со свободным рисунком цветущего кустарника (рис. 41). В Риштане был очень популярен рисунок кумгана и ножей (их часто путают с саблями

Блюдо. Изник. Турция. XVI в.

Блюдо. Риштан. XIX в.

Рис. 41. Декор блюд с довольно реалистичной композицией цветущего кустарника не типичен для орнаментальных разработок риштанских мастеров; в Ферганской долине он появляется явно под воздействием турецких и иранских образцов, более активно откликавшихся на влияния европейского рисунка. Однако уже в начале XX в. подобные композиции в Риштане исчезают, уступая место традиционной орнаментальности.

– Й.Кальтер, 5.7, с. 333, однако это типичные традиционные формы местных ножей), в сочетании с несложными по рисунку цветочными розетками, форма которых отличается лаконичностью и монументальностью, или веером разлетающимися от кумгана веточками. Аналогичные блюда с изображениями предметов обихода были типичными и для изникской (Турция) керамики первой половины XVII в., где часто встречаются изображения кувшинов, имевших прототипы и в металлической посуде. В данном случае, конечно, трудно говорить о прямых заимствованиях (скорее, речь идет о типологической близости культур), но нельзя и полностью исключать их (рис. 42). Народные мастера в поисках новых форм декора всегда обращались к импортным изделиям, как к предметам, достойным подражания. В целом декор риштанской керамики XIX в. связан как с местными, так и с инокультурными традициями рисунка, причем заимствованные мотивы испытывают значительное воздействие местного стиля.

Непосредственная близость к территории Киргизии обусловила влияние на риштанскую керамику искусства степного мира. Оно проявилось в композициях с крупным крестом, каждая из вершин которого украшена завитками рогов. Этот типичный элемент ковровой орнаментики узбеков и киргизов у керамистов Риштана получил наименование чор гуль (четыре цветка), причем рога зачастую трактовались как растительный завиток. Такая трансформация зооморфных символов в растительные – типичный прием, отражающий смену кода определенного рисунка при переходе из одного культурного контекста в другой. Из войлочных ковров были заимствованы различные варианты бесфоновых рисунков, также превращенных в волнообразную цепь занджира или шохи (гребень), которые использовались в композициях на правах дополнительных элементов.

Блюдо. Изник. Турция. XVII в.

Блюдо. Гурумсарай. XIX в.

Рис. 42. Генезис композиции с кувшином (кумганом или чойдишем), характерной как для гурумсарайской, так и для риштанской керамики, – до сих пор открытый вопрос. Параллели с изникскими образцами свидетельствуют, скорее, о типологической близости узбекской и турецкой культур.

В гончарном производстве Андижана мы не обнаружим следов китайского или какого-либо иного влияния, что свидетельствует о несколько провинциальном характере его развития. Здесь преобладает посуда в желто-зеленой или сине-белой гамме, рисунок отличается большим консерватизмом простых форм. Его элементы связаны как с оседло-земледельческой средой (пилляки – кокон, маджнунтал – ива, чорбарг – четырехлистник, чоргуль – четыре цветка), так и кочевой (занджир и меандровые мотивы, появившиеся под влиянием узоров войлочных ковров). Гораздо более интересные примеры взаимодействия оседлой и кочевой культур дает Гурумсарай.

Гурумсарайская керамика XIX в. свидетельствует о том, что здесь существовал яркий и по-своему уникальный центр гончарного производства, со сложившимся самобытным стилем. Его отличал лаконичный характер декора, строгая бело-бирюзовая гамма (местные мастера использовали в качестве красителей исключительно окись меди и марганец). К числу характерных элементов относились: бутагоз (большой глаз) в сочетании с илон изи (змеиный след), кумганы, барг (листья), балыг (стилизованное изображение чешуйчатой рыбы), в бордюрах – сеточные композиции с цветочными розетками или ломаные линии. В конце XIX в. эти рисунки полностью сменяются на иной стиль, возникший под влиянием узоров войлочных ковров кочевников. Влияние степи на уровне отдельных элементов орнамента проявилось и в риштанской, и в андижанской керамике, однако именно Гурумсарай дает нам пример коренной смены стиля в результате проникновения в гончарное ремесло традиций "степного" рисунка. Ее выразительный, монументальный, несколько архаичный декор состоит из бесфоновых криволинейных рисунков, образующих контрастные бело-синие (бело-бирюзовые) композиции. Такие рисунки часто встречаются в разработке

Блюдо. Гурумсарай. Конец XIX в.

Блюдо. Гурумсарай. XX в.

Рис. 43. В конце XIX в. происходит кардинальная трансформация декора гурумсарайской керамики: на смену мотивам типа бутагоз ("большой глаз"), илон изи (змеиный след), кумган, барг (листья), балыг (рыба) приходят традиции "степного" искусства, а именно – узоры узбекских и киргизских войлочных ковров. Выразительный монументальный декор гурумсарайской посуды состоит теперь из бесфоновых криволинейных рисунков, образующих контрастные бело-синие композиции.

некоторых видов ковровых орнаментов, и особенно четко – в киргизских войлочных коврах-алакиизах и ширдаках (1.129, с. 54). Бесфоновые узоры продиктованы самой технологией изготовления узорного войлока, при которой узор накладывался на фон, образуя аппликацию. "Мозаичная техника дает возможность получать сразу один и тот же рисунок в двух вариантах – прямом и обратном виде... В мозаичной технике почти не применяются геометрические формы" (1.98, с. 27). Будучи перенесен на поверхность блюда, бесфоновый узор дает совершенно новый, оригинальный эффект, новые композиции (например, бир барг – один лист, цепочкой украшающий бордюры блюд), но в любом случае в нем соблюдается закон равенства узора и фона, которые выступают равноправными компонентами рисунка. Среди современных керамистов Гурумсарая этот вид декора известен как ларзана (букв.: дрожащий, трясущийся), что говорит о его сугубо декоративной интерпретации, утрате древней семантики, связанной с космосом кочевников. Узоры ларзана богаты вариациями – использование приема бесфонового рисунка дает бесчисленное количество вариантов; как результат, при всей однотипности орнамента гурумсарайская керамика поражает разнообразием композиционных решений (рис. 43).

Ряд вышеприведенных примеров свидетельствует о том, что на характере развития ремесла Ферганской долины отразились тесные связи с соседним Синьцзяном, Ираном, Азербайджаном, Турцией, а также ассимиляция скотоводческих племен, их плодотворное взаимодействие с культурой городов. Развитые традиции и эстетика городского искусства приводили к тому, что вчерашние кочевники перенимали новые для себя черты, но сохраняли и собственные эстетические ориентиры. Ковроделие, керамика, ювелирное

искусство Ферганской долины – это открытые системы, испытавшие влияние иранской, южноазербайджанской, уйгурской культур, кочевой степи. Вместе с тем, местные традиции искусства выступают как активный компонент, перерабатывающий всевозможные влияния. Последние не препятствуют стойкому сохранению локальной школы с собственными специфическими художественными особенностями.

Бухарский эмират

Как и Кокандское ханство, Бухарский эмират отличался полиэтничностью, с преобладанием узбекско-таджикского населения. В регионе сложилась уникальная ситуация, когда "на одной территории в одно и то же время на основе общих культурных традиций происходило сложение двух крупных этнических массивов", в результате вырабатывались схожие стереотипы в материальной, а порой и духовной культуре тюркоязычных и таджикоязычных групп населения (1.80, с.149, с.153). Узбекско-таджикский симбиоз, обусловленный общностью исторических судеб обоих народов, привел к единству их культурного наследия, устойчивому двуязычию, унаследованному еще с тюрко-согдийских времен.

Бухара – столица эмирата, что во многом определило характер развития художественных традиций в регионе, вобравших в себя лучшие достижения средневековой мусульманской культуры. Об уникальной полиэтничности этого города в начале XX в. писали: "помимо узбеков и таджиков, в Бухаре обитают туркмены, арабы, калмыки, киргизы, каракалпаки, афганцы, лезгины, евреи, цыгане, персы. Трудно, я думаю, встретить маленькое государство, которое включало бы в себя такое множество народов" (1.65, с.103). Причем к таджикоязычным относились арабы, евреи, цыгане, к тюркоязычным – племенные группы узбеков: мангыт, найман, кунграт, сарой, катаган, кипчак и т.д., каракалпаки, туркмены, урганджи, казахи, татары. В результате на территории Бухарской области сформировались следующие этнокультурные комплексы – узбекско-таджикский (центральные районы Бухарского оазиса), казахско-каракалпакский (Канимехский район), туркменско-узбекский (районы Галаасия и Каракульский). Кроме того, выделяются отдельные этнографические группы: арабы, евреи, ирони и др. (2.39, с. 13). Несложно предположить, что процессы культурных взаимодействий происходили здесь с высокой степенью интенсивности.

Бухару отличал традиционно высокий уровень культуры – ведь именно бухарцы были наследниками уникальной согдийской цивилизации. Послемонгольский период оставил тяжелый след в истории города: по свидетельству Ибн Батуты, посетившего Бухару в XIV в., многие здания и рынки в то время лежали в развалинах (1.114, с. 115). Не менее тяжелым был XVIII в., когда город сильно пострадал от набегов кочевых племен, но все же не пришел, в отличие от Самарканда, в полное запустение. В.Бартольд вообще отрицал наличие упадка в Бухаре, говоря, что кризис XVIII в. не оказал никакого влияния ни на размеры города, ни на количество населения. Во всяком случае, к концу XVIII в. упадок "был преодолен" (1.114, с. 116).

В XIX в. Бухара – крупнейший центр ремесленной традиции, где сохраняются как профессиональные формы прикладного искусства, так и

народное ремесло. Здесь работают дворцовые мастерские, находившиеся прямо на территории Арка, резиденции эмира (ткацкая, золотошвейная, ювелирная), что, безусловно, повлияло на стиль бухарского искусства, связанного с элитарной художественной традицией и придерживавшегося канонов развитого мусульманского средневековья. Бухара являлась центром производства золотого шитья, ювелирных украшений и чеканки, в которых сохранялись традиции дворцового стиля. Как уже было отмечено, в этом стиле не было этнических различий, он характеризовал творчество как узбекских, так и таджикских мастеров.

Вышивка Бухары, как и ткани, не имеет характерных этнических особенностей, она синтезировала в себе профессиональную художественную традицию, сложившуюся в эпоху развитого средневековья, и народный стиль рисунка. Эта связь настолько органична и оригинальна, что не сразу привлекла внимание исследователей. Генезис рисунков бухарских сюзане – интересная и благодатная тема; их анализ позволяет в некоторой степени восстановить историю развития этого вида искусства. Композиции вышивок бухарской школы (Бухара, Шахрисябз, Нурата) в большинстве своем связаны со знаменитым иранским и южноазербайджанским (Кирман, Ардебиль) коврам. Это сходство подтверждает анализ различных типов композиций центрального поля.

Иранские и южноазербайджанские ковры, отличающиеся богатым цветочным декором, производились по эскизам, созданным художниками-орнаменталистами в городских или дворцовых мастерских, ценились очень высоко, были малодоступной для широких слоев населения роскошью и не случайно вызывали подражания в народном творчестве. Им были присущи определенные канонические композиции и стиль рисунка, основанный на преобладании сложных флоральных форм, характеризующих профессиональную художественную традицию. Появление аналогичных композиций и элементов орнамента в народной вышивке – яркое свидетельство влияния "дворцового" искусства на народное творчество.

Заимствования касаются, прежде всего, медальонной композиции "лячак турундж", широко распространенной в искусстве ковра (крупный медальон в центре поля, по углам – повторение его четвертинок, что символизировало в представлении мусульман центричность и бесконечность Вселенной). Эта композиция известна по орнаментальным разработкам рукописных книгеще с XI – XII вв., позже она встречается в архитектурном декоре и художественном текстиле. В народной вышивке вариации на тему "лячак турундж" бесконечны. Классическая схема вызвала к жизни множество интерпретаций, среди которых одной из наиболее интересных можно назвать нуратинскую композицию "чор шоху як-мох" (четыре ветки и одна луна), с восьмиконечной звездой в центре и четырьмя крупными букетами по углам серединного поля (1.124, табл. 1-4). Поэтическое название композиции достаточно симптоматично – народные мастерицы, заимствуя и видоизменяя формальный прием, придавали ему новое, более близкое их восприятию содержание, связанное с миром природы. Классическая композиция "лячак турундж" из творческого арсенала профессиональных художников-орнаменталистов была не единственной, попавшей в вышивку. К их числу относятся также разнообразные варианты цветочных композиций.

В XVII в. в Иране появляется ставшая впоследствии чрезвычайно популярной ковровая композиция "Шах Аббас", известная среди

"Вазовый" ковер. Ардебиль. XIX в.

Сюзане. Бухара. XIX в.

Рис. 44. Эволюция одной композиции: подражания иранским "вазовым" коврам известны у многих народов, появляются они и в узбекских сюзане. Математически рассчитанная ковровая композиция в интерпретации бухарских мастериц-чизмаккаш (рисовальщиц) трактуется произвольно, но с соблюдением ритма и симметрии.

специалистов как "вазовая", т.к. на серединном поле ковра, среди обилия цветочных розеток, находятся две небольшие, не всегда заметные на первый взгляд вазы (впрочем, были "вазовые" ковры и без изображения ваз) (1.43). Она носит имя одного из правителей Сефевидской династии, который перевел столицу из Тебриза во внутренние районы Ирана, в Исфаган. Недалеко от Исфагана, в живописном местечке Джовшаган, располагалась летняя резиденция правителя. По преданию, переехавшие вместе с правителем придворные мастера создают новую ковровую композицию, призванную передать красоту садов Джовшагана (1.43, с. 269). Даже если легенда и не имеет оснований, созданная в начале XVII в. композиция продолжает линию "садовых" ковров, известных еще со времен правления Сасанидов.

"Вазовые" ковры производились в Исфагане, Джовшагане, Кирмане. Их декор представлял собой разбросанные по полю крупные и мелкие цветочные пальметты и розетки, организованные в строгую схему, основанную на синусоидальной сетке. Подражания этой композиции известны у многих народов, появляются они и в узбекских сюзане. Перенося композицию на полотно будущего сюзане, рисовальщицы превращают синусоидальную сетку в волнообразный побег, следующий от одной пальметты к другой, но с соблюдением ритма и симметрии (рис. 44). По исламской художественной традиции, цветы на сюзане носят большей частью фантазийный характер, однако смысл в композицию вкладывался уже вполне реальный – она была призвана передать красоту и богатство природы; встречаются также вполне реальные, узнаваемые цветочные формы. Рисунок цветов отражает два метода изображения – метод профессиональных мастеров, которые передавали цветок в продольном сечении, давая возможность "увидеть" его сложносочиненное внутреннее строение, и "народный" метод, гораздо более простой – вид цветка сверху.

"Вазовый" ковер. Кирман. XVIII в.

Сюзане. Бухара. XIX в.

Сюзане. Самарканд. XIX в.

Рис. 45. Эволюция одного мотива: цветочная пальметта или розетка в окружении ветви, заимствованная из "вазовых" ковров, становится популярным элементом в бухарской, самаркандской и джизакской вышивке. Различные трактовки этого мотива демонстрируют значительный отход от прототипа, особенно в самаркандском и джизакском вариантах, где тонкая ветвь превращается в широкое кольцо.

В "вазовых" коврах синусоидальная сетка используется и как декоративный, и как служебный элемент с выраженным организующим началом. В некоторых из них структурная сетка практически скрыта за пышными, сложно разработанными цветочными розетками и пальметтами, взятыми в круг тонких ветвей. Такой вариант рисунка также часто встречается в бухарской, самаркандской и джизакской вышивке, передающей популярную ковровую композицию в несколько более схематичном и огрубленном варианте (рис. 45). Как результат, подчеркнем, что "вазовые" ковры сыграли большую роль в расширении диапазона форм бухарской вышивки.

