

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
ТАШКЕНТСКИЙ АРХИТЕКТУРНО-СТРОИТЕЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ**

**НУРМУХАМЕДОВА Ш.З.**

## **ИСТОРИЯ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ**

**(История изобразительного искусства Узбекистана)**

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ**

**5150900 - Дизайн (архитектура мухитлари дизайни)**

**ТАШКЕНТ-2018**

**УДК: 7.012**

**Автор:** Нурмухамедова Ш.З. «История искусств и культуры». Учебное пособие.

В данном учебном пособии рассмотрены основные этапы формирования и развития изобразительного искусства Средней Азии – от античного до периода Независимости. В каждом разделе автор пособия в содержательной форме раскрывает особенности как монументального, так изобразительного видов искусств. В итоге студенты могут не только изучить культурное наследие Узбекистана во всех его проявлениях, но и использовать полученные знания о стилевых и композиционных особенностях искусства рассматриваемого региона в современной архитектурной практике.

**Рецензенты:**

**Нозилов Д.А.** – Профессор, доктор архитектуры ТАСИ.

**Зияев А.А.** – старший научный сотрудник института  
искусствознания АН РУз.

*Учебное пособие предназначено для студентов, и приказом Министерства высшего и среднего специального образования № 1000 от 7 декабря 2018 года разрешено к печати.*

© ТАСИ

## ВВЕДЕНИЕ

Курс лекций по дисциплине «История изобразительного искусства Узбекистана», читаемый для студентов, обучающихся по направлению 5150900 «Дизайн», направлен на получение знаний о развитии и формировании изобразительного искусства на данной территории – от античного периода до времени Независимости. В каждом из периодов рассматриваются различные типы архитектурных сооружений, характерных для той или иной эпохи и сложение определенных школ; разновидности изобразительных видов искусств – живописи, скульптуры, миниатюры, декоративно-прикладных видов искусств.

Целью обучения является формирование у студентов-дизайнеров представления об истоках становления и последующего развития искусства Узбекистана; овладение ими теоретических знаний и на основе этого – умение анализировать процессы формирования искусства в целом, выявления определяющих творческих идей той или иной эпохи, в частности, анализа стиля как наиболее общего выражения этих идей. Раскрытие связей искусства с жизнью в исторически конкретных формах художественного воплощения, анализ его языка и стиля, будет способствовать студентам-бакалаврам выполнению работ на высоком профессиональном уровне и достижению более качественного уровня в овладении ими будущей профессии.

Данное учебное пособие состоит из разделов, предусмотренных учебным планом. Материал снабжен большим количеством иллюстративного материала. В приложении представлен словарь профессиональных терминов, вопросы для самоконтроля и список использованной литературы.

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА АНТИЧНОГО ПЕРИОДА (IV В. ДО Н.Э. – IV В.Н.Э.)

**Архитектура.** Формирование архитектуры Узбекистана античного периода, уходящей истоками в эпоху бронзы, проходило благодаря тесному взаимодействию кочевников и оседлых земледельцев (мирное сосуществование которых относится к II в. до н.э.<sup>1</sup>), которые могли создавать города только при условии тесного контакта между оазисом и степью в системе могущественного государства»<sup>2</sup>; благоприятным климатическим условиям (например, устойчивость водного режима в Хорезме и Согде); развитию ирригации, свидетельствовавшим о развитии рабовладельческого государства с сильной централизованной властью, что позволяло проводить не только огромные ирригационные, но и строительные работы. Процессы урбанизации в Средней Азии протекали на базе развитой ирригации; внешних торговых связей (сухопутные и морские), осуществляемых, к примеру, по Великому Шелковому или Индийскому пути, а также по караванной дороге из Хорезма в Мерв и Бухару. Все это способствовало взаимному контакту и культурному обмену в области архитектуры; разнообразиям культовой идеологии, оказавшей определенное воздействие на развитие и формирование архитектуры с подобающими для данной религии объемно-пространственными решениями композиций (дома огня, буддийские храмы, христианские церкви и святилища, посвященные местным культам). Все эти факторы послужили материальной и духовной базой для становления и развития архитектуры Узбекистана античного периода.

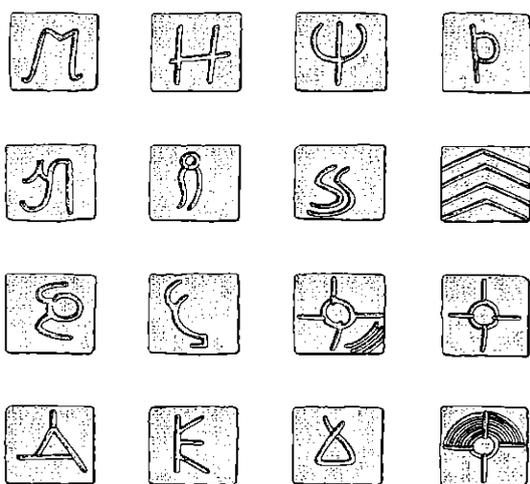
**Строительные материалы.** Во всех областях Средней Азии античного периода основным строительным материалом служил сырцовый

---

<sup>1</sup> Исамиддинов М., Курбанова Н. Связи скотоводческого и земледельческого населения Согда //Археология, история и культура Средней Азии. ТД Международной научной конференции, посвященной 60-летию акад. АН РУз, проф. Э.В. Ртвеладзе. – Ташкент, 2002. – С. 55.

<sup>2</sup> Гулямов Я.Г. История орошения Хорезма. - Ташкент, 1957. - С. 94.

кирпич, имевший древние традиции, восходящие к эпохе неолита и энеолита и приспособленный к природным и климатическим условиям. Его часто добывали там, где в это время рыли новый канал<sup>3</sup>. Еще в доантичный период параллельно так называемой земляночной технике развивалась пахсово-сырцовая<sup>4</sup>. Лессовая глина – самый дешевый и распространенный материал – была главным производным, которая в виде жженого кирпича, сырца или пахсы использовалась в возведении различных сооружений. К тому же пластические и эластические свойства лесса, которые усиливались после процесса так называемого «отмучивания», служили антисейсмическим фактором, что было немаловажно для среднеазиатского региона<sup>5</sup>. Согласно Ф. Райту – одному из ярких представителей западной архитектуры,



«неустанная энергия человека извлекла материю из земли и воздвигала из нее здания под солнцем»<sup>6</sup>. Так, из сырцового кирпича возводились фундамент, стены, сводчатые конструкции, кроме того, этот материал служил надежным связующим средством. Недостатком лесса была высокая водопроницаемость, рыхлость, пористость и мягкость. Древние строители вынуждены были «направлять

свои изыскания на приспособление конструктивных форм сооружений к местным строительным материалам»<sup>7</sup>. Так, для повышения качества кирпича в глину добавлялись такие связующие материалы как саман (мелкорубленая солома) или песок, а также солому, мелкий гравий, «которые предохраняли

<sup>3</sup> Гертман А.Н. Некоторые вопросы организации строительства в Древнем Хорезме (на примере крепости Джанбас-кала) // Вестник Моск. Ун-та, 1982.- Сер.8, история. - №4. – С.88.

<sup>4</sup> Омельченко А.В. К вопросу о технике домостроительства Средней Азии в эллинистический период (по материалам поселений долины Кашкадарьи) // ИМКУ. – Самарканд, 2004. – Вып.34. – С. 67.

<sup>5</sup> Лебедева Т.И., Ширинов Т.Ш. Антисейсмическое строительство в Средней Азии в античности и раннем средневековье // ИМКУ. – Самарканд, 1997. - №28. – С. 34-52.

<sup>6</sup> Райт Ф.Л. Будущее архитектуры. – М., 1960. - С. 49.

<sup>7</sup> Гражданкина Н.С. Архитектурно-строительные материалы Средней Азии. – Ташкент: «Узбекистан», 1989. – С. 15.

глиняную массу от растрескивания при сушке и служили для нее хорошим каркасом»<sup>8</sup>.

**Градостроительство.** Древние города во всех историко-культурных областях Узбекистана прошли самостоятельный, собственный пути развития, восходящие к архаическому периоду. Если в Хорезме об этом свидетельствуют Калалыгыр и Кюзелигыр, в Бактрии – Кызылтепа, Сапаллитепа, Джаркутан, в Согде – Коктепа, Еркурган, то в Фергане – Чуст, Дальверзин. Среди множественных причин градостроительным трансформациям и их последовательному расцвету способствовали такие факторы, как расширение ирригационной сети и широкое освоение земель, процесс планомерной градостроительной политики правительства, экономическая стабильность, международные и культурно-этнические условия, а также высокий прирост населения. Возведенные по заранее продуманному плану города в основном имели устойчивый, стабильный характер (Кей-Кобадшах, Кухна-кала в Бактрии, Топраккала и Аязкала в

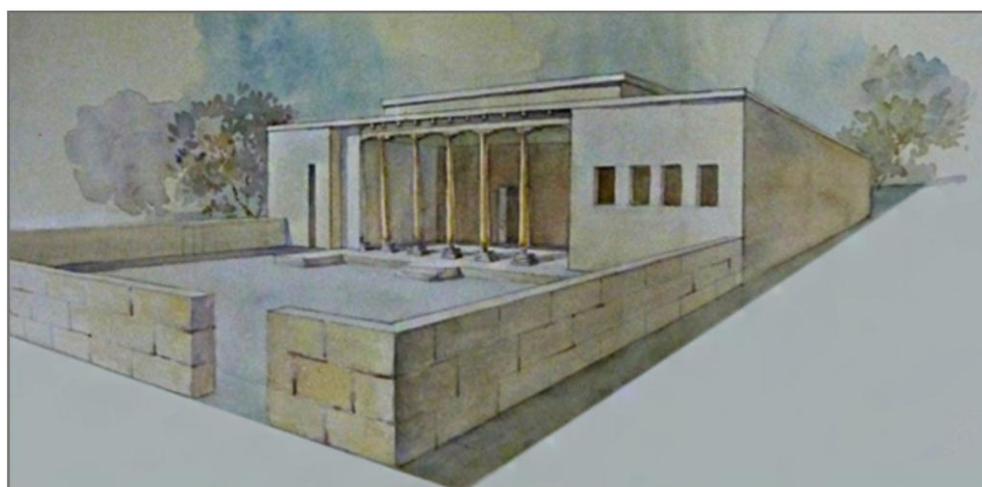


Хорезме, Ходжент в Уструшане), обусловленный в первую очередь стратегическими и климатическими потребностями (Зартепа)<sup>9</sup>. Помимо регулярно существующих городов можно наблюдать и круглую, т.н. соляную, планировку (за исключением Согда) или сочетание креста и круга

<sup>8</sup> Пугаченкова Г.А. К познанию античной и раннесредневековой архитектуры Северного Афганистана // Древняя Бактрия. – М., 1976. – С. 125; Дурдыева Г.С. Совершенствование методологии охраны и реставрации памятников архитектуры Хивы: Автореф. дис. доктора архитектуры. – Ташкент, 2017. – С. 76.

(Кой-Крылганкала в Хорезме, Дашлы 3 и Талашкантепа I в Бактрии, крестообразная цитадель Арктепа и Билувуртепа в Фергане<sup>9</sup>), связанных с определенными мировоззренческими идеями, в которых проявлялось стремление людей трансформировать круг в квадрат<sup>10</sup>. Аналогичную ситуацию в градостроительстве можно наблюдать вдоль всего русла Сырдарьи. В трехступенчатой системе поселений - столичных, крупных и малых укрепленных городков – они могли быть безцитадельными, 2-х (цитадель и город<sup>11</sup>) и 3-частными (цитадель, город и пригород), и даже 4-частными.

**Гражданская архитектура.** Для жилой архитектуры античного периода, непосредственно связанной с изменениями в социально-экономических и семейных отношениях, были характерны глубокие традиции, восходящие к эпохе первобытности, что объясняется внутренней организацией семьи, сохранением родовых связей, характерных для Средней Азии. Этот вид архитектуры, отличающийся устойчивостью развития и функциональной целесообразностью, в данном регионе прошел эволюционный этап – от жилищ полуземлянок до наземных домов,



<sup>9</sup> Заднепровский Ю.А. Городище Билувуртепе (Восточная Фергана) // КСИИМК. – М., 1985. – Вып. 184. – С. 94; Заднепровский Ю.А., Баранов Л. Цитадель Билувуртепа // ИМКУ. – Ташкент, 1979. – Вып.15. – С. 153-154.

<sup>10</sup> Абдуллаев Б.М. Архитектурные формы градостроительства древней Ферганы // Археология Узбекистана. – Ташкент, 2013. - №2(7). – С. 13-23.

<sup>11</sup> Ходжаниязов Г.Х., Ягодин В.Н., Холмс С.У., Макларен Б.П. Раскопки на Акшаханкале // Археологические исследования в Узбекистане-2000. – Самарканд, 2001. – С. 175-180.

различавшихся по социальному признаку: в домах состоятельных граждан – более продуманной планировкой, большей специализацией комнат, торжественной отделкой интерьера. В основу планировки был положен принцип создания удобной связи между помещениями различного назначения.

Жилая архитектура постоянно развивалась и изменялась, что было связано в первую очередь с особенностями экономической деятельности древних жителей (сочетание придомного хозяйства с сезонным земледелием), а также с изменениями в общественном укладе жизни - «тип жилых домов приспособлялся к новым потребностям»<sup>12</sup>. Для многих среднеазиатских районов было характерно проживание большими семейными общинами, которым были свойственны «принцип расселения семейно-родовыми группами, наличие домов, где большие семьи включали малые, ведущие совместное хозяйство»<sup>13</sup>.

Таким образом, для жилой архитектуры античного периода, непосредственно связанной с изменениями в социально-экономических и семейных отношениях, были характерны глубокие традиции, восходящие к эпохе первобытности, что объясняется внутренней организацией семьи, сохранением родовых связей, характерных для Средней Азии. Этот вид архитектуры, отличающийся устойчивостью развития и функциональной целесообразностью, в данном регионе прошел эволюционный этап – от жилищ полуземлянок до наземных домов, различавшихся по социальному признаку: в домах состоятельных граждан – более продуманной планировкой, большей специализацией комнат, торжественной отделкой интерьера. В основу планировки был положен принцип создания удобной связи между помещениями различного назначения.

В VI–VIII вв. н.э. по всей территории Средней Азии за счет укрупнения (в Беркуткалинском оазисе) и увеличения числа парных семей (Южный

---

<sup>12</sup> Массон В.М. Новые раскопки на Джейтуне и Кара-тепе (К эволюции жилых домов у раннеземледельческих племен) //СА. – М., 1962. - №3. – С.173.

<sup>13</sup> Сагдуллаев А.С. Усадьбы древней Бактрии. – Ташкент: «Фан», 1987. – С. 58.

Соغد), а также с изменением строительных традиций (новые размеры кирпича, планировочно-конструктивные элементы, декоративное убранство) тип жилищ изменяется. Широкое распространение получают замки и укрепленные усадьбы, где проживает несколько больших семей<sup>14</sup> (Тешиккала, Джумалыктепа, Балалыктепа), для которых были характерны сильные крепостные элементы, наложившие отпечаток на планировку зданий, их композицию и т. д. Характерная черта планировки раннесредневековых жилищ Средней Азии – центрическая планировка с осевым коридором, вокруг которого группируются помещения различного назначения (замки в Термезе, Варахше, Якка-Парсане). Преемственные черты в жилой архитектуре раннего средневековья, унаследованные от античного периода, – наличие коленчатых коридоров, колонных айванов и парных колонн в помещениях, а также декоративное убранство интерьеров.

### **Изобразительное искусство античного периода**

**Скульптура.** В различные периоды истории Средней Азии существовала тесная взаимосвязь между архитектурой и такими видами изобразительного искусства, как монументальная живопись и скульптура, именуемая синтезом искусств. Данная тенденция восходит к эпохе неолита, примером которой служит одно из зданий в поселении Пессиджик, главным отличием которого было наличие полихромных фресок с охотничьими сценами<sup>15</sup>. Находки в храме Окса, выполненные греками или эллинизированными бактрийцами, свидетельствуют о том, что в Бактрии в IV-II вв. до н.э. существовали местные скульптурные школы высокого класса<sup>15</sup>. По мнению Э.В. Ртвеладзе, «важным признаком при выделении

---

<sup>14</sup> Массон В.М. К вопросу об общественном строе древней Средней Азии // История, археология и этнография Средней Азии. – М., 1968. – С. 100; Иваницкий И.Д. Жилой дом VIII в. в Самаркандском Согде // ИМКУ. – Ташкент, 1990. – Вып.24. – С. 126-134.

<sup>15</sup> Пичикян И.Р. Шедевры искусства храма Окса как источник информации о внешних культурных контактах Бактрии, с. 148.; Пугаченкова Г.А. Бактрийско-индийские связи в памятниках искусства // Древняя Индия. Историко-культурные связи. – М., 1982. – С. 256.

городов в Северной Бактрии, является наличие как в культовых, так и в жилых зданиях монументальной скульптуры и живописи»<sup>16</sup>. Еще китайские хроники свидетельствовали о монументальной живописи в среднеазиатских памятниках, восхваляя красочные росписи здания в Кушании<sup>17</sup>, на стенах которого были «красками написаны» портреты царей разных стран. Процесс тесной взаимосвязи малых видов изобразительных искусств с архитектурной средой, с пространством интерьера и оформлением поверхностей стен можно проследить по памятникам античного периода на территориях Северной и Южной Бактрии, Хорезма, Согда, Восточной Парфии, «где синтез искусств складывался не без участия греческой художественной культуры, но везде выглядел по-разному»<sup>18</sup>. Особое место в этом ряду занимает Фергана, для которой характерным было отсутствие живописи, скульптуры и мелкой пластики<sup>19</sup>.



В последующем архитектура и изобразительные виды искусства, дополняя и обогащая одно другим, создавались как единое целое. Синтез искусств, достигших в раннем средневековье удивительной высоты, можно наблюдать на памятниках Топраккала, Пянджикент (сложные резные потолки в жилых домах), Варахша, Балалыктепа, где настенная живопись украшала храмы, дворцы, замки, жилища и т.д. Монументальная скульптура

<sup>16</sup> Ртвеладзе Э.В. О численности населения кушанских населенных пунктов Северной Бактрии // История и археология Средней Азии. – Ашхабад, 1978. – С. 114.

<sup>17</sup> Бичурин Н.Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. – М.-Л., 1950, т. II. - С. 315; Бартольд В.В. История культурной жизни Туркестана. – Л., 1927. - С. 19.

<sup>18</sup> Лелеков Л.А. Локальные очаги эллинистической художественной культуры в Средней Азии // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. – М., 1978. – С.228.

<sup>19</sup> Горбунова Н.Г. Кугайско-карабулакская культура Ферганы // СА. – М., 1983. - №3. – С. 25.

создавалась в основном в храмах и дворцах. Эта связь искусств, однако, была прервана в период арабского завоевания, когда из архитектуры постепенно вытеснялись изобразительные элементы.

Основным строительным материалом для скульптуры, предназначенной для установки ее в храмах, был подручный материал – жирная пластичная изжелта-бурого цвета с тонким алебастровым покровом глина (Топраккала), которая всегда окрашивалась, а «техника росписи скульптуры сохраняет живописные приемы стенных росписей»<sup>20</sup>. При применении глины ее тщательно готовили, промывали, а во избежание ее растрескивания при высыхании добавляли мелкий камышовый или птичий пух. Благодаря выполнению такой предварительной подготовки глиняная скульптура греко-бактрийского времени была долговечной (к примеру, скульптуре на Ай-Ханум и храму Окса – более 2300 лет. Не без воздействия индийского влияния использовался также камень (в I-III вв.) – мергелистый мраморовидный известняк снежно-белого цвета, однородной структуры, легко поддающийся обработке<sup>21</sup>. Этот материал использовался в греко-бактрийский период, когда из цельных каменных блоков греками в эллинистическом приеме высекались статуи (Ай-Ханум), а также в



---

<sup>20</sup> Орлов М.А. Реконструкция «Зала воинов» дворца III в. н.э. Топрак-кала //Археологические и этнографические работы Хорезмской экспедиции 1945-1948 гг. Т. I – М., 1952. – С. 66.

<sup>21</sup> Пугаченкова Г.А. Скульптура Халчаяна. – М., 1971. – С. 96.

кушанский период, когда в буддийских постройках индийскими скульпторами выполнялись каменные фризы и фигуры (на Фаязтепа, Каратепа). Примерно во 2-й половине III в. эта традиция исчезает. Согласно Рабатакской надписи, царь Канишка приказал канарангу Шафару установить в храме скульптуру своих предков<sup>22</sup>.

Следует отметить, что произведения каменного вааяния были более монументальными, чем скульптура из глины и гипса. Уже форма каменного блока «определяла вписываемые в него и постепенно выявляемые архитектурные и скульптурные формы и детали»<sup>23</sup>. Камень использовался также в качестве облицовки зданий: для баз, карнизов, капителей, пилястр, фризов, для особо парадных сооружений, в том числе для мелких архитектурных деталей (аканты, антефиксы и др.). В кушанский период в архитектуре буддийских памятников обязательным элементом было их художественное оформление, где наравне с камнем использовалась глино-ганчевая скульптура<sup>24</sup>. По мнению Э.В. Ртвеладзе, также существовала металлическая и комбинированная скульптура<sup>25</sup> (Кампыртепа). К примеру, о культовых статуях, находившихся в храмах и на площадях, свидетельствовали арабские и персидские географы, а в одном из согдийских текстов из Восточного Туркестана приводятся сведения о храмах и стоявших в них идолах из серебра и меди, инкрустированных драгоценными камнями<sup>26</sup>. В скульптуре преобладал рельеф, но также она выполнялась и в барельефе, горельефе (Айртамский фриз, дворец в Топраккале) или в виде круглой скульптуры, в зависимости от места ее расположения в общей композиции тех или иных сооружений, опыта мастеров, принадлежавших разным

---

<sup>22</sup> Sims-Williams N., Crib J. The New Bactrian Inscription of Kanishka the Great // *Silk Road and Archaeology*. – Kamakura, 1995, 4, 96. – P. 79-80.

<sup>23</sup> Она же. Искусство Бактрии: эволюция стиля // *Из художественной сокровищницы Среднего Востока*. – Ташкент, 1987. – С. 199.

<sup>24</sup> Тургунов Б.А. Каменные архитектурные детали из Айртама // *ИЗУ*, 1969, т. IV. – С. 208; Мкртычев Т.К. Буддийское искусство Средней Азии (I-X вв.). – М., 2002. – С. 230.

<sup>25</sup> Ртвеладзе Э.В. Историческое прошлое Узбекистана. – Ташкент: «San'at», 2009.

<sup>26</sup> Дьяконова Н.В., Смирнова О.И. К вопросу о культе Наны (Анахиты) в Согде // *СА*. – Москва, 1967. - №1. – С. 78.

художественным школам. Для местных традиций был характерен в большей степени горельеф, «переходящий в плоскость, не пространство, а короткая перспектива, уходящая от стены – отсюда и эффект массы, довлеющей над пространством»<sup>27</sup>. В редких случаях использовался низкий рельеф (скульптура Сурх Котала)<sup>28</sup>, традиционный для древнего Ирана и менее характерный для искусства кушан. Так, «бактрийской скульптуре была присуща монументальность и строгая фронтальность»<sup>29</sup>, но круглая, часто трехчетвертная, скульптура всегда настенная, была, скорее, исключением: в зданиях греко-бактрийского периода и в буддийских сооружениях. В эллинистический период скульптура выполнялась в полном объеме, размеры ее часто превышали масштабы человека (в Квадратном зале Нисы, в храме Ай-Ханум, в Сурх-Котале). К примеру, скульптура из Ай-Ханум была в два с половиной раза больше натуральной величины, что требовало от мастеров «отличного владения приемами моделировки и укрепления глиняной массы»<sup>30</sup>. Масштабы скульптуры подчеркивали положение изображенного на иерархической лестнице. Эллинистические традиции возведения статуй царей «превращались со временем в объекты поклонения и помещались в святилищах»<sup>31</sup>. В Бактрии существовали и длительно использовались храмы эллинских божеств (храм Диоскуров на Дильберджине), «посещавшихся как местными потомками греческих колонистов, так и эллинизированной частью коренного населения»<sup>32</sup>. В них, по всей вероятности, помещались греческие божества (к примеру, в округе Бактр была найдена скульптура Геракла высотой 1 м<sup>33</sup>). В древней Фергане в святилищах наравне с маленькими

---

<sup>27</sup> Ремпель Л.И. Портрет в искусстве античной Средней Азии // Античные и раннесредневековые древности Южного Узбекистана. – Ташкент, 1989. – С.130.

<sup>28</sup> Shlumberger D., Le Berre M., Fussman G. Surkh Kotal en Bactriane I: Les temple. MDAFA. T. XXV. – Paris, 1983; Fussman G., Guillaume O. Surkh Kotal en Bactriane. Les monnaies, par Fussman G. Les petits objets, par Guillaume O. MDAFA. T. XXXII. – Paris, 1990.

<sup>29</sup> Ртвеладзе Э.В. Цивилизации, государства, культуры Центральной Азии. – Ташкент: УМЭД, 2008. – С. 90.

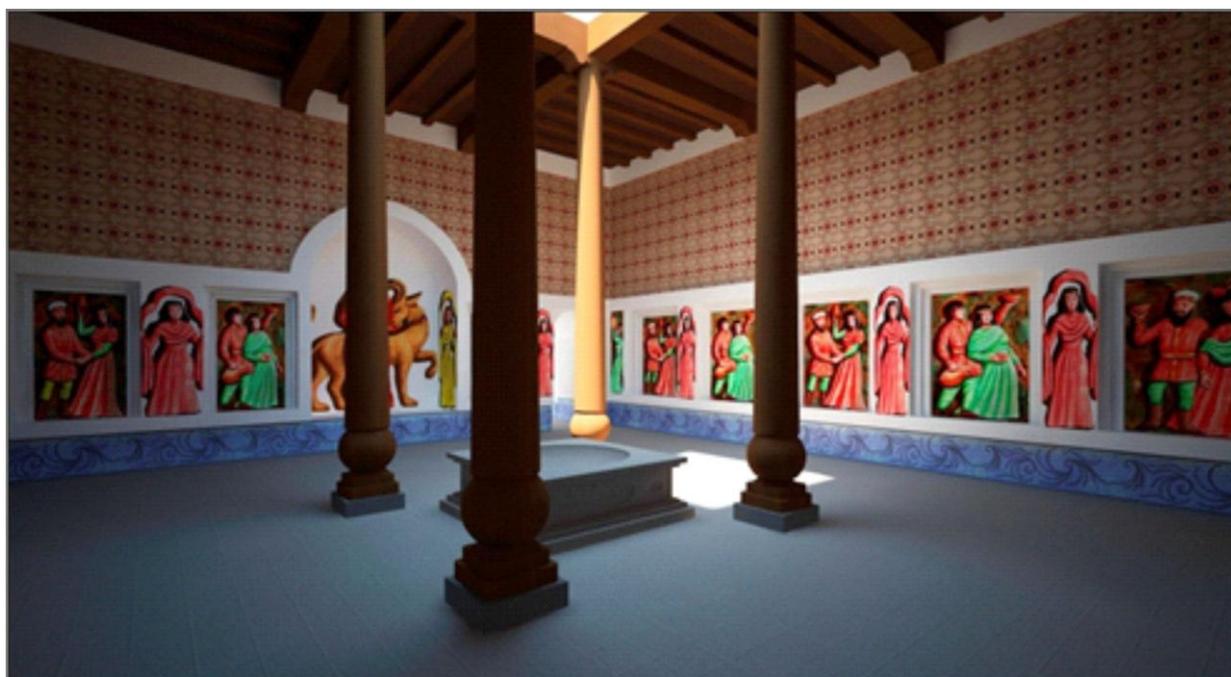
<sup>30</sup> Там же. – С. 71.

<sup>31</sup> Абдуллаев К. Царские статуи в Кушанской скульптуре // Transoxiana. История и культура // Сб. научных статей, посвященных 60-летию акад. Э.В. Ртвеладзе. – Москва: Изд-во Р. Элинина, 2004. – С. 15.

<sup>32</sup> Пугаченкова Г.А. Геракл в Бактрии // ВДИ, 1977. - №2. – С. 82.

<sup>33</sup> Кругликова И.Т. Новые античные памятники Южной Бактрии // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. – М., 1978. – С. 271.

скульптурами постоянно размещались и большие, служившие объектами поклонения<sup>34</sup>. В архитектуре Хорезма известны единичные случаи использования объемной скульптуры, покрытой многокрасочной росписью (в «Зале воинов» на Топраккале<sup>35</sup>, в Елхарасе)<sup>36</sup>. А буддийскую скульптуру Бактрии III-IV вв. н.э., (получившую дальнейший расцвет в VII-VIII вв. н.э., Аджинатепа), имевшую тенденцию к увеличению размеров, исследователи объясняют «концепцией локоттара, согласно которой Будда имеет сверхъестественный облик»<sup>37</sup>. К примеру, высота скульптуры Бодхисатвы в буддийском храме на Дальверзинтепа (Дт-25) была около 210 см<sup>38</sup>, а может быть, даже выше. В «Зале танцующих масок» на Топрак-кале 58 барельефных изображений выполнено в натуральную величину<sup>39</sup>.



<sup>34</sup> Брыкина Г.А. Культы и культовые места в Фергане // Проблемы древней истории Северного Причерноморья и Средней Азии (эпоха бронзы и раннего железа) // Краткие тезисы научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Б.А. Латынина. – Л., 1990. – С. 5-7.

<sup>35</sup> Орлов М.А. Реконструкция «Зала воинов» дворца III в. н.э. Топрак-кала // Археологические и этнографические работы Хорезмской экспедиции 1945-1948 гг. – М., 1952. – Том I. – С. 48.

<sup>36</sup> Древности Южного Хорезма // Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. – М., 1991. – Т. XVI. – С. 106.

<sup>37</sup> Пидаев Ш.Р., Катто К. Археологические исследования в буддийском культовом центре Кара-тепа // Археологические исследования в Узбекистане 2004-2005 гг. – Ташкент: «Фан» АН РУз., 2006. – Вып.5. – С. 190.

<sup>38</sup> Тургунов Б. Буддийские памятники Дальверзинтепа; Мкртычев Т.К. Буддизм в Согде // Сб., посвященный 85-летию Нац. Университета Узбекистана им. М. Улугбека и 60-летию каф. Археологии исторического факультета. – Ташкент, 2002. – С.259.