Ориентированность бухарской вышивки на "дворцовый" стиль демонстрируют и рисунки бордюра вышивок, где чаще всего используется цепь "герат". Как уже было отмечено в предыдущей главе, это мотив возникает в конце XV в. в темуридском Герате, и является одной из первых попыток художников-орнаменталистов гератских мастерских отойти от геометрического стиля коврового рисунка. Популярность этого мотива беспрецедентна – он встречается в коврах Туркмении (ковры типа "бешир" и "эрсари", где цепь "герат" украшает серединное поле ковра), Ирана (Тебриз, XVI в.), Азербайджана (в коврах Шемахи, Нахичевани, Карабаха, Кубы цепь "герат" украшает или серединное поле, или является основным мотивом каймы). В некоторых центрах мастера уже не помнят источник происхождения этого мотива и дают ему свои названия (например, мохи-балыг – иранский вариант), однако в ряде случаев названия композиций ковров сохраняют информацию о происхождении их основного мотива (кубинские ковры "Герат-пиребедиль"). Иногда в композициях используются лишь некоторые элементы цепи, например, изогнутый зубчатый лист, который в ряде мест стал восприниматься как изображение рыбы (иранские и карабахские ковры "Балыг").

Мотив "герат" в бухарской вышивке в исполнении народных мастериц претерпел значительные трансформации. Иногда он прочитывается легко – в результате упрощения рисунка и заполнения фона между концами арабески-ислими она выглядит как треугольник с загнутыми концами; зубчатый лист, как и розетка, близки оригиналу. В большинстве случаев сохраняются лишь крупные круглые розетки и зубчатый лист, превращенный в пышную ветвь; сам лист ислими исчезает, как элемент, сложный для воспроизводства. Рисунки бордюров сюзане, имеющие точно установленный прототип, поражают разнообразием вариантов. И если связь бухарской вышивки с Ираном, Южным Азербайджаном прослеживается на уровне композиций, то с Гератом – на уровне элементов орнамента. Как композиции, так и некоторые элементы декора бухарских сюзане в своей основе связаны с творческими разработками художников-орнаменталистов Герата.

Искусство сюзане – это искусство, глубоко народное по своему духу, кругу образов и тем, однако его следует рассматривать в контексте развития культуры ислама: в сюзане некоторых школ находит продолжение так наз. цветочный стиль, который был ярчайшим проявлением исламской эстетики. В исполнении народных мастериц он претерпел определенные изменения – изящные формы рисунка укрупнялись, многие элементы потеряли свои первоначальные очертания. Вместе с тем, заимствование композиций и основных рисунков дают широкий простор для творческой импровизации народных мастериц. Бухарские, шахрисябзские, нуратинские сюзане – яркий пример симбиоза элитарного и народного художественного стиля, взаимодействия традиций "дворцовой" и массовой культуры.

Анализ памятников дает возможность заметить, что для смешанного населения Бухары характерна ориентация на каноны искусства периода развитого средневековья, его "элитарного" стиля, в то время как вышивка других центров (Самарканд, Ташкент, Ферганская долина, Сурхандарья, Каракалпакия), хоть и испытала в разной степени влияние общих тенденций, характерных для развития мусульманского орнамента, в большей степени является отражением народных традиций искусства. Так, глубоко самобытна ташкентская вышивка, не имеющая аналогий в других центрах. Ее декор построен на использовании астральной и солярной символики, наиболее древней по своему происхождению, и практически не испытал влияния профессиональной художественной традиции. Генезис и семантика орнаментов ташкентской вышивки ясен, однако до сих пор неясны причины, приведшие к их стойкому сохранению, также остается открытым вопрос, почему ташкентская вышивка развивалась изолированно, не испытав влияния соседних центров.

Иначе дело обстояло с чеканкой, которая была одним из наиболее высокоразвитых видов ремесла в Бухаре. К концу XIX в. здесь сложилась сильная школа, изделия которой отличались изысканным растительным декором в стиле ислими. Мастера Бухары создавали разнообразную посуду, оформление которой тяготеет к наследию Темуридского времени: это чаши, кумганы, сосуды для щербета, дастшуи. И.Кальтер отмечает, что в орнаментальном оформлении изделий из металла помимо подражания темуридским формам прослеживается влияние Индии, Ирана и Китая; вместе с тем, встречается и своя самобытная орнаментика, которая позволяет однозначно отнести изделия к данному региону (5.7, с. 331). Отмеченные

Чайник. Латунь.
Бухара. XIX в.

Рис. 46. Российская посуда, попадая на среднеазиатские рынки, – чайники, чайные сервизы, самовары – вызывала подражания в широкой среде ремесленников, работавших в городских мастерских, пример чему – латунные чайники, инкрустированные стеклом, выполненные в подражание российским.

Кальтером инокультурные влияния, на наш взгляд, в значительной степени преувеличены, и встречаются скорее в исключительных случаях. Такова, к примеру, чаша конца XIX в., демонстрирующая синкретизм различных культурных традиций: на дне чаши – изображение скачущего всадника – сюжет, типичный для местного искусства, с обратной же, донной стороны – вооруженный косой демон, восседающий на слоне, – сюжет, адресующий нас к Индии (5.7, илл. 645 - 646).

Гораздо более значительное влияние на бухарскую чеканку оказал российская посуда. При последнем бухарском эмире несколько мастеров были отправлены в Россию, с целью обучения. В результате были созданы уникальные изделия из серебра, синтезировавшие в себе традиционный восточный декор, российские формы и способы декорировки драгоценными камнями. Все они были собственностью эмира Бухары, ныне являются частью коллекции Бухарского музея искусств им. К.Бехзада. К их числу относятся: подносы, сахарницы, пиалы, украшенные эмалью и инкрустированные бриллиантами и рубинами, ящичек для хранения сигар, шкатулка, инкрустированная 56 рубинами, альбом, инкрустированный 4 рубинами и 42 бриллиантами и др.

Российская посуда, попадая на среднеазиатские рынки, – чайники, чайные сервизы, самовары – вызывала подражания и в широкой среде ремесленников, работавших в городских мастерских, пример чему – латунные самовары и чайники, инкрустированные стеклом, выполненные в подражание российским. Тулово чайников украшалось традиционными местными орнаментами, к примеру, взаимопересекающимися удлиненными куполками, вытянутыми по всему тулову, мотивами ислими, украшающими носик и крышку чайника (рис. 46).

Бухара – крупнейший центр ювелирного искусства. В XIX в. в Бухаре было до 400 ювелиров (1.114, с. 194), этим ремеслом в основном занимались узбеки и таджики. О.Сухарева упоминает кавказских ювелиров, которые

держали учеников из местных жителей (1.114, с. 180). По сведениям Г.Дмитриева, здесь работали также индийцы, которые открывали небольшие мастерские по шлифовке и гранению драгоценных камней (1.114, с. 176). В результате "ювелирное искусство Бухары представляло собой сложное синкретическое явление, в котором на таджикско-узбекской основе и древних традициях слилось многое, что было привнесено другими народами" (1.121, с. 72). Однако в целом местные формы ювелирных изделий превалировали, и лишь изредка в общий комплекс украшений включались вещи инокультурного происхождения. В свою очередь, заимствованные формы в значительной степени видоизменялись под воздействием местной моды.

Таджикские и узбекские "городские" украшения представляют собой единый комплекс, вместе с тем, они значительно отличаются от украшений, характерных для скотоводческой среды, с совершенно иной эстетикой. К числу традиционных бухарских форм относятся пояса для знати с крупными серебряными пряжками, височные подвески мохитилло (бибишок) и каджак, браслеты, декорированные ажурной резьбой в стиле ислими, нагрудные украшения зеби-гардан, нози-гардан, головные украшения тилла-кош (венец невесты), серьги типа барг, кундалсоз, халка и др. Стиль городских украшений отличается ажурностью формы, обилием подвесок, свободных соединений, что сообщает изделию воздушность, легкость, обилие филиграни, частое использование полудрагоценных камней – аметистов, бериллов, турмалинов, кораллов. В браслетах, декорированных прорезной ажурной резьбой в стиле ислими, наиболее полно прослеживаются традиции дворцового стиля. Нагрудные украшения – это образцы типично городского вкуса. Они представляют собой сложные комплексы, состоящие из центрального крупного медальона-кулона и дополнительных небольших прямоугольных медальонов, соединенных между собой ажурными цепочками, идущими в несколько рядов. Зеби-гардон декорировался эмалью, полудрагоценными камнями или цветным стеклом, филигранью, многочисленными подвесками. Головные украшения тилля-кош, форма которых, вероятно, связана с индийской традицией, были популярны как в среде узбекского, так и таджикского населения, и не имели каких-либо различий, более того, бухарские тилля-кош были аналогичны ташкентским, кокандским, других городов. В целом здесь сложился единый ювелирный комплекс, отражающий вкусы городской среды, вне зависимости от ее этнической характеристики. Для этой группы украшений были характерны филигрань, ажурная прорезь, зернь, чернь, завезенная с Кавказа (1.72, с. 237).

Если в декоре бухарской вышивки, ремесле, присущем традиционно оседло-земледельческому населению, мы не обнаружим следов влияния степной культуры, то в ювелирном искусстве оно проявилось достаточно отчетливо. Само название одного из способов технологии – басма (тюркс. отпечаток) свидетельство того, что степняки повлияли на характер ювелирного искусства.

Семантика ювелирных изделий зачастую уходит своими корнями в искусство архаики. Чаще всего она связана с культовыми (преимущественно астральными) представлениями оседло-земледельческой среды (настолько древними, что смысл их давно забыт), или тотемными представлениями степных скотоводов. Между тем, анализ формы и поиски аналогий дают возможность восстановить их генезис. К примеру, "санчок" – фрагмент

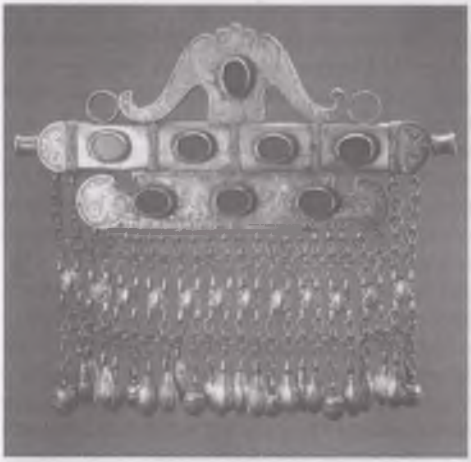
Аяккап. Киргизия. XIX в.

Куйгур. Киргизия. XIX в.

Височные подвески "бибишак".
Серебро, чеканка. Бухара. Кон. XIX в.

Рис. 47. Форма бухарской ювелирной подвески бибишок восходит к казахским и киргизским аяк капы (сумочки для хранения и перевозки большого блюда) и куйгурам (кожаные сосуды для кумыса). Очевидно, у степных народов эта форма ассоциировалась с изобилием и богатством, что предопределило ее адаптацию в "городском" ювелирном искусстве.

бухарской головной булавки, вторая пол. XIX в. (внизу полумесяц, сверху звезда); или его вариант – "бодом-ой" – фрагмент налобно-височного украшения, Хорезм, вторая пол. XIX в. (внизу полумесяц, вверху три бодома) – связаны с астральной символикой (мотивы Солнца (звезды) и Луны), бывшей популярной как в искусстве оседло-земледельческого, так и кочевого населения. В тюркской символике – бытовой и фольклорной – Луна связывалась с женским началом, а Солнце – с мужским (1.119, с. 35). Символы Солнца и полумесяца популярны у многих восточных народов и связаны с одним из древнейших астрокультов – поклонения Солнцу и Луне. Солнце – верховное божество, великая оплодотворяющая сила, с его образом во все времена была связана идея жизни вообще. Полумесяц в свою очередь символизировал начало нового жизненного цикла. Изображение полумесяца как бы обеспечивает благополучное дальнейшее развитие жизни, а Солнца – покровительство самой жизни. Два символа рядом подчеркивают цикличность и непрерывность жизненного процесса и, вероятно, отражают идею равноденствия (день равен ночи), связанную с началом нового года по восточному календарю – праздником Навруз, одним из древнейших празднеств природного цикла (аналог –



Тумор (амулетница). Серебро, сердолик. Каракалпакия. XIX в.

Тумор (амулетница). Серебро, кораллы, стекло. Бухара. 1900 г.

Рис. 48. Разнообразные амулетницы появляются в комплексе ювелирных украшений Бухары под влиянием «степного» серебра, однако их функциональное значение (емкость для хранения какого-либо оберега) уступает место сугубо декоративному. Бухарский тумор - типичный пример синтеза «степной» формы и ее «городской» интерпретации.

изображение Великой богини-матери с символами Луны и Солнца в руках на раннесредневековой торевтике Хорезма). В целом символика украшений связана с идеей плодородия, причастностью к порождающим силам природы, об этом зримее всего говорит распространенная в разных районах – Ферганской долине, Ташкентском, Кашкадарьинском оазисах, Бухаре, Хорезме аналогичная форма ожерелья джавак (арпа мунчок), украшенная подвесками в форме зерен ячменя. Астральная тематика вообще была популярна в Бухаре, городе, где в прошлом, до принятия ислама, были сильны позиции зороастризма. Так, известно, что первая бухарская мечеть – Магоки Аттари – была возведена на месте зороастрийского храма Луны (Мох). Еще одно свидетельство древних зороастрийских отголосков – наименование загородной резиденции бухарского эмира Ситораи мохи хоса – дом Луны и Звезды.

К числу популярных бухарских украшений относится бибишак – украшение, напоминающее полумесяц с загнутыми концами, над которым расположена цветочная розетка. Носился на лбу (единичный вариант) или возле ушей (парный). Существуют и другие названия – "мохи-тилло" (золотая луна), "ат-туеги" (лошадиное копыто). Д.Фахретдинова проводит анализ его семантики и предлагает несколько вариантов трактовки, среди которых – атрибуты плодоносящей богини-матери – парное изображение птиц, полумесяц и распускающийся бутон; или же "рога матери" (дословный перевод): рогатые головные уборы, которые носились женщинами и были символом плодородия. Судя по форме (звезда и полумесяц), символика этого изделия также восходит к солярному культу. Вместе с тем, тюркский вариант названия "ат-туеги" дает возможность искать аналоги этой формы в тюркской среде. В искусстве казахов и киргизов она характерна для аяк капы (сумочка для хранения и перевозки большого блюда, которое имели при себе состоятельные люди), куйгуров (кожаные сосуды для кумыса).

Очевидно, эта форма со временем утратила свою первоначальную семантику и стала ассоциироваться с изобилием, богатством, что и предопределило ее широкое распространение в ювелирном искусстве (рис. 47).

Многочисленные амулетницы (туморы) также появляются в городской среде под влиянием кочевнической традиции. Они в значительной степени трансформируются – на смену массивным, замкнутым формам приходят конструкции, декорированные рисунком в стиле ислими, кораническими надписями; изготавливают также сугубо декоративные туморы, выполненные в технике открытой филиграни. Подобные изделия – яркий пример синтеза традиций кочевой и оседло-земледельческой культуры (рис. 48).

Среди бухарских ювелирных изделий можно встретить и аналоги туркменских асыков. Это женское серебряное затылочное украшение, обычно размером с ладонь, которое носят на спине, между кос. По народным представлениям, асык играет роль оберега, предохраняя молодую женщину во время вынашивания ребенка. Форма асыка напоминает сердце и потому украшение считается символом верной любви. Однако у нее иной, древний прототип: асыки генетически связаны с женскими терракотовыми статуэтками с узким торсом и широкими бедрами, распространенными в Маргиане в 3 – 2 тыс. до н.э. (1.36, с. 75). В центре антропоморфной формы асыка – инкрустация сердоликом, своего рода символ зачатого и вынашиваемого плода. В целом семантика украшения связана с идеей плодородия. Асыки дарились невесте к свадьбе, они как бы усиливали и оберегали ее репродуктивную функцию. Популярность этого украшения приводит его и в городскую среду. Однако трансформация бухарского варианта значительна: это уже не глухая, закрытая, массивная форма, которую носят на затылке, а нагрудный кулон в технике ажурной резьбы, с добавлением мотивов ислими по краям "женской" фигуры. Многочисленные примеры заимствований, возникающие в результате длительных контактов и совместного проживания различных народов, вполне объяснимы. С формами-мигрантами связывались настолько устойчивые и глубокие представления об их оберегающем, благопожелательном значении, что они становятся популярными и в инокультурной, но этнически близкой среде, претерпев заметное изменение стиля и формы под воздействием эстетических канонов принимающей городской культуры.