<sup>39</sup> Рапопорт Ю.А. К вопросу о дионисийском культе в священном дворце Топрак-калы // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. – М., 1978. – С. 278.

Но самое главное – это место и значение данных скульптур в том или ином интерьере. И здесь следует отметить, что независимо от того, в какой манере была выполнена та или иная скульптура, она была рассчитана не на круговой обход, а на фронтальное обозрение (фронтальная композиция была характерна не только для скульптуры, но и для архитектуры). К примеру, в храме Окса на Тахти-Сангине «положение храмовой скульптуры было рассчитано на фронтальный обзор, хотя она сформирована всесторонне»<sup>40</sup>. Поэтому в круглой скульптуре голова была выполнена в полном объеме, плечи и грудь - в трехчетвертном рельефе, торс – в барельефе. Постепенное нарастание объема – это азиатские приемы в скульптурных композициях, характерные лишь для раннеантичного периода. Подобный метод был рассчитан на создание наилучшего зрительного эффекта, корректирующего «зрительные смещения, вызванные высоким расположением скульптуры в нешироком интерьере зала»<sup>41</sup>. К примеру, в греческом ваянии использовалась более гибкая техника «постепенной и многократной обработки сразу всей поверхности статуи»<sup>42</sup>, рассчитанной на более динамичное и жизненное ее восприятие.



Среднеазиатские архитекторы античного периода, воспринимавшие пространство целостно, для установки круглой скульптуры отводили специальные места на стенах помещений. Это могли быть декоративные ниши (спиралевидной формы в Зале воинов, прямоугольной – в Зале танцующих масок), небольшие прямоугольные «полочки» (в Зале побед), прямоугольные ниши с арочным завершением (Сурх-Котал), арочки

<sup>40</sup> Пичикян И.Р. Культура Бактрии. Ахеменидский и эллинистический периоды.. – М., 1991. – С. 159.

<sup>41</sup> Пугаченкова Г.А. Скульптура Халчаяна. – М., 1971. – С. 105.

<sup>42</sup> ВИА, т. II. – М., 1973. – С. 209.

разных очертаний (полуциркульной либо заостренной кверху)<sup>43</sup>.

К примеру, в Айртаме скульптура располагалась на капителеобразном блоке, в буддийском комплексе Б на Кара-тепа были устроены ниши для установки каменной скульптуры, а в комплексе А существовала специальная комната с обводным коридором для размещения скульптуры<sup>44</sup>. В Хорезме в Зале царей для скульптуры были отведены специальные отгороженные перегородками ложи (23-24) на высоте 1,1 м. «Сама архитектура Зала царей в значительной степени подчинена стремлению нужным образом расположить священные статуи»<sup>45</sup>. То есть, в установке скульптуры не было единообразия, а «вся скульптура рассматривалась как один из видов внутреннего декора стены»<sup>46</sup>. По мнению Г.А. Пугаченковой, традиция размещения царских статуй в отдельно отведенных им местах была начата с эпохи Канишки (в Сурх-Котале статуи располагались в межколонных пролетах) и являлась стилевой чертой монументального искусства поздней античности. Однако следует отметить, что «круглая скульптура, особенно больших форм, не имела в Средней Азии таких прочных корней»<sup>47</sup>, как монументальная живопись, распространенная еще до эллинистического ее завоевания.

Приемы и методы скульптурной лепки со временем также изменялись. Но в основном все рельефные детали готовились на основе глиняной болванки, укрепленной на стене. Объемные детали имели внутренний каркас и с помощью деревянных штырей скульптура прикреплялась к стене. В Ай-Ханум статуи имели армированное деревом ядро, на которое последовательно наращивалась глина. В Халчаяне роль каркаса выполняли камышовые стержни и жгуты. А там, где использовалась скульптура

---

<sup>43</sup> Пидаев Ш.Р., Като К., Мкртычев Т.К. Каменный скульптурный декор на Кара-тепа (раскопки 1998-2000 гг.) // Scripta antiqua. Вопросы древности, 1973. – С. 209.

<sup>43</sup> Пидаев Ш.Р., Като К., Мкртычев в истории, филологии, искусства и материальной культуры // Альманах, посвященный юбилею Э.В. Ртвеладзе. – М.: Изд-во «Собрание», 2014. – С. 597.

<sup>44</sup> Мкртычев Т.К. Буддийское искусство Средней Азии. – С. 83.

<sup>45</sup> Топрак-кала. Дворец. Отв. Ред. Ю.А. Рапопорт, Е.Е. Неразик. – М., 1984. – С. 120.

<sup>46</sup> Воробьева М.Г. К вопросу о технике внутренней отделки помещения дворца Топрак-кала // Археологические и этнографические работы Хорезмской экспедиции 1945-1948 гг. – М., 1952. – Т. I. – С. 81.

<sup>47</sup> Лелеков Л.А. Локальные очаги эллинистической художественной культуры в Средней Азии // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. – М., 1978. – С. 231.

больших масштабов (в Сурх-Котале), она «требовала от мастеров отличного владения приемами моделировки и укрепления глиняной массы»<sup>48</sup>. Обычно, скульпторы намечали общий контур будущей статуи в виде армированной болванки из глины. Лепку вели в основном вручную и благодаря многослойному ее приему (от 0,5 до 2,5 см толщиной) скульптура была достаточно прочной и в ней отсутствовали трещины. Если использовалась глино-гипсовая техника, то для лучшей связи этих двух плохо соединяемых материалов поверх глины накладывалась ткань, затем до несколько слоев гипса (от 5-8 мм до 25-30 мм). После этого велась уже пластика модели (в святилище на Дальверзинтепа, Кара-тепа). Гипс имел превосходное качество, поэтому «по внешнему виду такие изделия были похожи на мраморные»<sup>49</sup>. Следует отметить, что в греко-бактрийский период были еще свежи греческие традиции, поддерживаемые правителями и их придворным окружением. По мнению П. Бернара, «оригинальным вкладом греко-бактрийских мастеров в технику скульптуры была комбинация штука и необожженной глины»<sup>50</sup>. Кроме того, столь распространенная в Греции хрисозлефантинная техника исполнения (волосы и одежда покрыты тонкими листами золота, лицо, руки и ступни – пластинками слоновой кости) на бактрийской земле получила иную интерпретацию<sup>51</sup>. В Ай-Ханум голова и конечности скульптуры были выполнены из ценного камня – средиземноморского мрамора, а все остальные части тела – из простых материалов.

Место, которое отводилось скульптуре, «в каждом отдельном случае связано с назначением и объемно-композиционным построением здания»<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> Пугаченкова Г.А. Искусство Бактрии эпохи Кушан. – М.: Искусство, 1979. - С. 71.

<sup>49</sup> Федоровия Е.Ф., Левушкина С.В. Гипс в древней скульптуре Дальверзин-тепе // Бактрийские древности. – Ленинград, 1976. – С. 113.

<sup>50</sup> Кошеленко Г.А., Мунчаев Р.. Раскопки на городище Ай-Ханум в 1965-1968 гг. // Бактрийские древности. – Ленинград, 1976. – С. 123.

<sup>51</sup> Пичикян И.Р. Культура Бактрии. – С. 181.

<sup>52</sup> Воронина В.Л. Синтез искусств в зодчестве Средней Азии // Архитектурное наследие. – М., 1964. - № 17. – С. 222.

Получают распространение культовые, мифологические и жанровые сюжеты. Если до появления буддийского искусства на территории Средней Азии существовала своеобразная художественная школа, то позже «буддийское искусство становится органической частью среднеазиатской художественной жизни»<sup>53</sup>. В буддийских сооружениях это были образы будд и бодисатв, сюжеты джатак, тема почитания Будды, декоративные композиции, выполнявшие не только декоративную, но и смысловую нагрузку.

Характер оформления помещений зависел от функции последних: «хозяйственные и служебные оформлялись более скромно, жилые и парадные комнаты отделялись с соответствующей пышностью»<sup>54</sup>. И скульптура, подчиняясь архитектуре, служила элементом их оформления или архитектурного решения (в Хорезме - «Зал воинов» на Топраккале<sup>55</sup>, в Бактрии - святилище на Дальверзинтепа, Кара-тепа<sup>56</sup>). Скульптура, имевшая культовое или символическое значение, являлась решающим элементом в решении всего интерьера (Айртам)<sup>57</sup>. В целом, в отличие от более скованной средневековой скульптуры античная отличалась реалистичностью (правильным построением фигуры), выразительностью (тип и эмоции лица), непринужденностью (в различных поворотах тела). Средствами скульптуры подчеркивалась монументальность сооружений, их идейный замысел (к примеру, идея величия) и эстетические стороны сооружений. И, самое главное, скульптура отличалась архитектурностью (будды под арочками, гандхарвы между акантами), поскольку решающим фактором были все же масштабы самого памятника, высота стен, условия обозрения, сама архитектура интерьера. А высокое качество его исполнения, особенно в

---

<sup>53</sup> Литвинский Б.А. Буддизм в Средней Азии // ВДИ. – М., 2001. - № 4.

<sup>54</sup> Воробьева М.Г. К вопросу о технике внутренней отделки помещений дворца Топрак-кала // Археологические и этнографические работы Хорезмской экспедиции 1945-1948 гг. – М., 1952.- Т. I. – С. 67.

<sup>55</sup> Орлов М.А. Реконструкция «Зала воинов» дворца III в. н.э. Топрак-кала // Археологические и этнографические работы Хорезмской экспедиции 1945-1948 гг. – М., том I. - 1952. – С. 50.

<sup>56</sup> Ртвеладзе Э.В. Цивилизации, государства, культуры Центральной Азии. – Ташкент: УМЭД, 2008. – С. 901.

<sup>57</sup> Абдуллаев К.А. Бактрия-Гандхара (Некоторые параллели в искусстве пластики) // ОНУ. – Ташкент, 1995. - № 5-8. – С. 86.

греко-бактрийский период в лучших эллинских традициях, свидетельство исполнения их высокими мастерами. Кстати, «им мог быть придворный мастер селевкидского двора, прибывший в сопровождении царя в далекую Бактрию»<sup>58</sup>. По мнению Л.И. Ремпеля, разница греческого и средневосточного понимания условности искусства заключалась в том, что «греки и их преемники мысленно помещали фигуру в пространстве, а Восток же знал пристенную скульптуру, как бы выставленную из стены»<sup>59</sup>.



Дополнением более верному восприятию объемно-пространственной скульптуры, выявлению ее пластических форм был, безусловно, цвет. Учитывая, что интерьеры были в основном затененными (без окон)<sup>60</sup>, а основной материал – глина «ослабляла четкость теней и игру полутеней», при введении цвета скульптура как бы оживала, приобретая определенную

жизнестойкость и особым образом оживляя интерьер. «Яркость росписи обуславливалась, видимо, скупостью освещения: комнаты были лишены окон и освещались с помощью световых люков или дверей»<sup>61</sup>. Используемая краска была минерального происхождения, а основные цвета – красный (для лиц и обнаженных частей тела) различных тонов, белый (одежда), черный (для выделения изображаемых черт лица, волос), желтый. Часто с помощью цвета передавалась религиозно-мифологическая символика, как и в древнейших государствах Передней Азии и в памятниках Древнего Востока в

<sup>58</sup> Пичикян И.Р. Культура Бактрии. – С. 190.

<sup>59</sup> Ремпель Л.И. Портрет в искусстве античной Средней Азии // Античные и раннесредневековые древности Южного Узбекистана. – Ташкент, 1989. – С.130.

<sup>60</sup> Воробьева М.Г. К вопросу о технике внутренней отделки помещения дворца Топрак-кала // Археологические и этнографические работы Хорезмской экспедиции 1945-1948 гг. – М., том I. - 1952. – С. 67-86.

<sup>61</sup> Воробьева М.Г. Там же. – С. 67.

первые вв. н.э.<sup>62</sup>. Использование позолоты свидетельствовало об опыте и мастерстве скульпторов. К примеру, скульптура на Фаязтепа и Ай-Ханум была покрыта листовым золотом, и в затененном интерьере мерцающий блеск подчеркивал пластику глины, а скульптура приобретала так называемую иллюзорную жизненность. Золотым листом были обтянуты отдельные детали архитектурного декора храма на Казаклы-Яткан. По мнению Г.А. Кошеленко, в определенные периоды строго предписывалось, «какие цвета могут быть использованы для окраски определенных деталей ступа, какие допустимы в их декоре»<sup>63</sup>. То есть, главным признаком античного искусства были гармония и соразмерность, чувство меры и такта, проявлявшаяся во всем, в том числе и в использовании цвета.

**Живопись** во многих случаях была связана со скульптурой, и имела по отношению к последней подчиненный характер. Если скульптура зачастую служила объектом поклонения, то живопись, игравшая вспомогательную роль, выступала в качестве иллюстративного материала<sup>64</sup> (к примеру, фигура донаторов в храме на Уштур Мулло). Согласно сообщениям Хареса Митиленского, историка Александра Македонского, монументальная живопись украшала стены храмов и дворцов, а также дома варваров<sup>65</sup>. Ее использование в Средней Азии известно задолго до появления греков и имела собственное наследие, насчитывавшее не менее 7 тыс. лет, свидетельство чему – росписи в святилище на Песседжиктепа (VI тыс. до н.э.), где одна из стен большой комнаты была украшена полихромной росписью в виде орнаментов и животных<sup>66</sup>. Под влиянием среднеазиатской

---

<sup>62</sup> Бурый В.П. Некоторые особенности цветового строя монументальной живописи Бактрии-Тохаристана // Бактрия-Тохаристан на древнем и средневековом Востоке. ТД конференции, посвященной десятилетию Южно-Таджикостанской археологической экспедиции. – М., 1983. – С. 21.

<sup>63</sup> Кошеленко Г.А. Синтез искусств в зодчестве Средней Азии античного периода (некоторые вводные замечания) // Сообщения Государственного Музея искусства народов Востока. – М.: Наука, 1972. – вып. VI. – С. 41.

<sup>64</sup> Мкртычев Т.К. Буддийское искусство Средней Азии, с. 58; Кара-тепе – буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе // Материалы совместной археологической экспедиции на Кара-тепе. Под общ. ред. Б.Я. Ставиского. – М., 1996. – С. 45.

<sup>65</sup> Милетинский Харес //ВДИ. – М., 1947. - №3. – С. 252.

<sup>66</sup> Бердыев О. некоторые результаты изучения древнеземледельческих поселений // Каракумские древности. – Ашхабад, 1970. – Вып. III. – С. 17-19; Погосова И.Э. Монументальные настенные росписи Передней и

живописи развивалась древнейшая в Восточном Туркестане миранская живопись<sup>67</sup>. Настенная монументальная живопись, обнаруженная в Хорезме, Согде, Бактрии, Парфии, «служила частью декора интерьера зданий культового и светского назначения»<sup>68</sup>. Наиболее ранние памятники настенной живописи Бактрии – панно с Диоскурами из Дильберджина<sup>69</sup>. В Хорезме, например, это интерьеры храма на Казаклы-Яткан кангюйского периода, украшенные живописью, а также стенные росписи IV-III вв. до н.э. на Кой-Крылганкале (т.н. «лучник») и на городище Капарас в Южном Хорезме<sup>70</sup>.