Еще одно украшение, распространенное как в среде узбекско-таджикского, так и туркменского населения – силсила или синсила, туркменский вариант – сунсуле (сюмселе). Это головное налобное украшение в виде штампованных бляшек, соединенных рядами, с подвесками в виде листиков или миндалин. Судя по форме украшения (обилие подвесок в виде зерен или листьев), оно было продуктом оседло-земледельческой культуры, однако технология (низкопробное серебро, большая огрубленность форм) указывает на то, что они были созданы в среде местных туркменских племен (в коллекции Бухарского музея-заповедника коллекция синсиля атрибутирована как туркменская).

Влияние степи отчетливо прослеживается на примере бухарского ювелирного искусства, и это не случайно. Бухарский эмират и кочевую степь тесно связывали торговые отношения. Изделия бухарских ремесленников пользовались у кочевников особой популярностью, в свою очередь, в Бухаре были популярны шерстяные и войлочные изделия, производившиеся в среде кочевников-казахов: одежда, ковровые изделия

для хранения домашнего скарба. Бухарские ремесленники приобретали у кочевников и шерстяное сырье для производства сукна и другие виды текстильной продукции.

В Самаркандской области также преобладало смешанное таджикское и узбекское население, сохранялось двуязычие. Прикладное искусство Самарканда демонстрирует меньшую связь с "дворцовым" искусством, профессиональной, элитарной художественной традицией, несмотря на то, что в прошлом этот город – блестящая столица империи Темуридов. Причины – постоянные набеги кочевников, особенно в XVIII в., когда в "Самарканде не осталось ничего живого" (1.114, с. 115). Так, в чеканке Самарканда прослеживается почти полная близость бухарским формам, однако декор в значительной степени упрощен: вместо изящного ислими – растительная вязь в форме упругой спирали, от которой отходят круглые по форме лепестки. В вышивке этого центра прослеживаются аналогии с бухарскими и иранскими рисунками лишь на уровне общего композиционного построения, однако стиль первой также совершенно отличен. Один из вариантов самаркандского сюзане состоит из рядов предельно упрощенных по рисунку цветочных розеток, иногда это просто крупные круги, данные в обрамлении широких лиственных колец – классический рисунок цветочной пальметты, окруженной тонкой ветвью, предельно укрупняется, теряет связь с оригиналом. Самаркандская вышивка – яркий пример народного стиля искусства.

Другая популярная композиция самаркандских сюзане – ряды однотипных кустов – также имеет аналогии в коврах Ирана. Речь идет о так называемых "кустовых" коврах (shrub rugs) Кирмана, известных с XVII в., на серединном поле которых рядами расположены различные по рисунку кусты. Дробность, измельченность рисунка в иранском варианте сменяется четкостью и относительным лаконизмом самаркандского. Характер взаимодействий в искусстве средневековых городов мусульманского Востока, связанный с ориентацией ремесленников на продукцию дворцовых мастерских как образцов высокого вкуса, позволяют видеть в бухарских и самаркандских вышивках подражания известным на Востоке коврам (рис. 49).

В свою очередь, вышивка Ургута, крупного сельского пункта близ Самарканда, развивавшаяся в традициях самаркандской школы, отразила влияние рисунков кочевой среды (вокруг таджикского по составу населения Ургута проживали казахи). В организации ее узоров использован принцип взаимодополнения узора и фона, бывший классическим приемом в искусстве кочевых народов. Черный растительный побег-круг вокруг цветочных розеток увеличивается настолько, что заполняет собой почти все свободное пространство; в результате оставшийся белый фон ткани, в свою очередь, образует тонкий графический узор на черном фоне. Так создается эффект перехода узора в фон и, соответственно, фона в узор.

Самаркандская керамика, по мнению Й.Кальтера, испытала в отдельных случаях влияние турецких образцов (кувшины, выполненные в подражания керамике Кютахье). Он основывает это утверждение на их многоцветности и характере пятнистого декора (светло-желтый фон, охристый и зеленый в деталях, декор – пятна краски на желтом фоне). Действительно, аналогичный прием пятнистого декора встречается на кютахьинских кувшинах второй половины XVIII в., однако в данном случае трудно утверждать, что это пример прямого заимствования, т.к. сочетания охро-

Ковер "кустовый". Иран. XVIII в.

Сюзане. Самарканд. XIX в.

Рис. 49. Эволюция одной композиции: несомненная генетическая общность связывает популярную композицию самаркандских сюзане – ряды однотипных кустов – с композицией так называемой "кустовых" ковров Кирмана. Вместе с тем своеобразие трактовки самаркандского варианта позволяет говорить о его художественной самоценности.

золотистых, зеленых, коричневых тонов традиционны для керамики самаркандской школы.

В некоторых поздних образцах самаркандских тканей прослеживается влияние китайской орнаментики, отразившееся на уровне отдельных элементов орнамента (китайские знаки счастья на халате из икатовой (абровой) ткани, Самарканд, сер. XIX в.; 5.7).

В плане этнокультурных взаимодействий показательно также самаркандское ковроделие, бывшее одним из традиционно развитых видов ремесла в области. Производством ковров здесь занимались различные племенные группы узбеков, каракалпаки, причем их ковры демонстрируют слияние, утрату узкоплеменных особенностей культуры (1.70, с. 49). Что касается ковров узбеков Самаркандского района (напрамачи, торбы, хурджины), то они сохраняют традиционную "кочевническую" орнаментику. Тонкие ковры-гиламы, отличающиеся хорошей выделкой, в отличие от ферганских и киргизских, не испытали влияния "городского" стиля. Самарканд был одним из крупнейших среднеазиатских рынков ковров, основная масса продаваемых здесь изделий, как и в Бухаре, принадлежала туркменам и узбекам. Как следствие, известные во всем мире бухарские и самаркандские ковры ("Королевская Бухара", "Черная Бухара") на деле были коврами кочевых туркмен и узбеков. Что касается иранских ковров, то на самаркандских рынках они были, очевидно, популярны меньше, чем в Фергане. В этой связи декор местного текстиля сохранял традиционные "кочевнические" узоры. В основном это композиции из рядов простых, зубчатых или ступенчатых ромбов, чаще крестообразные фигуры с завитками рогов, восьмилучевые розетки, треугольники, квадраты. В исполнении узбекских ткачих эти композиции приобретают индивидуальную трактовку.

Ковер.
Азербайджан. XIX в.

Ковер узбекский.
Самаркандская область.
XIX в.

Циновка чигдан.
Киргизия. XX в.

Рис. 50. Крестообразный мотив с ромбом в основании и рогами по сторонам креста – наиболее популярный элемент ковровой орнаментики тюркских народов, известный еще по войлочным изделиям Пазырыка (VI – V вв. до н.э.). Этот полисемантичный элемент, архетип степного искусства, стал универсальным символом кочевой культуры, вобрав в себя понятия о ценностях, имевших определяющее значение в жизни скотовода (крест и ромб – символы Солнца и плодородия, рога барана – покровительствующей силы).

Самарканд был основным центром сбыта нуратинских ковров. Нурата – район со смешанным узбекско-таджикским населением, однако ковры здесь в основном выделывали узбеки-туркманы (1.70, с. 67). Узоры этих ковров подтверждают несомненную генетическую общность этого племени с туркменами. Как известно, именно в туркменских коврах система декора была основана на родоплеменной символике, причем каждое племя ткало ковры только со своим узором – медальоном-гелем, бывшем символом племени, его "гербом". Племенные гели нуратинских ковров ("калкан-нуска" – "узор щита") ближе всего к гелям эрсаринских туркменских ковров "кизил аяк" и ковров йомудов. И тот и другой разделены на четыре равных сектора, в каждом из которых расположены стилизованные изображения рогатых животных, расцветка гелей диагональная. Но о том, что развитие когда-то генетически единых форм шло разными путями, свидетельствуют вольная интерпретация мотивов и расцветки ковра, каждый раз новая. Перейдя к оседлому образу жизни, узбеки-туркманы сохранили древние племенные узоры как устойчивую художественную традицию.

Большой популярностью пользовались самаркандские джульхирсы, ковры с длинным ворсом. Само название этих ковров адресует их к традициям арабского или таджикского искусства. В.Мошкова считает, что традиция изготовления джульхирсов восходит к древнему ираноязычному населению, со временем утерявшему ковродельческие традиции, сохраненные тюркским

населением (1.70, с. 84). Однако характерные для кочевой степи рисунки позволяют видеть в джульхирсах продукт тюркской культуры.

Ковры узбеков-скотоводов – это богатейший этнографический материал. Их подавляющая часть связана с традициями кочевой культуры; представленная племенная символика имеет генетическую близость с коврами туркмен, киргизов, каракалпаков, азербайджанцев, турок... Столь многочисленные параллели – подтверждение генетической общности этих народов, участвовавших в прошлом в миграционных процессах, и здесь нельзя не вспомнить слова Л.Гумилева о том, что "только предметы искусства... дают возможность разобраться в закономерностях этнической истории" (1.29, с. 83) (рис. 50).

О многовековой генетической связи узбекского и туркменского ткачества свидетельствуют многие рисунки. Некоторые из них находят параллели в коврах Азербайджана (гянджа-казахская группа) и Турции (ковры Конии, столицы Сельджукидского султаната). Ковры "Кония" – городские, производились в специальных мастерских, и их орнаменты – подтверждение того, что художники мастерских в своих рисунках отталкивались от традиций народного узора. Эта взаимосвязь отсылает нас к тем далеким временам, когда из среды огузов выделились отдельные племена, часть которых мигрировала на территорию Турции и образовала там Сельджукидский султанат, часть осела по пути на территории Азербайджана, а часть участвовала в этногенезе туркменского и узбекского народа. Так кочевое прошлое многих племен нашло свое отражение в памятниках искусства, являющихся своеобразными хранителями исторической памяти народа.

Вышеприведенный анализ бухарских и самаркандских изделий прикладного ремесла дает возможность заметить, что, несмотря на то, что оба города в различные периоды исторического развития являлись столицами, все же в Бухаре в XIX в. в большей степени сохранились традиции элитарной, профессиональной культуры; в Самарканде более сильная народная художественная линия. Вместе с тем, и на бухарское, и на самаркандское ремесло влияла культура степи. В Бухаре она отразилась на формах ювелирного искусства, в Самарканде – на материале ковров и отчасти вышивок. Культурные традиции других малых этнических групп практически снивелированы. Так, декор арабских ковровых изделий (безворсовые ковры гилам), отличающихся исключительно высоким уровнем тканья, плотностью основы, представлен традиционными для ковров скотоводов элементами – ромбы, квадраты и проч. Вместе с тем, арабы сохранили исключительно самобытные по декору ковры кыз-гилам (девичий ковер), который готовился для приданого и хранился в семье как реликвия. Его узоры имели сакральное значение, как бы оберегающее молодую семью. К числу основных элементов относятся стилизованные изображения птиц – эркек мургон и урганчи мургон (птица-самец и птица-самка), бывшие символами мужского и женского начала, и выступавшие как гарант счастливой семейной жизни и продолжения рода. Однако само название элементов симптоматично – оно состоит из узбекских слов эркек и урганчи, и арабского мургон, отражая симбиоз арабской и узбекской культур. Иранцы, компактно проживавшие под Самаркандом (кишлак Панджоб), выделывали шелковую ткань шохи, декоративные качества которой также ничем не отличались от тканей таджиков и узбеков.

Хивинское ханство

Хивинское ханство, объединившее территории Хорезмской области и Каракалпакии, представляло историко-культурную зону, где прослеживается этногенетическая и культурная близость проживавших здесь узбеков, туркмен, каракалпаков. Из многочисленных туркменских племен здесь проживали йомуды и чоудоры, поставлявшие ковры на рынки Хивы, и прославившие на весь мир так называемый "хивинский" ковер.

Хорезм – уникальный регион со своеобразной исторической судьбой. Его своеобразие заключается в том, что исторически все существовавшие здесь формы цивилизации, отличающиеся высоким уровнем культуры, были созданы кочевыми племенами. Меняя образ жизни, недавние кочевники сохраняли свои традиции, и вместе с тем, достигали новых высот в условиях городской среды. Стиль исламского искусства также получил здесь развитые формы.

Основные виды ремесел – архитектурная и бытовая керамика, роспись, чеканка, ювелирное дело. В каждом их них по-разному отразился процесс этнокультурных взаимодействий. Так, роспись, чеканка и керамика восходят к традициям искусства развитого средневековья, сформировавшегося под влиянием исламской эстетики. Их отличает утонченный растительный декор в стиле ислими, сохранивший чистоту и классичность форм, что характерно для тюркской интерпретации. В настенных орнаментальных росписях преобладают охро-золотистые, синие и белые тона, характерные для "дворцового" стиля. Так, интерьеры мавзолея Пахлаван Махмуда в Хиве (1835 г.), дают образцы утонченного арабескового декора, отличающегося изысканностью дробного, мелкого рисунка. Эта манера характерна и для хорезмийского ювелирного искусства, где преобладает изобилие мелких деталей, подвесок, филиграни, зерни. Чеканка Хорезма стилистически имеет много общего с Бухарой и другими городскими центрами, однако формы ее отличаются самобытностью – к примеру, кувшины для умывания из Хивы изготавливались без ручек, лишь устье имело специальный выступ для держания. Декор керамики Хорезма, отличающейся густыми сине-зелеными тонами, выполнен в стиле ислими. Интересно, что этот вид арабескового декора, отличающий профессиональную, элитарную художественную традицию, известен лишь на материале керамики Хорезма, и не прослеживается в других регионах; здесь явно влияние архитектурного орнамента на орнамент гончарной посуды.

Из всех школ ювелирного искусства, известных в Узбекистане к началу XX в., хорезмская отличается наибольшей выразительностью и своеобразием художественных решений. Изделия хорезмских ювелиров – это необычайное богатство форм, великолепные декоративные качества, пышность и сложность композиционного решения, изящество отделки, тонко разработанные детали, обилие подвесок, представляющих собой цепочки, унизанные бусинами, подвесками в форме листиков, бутонов, почки, зерна – наиболее выразительных символов плодородия в ювелирном искусстве, инкрустации из разноцветного стекла. Им присущи черты, отличающие рафинированный городской стиль. Как и любая другая школа, она развивалась не в изоляции, а в контакте и взаимодействии с другими центрами. Наиболее тесная связь прослеживается, как ни странно, с туркменским и каракалпакским ювелирным

искусством, сохранившим традиции степного металла, для которого характерны лаконизм и монументальность формы, строгость декора и линий. Хорезмийские, туркменские и каракалпакские изделия объединяет почти полное совпадение конструктивных и семантических основ, однако общая трактовка каждого вида хорезмийского изделия значительно видоизменена под влиянием эстетики городской среды, привнесшей в ювелирное искусство дробность и изысканность формы. Но основные различия в технологии производства: хорезмийцы используют тонкое листовое серебро и позолоту, гравировку или филигрань, обилие камней – кораллов и бирюзы, сердолика, цветного стекла, в то время как изделия туркмен и каракалпаков выполнены из более массивных листов серебра и несколько тяжеловесны на вид, позолота же встречается крайне редко.

Практически каждое хорезмийское украшение имеет свой аналог в туркменском и каракалпакском серебре. Так, хорезмийское такья дузи – украшение на шапочку – аналог туркменской тахьи. Семантика этого изделия в форме круглой, четырехугольной, шестиугольной или восьмиугольной пластины или куполка, с которых ниспадают многочисленные подвески, восходит к шлемам женщин-воительниц, "амазонок". Причем если в туркменском варианте сохраняется более архаичная форма, близкая шлему, то в хорезмийском она отдаляется от прототипа в результате декоративного переосмысления. В результате появляются многоугольные пластины, уже не напоминающие шлем.

Еще один вид украшения, связанный с легендарными амазонками – "укей" (лук со стрелой) – затылочное украшение, крепившееся к шапочке-тахья, форма которого также характерна как для хорезмийцев, так и для туркмен и каракалпаков. Это сложносоставная конструкция, основу которой составляет дуга лука с натянутой тетивой и многочисленными подвесками-стрелами. Прототип формы украшения не вызывает сомнений – лук был неотъемлемой частью образа жизни женщин кочевых племен. Вряд ли следует видеть его прообраз в назатыльнике шапки и шлема, как предлагает Д.Фахретдинова (1.121, с. 125). Очевидно, затылочное расположение украшения в виде лука связано с тем, что лук, как правило, носился закинутым на спину, соответственно, символика украшения связывается с защитной функцией спины, тыла. Его прямой аналог – туркменское украшение "окяй" (лук со стрелой), которое также носилось на спине, пришитым на одежду. Туркменский вариант украшения довольно массивен, до 15 – 17 см в длину, он отличается строгостью и лаконизмом формы, т.е. теми чертами, которые в целом характерны для изделий туркменских мастеров, и украшен лишь несколькими инкрустированными камнями. Подвески-стрелы немногочисленны и более просты по форме. В свою очередь хорезмийский ук-ей обильно украшен филигранью, образующей сложный узор, бесчисленным количеством самоцветов и цепочек со штампованными подвесками. В них также прослеживается уже отмеченная тенденция к декоративизации, в результате которой форма украшения все более отдаленно напоминает свой прототип. Таким образом, стилистические различия украшений значительны, но структура, конструкция формы и ее генезис едины (рис. 51).

Височно-наушная хорезмийская подвеска "ярим-тирнок" – аналог туркменских дагданов. Д.Фахретдинова, анализируя это крупное, массивное,

обильно декорированное самоцветами двухчастное ювелирное изделие с каскадом подвесок, считает, что форму верхней части образует восходящая к трезубцу тернарная композиция, в которой воплощено изображение богини-матери с предстоящими фигурами коней, а форма нижней близка украшению "бибишок", напоминающему изображение двух птиц, смотрящих в разные стороны (1.121, с. 117). Немецкий исследователь Й.Кальтер видит в верхней части украшения фигуру стилизованного двуглавого царского орла (5.7, с. 288). Однако трудно согласиться с такими истолкованиями. Прямой аналог этой формы – туркменские нагрудные украшения-дагданы в форме лягушки, семантика которых связана с идеей плодородия (1.36, с. 167). Лягушка была одним из тотемных животных кочевых племен. Верхняя часть украшения, в которой Д.Фахретдинова видит изображение богини с фигурами коней – не что иное, как голова и передние лапки лягушки (рис. 34).

"Манглай-тузи" или "осма-тузи" – налобное украшение, состоящее из фигурных пластин, соединенных шарнирами и украшенных самоцветами. Каждая пластина декорирована тиснением, инкрустацией, золочением. Аналогичные украшения известны в Бухаре, Самарканде и Ташкенте под наименованием "тилла баргак" (золотые листья). Семантику хорезмийского варианта Д.Фахретдинова связывает с переосмыслением человеческих фигур, стоящих в ряд, и видит аналогии в буддийских росписях Фаяз-тепа, где божество предстает рядом с фигурками сидящих и стоящих святых (1.121, с. 105). Однако форма этого украшения может продиктовать и иное предположение: символическая передача стен крепостных укреплений. Вообще связь головных украшений с архитектурой прослеживается у многих народов (русские кокошники, короны в форме куполов). Туркменский вариант этого украшения – мангайлык.

Таким образом, нельзя не заметить, что большинство хорезмийских ювелирных изделий связано с традициями степной культуры и имеет единый генезис с туркменскими и каракалпакскими. Эта общность форм относит нас к тому историческому периоду, когда происходило формирование узбекских, туркменских, каракалпакских племен Хорезма, а именно ко временам огузов, сыгравших значительную роль в этногенезе этих народов Определенная общность этногенетических и исторических корней стала основанием для появления аналогичных мотивов и форм в искусстве.

Однако развитие форм украшений, как и историческое развитие указанных народов, шло разными путями. Если Хорезм являет нам пример высокоразвитой городской цивилизации, где рафинированные традиции культуры привели к значительной декорировке степных ювелирных форм, то каракалпакские и туркменские мастера, за исключением тех, которые жили в городах, были верны древним степным традициям, в их среде сохраняются наиболее архаичные формы. Интересно, что эта своеобразная дифференциация прослеживается и у туркменских племен. Так, у эрсари и йомудов, племен, которым не был чужд оседлый образ жизни, ювелирные украшения также приближаются к стилю "серебряного кружева", в то время как текинские отличаются массивностью, лаконичностью формы (1.36).

Рафинированная городская эстетика повлияла и на изделия хорезмских городских каракалпаков и туркмен, которые демонстрируют значительную трансформацию стиля традиционных украшений, его декоративизацию. Формы, восходящие к искусству кочевой степи (амулеты-дагданы в виде лягушки, нашиваемые на шапочку, сердцевидные амулеты-асыки) богато

Затылочное
украшение "ок-яй".
Туркмения. XIX в.

Затылочное
украшение "ок-яй".
Туркмения. XIX в.

Затылочное
украшение "ук-ей".
Серебро, позолота.
Хорезм. XIX в.

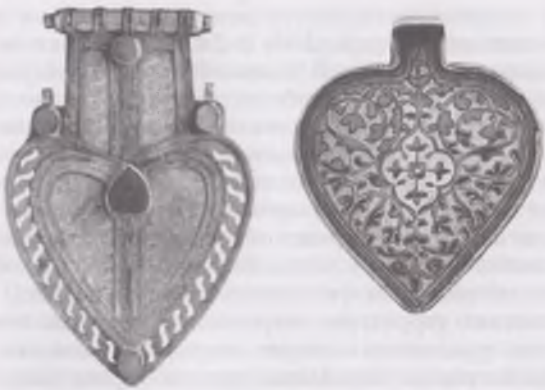
Рис. 51. Этот вид затылочного украшения, связанный с легендарными амазонками (лук был неотъемлемым атрибутом женщин кочевых племен), характерен как для хорезмийских узбеков так и для туркмен и каракалпаков, что свидетельствует об общности традиций искусства этих тюркских народов. Туркменский вариант массивен, отличается строгостью и лаконизмом, т.е. теми чертами, которые в целом характерны для степного стиля. В свою очередь хорезмийский отражает "городскую" интерпретацию "степной" формы – он украшен филигранью, образующей сложный узор, бесчисленным количеством самоцветов и цепочек со штампованными подвесками.

инкрустируются цветным стеклом, многочисленными подвесками, украшенными кораллами.

Так, при сравнении асыков, произведенных в среде кочевых и оседлых хивинских туркмен, нельзя не отметить различий. Хорезмийский вариант украшается нетрадиционной для туркмен чернью, декор в стиле ислими становится более дробным и измельченным. В целом асык больше напоминает сердцевидный кулон, где вместо инкрустации сердоликом (символ семени, зарождающейся новой жизни) – крестообразный мотив (чахар-чираг), знакомый по коврам, вышивке и керамике (рис. 52).

Следует остановиться и на трансформации амулетниц-туморов. Туморы (преимущественно нагрудные украшения) были популярны у узбеков, таджиков, уйгур, каракалпаков и других народов. Они представляли собой специальные футляры различной формы (треугольные, круглые, прямоугольные, цилиндрические), служившие для хранения амулетов. Классическая форма – полый горизонтально расположенный цилиндр с напаянной треугольной пластиной (треугольник – древний символ, связанный с магией оберегания от сглаза) и декоративными подвесками в нижней части. В роли амулета выступал, как правило, лист бумаги с начертанной на нем молитвой. Ношение тумора с вложенным в него амулетом обеспечивало защиту и благополучие его владельцу. Очевидно, в кочевой среде туморы обретают функцию оберега с принятием ислама. Хорезмийские ювелиры используют форму туморов, однако обилие филиграни и подвесок, кораллов и бирюзы в значительной степени декоративизирует ее. В некоторых случаях сам футляр исчезает и тумор превращается в плоское украшение, а его ритуально-магическое, функциональное назначение постепенно теряет смысл.

Й.Кальтер считает, что есть основания говорить о влиянии северной Индии или Непала на украшения рассматриваемого региона: "Засвидетельствовано, что между Хивой, древней столицей Хорезма, и Индией еще в XIX в.



Асык. Серебро.
Туркмения. XIX в.

Подвеска. Серебро, чернь, гравировка. Хива. XIX в.

Рис. 52. Рафинированная городская эстетика повлияла и на изделия хорезмских городских каракалпаков и туркмен, которые также демонстрируют значительную трансформацию стиля традиционных украшений, их декоративизацию. Формы, восходящие к искусству кочевой степи, богато инкрустируются цветным стеклом, украшаются многочисленными подвесками с кораллами. Так, хивинский асык украшается нетипичной для степного стиля чернью, тонким узором в стиле ислими.

существовали торговые связи", хотя, добавляет он, "в литературе отсутствуют указания на действительно существовавшую связь стиля хорезмских украшений с северо-индийскими или непальскими центрами" (5.7, с. 289). Данные выводы вряд ли обоснованны: большинство форм ювелирных изделий Хорезма находит свои параллели в пределах региона, и их "степной" генезис не вызывает сомнений. Даже активная торговля городов Хивинского ханства с Ираном (ввоз ковров, ювелирных изделий) практически не оставила следов в хорезмийском ювелирном искусстве, и тем более не привела к появлению синкретичных форм. Тем не менее, иноземные влияния, безусловно, отразились на развитии хорезмийского ювелирного искусства, и связаны они, прежде всего, с появлением эмалей. Как отмечала Д.Фахретдинова, в XIX в. эмальерное дело получило особенно широкое развитие в искусстве азербайджанских мастеров, которые работали в Хорезме сезонно (1.121, с. 108). Великолепные ювелирные украшения, покрытые эмалью, были особенно хороши в исполнении бакинских ювелиров. При их изготовлении использовались различные технические приемы – штамп, филигрань, резьба и прочее, вследствие чего получили распространение и различные виды эмальерной работы: перегородчатая, выемчатая, расписная (1.9, с. 38). Среднеазиатские мастера, особенно бухарские, хотя и владели этой техникой, тем не менее, не достигли высокого уровня совершенства. Нередко встречаются налобные части традиционного хорезмийского комплекта "шокила", которые декорировались расписной эмалью, форма основного элемента украшения – бодом (бута) также отсылает нас к традициям азербайджанского искусства, где данный мотив был чрезвычайно популярен. Безусловно, анализ генезиса форм хорезмийских украшений не ограничивается вышеприведенными примерами и может быть продолжен. В любом случае несомненно, что поиск аналогий дает возможность не только выявить происхождение той или иной формы, но и пролить свет на этногенетические, культурные связи народов.

Интересные наблюдения о принципиальном сходстве хорезмийских и уйгурских украшений были сделаны Л.Чвырь (2.96, с. 247). Этот факт, по ее мнению, нуждается в специальном изучении. Л.Чвырь отмечает, что уйгуры проживали в Хорезме, однако вряд ли это обстоятельство привело к появлению аналогичных форм в ювелирном искусстве обоих народов. Корни этой проблемы лежат гораздо глубже. Идентичность хорезмийского и уйгурского ювелирного искусства заключается, на наш взгляд, в специфике развития. И хорезмийские, и уйгурские ювелирные украшения имеют "степной" генезис, но под влиянием городской эстетики, ставшей превалирующей как у хорезмийцев, так и у уйгур, формы в значительной степени декоративизируются, обогащаются филигранью, зернью и проч.

По географическому положению территория современной Каракалпакии близка к районам расселения туркменских племен чоудоров и йомудов, имеет общую границу с Казахстаном. Отдельные группы каракалпаков проживают и в других районах Узбекистана (в Хорезмской, Бухарской, Ташкентской, Самаркандской областях, Ферганской долине). В искусстве этого народа мы найдем много общих черт, характерных для культуры скотоводческих народов. Традиционные виды ремесел – ковроделие, кошмоваляние, ювелирное производство, ткачество, резьба по дереву. Ювелирные изделия каракалпаков настолько близки туркменским, что их часто путают. С другой стороны, некоторые изделия городских каракалпакских мастеров выполнялись в хорезмийском стиле, например, украшения, пришиваемые на головные уборы. В этом случае активнее использовалась филигрань, многочисленные подвески и позолота. Однако в целом традиционные каракалпакские изделия отличаются лаконизмом формы и декора. О высокой культуре ношения ювелирных изделий свидетельствует устойчивость комплекса онгирше (звенящий), состоящего из нескольких украшений (2.4, с. 13). К числу аналогичных с туркменскими и узбекскими украшениями форм относятся: хайкель (аналог туморов), онгирмоншак (куполок с подвесками): бухарский аналог – пешавез (или безак-кубба), хорезмийский – калит-боги (ключ от сада, в данном случае райского). При сравнении форм нельзя не заметить, что каракалпакские отличаются большей лаконичностью и строгостью декора. В целом анализ каракалпакских ювелирных изделий свидетельствует об их значительной генетической общности с изделиями туркмен, узбеков, казахов и проч., что обусловлено общностью исторического развития этих народов.

Аналогичные выводы можно сделать и по материалам ковроткачества. Декор каракалпакских ковров – традиционный для искусства кочевников набор орнаментальных мотивов – различные ромбы, квадраты, треугольники, крестообразные мотивы, зооморфные символы (когтеобразные, рогообразные завитки), ломаные линии, племенные медальоны-гели и проч. Однако классические для степного ковра мотивы предстают в данном случае в предельно упрощенном, стилизованном, схематичном виде. Канонизированность определенных композиций туркменских коров в каракалпакских сменяется свободной импровизацией традиционных орнаментальных форм, превращенных в отвлеченные знаки. Как правило, в таких случаях остается предполагать, что процесс формообразования, появления новых элементов давно прекращен, в формообразовании участвуют лишь традиционные элементы, развивающиеся в сторону упрощения, рисунок

отличает декоративность узоропостроения. То есть здесь происходит консервация традиций кочевой культуры, связанная с переходом к оседлому образу жизни. Уходит в прошлое и реальное знание первоначальной семантики. В этом смысле интересно высказывание Б.Маршака: "Нельзя навязывать памятникам искусства непременно иллюстративную роль. Поэтому такими наивными представляются модные теперь попытки расшифровки понятий, будто бы вложенных в тот или иной мотив орнамента. Если даже изобразительные мотивы могут сменить повествовательное значение на меморативное, то для орнамента меморативное значение (наряду с его основным декоративным смыслом) часто оказывается весьма существенным. Потеря первоначального смысла изображений не делает произведение бессодержательным, а лишь придает ему содержание другого рода. Множество иконических знаков, передававших содержание сюжета, превращается в один знак, обозначающий близость данной вещи к изделиям какой-либо страны и или какого-то периода" (2.42, с. 261). В целом в рассматриваемом регионе наблюдается устойчивый симбиоз художественных традиций проживавших здесь народов, что объясняется их генетической близостью, общностью исторического развития. Вместе с тем, нельзя не отметить и различия генетически близких культур. Они демонстрируют две линии развития – сельскую и городскую. Сравнительный анализ аналогичных памятников искусства помогает более точно выявить генезис форм.

* * *

Анализ этнокультурных взаимодействий рассматриваемого периода дает возможность сделать следующие выводы. Отмечаемое исследователями стабильное состояние творческого процесса, ориентированное на повторение канонических черт, не исключает определенной динамики в развитии искусства, обусловленной сложной этнической структурой общества, непрекращающимися контактами между оседлым и степным населением, а также торговыми отношениями, привносящими в местное искусство художественные традиции соседних стран. В результате в творчестве местных ремесленников возникали новые мотивы и образы, вбиравшие в себя черты разных культур. Границы ханств определили формирование ряда этнокультурных зон, в некоторой степени отличающихся этническим составом населения, что находит непосредственное отражение и на формировании школ ремесла. В целом этнический признак уступает место способу хозяйствования – общее культурное наследие связывает оседлых узбеков и таджиков, несмотря на этнические различия, с другой стороны, в прошлом кочевые узбеки, туркмены, каракалпаки также имеют единые традиции искусства.