Античное искусство испытало сильное влияние греческого, а затем иранского, индийского искусства и искусства других восточных цивилизаций<sup>71</sup>. Эллинистические «отголоски» в среднеазиатской живописи (передача объема модуляциями цвета, сложные позы и чувства персонажей)

---

Средней Азии (к вопросу происхождения) // Археология и художественная культура Центральной Азии // ТД, посвященных юбилею выдающегося исследователя художественной культуры Центральной Азии проф. Г.А. Пугаченковой. – Ташкент, 1995. – Вып.2. – С. 50-52.

<sup>67</sup> Литвинский Б.А. Исторические судьбы Восточного Туркестана и Средней Азии (проблемы этнокультурной общности) // Восточный Туркестан и Средняя Азия. – М., 1984. – С. 16.

<sup>68</sup> Ртвеладзе Э.В. Цивилизации, государства, культуры Центральной Азии. – Ташкент: УМЭД, 2008. – С. 92.

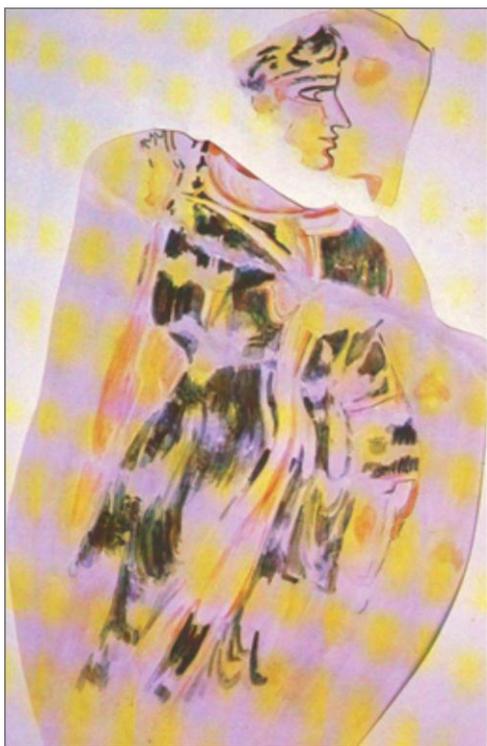
<sup>69</sup> Кругликова И.Т. Новые античные памятники Южной Бактрии // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. – М., 1978. – С. 271.

<sup>70</sup> Беттс А.В.Г., Ягодин В.Н., Ходжаниязов Г.Х. Археологические изыскания в древнем Ташкырманском оазисе // Археологические исследования в Узбекистане 2004-2005 гг. – С. 62.

<sup>71</sup> Кругликова И.Т., Сарияниди В.И. Древняя Бактрия в свете новых археологических открытий. – С. 174.

можно наблюдать даже в настенных росписях Загородного дворца на Топраккале в Хорезме<sup>72</sup>.

По идейному содержанию живопись была светской (дворец в Халчаяне, Дальверзинтепа) и культовой (Фаязтепа, Кара-тепа, храм богини Наны на Дальверзинтепа), а приемы «следовали определенной системе условностей»<sup>73</sup>. Культовая живопись имела бактрийский или буддийский характер. О том, что «буддийская религиозная живопись была рассчитана на созерцание»<sup>74</sup>, свидетельствует, к примеру, изображения Гаруды в



буддийском святилище на Зартепа, выполненные в малом (на стене) и большом (на потолке) размере. На стене – потому, что «входивший в помещение не сразу мог увидеть живопись на потолке, а чтобы привлечь и сосредоточить его внимание, живописец изобразил тот же сюжет на стене, прямо напротив входа»<sup>75</sup>. Для живописи характерны линейная манера, тяготеющая к графике, раскрашенному рисунку, а также широкие смелые линии, незаурядность исполнения. Древние художники применяли

светотень, с помощью красок подчеркивая объемность (Дальверзин – в передаче лица Будды в комплексе Б на Кара-тепа<sup>76</sup>). Определенными штрихами создавался объемно-пространственный эффект (панно в храме на ДТ-7), сближающийся с живописью Помпей. Это были, в основном, стенные

<sup>72</sup> Ковалева Н.А., Рапорт Ю.А. Траурная сцена в настенной росписи из Хорезма // ВДИ. – М., 1991. - № 2. – С. 213.

<sup>73</sup> Пугаченкова Г.А. Les trésors de Dalverzie-Téré. – Ленинград: «Аврора», 1978. – 102 с. Пугаченкова Г.А. Les trésors de Dalverzie-Téré. – Ленинград: «Аврора», 1978. – С. 63.

<sup>74</sup> Маршак Б.И. Монументальная живопись Согда и Тохаристана в раннем средневековье // Бактрия-Тохаристан на древнем и средневековом Востоке. – С. 55.

<sup>75</sup> Пидаев Ш.Р., Реутова М.А. Живопись Зартепа // ИМКУ. – Ташкент, 2008. – Вып. 36. – С. 100.

<sup>76</sup> Буддийские памятники Кара-тепе в Старом Термезе. Основные итоги работ 1974-1977 гг. // Материалы совместной археологической экспедиции на Кара-тепе. Под общ. ред. Б.Я. Ставиского. – М., 1982. – С. 38.

росписи айванов, залов, для нанесения изображения которых стена заглаживалась, а роспись наносилась или на белую подгрунтовку (гипс) или на глину. В буддийских святилищах (на Фаязтепа) стены также в начале заглаживались, а затем наносился слой штукатурки и белой краски, являвшейся основой для рисунка<sup>77</sup>. В пещерных помещениях роспись наносилась прямо на стены. Материалом для штукатурки служил лёсс с добавлением самана. Мастера свободно владели и кистью, и красками, и в зависимости от этого работали несколько художников, которые использовали минеральные краски местного происхождения ярких интенсивных оттенков, поскольку этого требовали плохие условия освещения (чаще – искусственного), от которого зависел выбор цветовой гаммы. Разнообразный колер и оттенки краски использовались также для придания сюжету большего реализма и живости<sup>78</sup>, чему способствовало введение белил.



В качестве фона преобладал красный цвет, которым оформлялись стены и панели. К примеру, на Кара-тепа в хорошо освещенных местах стены были

---

<sup>77</sup> Альбаум Л.И. Живопись святилища Фаязтепа // Изобразительное и прикладное искусство / Культура Среднего Востока. Развитие, связи и взаимодействия (с древнейших времен до наших дней). – Ташкент, 1990. – С. 25.

<sup>78</sup> Пидавев Ш.Р., Реутова М.А. Указ. соч., с. 99.

покрыты живописью с красной панелью понизу (комплекс В)<sup>79</sup>, а темные комнаты – белым цветом. В некоторых памятниках мастера ограничивались лишь сплошной раскраской стен (михманхона жилого дома на Хатын-Рабате, храм на Новой Нисе) без использования каких-либо декоративных элементов. Однако в зависимости от освещения применялась как полихромная (в наземных дворах), так и монохромная (в пещерных коридорах) живописная композиция (на Кара-тепа). Монохромная живопись могла располагаться фризообразно (на Кара-тепа на стене узкого обходного коридора), что «объясняется размещением живописи на стене узкого обходного коридора»<sup>80</sup>. В древнеиндийском искусстве живопись также располагалась фризообразно, в виде орнаментальных полос (Аджанта<sup>81</sup>).

Для живописных панно, так же, как и для скульптуры, отводились определенные места в виде специальных ниш. К примеру, в храме на Казаклы-Яткан (Хорезм, конец II-начало I вв. до н.э.) для этой цели были предусмотрены прямоугольные, расположенные не менее чем в три ряда ячейки (60x45см), в каждой из которых были нарисованы более 200 портретов сакрального характера<sup>82</sup>. Росписи в загородном дворцово-храмовом комплексе на Топраккале в виде трех женских фигур, выполненных в натуральную величину, были органично вписаны в полуовал, «заданный очертаниями ниши и имевший уравновешенное композиционное построение»<sup>83</sup>. Такие традиции были продолжены в средневековый период: в зале дома и храмах Пенджикента в особой нише была помещена культовая сцена с изображением богов и согдийцев<sup>84</sup>. Есть примеры, когда панели (зал

---

<sup>79</sup> Кара-тепе – буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе // Материалы совместной археологической экспедиции на Кара-тепе. Под общ. ред. Б.Я. Ставиского. – М., 1996. – С. 45.

<sup>80</sup> Витренко М.А. Художественные особенности сюжетной живописи Кара-тепе // Культурные взаимосвязи народов Средней Азии и Кавказа с окружающим миром в древности и средневековье. ТД научной конференции. – М.: Наука, 1981. – С. 35.

<sup>81</sup> Ашрафи М.М. К вопросу о среднеазиатско-индийских связях в живописи древности и средневековья // Древние культуры Средней Азии и Индии. Под ред. В.М. Массона. – Ленинград, 1984. – С. 165.

<sup>82</sup> Ягодин В.Н. Портретная галерея древнейшей династии хорезмийских царей? // *Commentationes Iranicae* / Сб. статей к 90-летию В.А. Лившица. – С. 272-283.

<sup>83</sup> Ковалева Н.А., Рапорт Ю.А. Траурная сцена в настенной росписи из Хорезма // ВДИ. – М., 1991. - № 2. – С. 214.

<sup>84</sup> Беленицкий А.М., Маршак Б.И., Распопова В.И. Согдийский город в начале средних веков (Итоги и методы исследований древнего Пенджикента) // СА. – М., 1981. - №2. – С. 107.

в Халчаяне) и вотивные ниши (комната жилого дома на Дальверзинтепа) мастера расписывали орнаментом. Они не повторялись, и даже в одном памятнике «каждый вид применен только на одной стене»<sup>85</sup>. Так, росписи в молельне храма на Дальверзинтепа были заключены в панно (1,5x1 м), обрамленное орнаментальным бордюром в виде пальметт и удлиненных лепестков. В святилище на Еркургане «роспись интерьера была разбита рамками на отдельные сюжетные сцены и орнаментальное панно»<sup>86</sup>. Иногда в общей композиции рисунка художники стремились показать перспективу (на Кара-тепа)<sup>87</sup> или расположить рисунок фризообразно (в обходном коридоре комплекса Г на Кара-тепа) в узком коридоре, чтобы «воспринимать изображение постепенно, как бы через запятую»<sup>88</sup>.

Интересной особенностью является тенденция заканчивать рисунок тонкой черной или красной линией, с помощью которой художник как бы завершал работу. Техника росписи - род клеевой темперы, наносившейся по сухому (альсекко). Манера росписей была плоскостной, но иногда для придания им объемности использовали светотень и штриховку красными линиями по краю контура (в храме на Дальверзинтепа). В полихромной живописи использовалась цветовая моделировка, с помощью которой достигалась трехмерность рисунка (на Кара-тепа), а в монохромной – моделировка линией. Следует отметить, что на технику живописи Бактрии-Тохаристана кушанского периода, которая по технике исполнения и палитре красок превосходила живопись Гандхары, большое влияние оказала позднееримская традиция живописи - «в стремлении художников передать рельефность и объем изображений»<sup>89</sup>. В последующее время живопись становится плоскостной (в здании святилища ДТ-9), подчеркнутой

---

<sup>85</sup> Туманова О.А. Изучение архитектуры Кара-тепе, с. 148.

<sup>86</sup> Сулейманов Р.Х. Храмовый комплекс Еркургана, предварительные результаты изучения // Городская культура Бактрии-Тохаристана и Согда, с. 139.

<sup>87</sup> Пидаев Ш.Р. Буддизм и буддийское наследие древнего Узбекистана. Книга-альбом. – Ташкент: «O'zbekiston», 2011. – С. 30.

<sup>88</sup> Неглинская М.А. Художественные особенности сюжетной живописи буддийского культового центра Кара-тепе // Культурные связи народов Средней Азии и Кавказа. Древность и средневековье. – М., 1990. – С. 25.

<sup>89</sup> Соловьев В.С. Искусство раннесредневекового Тохаристана. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2007. – С. 19.

локальными цветами, манерой письма, предвозвещая принципы живописи Средней Азии раннего средневековья.

Настенные росписи применялись в храмах, дворцах и в жилых домах людей богатого сословия, при этом не только в интерьерах, но и в айванах. Согласно указаниям Ктесия, при походах Александра Македонского в Азию в согдийских домах были изображения на темы сказаний о Зариadre и Одатиде<sup>90</sup>. В зависимости от того, где располагались живописные панно (на основных стенах, в нишах и даже на колоннах), выбирался сюжет композиции. Так же как и в расположении скульптуры, в размещении живописных панно мастерами учитывалась архитектура стены,



принимался во внимание уровень их обозрения, место расположения. Соответственно размерам интерьера, подбирались высота и ширина панно. К примеру, айванные росписи Халчаянского дворца, оформлявшие все три стены, были расположены до уровня оконных проемов, а выше следовала скульптура. В храме Диоскуров (Дильберджин) росписи высотой 2,15 м и шириной 1,60 м располагались симметрично по обеим сторонам дверного

---

<sup>90</sup> Латышев В.В. Известия древних писателей о Скифии и Кавказе //ВДИ, 1947, № 3. – С. 252.

проема на фасадной стене «над уровнем глаз входящих в храм людей»<sup>91</sup>. Эти панно обрамлялись орнаментальными бордюрами (Халчаян, с-в культовый комплекс Дильберджина, храм на Дальверзинтепа) или просто бордюрами (в храме на Уштур Мулло), угловыми деревянными пилястрами на мраморных базах (Дильберджин). В храме на Мансуртепа (Ниса, II-I вв. до н.э.) живопись орнаментального характера на стенах айвана была представлена в виде горизонтальных полос, деливших стену на орнаментальные панели, имитировавшие мраморные облицовки<sup>92</sup>. В буддийском святилище комплекса В на Кара-тепа настенные росписи также располагались ярусами – снизу красная панель, выше – ряд клеевидных арок с фигурами и далее – ряд мужских фигур в розовых одеждах<sup>93</sup>. В некоторых местах эти полосы отделялись небольшим уступчиком, создававшим «иллюзию архитектурного членения стены, что было в духе греческой системы стенописи»<sup>94</sup>. С помощью росписей мастера также подчеркивали главенствующее положение определенного значимого места.



<sup>91</sup> Кругликова И.Т. Настенные росписи Дильберджина // Древняя Бактрия. Материалы Советско-Афганской экспедиции 1969-1973 гг. – М., 1976. – С. 91.

<sup>92</sup> Берлин Т.И., Лелеков Л.А., Рузавин Ю.А. Особенности стенописей Мансур-Депе // Каракумские древности. – Ашхабад, 1968. – Вып. II. – С. 47.

<sup>93</sup> Кара-тепе – буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе // Материалы совместной археологической экспедиции на Кара-тепе. Под общ. ред. Б.Я. Ставиского. – М., 1996. – С. 45.

<sup>94</sup> Кошеленко Г.А., Пилипко В.Н. Исследование парфянского святилища в окрестностях Нисы // Каракумские древности, с. 33.

К примеру, в храмовом дворе на Кара-тепа таким местом был южный портик, оформленный сюжетными стенными росписями.

Интересно, что в памятниках часто скульптура сочеталась с живописью (Топрак-кала, Халчаян), иногда их объединяли близкие сюжеты, колористический эффект, техника окрашивания, но грань между ними «неустойчива, изменчива, и нередко ее трудно установить»<sup>95</sup>. Скульптура и живопись подчеркивали тектоническую структуру архитектурной формы<sup>96</sup>. К примеру, роспись и лепнина служили фоном и обрамлением для монументальной скульптуры в Зале царей (Топрак-кала). В жилом доме на Дальверзинтепа напротив входа в нише располагалась статуя восседающей Великой богини, а вокруг нее – живописная композиция, при этом «живописные образы и скульптура были масштабно невелики, соответственно размерам самой молельни»<sup>97</sup>. Этот факт – еще одно подтверждение того, что синтез искусств в античный период являлся одной из важных составляющих в формировании особого стиля, именуемого Г.А. Пугаченковой мифологическим реализмом. Этот стиль создавали профессионалы высокого класса, а в каждой историко-культурной области был свой самостоятельный художественный центр: хорезмийский, бактрийский, согдийский, развивавшиеся не изолированно, а в постоянном художественном взаимодействии. К примеру, С.П. Толстов отмечал близость хорезмийской художественной школы средиземноморскому искусству и кушано-гандхарским традициям. А на формирование бактрийской художественной школы наравне с эллинской и ираноязычной культурой большое влияние оказал буддизм. Бактрия и Согд в эпоху Кушан оказались «ретрансляторами позднеантичного наследия в оазисы Восточного Туркестана»<sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup> Дьяконов М.М. Росписи Пянджикента и живопись Средней Азии // Живопись древнего Пянджикента. – М., 1954. – С. 98.

<sup>96</sup> Циркунов В.Ю. Об эстетической природе зодчества. – М., 1970. – С. 69.

<sup>97</sup> Пугаченкова Г.А. Искусство Бактрии эпохи Кушан. – М., 1979. – С. 160.

<sup>98</sup> Ремпель Л.И. Изобразительный канон и стилистика форм на Среднем Востоке // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973. – С. 65.

Таким образом, малые виды искусств – скульптура и монументальная живопись в античный период – органичное целое по отношению к архитектуре, обогащающее ее своим цветовым и пластическим решением, подчеркивая и усиливая художественными средствами архитектуру интерьеров, украшение которых дополняли также узорные красивые ткани, ковры, паласы. Высокий уровень синтеза искусств, когда в содружестве с архитекторами работали мастера-художники живописи и ваяния, свидетельствует о создании в итоге художественно значимых сооружений, оказывающих эмоциональное воздействие на умы и души людей. Подчас небольшие по масштабу сооружения представляли собой благодаря профессиональному использованию изобразительных средств монументальное произведение архитектуры. Такой синтез мог быть высокохудожественным лишь тогда, когда «гармонически совершенны и соответствуют друг другу все его составляющие»<sup>99</sup>. По мнению Ш.Р. Пидаева, «бактрийские ваятели так мастерски компоновали общую архитектурную композицию, что толкование каждого ее элемента в контексте той или иной культурной традиции грозит потерей художественной целостности и органического единства»<sup>100</sup>. Яркие черты преемственности в области синтеза архитектуры, монументальной живописи и скульптуры прослеживаются в дальнейшем – и в раннесредневековой архитектуре Среднеазиатского Междуречья (к примеру, многочисленные сцены поклонения богам в храмах, дворцах и домах Пенджикента, Самарканда, Варахши, Шахристана)<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> Литвинский Б.А., Зеймаль Т.И. Аджина-Тепа. Архитектура. Живопись. Скульптура. – М.: Искусство, 1971. – С. 136.

<sup>100</sup> Пидаев Ш.Р. Буддизм и буддийское наследие древнего Узбекистана. Книга-альбом. – Ташкент: «O'zbekiston», 2011. – С. 28.

<sup>101</sup> Маршак Б.И. Искусство Согда. – Санкт-Петербург: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2009. – С. 24; Беленицкий А.М., Маршак Б.И., Распопова В.И. Согдийский город в начале средних веков (Итоги и методы исследований древнего Пенджикента) // СА. – М., 1981. - №2. – С. 94-111.

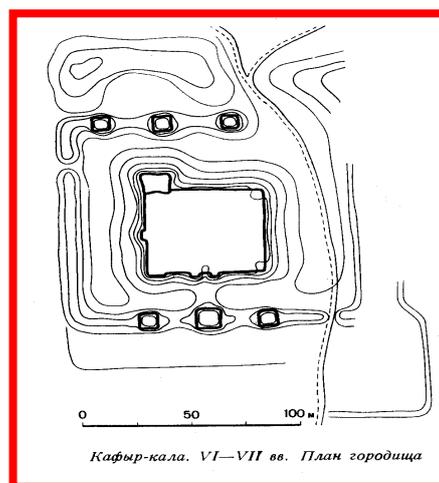
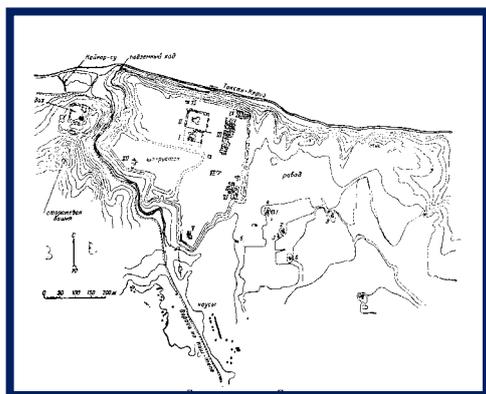
## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОГО ПЕРИОДА (V-X ВВ.)

Архитектура V-VIII вв. С V в. начинается новый важный этап в истории Средней Азии, начатый с экспансии кочевых народов, сперва эфталитов, затем тюркских племен, создавших обширное государство – Тюркский каганат. В середине VII в. Тюркский каганат был разгромлен китайцами, а уже в конце данного периода началось планомерное завоевание страны арабами, завершённое в сер. VIII в. присоединением большей части Средней Азии к арабскому Халифату. В этот период была начата полная перемена духовной и культурной ориентации среднеазиатского населения. На данной территории возникли бесчисленные крупные владения, среди которых можно назвать Тохаристан со столицей Балх, Согд со столицей Самарканд, Уструшана (столица Бунджикат) и Фергана. В архитектуре раннесредневекового периода можно наблюдать близкие или общие строительные приемы, схожие способы планировки и композиционные формы. Исламизация Средней Азии привела к ограничению изобразительных средств, к развитию орнаментики, появлению новых типов зданий и сооружений (мечети, медресе, минареты).

Градостроительство. Городом доисламского периода можно назвать огражденное стенами поселение с цитаделью, в котором средоточием жизни был замок. Замки-усадьбы составляли главный объект монументального строительства за пределами города. Размеры города колебались от 14 га (Пенджикент) до более чем 300 га. Города до 8 в. состояли из 2-х частей – цитадели («арка» или «кухендиза») и собственно города («шахристана»), укрепленного стенами и башнями и имевших регулярную и во многих случаях прямоугольную форму. Он обрастал дворцовыми постройками и службами (кед). Они входили в общую цепь крепостных стен усадьбы (ках) или крепости (диз). Структура городов не была однотипна. В общей городской структуре, кроме цитадели (диза), городского ядра (шахристана),

можно отметить «рабад» - ремесленно-торговое предместье, отличавшееся более свободной планировкой. Стихийное начало в планировке брало верх. В дальнейшем рабады превратятся в основную часть среднеазиатского города и сольются с трансформированными шахристанами. Типичным городом является Варахша в западной части Бухарского оазиса с замком правителя, высившегося над окружающей местностью. Кремль (ках) состоял из дворцовых и хозяйственных помещений. В другом согдийском городе Пянджикенте цитадель лежала отдельно, а на территории шахристана доминировали обширные храмы оригинальной планировки.

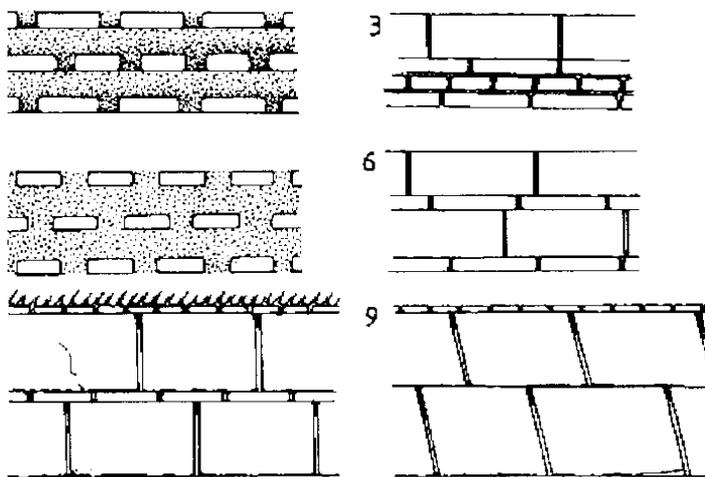
В таких историко-культурных областях Узбекистана как Согд, Тохаристан, Шаш, Фергана, Хорезм города насчитывались единицами и по размерам были невелики. Преобладали укрепленные убежища большесемейной патриархальной домовой общины, возглавляемой кедхуда. На смену патриархальной власти главы общины пришел крупный



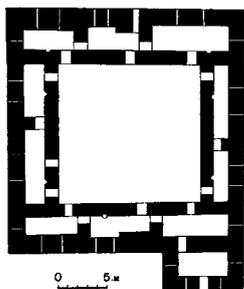
землевладелец – дихкан. Феодалная иерархия сказалась на формах расселения, и между укрепленным замком и сельской усадьбой возникли определенные различия. К примеру, городище Кафир-кала – один из самых характерных и типичных образцов регулярного укрепленного города предисламской эпохи – с квадратной цитаделью в одном из углов, собственным квадратным планом, сильной системой обороны и прямоугольной сеткой улиц по сторонам главной осевой магистрали. В такой

планировке воплощалась идея иерархического порядка, космической симметрии, господства главного над второстепенным.

**Гражданское зодчество.** Характерным приемом строительного искусства Средней Азии 5-8 вв. была дворово-айванная планировка, обусловленная общественным содержанием эпохи (сопоставлением царя и подчиненного). В архитектуре замков, жилищ, дворцов преобладал «камерный» вариант дворово-айванной системы. Основным строительным материалом был кирпич прямоугольной формы с пропорциями 1:2 и средними размерами 50x25x10 см. Замки носили подчеркнуто крепостной характер, отличавшиеся локальными чертами по землям и областям. Общей



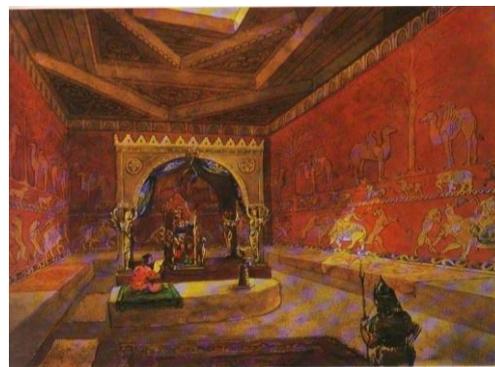
чертой для них были общественные и политические условия времени, уровень материальной, духовной и художественной культуры. Особенности: оборонный характер (замкнутость, толстые стены, монолитные платформы, наклонные стены), компактность объема, вызванная требованиями обороны (четкое деление на парадно-представительные, жилые и хозяйственные помещения). Форма плана была близка к квадрату, что предопределило стремление к симметричному расположению помещений вокруг композиционного центра, совпадающего с геометрическим центром здания или сдвинутого с него по одной из осей.



Сельская усадьба Балалык-тепе. V—VI вв. План здания до перестройки

Общий принцип планировки – сочетание 2-х тенденций – рациональное использование обычно ограниченной площади и стремление к центрической симметрии, отвечающей парадности аристократического жилища. Примеры: замки Тешик-кала, Балалык-тепа (плановая структура отвечала требованиям обороны, но была неудобна для семьи).

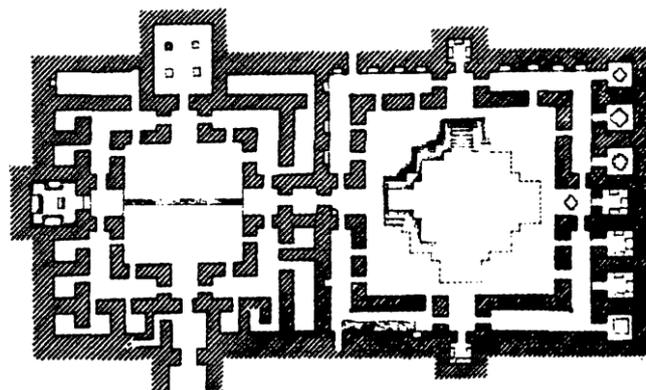
**Дворцы.** Функции дворца как резиденции правителя присущи любому раннесредневековому жилищу. Типологическая близость этих сооружений определялась условиями политической раздробленности и сходством общественных и бытовых функций. Различия сводились к разному «удельному весу» обеих функций – жилой и административной. Внешний облик зданий имел в своей основе тип защищенного жилища. Дворец не входил как



правило в структуру раннеисламского города Средней Азии, он составлял непременную часть городской цитадели. Такие дворцы были обнаружены в Пенджикенте (со свободным соотношением пространственных форм), Шахристане-Бунджикате (со сдвинутым квадратным залом), Кафыр-кале. Обязательной главной частью дворцов был обширный аудиенц-зал продолговатой формы с глубокой тронной нишей в южной торцевой стене. Самый известный из дворцовых комплексов является Варахша – дворец древних правителей Бухары, носивших титул бухар-худат. В его состав входили цитадель с воинским общежитием и 2 выступающих бастиона. На западе стояла группа основных дворцовых сооружений – «восточный зал», «красный зал» с росписями, помещение с тронной нишей и западный зал. Самое грандиозное помещение дворца был двор с широкой эстрадой, отделенной от другого пространства тройной аркадой на 3-х слойных фундаментах.

**Культовая архитектура.** В Средней Азии V–VIII вв. уживались несколько религий и различных культов. Среди них преобладал буддизм (распространенный в основном в Тохаристане, Северном Хорасане и Семиречье), христианство, манихейство. Все открытые культовые сооружения делятся на 3 группы. Первые 2 из них – храмы и монастыри буддизма и христианства, третья объединяет постройки в виде храмов идолов, языческих храмов и пр. Доисламская буддийская архитектура Средней Азии эволюционировала в общих рамках местного строительного искусства – технических, композиционных и художественных. Буддизм в строительной деятельности опирался на местные традиции, архитектурные и художественные. Одним из самых известных буддийских монастырей является Аджина-тепа в долине Вахша, состоявший из 2-х почти равных строго симметричных

частей. Общий принцип планово-пространственной структуры определяется квадратным двором



(удвоенным), окруженным кельями монастырского общежития и капеллами. Идея строго центрической композиции была последовательно выражена в «кресте» расширяющих двор почти одинаковых осевых айванов и меньших проходов по их сторонам (воплощение ритуально-триумфальной 3-х арочности). Вторая половина монастыря повторяла в планировке тот же принцип центрической симметрии. Храмовую часть монастыря украшало множество глиняных статуй буддийского пантеона в сводчатых нишах. Аджина-тепа отличается строгой соразмерностью и взаимосвязанностью всех частей, рациональной ясностью решения четкой планировочной идеи. Буддийские памятники архитектуры обнаружены в Фергане (трехчастный в плане храм в Куве), в Семиречье (Ак Бешим) и др.