Анализ памятников прикладного искусства XVIII – XIX вв. с точки зрения этнокультурных взаимодействий дает возможность выявить генезис их декора, который, как правило, восходит к наследию развитого средневековья, или связан уже с рассматриваемым периодом. Новые формы и элементы орнамента появляются в результате контактов различных племенных групп, торговых отношение, а также под влиянием российского присутствия.

Инокультурные влияния в искусстве позднего средневековья по-прежнему активны благодаря торговым контактам. Отмечаемое исследователями снижение значения Великого шелкового пути оказалось не столь пагубным.

Предметы импорта активно используются местными мастерами в качестве основы для разработки все новых художественных идей. Как было отмечено, в керамике Ферганы прослеживаются подражания китайским, иранским (в незначительном количестве), турецким образцам (керамика Изника и Кютахьи), в ковроткачестве Ферганы и вышивке Бухарской школы – подражания иранским, южноазербайджанским (Тебриз, Ардебиль, Кирман), уйгурским (Кашгар, Хотан) и китайским коврам, в ювелирном искусстве Хорезма, Бухары и Ферганы – изделиям Азербайджана, Индии и России. Вместе с тем, следует подчеркнуть, что местные традиции выступают как значительный трансформирующий фактор, заимствованные композиции или элементы претерпевают значительные изменения, подчиняясь законам принимающей среды и обретая стилистику автохтонных.

Предпринятый анализ дает также возможность охарактеризовать черты собственно узбекского искусства, бывшего наследником многовекового развития культуры всего региона. В нем нет единого стиля, оно традиционно многоаспектное, сложносоставное, представленное множеством локальных историко-культурных вариантов. С одной стороны, это искусство городов, ориентированное на каноны исламской эстетики (резьба и роспись по дереву и ганчу, ювелирное искусство, вышивка и золотое шитье Бухары, архитектурная керамика), с другой, – сельских оседло-земледельческих обществ, связанное с фольклорными мифопоэтическими представлениями (керамика, набойка, вышивка, ткани...), и степных кочевых племен (ковры и ковровые изделия, предметы ювелирного искусства, стилистика форм и содержание декора которых имеет иную природу, связанную с более архаичными культовыми представлениями). Взаимодействия между этими составляющими также повлияли на динамику художественного процесса. В целом узбекское прикладное искусство XVIII – XIX вв. отличает высокая культура орнамента, декоративность и полифонизм колористического звучания, стремление к обобщению и гармоничной ясности форм, истоки которых – не только в формировавшейся веками эстетике ислама, но и в более древних пластах художественной культуры народов региона.

Заключение

Процесс активных этнокультурных взаимодействий был одной из характерных черт, важнейшим фактором исторического развития искусства на территории Узбекистана, определившим его специфику. На протяжении веков эта территория входила в состав различных государственных образований, здесь пролегали трансконтинентальные торговые пути, происходило смешение различных религиозных и художественных традиций, отразившихся на характере культурогенеза. В результате в развитии искусства древнего и средневекового Узбекистана большую роль сыграли как влияния извне, так и внутренние контакты проживавших здесь народов. Сложная картина художественных процессов была обусловлена полиэтничностью региона, религиозной толерантностью, господствующей в обществе в различные исторические периоды, широкими торговыми связями. Важнейшей чертой местного искусства стало благоприятствующее отношение к различным влияниям. Складывавшиеся при этом формы симбиоза культур, привнесенных и автохтонных, способствовали выработке феномена искусства Узбекистана. Выявление вклада каждого народа в развитие местного искусства, рассмотрение проблемы взаимодействия различных художественных традиций расширяет наши представления о его генезисе. Изучение памятников искусства с учетом этих влияний позволяет выявить их связь с местными или привнесенными традициями, проследить преемственность культур в различные исторические эпохи, определить механизм развития искусства.

В развитии искусства на территории Узбекистана отчетливо прослеживаются универсальные (соотнесенность со стадиальным характером развития общества, связь с процессами этнической истории, преобладающая роль местных традиций при множественности влияний) и специфические черты (высокая адаптирующая способность, разнообразие локальных историко-культурных вариантов); вклад различных народов на разных этапах его развития; основные этапы, обусловленные динамикой этнокультурных взаимодействий.

В истории искусства античного и средневекового Узбекистана можно выявить 5 таких периодов:

IV в. до н.э. – IV в.н.э., античный период – симбиоз привнесенных эллинистических, индо-буддийских черт с автохтонными бактрийскими, согдийскими, хорезмийскими художественными традициями; взаимодействие оседлых и кочевых культур.

V – IX вв., период раннего и, частично, развитого средневековья – взаимодействие традиций искусства оседлого населения и тюрко-степных народов Согда, Тохаристана, Хорезма, Ферганской долины (сложение тюрко-согдийского симбиоза), участие в процессе культурогенеза соседних стран

(Иран, Византия, Индия, Восточный Туркестан, Китай), благодаря посреднической миссии Великого шелкового пути.

X – нач. XIII вв. – утверждение эстетики ислама, объединившей искусство разных народов в русло единых тенденций, сложение арабо-персидского и затем, с XI в., тюрко-персидского симбиоза культур, важная роль тюрок в развитии художественной культуры региона.

XIV – XVII вв. – окончательное закрепление узбекско-таджикского симбиоза при преобладающем влиянии тюркского этнического компонента; участие в процессе культурогенеза внешних влияний (Китай, Индия, Иран).

XVIII – XIX вв. – период, искусство которого можно отнести к каноническому типу; основную роль в процессе этнокультурного диалога играют контакты оседлого и кочевого населения, и, что не менее важно, торговые отношения, способствующие миграции различных образов и мотивов в искусстве народов, объединенных уже сложившейся мусульманской культурой. Определенную роль в этот период оказывает влияние России.

Причины восприятия инокультурных художественных традиций были различны. Как правило, их адаптация объясняется светским типом культуры (вспомним: "светскость и неофициальность искусства создают предпосылки для активного обращения к традициям иных культур"). Именно это в определенной степени происходит в эпоху раннего средневековья. Однако на Востоке важная роль принадлежит религиозному фактору; как результат, в развитии искусства легче проследить не этнические, а культурные составляющие, связанные с той или иной религиозной системой. На ранних этапах истории инокультурные влияния были обусловлены взаимодействием привнесенных и местных культов, имевших в своей основе единые, универсальные представления (например, местные и эллинистические культы природного цикла, связанные с идеей умирающей и воскресающей природы, местные и индуистские культы Великой богини-матери и проч.). Благодаря сходству культов в искусстве появлялись синкретические образы. В тех случаях, когда та или иная религиозная традиция и связанная с ней художественная культура были чужды местному обществу, взаимодействия происходили исключительно на уровне обмена предметами материальной культуры или подражаний; так было в случае с христианской Византией или танским Китаем, российскими влияниями. В другом случае происходила адаптация принципиально новых религиозных систем, отвечающих характеру и потребностям местной цивилизации, что также отражалось на развитии искусства (буддизм, ислам). В целом инокультурные влияния сыграли важную роль в развитии искусства на территории Узбекистана, однако они лишь активизировали развитие местной художественной мысли: в процессе этнокультурных взаимодействий автохтонная культура выступает в роли "селектирующей среды", осуществляющей отбор адекватных ее собственному характеру элементов (В.Литвинский).

Диалог между местными народами играл не меньшую роль в развитии автохтонного искусства. Контакты оседлого и кочевого населения являлись тем генератором идей, который способствовал динамике художественных процессов. Кочевая культура уникальна – с одной стороны, она самодостаточна, и по степени сложности системы не уступает оседлой, с другой – чрезвычайно динамична, обладает высокой адаптационной способностью и коммуникативностью. Вливаясь в жизнь городских

цивилизаций, кочевники становятся тем импульсом, который сообщает им динамику, жизнь, движение. Так было во времена Кушан, Эфталитского царства, Великого тюркского каганата, эпоху Караханидов, Газневидов, Сельджукидов и проч. – т.е. всех империй, которые были созданы кочевниками. Даже в эпоху позднего средневековья, несмотря на затухание активных миграционных процессов, переход степняков к оседлому образу жизни приводил к появлению в искусстве новых форм и мотивов.

Несмотря на многообразие влияний, сыгравших важную роль в формировании искусства Узбекистана, в генеральной линии его развития прослеживается сохранение определенных архетипических черт, характеризующих художественную культуру автохтонного оседлого и кочевого населения в целом. Нельзя не заметить, что в ходе исторического развития именно автохтонные традиции играют все более активную роль. Если античный период – это приоритет привнесенных текстов (эллинистических или индо-буддийских), то уже начиная с эпохи раннего средневековья в искусстве превалируют местные художественные традиции, роль инокультурных влияний значительна, но не является определяющей. Восприняв и творчески переработав те или иные элементы художественной культуры Индии, Китая, Византии, Ирана, России и проч., население на территории Узбекистана, в свою очередь, оказывало большое влияние на развитие культуры соседних стран.

Выработанность собственных традиций, сформированных местной средой обитания, обеспечивала преобразование всех влияний, подчинение их местному стилю. Несмотря на множественность влияний, развитие художественного процесса зависело в первую очередь от местных факторов – ландшафта и климата, способа хозяйствования, исходных материалов, характера общественных отношений. О важности ландшафтных и природно-климатических условий говорит хотя бы такой факт: существенная смена климата, наблюдавшаяся в истории Средней Азии по крайней мере дважды – в III в., когда аридизация земель, начавшаяся с рубежа нашей эры, достигает своего пика, и в IX – X вв., также связанных с вековой засухой, – вели к заметной смене художественных стилей. Если искусство оседло-земледельческих обществ демонстрирует стойкое сохранение архетипических черт, переходящих из одной эпохи в другую, то в искусстве кочевых племен аридизация земель приводила к существенным изменениям. В результате прослеживается эволюция искусства степи: от условности "звериного стиля" к достоверному изображению предметов реального мира (раннее и частично развитое средневековье) и с X в., к орнаментализации художественного языка, востребованности форм архаики.

Кроме того, именно местные традиции способствовали преемственности культур в переломные эпохи. В результате, при относительной "непохожести" облика культуры в разные исторические периоды, участие различных народов в ее формировании, это был единый, взаимосвязанный художественный процесс, с присущими ему закономерностями и объективными чертами; смена каждого периода в развитии искусства сопровождалась преемственностью художественных традиций. Таким образом, существует возможность говорить об искусстве Узбекистана как о единой историко-культурной целостности.

Основная концептуальная модель исследования призвана подчеркнуть следующее: анализ исторического развития искусства на территории

Узбекистана выявляет его высокую адаптирующую способность. В развитии античного и средневекового искусства Узбекистана важную роль сыграли как инокультурные влияния, так и взаимодействие автохтонных, оседлых и кочевых, культур, которые определили специфические черты и динамику художественного процесса; анализ этих процессов помогает определить вклад каждого народа в развитие искусства. При всей важности внешних влияний главное место в формировании облика искусства играют местные традиции, архетипы художественного сознания, воспитанные местной средой обитания, которые способствовали преемственности традиций в переломные эпохи, сохранению генеральной линии его развития. Что касается взаимодействия автохтонных культур, то его основное содержание связано с контактами кочевого и оседлого населения. Кочевники, вливаясь в мир городских цивилизаций, зачастую выполняли катализирующую роль, приводили к активизации художественной жизни.

Полифонизм процессов этнокультурных взаимодействий отразился и на собственно узбекском искусстве, которое является прямым наследником художественных традиций периода античности, раннего и развитого средневековья. Его феномен заключается в сосуществовании черт городской (дворцовой), сельской оседло-земледельческой и степной, кочевой культур, множественности локальных историко-культурных вариантов.

В целом искусство античного и средневекового периодов представляет собой плодотворное взаимодействие различных культурных и художественных традиций; эта способность к диалогу сказалась и на последующих этапах развития искусства Узбекистана. Активное восприятие новых форм российской и европейской культуры в XX в., давшее яркие, своеобразные плоды, стало закономерным явлением, также как и последовавшее в конце века возрождение традиционных форм искусства. В наши дни, когда особую актуальность обретает проблема культурной самоидентификации народов Средней Азии, изучение проблемы диалога художественных традиций позволяет более четко определить специфические черты развития национальной культуры, ее место и роль в системе мирового наследия.

Литература

Книги

1.1. ***Абдуллаева Р., Саламзаде Э.*** Современное искусствознание: истоки, проблемы, методы. – Баку, 1997.
1.2. ***Азимов И.*** Росписи Узбекистана. – Т., Фан, 1987.
1.3. ***Альбаум Л.И.*** Балалык-тепа. – Т., 1960.
1.4. ***Альбаум Л.И.*** Живопись Афрасиаба. – Т., 1975.
1.5. Амир Темур в мировой истории. Коллектив авторов (рук. С.Саидкасимов). – Т., 1996.
1.6. ***Антипина К.И.*** Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов. – Фрунзе, 1962.
1.7. ***Артамонов М.И.*** Сокровища саков. – М., 1973.
1.8. ***Асадов Ф.М.*** Арабские источники о тюрках в раннее средневековье. – Баку, 1993.
1.9. ***Асадова С., Абдуллаева Н.*** Художественная обработка металла. – Баку, 1983.
1.10. ***Ашрафи М.М.*** Бехзад и развитие бухарской школы миниатюры XVI в. – Душанбе, 1987.
1.11. ***Ахмедов Б.А.*** Государство кочевых узбеков. – М., 1965.
1.12. ***Байхаки Абу-Фазл.*** История правления Масуда Газневи. – М., 1969.
1.13. ***Бартольд В.В.*** Туркестан в эпоху монгольского нашествия. Сочинения, т. 1. – М., 1963.
1.14. ***Бартольд В.В.*** История Туркестана. История Узбекской ССР. Т. 1. – Т., 1967.
1.15. ***Бартольд В.В.*** Работы по истории и филологии тюркских и монгольских народов. Предисловие С.Кляшторного. Сочинения, т. 5. – М., 1968.
1.16. ***Belenizki A.M.*** Mittelasien Kunst der Sogden. – Leipzig, 1980.
1.17. ***Bernard P.*** Quatrieme campagne de fouilles a Ai Khanoum. – CRAI, 1969.
1.18. ***Бируни Абурайхан.*** Памятники минувших столетий. Избранные произведения, т.1. – Т., 1957.
1.19. ***Бретаницкий Л.С.*** Художественное наследие Переднего Востока эпохи феодализма. Избранные труды. – М., 1988.
1.20. ***Веймарн Б.В.*** Искусство арабских стран и Ирана VII – XVII вв. – М., 1974.
1.21. Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье: этнос, языки, религии. Под ред. Б.А.Литвинского. – М., Наука, 1991.
1.22. ***Гасанзаде Д.*** Зарождение и развитие тебризской миниатюрной живописи в конце XIII – начале XV веков. – Баку, 1999.
1.23. ***Гафуров Б.Г.*** Таджики. – М., 1978.
1.24. ***Гогель Ф.В.*** Афганские ковры. – М., 1929.
1.25. ***Гогель Ф.В.*** Ковры. – М., 1950.
1.26. ***Грач А.Д.*** Древние кочевники в центре Азии. – М., 1980.
1.27. ***Грюнебаум фон Г.Э.*** Основные черты арабо-мусульманской культуры. – М., 1981.
1.28. ***Губарева С.С.*** Население Ферганской долины в конце XIX – начале XX в. (этнокультурные процессы). – Т., 1991.
1.29. ***Гумилев Л.Н.*** Тысячелетие вокруг Каспия. – Баку, 1991.
1.30. ***Гумилев Л.Н.*** Древние тюрки. – М., 1967.
1.31. ***Гумилев Л.Н.*** Этногенез и биосфера Земли. М., ТОО "Мишель и Ко", 1993.
1.32. Дальверзин. Кушанский город на юге Узбекистана. Сб. ст. под ред. Пугаченковой Г.А., Ртвеладзе Э.В. – Т., 1978.
1.33. ***Даркевич В.П.*** Художественный металл Востока VIII – XIII вв. – М., 1976.
1.34. ***Дройзен Й.Г.*** История эллинизма. – М., 1893.