Культурная христианская архитектура доисламской Средней Азии уступает буддийской количеством сохранившихся построек. Одним из древнейших церквей является Хароба-кошук – сильно вытянутое здание размерами 51x13 м. Изнутри стены разделены поперечными выступами, членившие пространство на несколько анфиладных частей. В торцевой части сохранилась ниша-абсида с остатками алтарного помещения. Торцевые пилоны, выступавшие внутри из продольных стен, были основанием для сводчатых ниш, тянувшихся по сторонам центрального пространства. Типологически Хароба-кошук представляет модификацию церквей т.н. «зального типа», распространенного на Востоке и Закавказье. Христианские церкви были обнаружены в Старом Термезе (прямоугольной формы), в Ак Бешиме и внутреннее устройство буддийских и христианских церквей имели схожие черты.

Таким образом, архитектурные структуры дворово-айванного и центрических типов предвосхищают планировочные идеи и приемы монументальной архитектуры развитого средневековья. Изменения коснулись больше духа, чем материи: строительные и композиционные приемы, оставшиеся прежними, наполнились иным духовным содержанием. Памятники свидетельствуют о разнообразии пространственных и планировочных структур, о неистощимости композиционных приемов. Основой этого разнообразия оставалась твердая база традиций, восходивших к небольшому количеству приемов – общих и местных. Расцвет художественной культуры раннего средневековья сказался и в синтезе искусств: единстве с архитектурой монументальной стенописи, скульптуры, рельефного убранства, уходящими по времени в период античности.

**Архитектура VIII – X вв.** Художественное и историческое значение архитектуры Средней Азии 9-10 вв. в самых общих чертах определяется тем, что это была архитектура недавно утвердившегося ислама. Важным следствием этой победы было вхождение Средней Азии как равноправного члена в «мир ислама» – регион, растянувшийся от границ Индии до

Атлантического океана. Поразительный феномен исламизации оказал, конечно, существенное влияние и на архитектуру Средней Азии, и на ее искусство. Фигуративное искусство хотя не исчезло совсем, но применение его существенно сократилось, и в нем стали развиваться все более преобладающие орнаментальные мотивы. Архитектура IX-X вв. представляет собой важный узловый пункт ее истории, возникшая на фундаменте древних технических приемов, художественных традиций. Прямым следствием и свидетельством победы ислама в Средней Азии стали постройки, связанные с потребностью новой религии: мечети, медресе, ханака, мавзолеи, караван-сарай. Однако, реальных построек, относящихся к этому периоду, очень мало, что связано с отсутствием объективных критериев для их датировки.

С сер. VIII в., под властью Аббасидов, когда восточные провинции Халифата стали его равноправной и важной частью, начало развиваться городское хозяйство, чему способствовал упадок раннесредневековых рыцарских «гнезд». Роль главного двигателя промышленности, торговли и культуры окончательно переходит к городам, и главным следствием политических и демографических изменений было то, что к прежним двум частям доисламского города – арку и шахристану, прибавился торгово-ремесленный пригород – рабад, развивавшийся стихийно.

В строительной технике в IX-X вв. произошел переход от больших прямоугольных кирпичей доисламского периода к квадратному кирпичу со средними размерами 32-33 см. По-прежнему использовалась пахса высотой в пределах 0,5-1 м, употреблявшаяся вместе с сырым кирпичом. Главным определяющим новшеством в архитектуре, определившим ее художественные и технические достижения, было применение жженого кирпича. Это вызвало к жизни новый, последовательно конструктивный взгляд на художественно-образное содержание архитектуры, новый стиль, выразившийся в том, что сами незамаскированные конструкции стали источником художественного эффекта.

**Гражданские сооружения.** К ним относятся дворцы, замки-кешки, городские дома-усадыбы, рядовые жилища горожан. Дворцы известны в Самарканде, Бухаре, в Ургенче и др. Для раннеисламских дворцов Узбекистана характерен общий планировочный принцип: внутренний двор (прямоугольный, квадратный), окруженный группой сомкнутых помещений. К таким сооружениям относится Кырк-Кыз в окрестностях Термеза: квадратная в плане постройка размерами около 54 м, рассеченная 4-мя широкими осевыми проходами, ведущими к квадратному дворику (11,5x11,5 м) с трехарочной системой. Все 4 прохода единообразно разделены



поперечными стенами на 3 части. Особенности: 1) 3-х арочность композиции; 2) наличие сводчатых и арочных перекрытий во всех помещениях; 3) пренебрежение утилитарной рациональностью во имя художественного эффекта; 4) эффект архитектуры Кырк-Кыз имеет своим источником не украшение поверхностей, а ритм конструктивных и одновременно пластических элементов – арок и сводов.

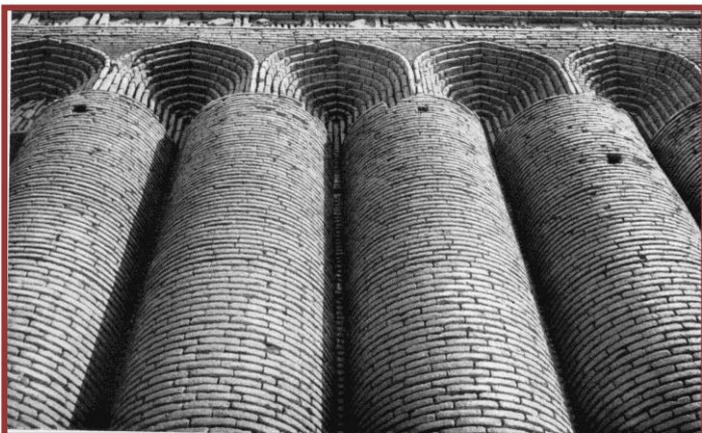
Замки IX-X вв. отличались от замков V-VIII вв., в связи с прекращением междоусобиц. В целях безопасности они были окружены одинарными или двойными стенами, подняты на высокий цоколь-стилобат и представляли собою кубический объем с сужающимся кверху стенами (с окнами-бойницами). В плане - стремление к удобству и симметричности в

расположении помещений. Наиболее известны кешки в Тохаристане (Кальтепа, Курган) и Хорасане.

К гражданским сооружениям относятся и караван-сарай как необходимый элемент международной торговли, появившиеся до прихода ислама. Караван-сарай IX-XII вв., строившиеся на больших караванных дорогах, были крупными монументальными сооружениями со сложным устройством и богатым декором. Это были одновременно крепости, гостиницы, военные общежития, дворцы и т.д. Общий структурный принцип – внутренний прямоугольный двор, обстроенный со всех сторон зданиями в окружении глухих стен. К примеру, Рабати-Малик, находящийся между Самаркандом и Бухарой. Здание было квадратным внутри (86x86 м) с единственным входом, оформленным пештаком посреди южной стены. Эта стена, поднятая на цоколь и увенчанная фризом, с обеих сторон была оформлена 6 полуцилиндрами, объединенными тропками перспективно-ступенчатой формы. По сторонам этой центральной группы строго симметрично были расположены 2 декоративные композиции, состоящие из 3 вертикальных частей. Массивный пештак имеет классически законченный вид и представляет арочную нишу с широким проходом в задней стене, окруженную рельефной прямоугольной рамой квадратных пропорций.

Декоративное заполнение рамы состоит из крупных 8-конечных звезд и дополнительных фигур, окруженных бордюром из двойных, переплетающихся узлами лент. В архитектурной организации главного фасада Рабати-Малик господствовала идея классической симметрии: строго симметричен был весь фронтон фасада с центром-пештаком, одинаковыми крыльями. Здание было с 4-х сторон увенчано угловыми приземистыми башнями, которые выполняли вместе с прямой функцией также и идейно-образные задачи. Одним из достоинств памятника является сочетание приемов архитектуры двух смежных эпох. Одна наделила его фасад монументальными гофрами, сомкнутыми полуколоннами, арочными тропками, другая – величественным порталом, фланкирующими крыльями в

виде башен, полусводом с поперечной полуаркой, сталактитами, эпиграфическим украшением и резьбой по ганчу.

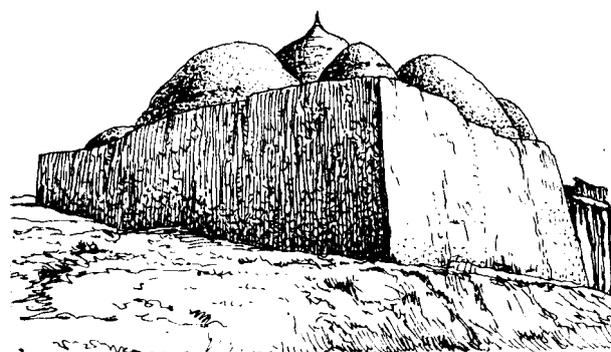
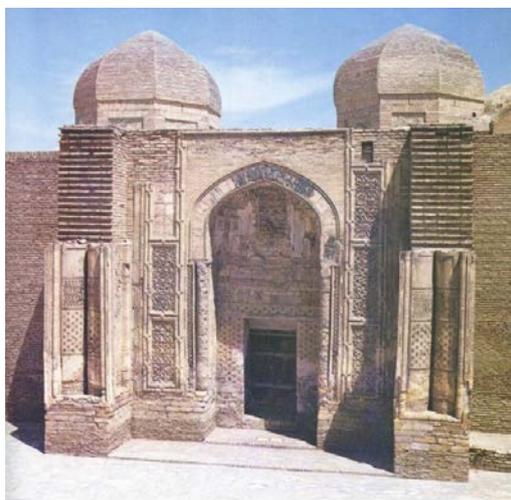


#### *Культурная архитектура.*

К ним относятся мечети, мавзолеи, минареты и др. Мечети можно подразделить на пятничные (в крупных городах), мечети-намазгох и квартальные (махаллинские).

Древнейшим типом мечети была дворовая мечеть арабского типа, которая в течение 8, 9, 10 вв. эволюционировала под воздействием местных традиций в направлении дворово-айванной системы. Наравне с этим в Средней Азии были созданы иные, вполне оригинальные типы мечетей, генетически восходящие к образцам древней гражданской и культовой архитектуры – квадратному купольному залу и 4-х колонному залу, перекрытому куполу на арках. Колонно-купольный тип предусматривал 2 варианта: 1) колонны расположены на равном расстоянии между собой и стенами и образуют 9 одинаковых ячеек, перекрытых соответственно 9 одинаковыми куполами. Художественный эффект рассчитан на восприятие внутренней архитектуры, ее пространственных и пластических качеств. 2) колонны, расположенные ближе к стенам, образуют центральный большой квадрат, 4 малых угловых квадрата и 4 удлиненных прямоугольных пространства между ними. Внутренний квадрат перекрыт высоким центральным куполом, угловые квадраты – малыми куполами, прямоугольные пространства – сводами. Внешняя архитектура отвечает внутреннему устройству. Среди наиболее известных памятников можно назвать мечети Деггарон и Магоки Атори. Мечеть Деггарон относится к колонно-купольному типу (13,7x13,2 м) - на 4 колонны опираются арки – большие, связывающие колонны между собой, и малые, которыми колонны связаны со стенами. На больших арках и угловых арочных трюмах покоится центральный купол, над угловыми ячейками

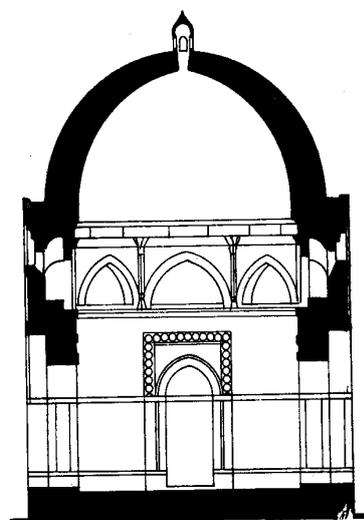
возвышаются малые купола. Стволы колонн (без капителей) опираются на профилированные базы, форма которых представляет своеобразный вариант классической колонной базы ионического ордера. Поиском конструктивных решений отвечает строгость ее архитектурного убранства.



Мечеть Деггарон. Современный вид.

Вторая достопримечательность – украшения больших, соединяющих колонны арок в виде фигурных выступов, расположенных на софите арки – на каждой стороне арки по 5 таких выступов. Конструктивное убранство дополняют купола и своды боковых нефов: для участков прямоугольного плана – типа «балхи» и для квадратного плана – типа консольно-ячеистых парусов. Развитие архитектуры шло по пути переработки и усовершенствования строительного опыта старых зодчих, разработки конструктивных приемов в новом материале.

Мечеть Магоки Аттори – в плане здание (13,35x17,6м) с прямоугольными столбами, внутреннее пространство на 12 перекрытых куполами. пештак, украшенный



новом прямоугольное 6 массивными делящими частями, Интересен великолепной

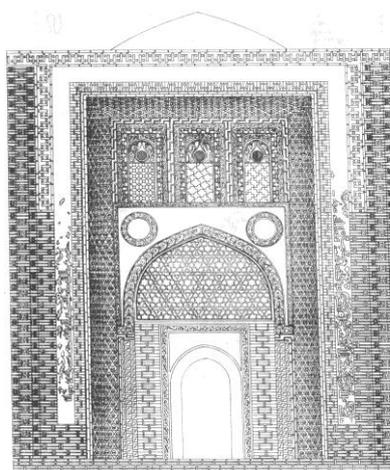
резной терракотой со вставками резного ганча и голубой майоликовой надписью по архивольту внутренней арки, датируемый 12 в.

К этому времени относится и внутреннее устройство мечети. В мечети имеется отход от старой традиции и сближение с арочностоечными конструкциями арабского Востока. Вход мечети очень параден: слегка выдвинуты устои и расчленены в плане каждый на 2 четверти круга. На боковинах устоев портала располагаются вытянутые вверх арочки с плоскими решетками. В декоре использованы спаренные кирпичики с «бантиками», мозаика из брусков, рельефные выкладки кирпичных надписей по диагоналям. Над входной аркой имеется изящная надпись, огибающая щеку арки. На углах арки – круглые колонны со сплюсненным тором и лирообразной капителью. Все просто, логично по цвету и материалу, и вместе с тем полно изящества и вкуса. Безукоризненна лицевая сторона портала – вытянутые вверх панно в обрамлении кирпичных лент заполнены геометрическим узором в 3 яруса. Геометрический узор (спиральки, усики, завитки) образует сетку, которая подчиняет растительный мотив строго найденной системе ритмов.

К *культовым сооружениям* относятся мавзолеи – центрические и порталные, заключавшие в себе одно квадратное помещение с куполом, опирающегося на октагон тромпового яруса. Самые древние мавзолеи – центрические, к примеру, мавзолей Саманидов, целиком построенный из жженого кирпича, благодаря которому определен художественный эффект памятника. Кубообразный объем мавзолея заключает квадратное в плане помещение со сторонами длиной 7,2 м при длине фасадов 10,75 м. Оригинальность определяется уникальной пластической разработкой и гармонической системой пропорций. Особенности: 1) разнообразие размеров кирпича; 2) наличие угловых вертикалей и горизонтальной арочной галереи, создающие иллюзию колонного ордера; 3) 10 арочных ниш в галерее с миниатюрными колоннами 5 типов; 4) во внутренней архитектуре мавзолея, как и во внешней, господствует эстетизированная фактура кирпича –

единство, сообщающее зданию органичность; 5) совпадение основных членений стен внутри и снаружи - цоколя, панели и т.д.; 6) наличие сквозных арок (открытых во внутренний коридор) между тропами вместо обычных арочных ниш; 7) внутреннее заполнение троповых арок – наличие арбутана как важной архитектурно-художественной части интерьера; 8) наличие колонн, стоящих в углах октагона.

К порталному типу мавзолеев относится мавзолей Араб-ата (8X8,7 м). Особенности: 1) оригинальная кладка кирпича в боковых фасадах в виде подтесанного кирпича и придание парной кладке кирпича орнамента с помощью выделения отдельных швов; 2) преобладание фактуры резного ганча над кирпичом в угловых встроенных колоннах; 3) декор не маскирует реальную конструкцию стен и представляет ее идеальное отражение; 4) наличие угловых пандативов в подкупольном октагоне, имеющих 3-х



лопастной контур; 5) наличие тонких колонок в углах октагона, висящих в воздухе; 6) наличие глухой аркатуры в портале, состоящая из 3-х арочных ниш (равок), заключенные в 3 углубленные перспективно сокращающиеся рамы; 7) порталная арка имеет вогнутую форму и отличается продуманной гармонией форм и изысканным декором.

Таким образом, архитектура Узбекистана 9-10 вв. свидетельствует о преемственных чертах между до- и раннеисламским периодом – в строительной технике, планировочных приемах, пространственных формах. Этот сплав, а также новая религия – ислам, придали архитектуре данного времени своеобразие и неповторимость. Большую роль сыграли успехи в строительной технике и новое соотношение архитектурных форм (пространство, масса, конструкции, декор).

**Изобразительное искусство V-VIII вв.** Монументально-декоративная скульптура. Скульптура V–VIII вв. была целиком связана с архитектурой.

Самое большое число произведений скульптуры дала Варахша, хотя отдельно стоящей скульптуры нет, она пристенная, чаще барельефом или



плоским рельефом. Это были энергичные повороты юношей, вскинутые головы воинов. Движения направлены во все стороны, но не вперед и не вглубь. Сказочный сюжет, в котором реальное и фантастическое слито, позволяет художнику пользоваться условными приемами наряду с реалистическими. Отношение художника к неживой природе иное, чем к изображению живых существ. В фрагментах резного ганча

Варахшского дворца запечатлены совмещенные во времени этапы общей эволюции стиля изобразительных искусств VI-VIII вв. От свободной компоновки фигур в пространстве, свойственной позднеантичному искусству, к почти двухмерному, свободному равновесию частей, а затем и к симметрии. Сохраняется пластический язык, скульптурность форм, что сближает архитектуру, пластику и плоский декор стен. Скульптурный декор Варахши тяготеет к пластике южных районов Средней Азии.

Одним из средств искусства этого периода является поза, жест, движение, о чем свидетельствует буддийский храм в Куве, где статуи помещались в нишах, к которым вели ступени. Изображения мужчин повторяют всем обликом тюркские балбалы, в то время как облик женщин напоминает лучшие образцы среднеазиатского античного искусства. То есть, для всех районов Узбекистана был характерен общий стиль архитектурного декора, включающего резные колонны, пристенную скульптуру, скульптурные фризы, декоративную лепнину, составлявшую местами убранство интерьера в целом (Варахша, Джумалаяктепа). Общей чертой этого стиля был отход от круглой скульптуры к пристенной и поглощение отдельных фигур множеством деталей. Однако множественность образов

была сгармонирована чисто архитектурными средствами, четким членением пространства комнат и плоскости стен на составные части. Скульптурная лепнина продолжала собой пластическую разработку интерьера и переходила в настенную роспись – сюжетную и орнаментальную. Этим достигалась полнота синтеза искусств – одного из главных достижений культуры Средней Азии конца античности и начала средних веков.



### Монументальная живопись V–X

вв. дошла до нас лишь в нескольких памятниках – Балалыктепа, Варахша, Пянджикент. Это были многофигурные композиции. Искусство данного отрезка времени отличается безразличием ко времени – можно повторять одни и те же сюжеты бесчисленное число раз, не считаясь со временем. Отсюда отказ

художников от античной перспективы, кулисы построения рисунка. Орнамент членит стены, образует панели, вычленяет фриз. Пример - на Балалыктепа росписи покрывали обширный зал (4,85x4,85), где темой было пиршество. Знатные люди возлежали на суфах вдоль стен всего зала, все участники пира даны фронтально, лица – в фас или в  $\frac{3}{4}$ . На западной стене протекают действия с участием важных персон. Гости – широкоплечие



витязи, дамы и кавалеры сидят вполоборота. Художник уделяет внимание каждой детали. Это сюжет поэтической новеллы, использованной позднее Фирдоуси в «Шахнаме». Настенная живопись интересна и в идейно-художественном отношении и как образец определенного стиля живописи, как

система формальных приемов, типичных для изобразительного искусства данной эпохи. Замкнутость пространства позволила художнику избежать прорыва сцен в глубину и облегчила, таким образом, задачу чисто фронтальной развертки многофигурной композиции. Техника: живопись пятном, с заливкой больших плоскостей. Цвета яркие, край с легким высветлением, но без строго очерченного контура. В живописи **Варахши** стены трактуются как непрерывная плоскость, замкнутая по кругу. И, если в Балалыктепа было сохранено единство места, времени и действия, то в Варахше ряд отдельных подвигов героя совмещен во времени.

Нейтральный красный фон выражает отвлеченность места. Мысли концентрируются на сценах единоборства героя с враждебными силами. Свирепости хищника, силе, коварству зверя противостоят ловкость, быстрота рыцаря. Приемы работы художника – 2-х полосное оформление стены, расчлененной неровным бегом каймы. Если в Балалыктепа рисунок был сух и переходил в линейный контур, то в фигурах витязя и погонщика Варахши художник блеснул легкостью эскизного рисунка. Второй ярус в росписи зала занимало шествие хищных зверей и животных поярусно, вкруговую. Принципу круговой композиции противостоит иной композиционный прием: каждая стена зала посвящена одной теме, – что ни стена, то другая картина. Однако внутренняя связь между ними сохранена. Все они – звенья единой цепи явлений современной художнику жизни. Образ правителя проходит красной нитью через каждую сцену, т.к. царь – жрец, верховный судья, властитель. Живопись Варахши носит светско-аристократический характер.

*Развитие торевтики и среднеазиатской терракоты – отражение античных традиций.* Уникальность культурного наследия тюркоязычных народов связана с исторической участью этих в прошлом кочевых племен, перемещавшихся на протяжении многих веков по огромным пространствам евроазиатского континента. Одним из регионов расселения тюркоязычных племен стала Средняя Азия, где на протяжении многих веков протекал процесс адаптации тюркоязычных, скотоводческих и ираноязычных, оседло-



земледельческих народов. Образцы художественного ремесла, свидетельствующие о взаимодействии тюрко-согдийских традиций, относятся к 6-9 вв. В этот период в Семиречье и Фергане, а также Согде отмечаются произведения художественного металла (блюд, кувшинов, кованых пластин, монет) и керамики. В них особенно схожи культово-мифологические темы, имевшие широкую базу древневосточных и античных образов, местное проявлялось сильнее в светских сюжетах. Излюбленные темы сасанидского металла – отвлеченно-идеализированные изображения царя (его правление, часы отдыха, охота). Художнику-торевту открылись богатейшие возможности для символических иносказаний и метафор. Примеры: Аниковское блюдо (без морально-эпических норм поведения царя или героя), блюдо «Согдийский всадник» и др. Проявление особенности местного изобразительного искусства - в смелом обращении к более обыденным сценам, в противостоянии носителей добра (правителей, знати) с силами тьмы (человека-зверя).

Монеты (по сравнению с античными) на протяжении V–X вв.



отличаются изображениями царей – портретные черты все чаще уступают место символам и знакам, а затем изящным письменам. Искусству монетария присущ определенный стиль: для утверждения своих привилегий князья и царьки вели генеалогию от прославленных в прошлом царей, которые чеканились в венце с крыльями или в шлеме, увенчанном протомой хищной птицы (в традиции правителей Ирана и Хорезма) или головой быка и крыльями, и хищным лицом. Новое – стремление к крайнему обобщению, граничащему со схемой. Пластическая моделировка рельефа начинает уступать более плоскому рисунку и интерес художника направлен не к человеческой личности, а в сторону деловой типизации.

***Среднеазиатская терракота V–VIII вв.*** резко отличается друг от друга. Если первоначально в ней больше проявлялась античная струя (образы Аполлона, Диониса, Геракла), то в дальнейшем – локальные этнические образы (лики царственных особ и знатных витязей), в которых нет ничего от канонов греко-римской или индийской пластики. Главное – чувство времени в обрисовке людей раннефеодальной эпохи, понимание типических черт их внешней и внутренней культуры. Продолжали существовать буддийские образы, иконографически мало чем отличающиеся от небуддийских. В раннефеодальную пору старые божества, рожденные мифологией древних, должны были неизбежно обрести новые качества. Идея борьбы света и тьмы, Ормузда и Аримана, нашла свое новое выражение в борьбе воителей Ирана и Турана. В терракотах представлены самые разные олицетворения богов-героев. Если сами фигуры были фронтальны и неподвижны, то лица их не портретны. То есть, терракотовая керамика больше связана с внутренним миром человека, его верованиями и художественными вкусами.

***Керамика.*** В керамике V-VIII вв. еще продолжались традиции позднеантичной неполивной керамики, а в их форме – подражание изделиям из художественного металла (складчатая форма). Особенностью керамики был пластический рельеф и сама лепка в виде фестонов, деления круга

накрест на дольки и сектора. И уже в кон. VIII в. в керамике появляется цветная полива (с окрашиванием глазури) и новые формы чаш и блюд (полушаровидной формы). В IX-X вв. можно наблюдать и иноземные формы, характерные для стран халифата (в связи с централизацией власти в государстве Саманидов), которые представляли собою белофонную посуду с арабскими надписями. В целом, к X в. художественная керамика Мавераннахра находилась на вершине своего развития.

Таким образом, восприятие традиций доисламской архитектуры в послерабский период шло по нескольким линиям, развивавшимся параллельно. К ним относятся, использование возможностей существующих построек из архитектурной среды доарабского периода; создание новых форм на основе традиционных представлений; традиционные формы и элементы включаются в новые композиции в качестве нефункционального, пережиточного компонента; появляются новые формы и элементы, порожденные новой эпохой. Памятники данной эпохи свидетельствуют о разнообразии пространственных и планировочных структур, о неистощимости композиционных приемов. Основой этого разнообразия оставалась твердая база традиций, восходивших к небольшому количеству приемов – общих и местных. Расцвет художественной культуры раннего средневековья - в синтезе искусств: единстве с архитектурой монументальной стенописи, скульптуры, рельефного убранства, уходящими по времени в период античности.

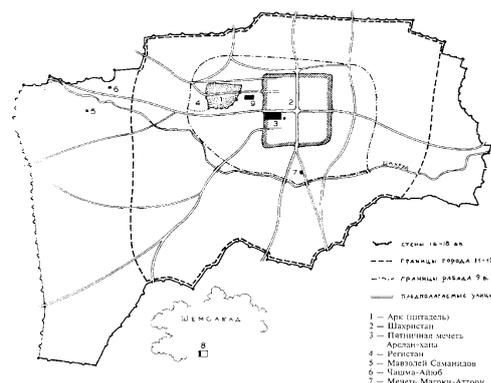
В изобразительном искусстве - появление новой системы образов и представлений, в разработке которых главная роль принадлежала художественному ремеслу, подчинившему себе все виды народного творчества. И не запреты ислама, касавшиеся главным образом взаимоотношений искусства и религии, положили конец старому стилю изобразительных искусств. Это был конец старого мирозерцания вообще и утверждение каких-то принципиально новых его начал, вызванных к жизни всем строем феодальных торгово-ремесленных городов.

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОГО ПЕРИОДА (XI-XII ВВ.)

### АРХИТЕКТУРА. Градостроительство. Строительные материалы и конструкции

Начало средневекового периода приходится на рубеж VIII-IX вв. и знаменуется кардинальными изменениями в государственной структуре, социально-экономических отношениях, материальной и художественной культуре. Уходят в прошлое древние религии и побеждает ислам, ставший нормой огромного региона, занятой современным Узбекистаном. Эту эпоху можно разделить на 2 больших периода – IX-X вв., когда у власти стоят представители восточно-иранских династий (Тахириды, Саманиды) и XI-XIII вв., когда их сменяют тюркские династии (Караханиды, Сельджукиды, Газневиды, Ануштегиниды). В истории художественной культуры народов Средней Азии XI в. отмечен развитием нового стиля искусств, распространившийся на Ближний Восток и Малую Азию, частично на Кавказ и Крым. Все последующее развитие искусства средневековья на Востоке обязано этой поре. Власть во всей Средней Азии переходит в руки тюркских династий. В конце X в. было образовано феодальное государство Караханидов в районах Семиречья, Таласа, Сайрама. Газневиды вступили в контакт с Караханидами, владения которых простерлись от Кашгара до Амударьи. Тюркизация основных масс населения Мавераннахра имела важные последствия для культуры народов Средней Азии и других стран Среднего и Переднего Востока. Главные источники художественной культуры Мавераннахра XI–XIII вв. – переработка художественного наследия IX-X вв., взаимодействие в искусстве мастеров Мавераннахра с мастерами Узгента, Кашгара, Газни, Рея, Исфахана, соединение науки с практикой.

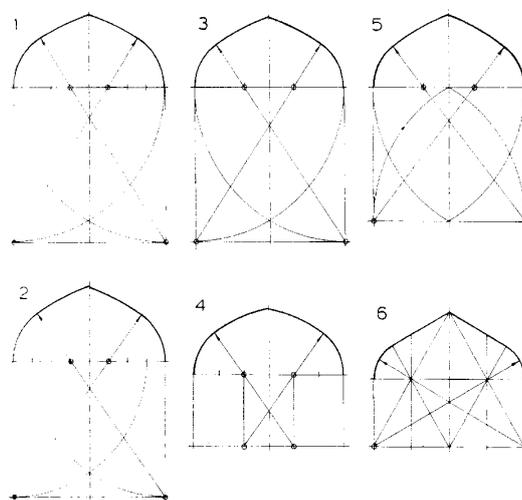
**Градостроительство.** Новые города в это время редки и развитие городской цивилизации шло за счет не появления новых, а роста и расширения старых городских центров. Для 11-12 вв. традиционная трехчастность – цитадель, шахристан, рабад, только сохраненная в рельефе память о бывшей городской структуре: цитадели в это время по большей части перестают быть таковыми, а четко очерченный шахристан сливается с рабадом, который сливается с урбанизированными пригородами. Разросшийся рабад становится основной частью города. Эта общая схема в реальном воплощении представлена сотнями вариантов. К началу 13 в. эволюция среднеазиатского города от античности к средневековой и его формирование как социально организованной среды обитания была в общих чертах завершена. Об этом свидетельствуют такие города как Бухара, Самарканд, Мерв, Термез, Ахсикент, Канка. К примеру, историческим ядром Термеза была цитадель, вокруг которой еще в кушанский период возник город-шахристан, а в 7 в. возник обширный рабад, который в 11 в. стал главной частью города. Шахристан и рабад были аналогичными по планировочной структуре, а цитадель уже не играла заметной роли. Самарканд оставался естественным центром Согда и всего Мавераннахра и если в 10 в. Самарканд состоял из шахристана, большого рабада к югу от него и обширного пригорода, окруженного стеной с 12 воротами, то в 12 в. поднятый на плато треугольный шахристан с 3 магистралями, с плотно застроенными жилыми кварталами, банями, мастерскими был живой и важной частью города вплоть до монгольского штурма. Особенностью Самарканда 11 – нач. 12 в. было то, что его бывшие шахристан и рабад хотя и уравнились в значении города, но не слились совсем, как в Бухаре, а остались механически разделены рвом и расположением на разных уровнях. То есть, можно сказать, что классическая



триада – цитадель, шахристан, рабад, имели условный характер для города Средней Азии 11-13 вв.