1.35. Etienne Deda Vaissiere. Histoire des Marchands Sogdiens. – Paris. 2001.
1.36. ***Залетаев В.*** Древние и новые дороги Туркмении. – М., 1989.
1.37. ***Золотарев А.М.*** Пережитки тотемизма у народов Сибири. – Л., 1934.
1.37. ***Иванов С.В.*** Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX вв.). Народы Севера и Дальнего Востока. – М., Л. 1963.
1.38. История Узбекской ССР, т.1. – Т., 1974.
1.39. История народов Узбекистана. Под ред. А.Аскарова. Т., 1992.
1.40. ***Казиев А.Ю.*** Художественно-технические материалы средневековой рукописи. – Баку 1966.
1.41. ***Кантор К.*** Тысячеглазый Аргус. Набросок типологии искусства. – М., 1990.
1.42. ***Кармышева В.*** Этнографические очерки узбекского населения. – М., 1978.
1.43. ***Керимов Л.*** Азербайджанский ковер. Т.2. – Баку, 1983.
1.44. ***Клавихо Рюи Гонзалес де.*** Дневник путешествия ко двору Темура в Самарканд в 1403 – 1406 гг. – СПб., 1881.
1.45. ***Ковалевская В.Б.*** Конь и всадник. – М., 1977.
1.46. ***Конрад Н.*** Избранные труды. История. – М., 1974.
1.47. ***Короглы А.*** Взаимосвязи эпосов народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана. – М., 1983.
1.48. ***Косолапов А.И., Маршак Б.И.*** Стенная живопись Средней и Центральной Азии. – С.-П., 1999.
1.49. ***Кошеленко Г.А.*** Греческий полис на эллинистическом Востоке. – М., 1979.
1.50. ***Кругликова И.Т., Пугаченкова Г.А.*** Дильберджин. – М., 1977.
1.51. ***Кругликова И.Т. Дильберджин.*** – М., 1986.
1.52. ***Лелеков Л.А.*** Искусство Древней Руси и Восток. – М., 1978.
1.53. ***Литвинский В.А., Зеймаль Т.И.*** Аджина-Тепа. – М., 1971.
1.54. ***Литвинский В.А., Седов А.В.*** Культы и ритуалы Кушанской Бактрии. – М., 1984.
1.55. ***Литвинский Б.А.*** Проблемы истории и культуры Бактрии – Тохаристана в свете археологических работ в Южном Таджикистане в 1971 – 1980 гг. АРТ, вып. 20. – Душанбе, 1987.
1.56. ***Литвинский Б.А., Пичикян И.Р.*** Эллинистический храм Окса в Бактрии (Южный Таджикистан). Т.1. – М., "Восточная литература", РАН, 2000.
1.57. ***Луконин В.*** Искусство древнего Ирана. – М., 1977.
1.58. ***Маньковская Л.Ю.*** Архитектурные памятники Кашкадарьи. – Т., 1979.
1.59. ***Маньковская А., Булатова В.*** Памятники зодчества Хорезма. Т., изд. Гафура Гуляма, 1978.
1.60. ***Маршак Б.И.*** Согдийское серебро. Очерки по восточной торевтике. – Л., 1972.
1.61. ***Маршак Б.И.*** Монументальная живопись Согда и Тохаристана в раннем средневековье. – М., 1983.
1.62. ***Массон В.М.*** Археологические памятники Средней Азии и греко-римские влияния и связи. Academia Nationale dei Lincei, anno CCCLXIII. Quaderno № 76. – Roma, 1966.
1.63. ***Массон В.М., Сарианиди В.Н.*** Среднеазиатская терракота эпохи бронзы. – М., 1973.
1.64. ***Махкамова С.М.*** Узбекские абровые ткани. – Т., 1963.
1.65. ***Мейендорф Е.К.*** Путешествие из Оренбурга в Бухару в 1820 г. – М., 1975.
1.66. ***Мец А.*** Мусульманский ренессанс. – М., 1966.
1.67. ***Мешкерис В.А.*** Согдийская терракота. – Душанбе, 1989.
1.68. ***Миллер Ю.А.*** Художественная керамика Турции. – Л., 1972.
1.69. ***Мкртычев Т.*** Буддийское искусство Средней Азии I – X вв. – М., 2002.
1.70. ***Мошкова В.Г.*** Ковры народов Средней Азии конца 19 – нач. 20 в. – Т., 1970.
1.71. ***Наршахи.*** История Бухары. Пер. Н.Лыкошина. – Под ред. В.Бартольда. – Т., 1897.
1.72. Народы Средней Азии и Казахстана. Этнографические очерки. Под ред. С.П.Толстова. – М., 1962.

1.73. На среднеазиатских трассах Великого шелкового пути. Очерки истории и культуры. Под ред. Г.А.Пугаченковой. – Т., Фан, 1990.
1.74. ***Небольсин П.И.*** Очерки торговли России со Средней Азией. – ЗРГО, 1855. Т. X.
1.75. ***Nehry Lolita.*** Origins of the Gandharas style. Delhi, Oxford University press, Bombay, Calcutta, Madras. – 1989.
1.76. ***Обельченко О.В.*** Культура античного Согда. – М., 1992.
1.77. ***Пилипко В.Н.*** Старая Ниса. Здание с квадратным залом. – М., 1996.
1.78. ***Пичикян И.Р.*** Культура Бактрии. Ахеменидский и эллинистический периоды. – М., 1991.
1.79. ***Пичикян И.Р.*** Храм Окса на Тахти-Сангине. – М., 1983.
1.80. ***Поляков С.П.*** Историческая этнография Средней Азии и Казахстана. – М., 1980.
1.81. ***Пугаченкова Г.А.*** Искусство Афганистана. – М., 1963.
1.82. ***Пугаченкова Г.А.*** Халчаян. – Т., 1965.
1.83. ***Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И.*** История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века. – М., 1965.
1.84. ***Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И.*** Очерки искусства Средней Азии. – М., 1982.
1.85. ***Пугаченкова Г.*** Искусство Туркменистана. – М., 1967.
1.86. ***Пугаченкова Г.***, Галеркина О. Миниатюры Средней Азии в избранных образцах. – М., 1979.
1.87. ***Пугаченкова Г.*** Искусство Гандхары. – М., 1982.
1.88. ***Пугаченкова Г.*** Искусство Бактрии эпохи Кушан. – М., 1979.
1.89. ***Пугаченкова Г., Ртвеладзе Э.В.*** Северная Бактрия – Тохаристан. Очерки истории и культуры. Древность и средневековье. – Т., 1990.
1.90. Путешествие ибн Фадлана на Волгу. – М.,Л., 1939.
1.91. ***Рахимов М.*** Художественная керамика Узбекистана. – Т., 1961.
1.92. ***Рашид ад-Дин.*** Огуз-наме. – Баку, 1987.
1.93. ***Раевский Д.*** Модель мира скифской культуры. – М., 1985.
1.94. ***Рапопорт Ю.А., Неразик Е.Е., Левина Л.М.*** В низовьях Окса и Яксарта. Образы древнего Приаралья. – М., "Индрик", 2000.
1.95. ***Ремпель Л.И.*** Архитектурный орнамент Узбекистана. – Т., 1961.
1.96. ***Ремпель Л.И.*** Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств. – М., 1978.
1.97. ***Rosenfield J.M.*** the Dynastic Arts of the Kushans. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, – 1967.
1.98. ***Ромм А.*** Изобразительное искусство Киргизии. – М., Л., 1941.
1.99. ***Рубрук В.*** Путешествие в восточные страны. Путешествие в восточные страны Плано Карпини и Рубрука. – М., 1957.
1.100. ***Руденко С.И.*** Горноалтайские находки и скифы. – М., Л., 1952.
1.101. ***Ртвеладзе Э.В., Сагдуллаев А.*** Памятники минувших веков. – Т., Узбекистан, 1986.
1.102. ***Ртвеладзе Э.В.*** Великий Шелковый путь. Энциклопедический справочник. Древность и раннее средневековье. – Т., 1999.
1.103. ***Садиг бек Афшар.*** Канун ос-совар (трактат о живописи). – Баку, 1963.
1.104. ***Сарианиди В.И.*** Афганистан: сокровища безымянных царей. – М., 1983.
1.105. ***Седов А.В.*** Кобадиан на пороге раннего средневековья. – М., 1987.
1.106. ***Смирнова О.И.*** Очерки по истории Согда. – М., 1970.
1.107. ***Соболев Н.Н.*** Очерки по истории украшения тканей. – М., Л. 1934.
1.108. ***Сорокин П.*** Человек, цивилизация, общество. – М., 1992.
1.109. ***Стависский Б.Я.*** Искусство Средней Азии. М., 1974.
1.110. ***Стависский Б.Я.*** Кушанская Бактрия: проблемы истории и культуры. – М., 1977.
1.111. ***Стависский Б.Я.*** Судьбы буддизма в Средней Азии (по данным археологии). – М., 1998.
1.112. ***Стасов В.В.*** Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагтайских и персидских. – СПб., 1902.

1.113. ***Сулейманов Р.Х.*** Древний Нахшаб. Самарканд – Т., 2000.
1.114. ***Сухарева О.А.*** Бухара XIX – начало XX в. (Позднефеодальный город и его наследие). – М., 1966.
1.115. ***Сычева Н.С.*** Народное декоративно-прикладное искусство Средней Азии и Казахстана. – М., 1980.
1.116. ***Ташходжаев Ш.*** Художественная поливная керамика Самарканда IX – нач. XIII вв. – Т., 1967.
1.117. ***Толстов С.*** По следам древнехорезмийской цивилизации. – М.,Л., 1948.
1.118. ***Толстова Л.С.*** Каракалпаки Ферганской долины. – Нукус, 1959.
1.119. ***Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Усманова М.С.*** Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир. – Новосибирск, 1988.
1.120. ***Фахретдинова Д.А.*** Декоративно-прикладное искусство Узбекистана. – Т., 1972.
1.121. ***Фахретдинова Д.А.*** Ювелирное искусство Узбекистана. – Т., 1988.
1.122. ***Федоров-Давыдов Г.*** Искусство кочевников и Золотой Орды. – М., 1976.
1.123. ***Фрай Р.*** Наследие Ирана. – М., 1972.
1.124. ***Чепелевецкая Г.Л.*** Сузани Узбекистана. – Т., 1961.
1.125. ***Шаниязов К.Ш., Исмаилов Х.И.*** Этнографические очерки материальной культуры узбеков конца XIX – начала XX в. – Т., 1981.
1.126. ***Шеркова Т.А.*** Египет и Кушанское царство (торговые и культурные контакты). – М., 1991.
1.127. ***Шукуров Ш.*** "Шах-наме" Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция. – М., 1983.
1.128. ***Шукуров Ш.*** Искусство средневекового Ирана. – М., 1989.
1.129. ***Хакимов А.*** Современное декоративное искусство республик Средней Азии. – Т., 1988.
1.130. Хива. Город тысячи куполов. Т., 1997.
1.131. Художественная культура Советского Востока. – М., Л., 1931.
1.132. Этнические процессы у национальных групп Средней Азии и Казахстана. – М., 1987.
1.133. Этнографические очерки узбекского сельского населения. Под редакцией ***Г.П.Васильевой, Б.Х.Кармышевой.*** – М., 1969.
1.134. ***Якубовский А.Ю.*** Самарканд при Тимуре и Тимуридах. – Л., 1953.
1.135. ***Хмельницкий С.*** Между арабами и тюрками. Архитектура Средней Азии IX – X вв. Берлин – Рига, 1992.
1.136. ***Хмельницкий С.*** Между саманидами и монголами. Архитектура Средней Азии XI – нач. XIII вв. Берлин – Рига, 1996.
1.137. История народов Узбекистана. Под ред. А.Аскарова. Т., 1992.
1.138. ***Алиева К.М.*** Тебризская ковровая школа XVI – XVII вв. Баку, 1999.
1.139. ***Беленицкий А., Бентович И., Большаков О.*** Средневековый город Средней Азии. Ленинград, 1973.
1.140. ***Пугаченкова Г.А.*** Древности Мианкаля. Т., 1989.
1.141. ***Шишкин В.*** Варахша. М., 1963.
1.142. Трансоксиана. Т., 2004.
1.143. Les Arts de L'asie Centrale. Paris, 1999.
1.144. ***Juliano A., Lerner J.*** Monks and Merchants. Silk Road Treasures from Northwest China. New York, 2002.
1.145. ***Tucker J.*** The Silk Road Art and History. London, 2003.
1.146. ***Bahari E.*** Bihzad. Master of Persian Painting. London, New-York, 1997.

Статьи

2.1 ***Абдуллаев К.*** Сасанидские параллели в Согде и Бактрии-Тохаристане на примере некоторых памятников пластического искусства. // Культура Среднего Востока. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Сб. ст. под ред. Г.Пугаченковой. – Т., 1990.

2.2 ***Абдуллаев К.*** Номады – стереотипы и реальность. // Общественное мнение. Права человека. – Т., №3, 2000.
2.3 ***Абдуллаев К.*** Следы буддизма в Средней Азии. // SAN'AT, № 2, 1999.
2.4 ***Алиева З.*** К семантике каракалпакских ювелирных украшений. // SAN'AT, №2, 1999.
2.5 ***Алиева С.*** Темуридская керамика: сложение нового стиля. // SAN'AT, №2, 2000.
2.6 ***Альбаум Л.И.*** Живопись святилища Фаязтепа. // Культура Среднего Востока. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Сб.ст. под ред. Г.Пугаченковой. – Т., 1990.
2.7 ***Аскаров А., Буряков Ю., Ходжайов Т.*** Новые археологические и антропологические материалы к этнической истории народов Средней Азии. // Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана. Выпуск 1. – М., 1990.
2.8 ***Асимов М.С.*** Историко-культурные аспекты этногенеза народов Средней Азии. // Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана. Выпуск 1. – М., 1990.
2.9 ***Ахраров И., Мирзаахмедов Д.*** Керамика и стекло Ахсикета. // Сб. ст. Художественная культура Средней Азии IX – XIII вв. Под ред. Л.И.Ремпеля. – Т., 1983.
2.10 ***Ахраров И., Усманова З.*** Терракоты Бухары. // Культура Среднего Востока. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Сб. ст. под ред. Г.Пугаченковой. – Т., 1990.
2.11 ***Бердников А.Ф.*** Античные традиции в воззрениях на общество у Абу Насра Аль-Фараби. Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. // Сб. ст. под ред. И.Р.Пичикян. – М., 1978.
2.12 ***Бородина И.Ф.*** Стенные росписи и цвет в архитектуре интерьеров Средней Азии X – XII вв. // Культурные связи народов Средней Азии и Кавказа. Древность и средневековье. Сб. ст. под ред. А.М.Лескова и Б.Я.Стависского. – М., 1990.
2.13 ***Бороздин И.*** Изучение художественной культуры Советского Востока. // Художественная культура Советского Востока. Сб. ст. под ред. И.Бороздина. – М., Л., 1931.
2.14 ***Босворт К.Э.*** Нашествия варваров. // Мусульманский мир. 950 – 1150. – М., 1980.
2.15 ***Воробьева М.Г.*** Античные традиции в памятниках искусства и художественного ремесла Древнего Хорезма. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб. ст. под ред. И.Р.Пичикян. – М., 1978.
2.16 ***Граков Б.Н.*** Скифский Геракл. // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР. Вып. XXXIV. – М., Л. 1950.
2.17 ***Галеркина О.И.*** Элементы пантеизма в исламской миниатюре (к постановке вопроса). // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб. ст. под ред. И.Р.Пичикян. – М., 1978.
2.18 ***Грицина А.*** Средневековый сосуд с тамгой из Заамина // SAN'AT, №3, 2002.
2.19 ***Гюль Э.*** Образ божества плодородия в ювелирном искусстве. // Актуальные проблемы азербайджанского искусствознания. – Баку, 1997.
2.20 ***Гюль Э.*** Ритмы этногенеза и история искусств Узбекистана (опыт культурологического анализа). // Общественное мнение. Права человека. – Т., №1-2, 2000.
2.21 ***Денике Б.*** Прикладное искусство Средней Азии. // Художественная культура Советского Востока. Под ред. В.Бороздина. – М., Л., 1931.
2.22 Древняя Бактрия. Выпуск 2. Материалы советско-афганской археологический экспедиции. // М., 1979.

2.23 ***Дьяконова И.В.*** "Сасанидские" ткани. // Труды Государственного Эрмитажа. Культура и искусство народов Востока. Под общей ред. В.Луконина. – Л., 1969.
2.24 ***Жданко Т.А.*** Этническая история и историко-культурные связи народов Средней Азии и Казахстана в трудах этнографов. // Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана. Выпуск 1. – М., 1990.
2.25 ***Забелина Н., Рempель Л.*** Согдийский всадник. // Памятники искусства древнего Узбекистана. – Т., 1948.
2.26 ***Зохидов П.*** Меъморий муъжиза муаммолари. // Moziydan sado, № 3. – Т., 1999.
2.27 ***Иерусалимская А.А.*** "Челябинская" ткань (к вопросу о постсасанидских шелках). // Труды Государственного Эрмитажа. Культура и искусство народов Востока. Под общей ред. В.Луконина. – Л., 1969.
2.28 ***Ильясов Дж.*** Терракоты Кампыртепа. // Материалы Тохаристанской экспедиции. Археологические исследования Кампыртепа. Под ред. Э.Ртвеладзе. – Т., 2000.
2.29 ***Исмаилова Э.М.*** Среднеазиатско-индийские связи в искусстве рукописных книг (XVIII – XIX вв.). // Культура Среднего Востока. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Сб. ст. под ред. Г.Пугаченковой. – Т., 1990.
2.30 ***Кабанов С.*** Ареал и эволюция двух древних керамических форм. // СА, 1964.
2.31 ***Кошеленко Г.А.*** Эллинистическая эпоха в современной науке. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб. ст. под ред. И.Р.Пичикян. – М., 1978.
2.32 ***Кругликова И.Т.*** Новые античные памятники Южной Бактрии. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб. ст. под ред. И.Р.Пичикян. – М., 1978.
2.33 ***Кузьмина Е.Е.*** Бактрия и эллинистический мир в эпоху до Александра. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб. ст. под ред. И.Р.Пичикян. – М., 1978.
2.34 ***Лелеков Л.А.*** Локальные очаги эллинистической художественной культуры в Средней Азии. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб. ст. под ред. И.Р.Пичикян. – М., 1978.
2.35 ***Лелеков Л.А.*** Буддийский культовый центр Кара-тепе на перекрестке мировых культур. // Культурные связи народов Средней Азии и Кавказа. Древность и средневековье. Сб.ст. под ред. А.М.Лескова и Б.Я.Стависского. – М., 1990.
2.36 ***Литвинский Б.А.*** Кушанский город. Индийско-среднеазиатские параллели. // Древний Восток и мировая культура. Сб.ст. под ред. Дьяконова И. М. – 1981.
2.37 ***Литвинский Б.*** Этногенез и этническая история народов Средней Азии и Казахстана в древности и средневековье. // Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана. Выпуск 1. – М., 1990.
2.38 ***Лотман Ю.М.*** Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении. // Византия и Русь. Сб.ст. под ред. Г.К.Вагнера. – М., 1989.
2.39 ***Люшкевич Ф.*** Одежда как источник изучения этнической истории бухарской области. // Краткое содержание докладов Среднеазиатско-кавказских чтений. – Л., 1981.
2.40 ***Мамбетуллаев М.*** Терракоты Хорезма. // SAN'AT, № 3. – 2000.
2.41 ***Маршак Б.И., Крикис Я.К.*** Чилекские чаши. // Труды Государственного Эрмитажа. Культура и искусство народов Востока. Под общей ред. В.Луконина. – Л., 1969.
2.42 ***Маршак Б.И.*** "Бактрийские" чаши. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб.ст. под ред. И.РПичикян. – М., 1978.
2.43 ***Маршак Б.И.*** К вопросу о торевтике крестоносцев. // Сб. Художественные памятники Византии. – М., 1978.
2.44 ***Массон В.М.*** Культурогенез и этногенез в Средней Азии и Казахстане. // Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии

и Казахстана. Выпуск 1. – М., 1990.
2.45 ***Махкамова С.М.*** К истории ткачества в Средней Азии. // Сб. Художественная культура Средней Азии IX – XIII вв. Под ред. Л.И.Ремпеля. – Т., 1983.
2.46 ***Мешкерис В.А.*** Канон и проблема стиля в согдийской коропластике кушанской эпохи. // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сб. ст. под ред. И.Муриан. – М., 1973.
2.47 ***Мешкерис В.А.*** Эллинистические образы в коропластике Средней Азии. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб.ст. под ред. И.Р.Пичикян. – М., 1978.
2.48 ***Миллер Ю.*** Об одной разновидности турецких ковров. // Труды Государственного Эрмитажа. Культура и искусство народов Востока. Под общей ред. В.Луконина. – Л., 1969.
2.49 ***Миллер В.*** Значение собаки в мифологических верованиях. // М., 1876.
2.50 ***Мукминова Р.Г.*** Традиции взаимосвязей по Великому шелковому пути. Позднефеодальный период. // Сб. На среднеазиатских трассах Великого шелкового пути. Т., 1990.
2.51 ***Неглинская М.А.*** Художественные особенности сюжетной живописи буддийского культового центра Каратепа. // Культурные связи народов Средней Азии и Кавказа. Древность и средневековье. Сб.ст. под ред. А.М.Лескова и Б.Я.Стависского. – М., 1990.
2.52 ***Негматов Н.*** Эмблема Рима в живописи Уструшаны. // Известия Академии Наук Таджикской ССР. – Душанбе, 1968.
2.53 ***Никулина Н.М.*** О взаимосвязях древнегреческого и древневосточного искусства. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб.ст. под ред. И.Р.Пичикян. – М., 1978.
2.54 ***Обельченко О.В.*** Насыпи курганов в долине Зарафшана (к вопросу о ранней тюркизации Согда). // Культурные связи народов Средней Азии и Кавказа. Древность и средневековье. Сб.ст. под ред. А.М.Лескова и Б.Я.Стависского. – М., 1990.
2.55 ***Попова Е.А.*** Об истоках традиций и эволюции форм скифской скульптуры. // СА, 1976, № 1.
2.56 ***Пугаченкова Г.А.*** Об одной группе терракотовых статуэток Тохаристана. // Новое в советской археологии. – М., 1965.
2.57 ***Пугаченкова Г.*** Образ Будды в античном и раннесредневековом изобразительном каноне. // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сб.ст. под ред. И.Муриан. – М., 1973.
2.58 ***Пугаченкова Г.*** Новые данные о художественной культуре Бактрии. // Из истории античной культуры Узбекистана. Под ред. Г.Пугаченковой. – Т., изд. Гафура Гуляма, 1973.
2.59 ***Пугаченкова Г.А.*** Девушка с лютней в скульптуре Халчаяна. // Культура античного мира. – М., 1976.
2.60 Пугаченкова Г.А. К датировке и интерпретации трех предметов "восточного серебра" из коллекции Эрмитажа. // Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье. Под ред. Б.Литвинского. – М., 1981.
2.61 ***Pugatshenkova G.*** The teracota horses of Bactria-Tokharistan: semantics and image. // Bulletin of the Asia Institute, vol. 3, Detroit, 1988.
2.62 ***Пугаченкова Г.*** Предметы иноземного импорта на среднеазиатских трассах Великого шелкового пути. // Сб. На среднеазиатских трассах Великого шелкового пути. Т., 1990.
2.63 ***Пугаченкова Г.*** К проблеме изучения художественного наследия. // SAN'AT, №1, 1998.
2.64 ***Пугаченкова Г.*** Бехзад-портретист и портрет в миниатюрной живописи Среднего Востока. // SAN'AT, №2, 2000.
2.65 ***Раевский Д.С.*** "Скифское" и "греческое" в сюжетных изображениях на скифских древностях. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб.ст. под ред. И.Р.Пичикян. – М., 1978.
2.66 ***Раевский Д.С.*** К характеристике основных тенденций скифского

искусства. // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Сб. ст. под ред. В.Г.Луконина. – Л., 1985.
2.67 ***Раевский Д.С.*** Скифские каменные изваяния в системе религиозно-мифологических представлений ираноязычных народов евразийских степей. // Средняя Азия, Кавказ и зарубежный Восток в древности. Сб.ст. под ред. Б.Литвинского. – М., 1983.
2.68 ***Раппопорт П.А.*** Внешние влияния и их роль в истории древнерусской архитектуры. // Византия и Русь. Сб.ст. под редакцией Г.К.Вагнера. – М., 1989.
2.69 ***Рапопорт Ю.А.*** К вопросу о дионисийском культе в священном дворце Топрак-калы. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб.ст. под ред. И.Р.Пичикян. – М., 1978.
2.70 ***Распопова В.И.*** Гончарные изделия согдийцев Чуйской долины. // Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Т.4. – М., 1960.
2.71 ***Рассудова Р.*** Составные компоненты населения фергано-ташкентского региона. // Краткое содержание докладов средненазиатско-кавказских чтений. – Л., 1981.
2.72 ***Ремпель Л.И.*** Изобразительный канон и стилистика форм на Среднем Востоке. // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сб. ст. под ред. И.Ф.Муриан. – М., 1973.
2.73 ***Ремпель Л.И.*** Художественная культура Средней Азии IX – нач. XIII вв. и проблема "мусульманского искусства". // Сб. ст. Художественная культура Средней Азии IX – XIII вв. Под ред. Л.И.Ремпеля. – Т., 1983.
2.74 ***Ремпель Л.И.*** Эпос в живописи Средней Азии. // Сб. ст. Из истории живописи Средней Азии. Традиции и новаторство. Под ред. Г.Пугаченковой. – Т., 1984.
2.75 ***Ремпель Л.И.*** Портрет в искусстве античной Средней Азии. // Античные и раннесредневековые древности Южного Узбекистана. – Т., 1989.
2.76 ***Развадовский В.*** Опыт использования гончарного и некоторых других кустарных промыслов в Туркестанском крае. // Туркестанское сельское хозяйство. – Т., 1916, № 8.
2.77 ***Ртвеладзе Э.*** О принадлежности Амударьинского клада. // Т., SAN'AT, № 4, 2000.
2.78 ***Ртвеладзе Э.*** Новый взгляд на скульптуру Халчаяна. // SAN'AT, №3, 1999.
2.79 ***Ртвеладзе Э.*** Эволюция художественной культуры и развитие государственности в Узбекистане (ранняя стадия). // SAN'AT, №1, 1999.
2.80 ***Ртвеладзе Э.*** Миграции народов в Средней Азии. // Общественное мнение. Права человека. – Т., № 2, 2001.
2.81 ***Ртвеладзе Э.*** Толерантность кушан. // Общественное мнение. Права человека. – Т., № 3, 2000.
2.82 ***Ртвеладзе Э.*** Кампыртепа – цель и некоторые итоги. Предисловие. // Материалы Тохаристанской экспедиции. Археологические исследования Кампыртепа. Под ред. Э.Ртвеладзе. – Т., 2000.
2.83 ***Сазонова М.В.*** Украшения узбеков Хорезма. // Традиционная культура народов Передней и Средней Азии. Сб. МАЭ, XXVI. – Л., 1970.
2.84 ***Сагдуллаев А.*** Основные черты и генезис культуры доантичной Бактрии. // Античные и раннесредневековые древности Южного Узбекистана. – Т., 1989.
2.85 ***Соколов Ю.А.*** Художественная резьба на дверях жилых построек Ташкента. // Среднеазиатский этнографический сборник. Т. II. – М., 1959.
2.86 ***Стависский 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.Пичикян. – М., 1978.
2.87 ***Стависский Б.Я.*** Исследование Кара-тепе в Старом Термезе и значение его для изучения культурных взаимосвязей между народами древнего мира. // Культурные связи народов Средней Азии и Кавказа. Древность и средневековье. Сб. ст. под ред. А.М.Лескова и Б.Я.Стависского. – М., 1990.
2.88 ***Сулейманов Р.*** Легенды прошлого – надежда будущего. // Общественное мнение.

Права человека. – Т., 2001, № 2.
2.89 ***Сухарева О.А., Турсунов Н.О.*** Из истории городских и сельских поселений Средней Азии 2 половины XIX – начала XX вв. // Жилище народов Средней Азии и Казахстана. – М., 1982.
2.90 ***Сычева Н.С.*** Античные элементы в керамике Северной Бактрии – Тохаристана Кушанского времени и проблема связей Кушанского царства с греко-римским миром. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб.ст. под ред. И.Р.Пичикян. – М., 1978.
2.91 ***Толстов С.П.*** Пережитки тотемизма в дуальной организации у туркмен. // ПИДО, 1935.
2.92 ***Фахретдинова Д.А.*** Ювелирное искусство Мавераннахра. // Сб. Художественная культура Средней Азии IX – XIII вв. Под ред. Л.И.Ремпеля. – Т., 1983.
2.93 ***Хазанов А.М., Шкурко А.И.*** Воздействие античной культуры на искусство и культуру скифо-сарматского мира. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб. ст. под ред. И.Р.Пичикян. – М., 1978.
2.94 ***Хакимов А.А.*** Изобразительно-орнаментальные образы и мотивы прикладного искусства. // Художественная культура Средней Азии IX – XIII вв. Сб. ст. под ред. Л.И.Ремпеля. – Т., 1983.
2.95 ***Хакимов А.*** Имам ал-Бухари: свет из глубины веков. // SAN'AT, №1, 1999.
2.96 ***Чвырь Л.А.*** Сравнительный очерк традиционных украшений уйгуров и соседних народов Средней Азии. // Восточный Туркестан и Средняя Азия в системе культур древнего и средневекового Востока. Под ред. Литвинского Б.А. – М., 1986.
2.97 ***Цепова О.*** Декорированная керамика Кампыртепа. // Материалы Тохаристанской экспедиции. Археологические исследования Кампыртепа. Т.1. – Т., 2000.
2.98 ***Шаниязов К.*** Кипчаки в узбекской этнической среде в дооктябрьский период. // Этнические процессы у национальных групп Средней Азии.
2.99 ***Шелов Д.Б.*** Античный мир и варвары Северного Причерноморья в первые века нашей эры. // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. Сб. ст. под ред. И.Р.Пичикян. – М., 1978.
2.100 ***Шеркова Т.*** Сарапис на монетах Хувишки. // Восточный Туркестан и Средняя Азия в системе культур Древнего и Среднего Востока. Под ред. Б.Литвинского. – М., 19..
2.101 ***Шишкина Г.*** Материалы первых двух веков до н.э. из раскопок на северо-западе Афрасиаба. Вып. 1. – Т., 1969.
2.102 ***Шкода В.Г.*** Об одной группе среднеазиатских алтарей огня. // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Сб. ст. под редакцией В.Луконина. – Л., 1985.
2.103 ***Шукуров Ш.*** Что такое культура ислама. // Литературная газета. 1991. № 22.
2.104 Хакимов А. К характеристике стиля раннесредневекового искусства Согда // SAN'AT, №3 – 4, 2004.
2.105 ***Худяков Ю.*** Иранско-тюркский культурный симбиоз в Центральной Азии // Перекрестки культур. Вып. 1. 2003.
2.106 ***Аскаров Ш.*** Амир Темур и Филиппо Брунеллески // SAN'AT, №3 – 4, 2004.
2.107 ***Ильясов Дж.*** Некоторые замечания к проблеме происхождения эфталитов // Трансоксиана. Т., 2004.
2.108 ***Хакимов А.*** Бехзад: западно-восточный контекст (парадоксы исторических ассоциаций). Т., SAN'AT, № 4, 2000.
2.109 ***Немцева Н.Б.*** Царская крепость в Бухарской степи (Рабат-и Малик) // ИМКУ, вып. 33. Т., 2002.

Тезисы конференций

3.1. ***Грубе Э.*** Декоративное искусство эпохи Темуридов в Центральной Азии // Материалы международного симпозиума по искусству Центральной Азии

в эпоху Темуридов. – М., 1969.
3.2. ***Гюль Э.*** Орнамент эпохи Темуридов. // Тезисы Международной конференции "Камолиддин Бехзад и искусство восточной миниатюры". Т., 2000.
3.3. ***Исмаилова Э.*** Бехзад и герaтская школа миниатюрной живописи: к тематике миниатюр. // Тезисы Международной конференции "Камолиддин Бехзад и искусство восточной миниатюры". – Т., 2000.
3.4. ***Массон В.М.*** Общество, искусство и ритмы культурогенеза. // Тезисы II Международной научной конференции Искусство Центральной Азии: своеобразие исторического развития. – Т., 1997.
3.5. ***Мкртычев Т.К.*** Искусство Средней Азии: проблемы изучения (середина I тыс. до н.э. – VIII в. н.э.). // Тезисы II Международной научной конференции Искусство Центральной Азии: своеобразие исторического развития. Т., 1997.
3.6. ***Пичикян И.Р.*** Эллинистическая глиняная скульптура храма Окса. // II Всесоюзный симпозиум по проблемам эллинистической культуры на Востоке. – Ереван, 1984.
3.7. Цивилизации Центральной Азии: земледельцы и скотоводы. Традиции и современность. Тезисы докладов Международной научной конференции. Самарканд, 2002.

Авторефераты и диссертации

4.1. ***Абдуллаев К.*** Коропластика Бактрии-Тохаристана в античную и раннесредневековую эпохи. Дисс. на соискание уч. степ. кандидата исторических наук. – М., 1985.
4.2. ***Азизяр Абдул Шариф.*** Скульптура Греко-Бактрии и Кушан на территории Афганистана. Автореф. Дисс. на соискание уч. степ. кандидата искусствоведения. – С.-П., 1997.
4.3. ***Байрамов Т.Р.*** Проблема художественной традиции в изобразительном искусстве Азербайджана. Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Баку, 1997.
4.4. ***Маршак Б.И.*** История восточной торевтики III – XI вв. и проблемы культурной преемственности. Автореф. диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук. – М., 1980.
4.5. ***Мешкерис В.*** Коропластика Средней Азии IV – III вв. до н.э. – VII – VIII вв. н.э. (периодизация, типология, динамика стилей). Дисс. на соискание ученой степени доктора исторических наук, представленная в форме научного доклада. – М., 1992.
4.6. ***Ртвеладзе Э.В.*** Древняя Бактрия – средневековый Тохаристан: динамика историко-культурного развития. Дисс. на соискание ученой степени доктора исторических наук. Т., 1988.

Каталоги

5.1. Греция – Узбекистан: общие культурные традиции. Каталог выставки. – Т., 2001.
5.2. Древности Южного Узбекистана. – Университет Сока, Токио. 1991.
5.3. Культура и искусство древнего Узбекистана. Каталог выставки. Под ред. К.Абдуллаева, Э.Ртвеладзе, Г.Шишкиной. Книга 1. – М., 1991.
5.4. Культура и искусство древнего Узбекистана. Каталог выставки. Под ред. К.Абдуллаева, Э.Ртвеладзе, Г.Шишкиной. Книга 2. – М., 1991.
5.5. ***Пичикян И.Р.*** Городище Тахти-Сангин. Каталог выставки "Живопись и скульптура Таджикистана. Древние и средние века". – Л., 1984.
5.6. ***Смирнова О.И.*** Сводный каталог согдийских монет. Бронза. – М., 1981.
5.7. Узбекистан. Наследники шелкового пути. Каталог выставки. – Штутгарт, 1997.
5.8. Islamic Art & Manuskripts. London, 2003.
5.9. ***Tzareva E.*** Rugs and carpets from Central Asia. Leningrad, 1884.

Summary

Elmira Gyul's monograph, "The Dialogue of Cultures in the Art of Uzbekistan (Antiquity, Middle Ages)" discusses the specificity of the historical development of art processes on the territory of Uzbekistan, caused by the interaction of various religious, ethno-cultural and artistic traditions. It explains the role of external influences, and also the contacts of the settled and nomadic population reflected in the dynamics and the prominent features of culture.

Chapter 1, "Antiquity: Symbiosis of cults, gods and heroes" examines artistic processes on the territory of ancient Bactria, Soghdiana and Khorezm. The ancient period (4th century B.C. – 4th century A.D.) became a bright and significant period of dialogue between western and eastern cultures as a result of which original art which incorporated the features of various influences was generated. Through the example of Bactria, the specificity of the forms of Bactrian-Hellenistic, Yueh-Chi-Hellenistic and Bactrian-Indian-Buddhist symbiosis of artistic traditions is traced; the monuments of Soghdiana and Khorezm enable one to speak about Hellenizing Soghdiana and Khorezm cultures containing a significant "steppe" component (Buddhist influences here are traced insignificantly).

In the section "Hellenism and the East" it is noted that the perception of Hellenic traditions passed along a difficult path from their isolation in a complex of local culture (numismatics, sculpture, terracotta of the Hellenistic period) before active interactions with it (Hellenizing period). Already after the fall of the Greek-Macedonian political domination the traditions of Hellenism received wide circulation which it is possible to judge by the cults and images of the Greek and Roman heroes and the gods submitted in the most mass kind of art - terracotta. The important role in the rapprochement of the Greek and local cultures, down to the occurrence of syncretic forms, was played by the nomadic tribes of the Yueh-chi in the sources of the Kushan Empire.

The Section "Hellenism and the Nomadic Steppe" is devoted to the character and the reasons for mutual relations. Nomads were very familiar with Greek art since the times of the Scythians; they actively used Greek art in the creation of their own monuments of art. Therefore steppe tribes acted energetically as a kind of a conductor of Hellenism during this period when the Greco-Bactrian Empire had been already destroyed, and the Kushan Empire had not yet been established. At this time there were works of art in which two art traditions, Hellenistic and steppe (gold items from the burial ground of Tillatepa, and later the sculptural complex Khalchayan), are synthesized. However, with the rise of the Kushan Empire the previous nomads refused the Greek style, art returns to archetypical eastern bases for which a reserve of style and the static character of forms are characteristic. In the conditions of eastern monarchy the Greek

democratic style was not dominant, and Hellenic elements are preserved only in crafts.

The period 1st – 3rd centuries is the most active by way of the interaction of various art traditions alongside the India-Buddhist influences, already mentioned, caused by the occurrence of a part of the territory of India in the structure of the Kushan Empire. As a result in local art the Buddhist direction which synthesized Indian and local features is formed. Alongside with Buddhism there existed a dynastic direction connected to the glorification of a ruling dynasty. At the same time, in the development of culture of the region Hellenism, steppe culture and the Bartrian heritage still played an important role. This many-sided nature of art processes, this synthesis of various traditions, is considered in the section "Kushan Art: Freedom of Choice." Introduced elements, cooperating with local traditions of art, resulted in the creation of an original Central Asian style in which already in the Kushan epoch the aspiration to the oriental was precisely traced to traditional eastern canons, turning to the features primordially inherent in it. As a whole, a dialogue of cultures was possible due to the religious tolerance prevailing in society and loyalty to cult displays.

Chapter 2 "The Early Middle Ages: the Art of Temples and Palaces" discusses the specificity of artistic processes on the territory of Soghdiana, Khorezm, Tokharistan, Ustrushana and Ferghana.

The Section 1 "The Susceptible Soghden" is devoted to the principal characteristic of Soghdiana's Art.

As a rule, the art of the early Middle Ages art traditionally considered through the prism of the Iranian influences. However, the author considers that its basic contents reflect the dialogue of Turkic-Soghdiana art traditions. Section 2 "Dominant Characteristics of an Epoch: Steppe and City" is devoted to this point of view. The analysis of Turkic influences allows us to draw conclusions about its significant role in the processes of culture. The steppe each time actively declared itself whenever nomads mixed with the life of urban civilizations, carrying out a catalyzing function. The influence of Turkic art culture was displayed in toreutics, terracotta, wall paintings (plots from Warahsha, Tokharistan, Ustrushana). It was expressed in the style of expressive realism, with a prevalence of zoomorphic subjects, and stages of hunting and battles. Due to a priority combination the Soghdian and the Turkic there began the art of the early Middle Ages on the one hand, reflecting a traditionally eastern understanding of the art form, and another differing in dynamism and vivacity, with a realistic basis that was characteristic for art of the steppe. The Turkic-Soghdiana symbiosis (6th - 9th centuries), caused by joint residence in the cities of the Soghdian and the Turkic populations, defined the prominent features of an aesthetics and style of artistic craft for Central Asia for all of the medieval period.

The historical role of the global interaction of cultures during the epoch of the early Middle Ages on the Great Silk Road promoted not only an exchange by the products of material and artistic culture, but also creative ideas that resulted in the occurrence in art of syncretic forms. Section 3 "The Great Silk Road: Interaction of Cultures" is devoted to this theme. Due to active political, trade and cultural contacts early medieval art on the territory of Uzbekistan

found common points with the artistic cultures of Sassanian Iran and Byzantium, Tang China, East Turkestan and India. As a result, the art of Soghdiana, first of all its fabrics, formed an original cosmopolitan style that spread along the full extent of the Great Silk Road. Thus, composite sets of images such as birds, animals and so forth, which were characteristic for the decor of fabrics, have various geneses and show the ability of various cultures to integrate and develop a uniform language of dialogue. In the history of art cultures of all Central Asian region, Soghdiana has played the same role that it has gained along the paths of the Great Silk Road – the role of intermediary between various cultures and a conductor of own ideas.

Chapter 3 "Under the Banner of Islam" discusses the specificity of cultural processes in conditions where peoples of various ethnic origins have been incorporated into a uniform Islamic culture.

The paramount importance of the aesthetic positions of Islam in the artistic processes of an epoch leads one to consider more carefully the role of this religion in addition to the new type of art. Section 1 "The Addition of a New Aesthetic" is devoted to these questions. Islam did not deny the achievements of the previous period; as a result, pre-Islamic art shows a symbiosis of Arabian aesthetics and calligraphy with medieval graphic motives (ceramics and toreutics of Maverannahr). The new type of art culture was not introduced by the Arabs, but arose as the result of the synthesis of the aesthetic views of Islam and local art traditions. Maverannahr played an important role in these artistic processes, encompassing Central Asia and the Middle East, and its leading role is especially clear in the age of Tamerlane and the Temurids.

In the historiography of Islamic art there was a mistaken view that holds that the leading part of its formation and development belongs to Iran. In counterbalance to this point of view the author emphasizes that the masters of various cities of the Muslim East participated in its development. The connection between the processes which took place concurrently in the time of the "Turkic intervention" and the "Muslim Renaissance" (11th century – beginning of 13th century) enables one to judge the important role of the Turkic peoples during the creation of a new art tradition in the art of Islam. The Turkic tribes again acted in the role of a catalyst of artistic processes, proving their capacities for creative progress. The contribution of Turks in the art of Islam is examined in Section 2, "The Art of Islam and the Turks." First of all, it is connected to the formation of a new and truly Islamic style of the art based on ornamental systems of *girikh* and *islimi*. The next level is the introduction into the art of an epoch of archaic elements – tamga motives and zoomorphic signs and symbols (their stability in the new cultural system relates to the fact that the Turks, having accepted Islam, still for a long time kept their tribal attitudes and beliefs). Final, one further level is related to the preservation of graphic beginnings (subject compositions in toreutics and wall painting) connected with the traditions of Turkic-Soghdiana arts.

In the creation and development of Islamic art, the art traditions of other countries and peoples also played important roles. This is the subject of Section 3 "The Tolerance of Islam." Thus classical elements of Islamic ornamentation

(*islimi, hatai, abr, vag, ferangi*) have various geneses. Muslim artists managed to form from these diverse parts a complete ornamental system connected by the unity of style and contents, having created a completely original art associated with only one art tradition, the Islamic one. In this connection, it is necessary to note the tolerance of the art culture of Islam, at the stage of absorbing various elements at its origin. Contacts to China, India, Byzantium, Iran and so forth became the basis for the occurrence of new forms of art.

In Chapter 4 "The Later the Middle Ages: Specificity of Ethno-cultural Processes" examples of the interaction of various art traditions in the art of the Kokand Khanate, the Bukharan Emirate, and the Khivan Khanate are considered. They deny the stagnant condition of creative process focused on the recurrence of initial features noticed by researchers, and testify to certain dynamics in the development of the art, caused by contacts between the settled and steppe populations, and also trade relations introducing into local art the traditions of neighboring countries. As a result the creativity of local handicraftsmen saw new motives and images, absorbing into themselves the features of different cultures. The borders of the Uzbek Khanates defined the formation of ethno-cultural zones somewhat distinguished by the ethnic structure of the populations that found a direct reflection in the formation of various schools of crafts. During the dialogue of cultures ethnic attributes ceded to a way of managing the common cultural heritage connecting settled Uzbeks and Tajiks despite ethnic distinctions; on the other hand, in the past, nomadic Uzbeks, Turkmen, and Karakalpaks also had uniform traditions of art.

As a whole the art of the ancient and medieval periods represents a fruitful interaction of various cultural and artistic traditions; this ability to conduct a dialogue has also affected the subsequent stages of the development of the art of Uzbekistan. The active recognition of new, Russian and European forms of culture in the twentieth century has yielded bright, original fruits and become a natural phenomenon followed re-orientalism and a revival of traditional forms of art at the end of the century. Today, when there is a special urgency in the problem of the cultural self-identification of the peoples of Central Asia, studying the question of a dialogue between artistic traditions allows us to determine more precisely the specific features of the development of national culture, its place and its role in the system of world heritage.

Содержание:

От редактора 3

Введение 5

Глава I

Античность:
симбиоз культов, богов и героев 13
Эллинизм и Восток 13
Эллинизм и кочевая степь 30
Искусство кушан: свобода выбора 42

Глава II

Раннее средневековье:
искусство храмов и дворцов 55
Восприимчивые согдийцы 55
Доминанты эпохи: степь и город 66
Великий шелковый путь: взаимодействие культур 89

Глава III

Под знаменем ислама 97
Сложение новой эстетики 99
Искусство ислама и тюрки 124
Толерантность ислама 142

Глава IV

Позднее средневековье:
специфика этнокультурных процессов 151
Кокандское ханство 156
Бухарский эмират 167
Хивинское ханство 181

Заключение 189

Литература 193

Summary 203

Эльмира Гюль

Диалог культур
в искусстве Узбекистана

Античность и средневековье

На первой странице обложки:
"Афродита Бактрийская", золото, Тиллятепа, I в. до н.э. – I в. н.э.
Это один из наиболее ранних известных науке памятников искусства Центральной Азии, в котором отражен симбиоз различных художественных традиций – бактрийско-юэчжийских, греко-римских, индийских.

На четвертой странице обложки:
Фрагмент настенной росписи. Гробница Рамоса. Египет. XIV в. до н.э.
Рельеф лестницы ападаны в Персеполе. Конец VI – начало V вв. до н.э.
Фрагмент настенной росписи. Афрасиаб. VII – VIII вв.

Книга рассчитана на искусствоведов, историков, культурологов, а также широкий круг читателей, интересующихся проблемами художественного наследия народов Востока.

Координатор проекта *С. Миргородский*
Редактор *С. Аминева*
Дизайн и компьютерная вёрстка *С. Соин*

Подписано в печать 30.06.05. Формат 60x90 1/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Гарнитура «Times». Усл. печ. л. 13,0. Тираж 300.
Отпечатано в типографии «PRINT-S», г. Алматы, ул. Ибрагимова, 1.

Эльмира Гюль – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела декоративно-прикладного искусства НИИ искусствознания Академии художеств Узбекистана. Основная сфера ее научных интересов связана с изучением различных аспектов истории и теории изобразительного и прикладного искусства народов Средней Азии.
Автор свыше 70 научных статей, опубликованных в Ташкенте, Баку, Москве, а также Лондоне, Сиэтле и Шанхае.

Эволюция одной темы: классический сюжет шествия "проходит" сквозь всю историю мирового искусства, побуждая к самым широким аналогиям. Египетскую фреску и персепольский рельеф связывает культовый характер изображений, представляющих тему обожествлённой власти фараона и "царя царей". Однако афрасиабская роспись, следуя ахеменидскому "дворцовому стилю", снимает с этого сюжета ореол сакральности, превращаясь в светскую по содержанию композицию.