**Строительные материалы и конструкции.** Главным массовым строительным материалом был лесс, который в соединении с водой превращался в вязкую глину. В 11-12 вв. кирпич-сырец, вытесненный жженым кирпичом из сферы монументального строительства, оставался самым распространенным материалом. В этот период предпочтение было отдано жженому кирпичу, что привело к важным последствиям в области не только строительной техники, но и архитектурной эстетики, стиля, в котором определяющим стали цвет, фактура, декоративные возможности материала. Причины: изменения его размеров и формата, сочетание с сырцом, возможность возведения ответственных конструкций, возможность использования его в качестве декоративно-технического эффекта. Кирпич сопровождался ганчем – пережженным порошкообразным гипсом-алебастром.

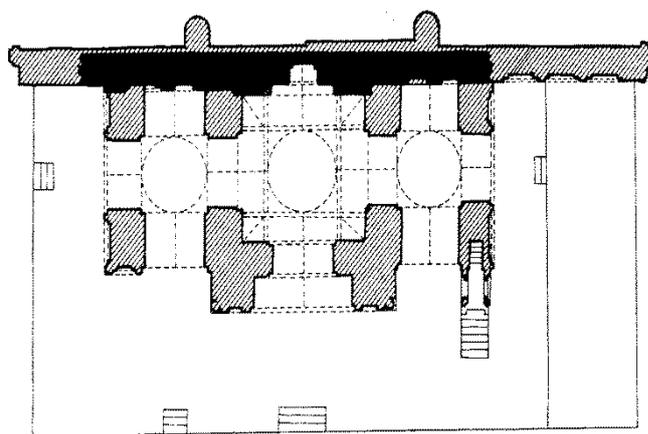
Активно используются арки и своды больше стрельчатой формы, а также тромпы и паруса для поддержания свесов купола. Купола имели также стрельчатую форму, а новшеством стало появление двойных куполов, состоявших из внутренней и внешней оболочки. Исходным «строительным конструктором» остаются простые



геометрические тела (четверик – призма высокая, низкая или кубическая; купол – сферический, сфероконический, шатровый) и характер декора (кирпичная фигурная кладка, резной ганч, резная терракота, изразцовая мозаика).

**Культурная архитектура. Мечети.** К ним относятся мечети, мавзолеи, медресе, хонакох и минареты. С точки зрения функций и, соответственно,

типологически среднеазиатские мечети распадаются на несколько групп: 1) пятничные мечети для массовых пятничных богослужений, которые обычно строились в больших городах; 2) мечети «намазго», богослужения в которых проводились в праздники

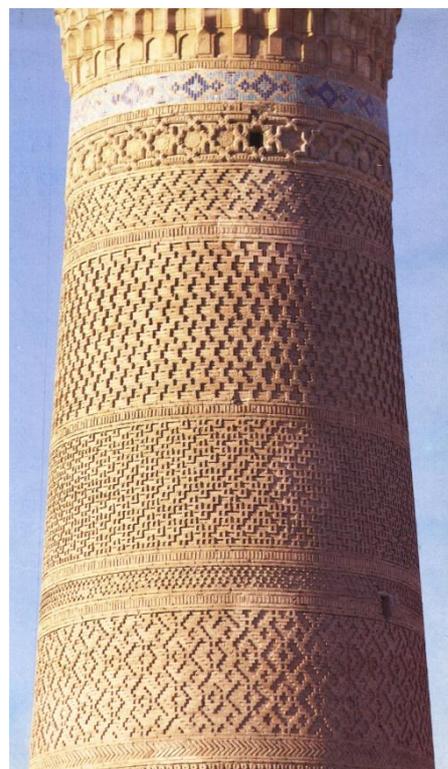


Курбан и Фитр, обычно возводившиеся за городом в виде огороженной площади с михрабом в стене; 3) квартальные мечети в жилых кварталах и 4) поминальные мечети при почитаемых могилах в виде купольного зала с нишей михраба. Пятничные мечети 11-13 вв. известны в Бухаре, Шахрисябзе, Самарканде и примечательной их особенностью было наличие большого двора, рассчитанного на сбор большого количества людей. К примеру, мечеть в Самарканде была квадратной в плане (наружными размерами 81,5 м) с прямоугольным двором и бассейном посередине, окруженным колонными галереями. На ю-з стороне колонны образовывали максуру – многорядное пространство, своеобразный гипостильный зал.

Мечети-намазго представляли собою открытое пространство, замкнутое со стороны кыблы стеной с михрабом и кафедрой проповедника. В качестве примера можно привести Бухарскую намазго, состоявшую из древней западной стены (около 27 м) и массивной пристройки 16 в., представляющей 3-х частную лоджию в виде среднего зала с куполом и боковых меньших залов. Посредине стены возвышался красивый михраб, состоявший из двух арочных ниш. Симметрия пристроенной 3-х частной лоджии «наложилась» на ассиметрию архитектурного декора древней стены, легко заметную на плане и продольном разрезе. Можно предположить, что по типу бухарской Намазго строились и другие подобные мечети со священной стеной михраба и открытым двором.

Мечети домонгольского периода могли быть как 4-х столпными, так и многостолпными. К первому типу можно будет отнести мечеть Деггарон в сел. Хазара, отличающейся поисками конструктивных решений: кубический объем с центральным куполом, поддерживаемым 4-мя колоннами и окружающими сводами. К многостолпным относится древняя бухарская мечеть Магоки Аттори в виде 3-х нефного членения внутреннего пространства круглыми в плане столбами (по 3 в каждом ряду) и перекрытой 12 куполами. Мечеть отличается оригинальным оформлением главного входа в виде выдвинутых вперед 2-х устоев, расчлененных каждая на две четверти круга и декоративным оформлением в виде спаренных кирпичиков с «бантиками», мозаики из брусков и др. Пяты архивольты порталной арки опираются на  $\frac{3}{4}$  колонны из мягкого песчаника с «лирообразными» капителями. Представленный обзор мечетей лишь часть из огромного числа данных типов сооружений, построенных в 11-12 вв.

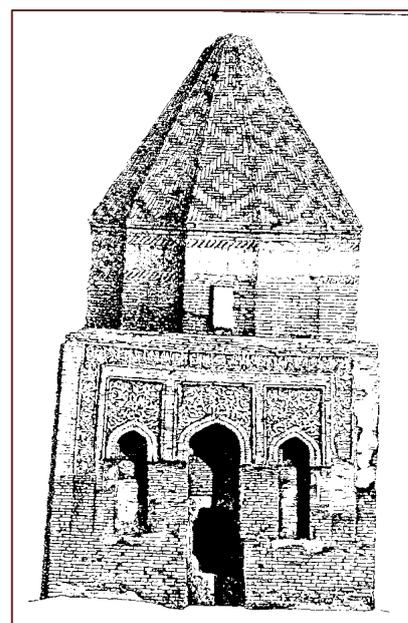
**Минареты** возводились при больших пятничных мечетях – обычно на углу слева от главного входа. Самый общий прием украшения минаретов 11-12 вв. сводился к членению их круглых, обычно сужающихся кверху стволов горизонтальными поясами разной высоты, в которых чередовались различные мотивы и приемы декоративных кирпичных кладок. Было популярно контрастное сочетание широких участков более простой кладки с полосами рельефных куфических надписей и геометрических.



Главным назначением больших минаретов было собиранье вокруг себя городской среды и ее художественная организация. Также вертикальные доминанты придавали облику городов подобие порядка. Такие минареты известны в Джаркургане, Вабкенте, в мечети Калян в Бухаре, отличавшихся

друг от друга размерами, декоративным убранством. К примеру, минарет Калян (1127 г.) высотой 46,5 м на граненом цоколе, облицованном керамическими плитками со своеобразным геометрическим узором. Венчающий башню фонарь представляет собой круглую ротонду (диаметром 6,66 м) с наружной кладкой аркадой и массивным круглым стержнем с купольной камерой внутри. Стержень окружает кольцевая галерея-коридор, открытая наружу 16 стрельчатыми арками, опирающиеся на парные колонки с лирообразными капителями. Общее венчание минарета – высокий сталактитовый карниз, своеобразная 5-ярусная корона, соединяющая в себе живописную пластичность с математическим расчетом. Минарет в Вабкенте – ближайшая аналогия бухарскому минарету, состоит из тех же объемных элементов – круглая ротонда вытянутых пропорций, открытая снаружи аркадой из 10 стрельчатых арок на декоративных колоннах. Но сами элементы трактованы по-иному, в них форсировано подчеркнута вертикальность (высота 38,7м). Самый своеобразный минарет – это минарет в Джаркургане, общей сохранившейся частью 21,6 м на 8-гранном цоколе высотой около 4м, ствол которого представляет 16 полукруглых выступов-гофр. На высоте 15 м от цоколя ствол перетянут широкой полосой с рельефной арабской надписью, выше которой ствол оформлен гофрами. Еще одна особенность – тщательно выполненная кирпичная облицовка «лесенкой»: каждый выпуклый жгут украшен V-образными фигурами, обращенными острием вверх и сложенными поочередно из горизонтальных и вертикальных кирпичей.

**Мавзолей.** В 11-12 вв. мавзолеей преимущественно отдельно стоящее, завершенное в объемной схеме купольное здание. В связи с тем, что это был период наибольшего распространения суфизма, возник тип 2-х камерного мавзолея,



состоящего из гурханы и зиёратхоны (поминальной мечети). Оба объема располагались на единой оси и были связаны общей системой пропорций и членений. Большинство мавзолеев Средней Азии 11-13 вв. – купольные залы с квадратным, многогранным или крестовидным планом. Квадратное пространство здания обычно расширено осевыми нишами, купол основан на октагоне арочных парусов – тромпов. Мавзолеи можно классифицировать на: центрические типа «чортак» с 4 осевыми входами, равнозначными фасадами и пространством (мавзолей Худай-Назар-овлия); фасадные (мавзолей Фахреддина Рази) – здания с главным входным фасадом, оформленным как портал и декорированным богаче других; порталные – главный фасад оформлен порталом-пештаком с пилонами, выступающими из плоскости фасада шириной меньшей, чем общая ширина фасада и высотой большей, чем высота других фасадов (мавзолей Шабурган-ота). Мавзолеев 2-х последних типов отличает от аналогичных мечетей отсутствие михраба и ориентация по сторонам света; мавзолеи с многогранным планом с сильно развитым пештаком, лишаящим мавзолеи их естественной центричности. Декор, который использовался в гражданской архитектуре, переносился и на оформление мечетей и мавзолеев. Наиболее характерным было использование фактурных качеств жженого кирпича, различные кладки из спаренных кирпичей, рельефные гирихи.

**Изобразительное искусство XI-XII вв.** Возникновение и развитие в IX-XIII вв. нового художественного стиля во всех видах искусства положило начало т.н. искусству мусульманского средневековья. В XI-XII вв. скульптура и монументальная живопись сошли на нет, что было связано с исламом. Изобразительное искусство 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. Изображения людей исчезают, появляются фигурки птичек, зверей, т.е. зооморфные мотивы. Декоративность в трактовке птиц на поливной посудной керамике (в

основном открытых форм, с изображением на плоском или вогнутом дне) достигалась несколькими художественными приемами смешением с растительными формами, когда клюв или хохолок птицы, или хвост запечатлены в виде загнутой и уходящей вверх или в сторону линии, заканчивающейся растительным завитком. Явления эти носили эволюционный характер: на первом этапе (в 9-нач. 11 в.) отмечается определенная цельность силуэтов, некоторая пластичность, то на втором этапе (11-нач.13 вв.) уже с полной очевидностью раскрывается декоративная тенденция. Эти образы были тесно связаны с древними доисламскими представлениями.

Скульптурные изваяния не просто исчезли - скульптура распалась изнутри под воздействием художественных идей, был утрачен язык пластических форм. Живопись испытывала сильное воздействие прикладных искусств, а в них образ человека и животный мир растворялись в орнаменте (в керамике, металле, стекле). Технические совершенствования были направлены на удовлетворение массового спроса. И, как следствие, появились новые образцы утвари. В керамике главное место занимала посуда, в строительной керамике тисненные и облицовочные плиты из терракоты, безглазурные. Поливная посуда становится легче и их стенки, приподнявшись над плоскостью донца, образуют на блюдах широкие, почти плоские поля. В XII-XIII вв. узкие борта стоят почти прямо. Наряду с художественной керамикой отмечено производство стеклянных изделий (головка дракона, флакончики из хрусталя в форме рыбы). Из стекла выполнялись графины и кувшины, которые в сочетании с цветом превращались в предметы искусства. Выполнялась гравировка по стеклу, налепы из стекла. Для художественных поделок применялся и камень. Из мягкого темнозеленого стеатита делались каменные матрицы для отливки металлических предметов с выпуклым узором.

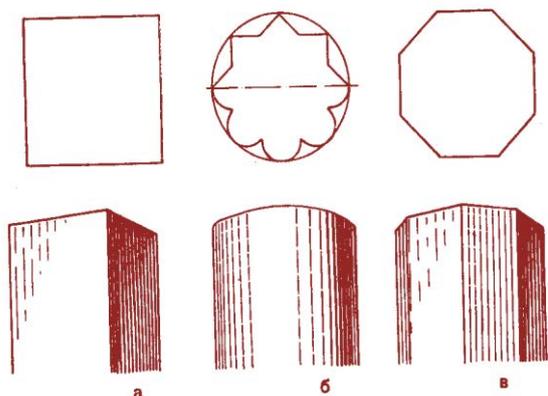
Менялись техника и материал, но характер изображений был устойчив, главное заключалось в трактовке образов. Наравне с животным миром в

оформлении художественных изделий (особенно фона) активно использовались элементы растительного мира, на эволюцию которых оказали влияние геометрический орнамент. Наиболее популярным растительным орнаментом становится «ислими» (волнообразный побег с отходящими в свободной симметрии полупальметтами), а также мотив «древа жизни». Идея узоростроения становится главным принципом в оформлении художественно-бытовых изделий. Сцены реальной жизни в прикладном искусстве XI-XIII вв. относительно редки. Часто встречаются фигуры женщин-птиц, сфинкса.

Вперед выдвинулись отделочные работы. Мотивы росписей стен имеют много общего с убранством современной им керамики, тканями, чеканки. Наравне с плоской мозаикой использовалась резная терракота (техника пластической резьбы по облицовочным плитам), кирпичная мозаика ахроматического рисунка (светотеневой рисунок без участия цвета) и полихромная. Архитектурный декор имел своим началом чисто конструктивное значение, но из него он извлек и средства декоративные. Возникла система приемов, объединившая в одно целое строительные конструкции, архитектурный орнамент и декоративно-прикладное искусство.

Таким образом, главным источником стилового единства всего искусства Средней Азии данной эпохи был геометризм построений, исключавший произвольные выдумки зодчих. Пластика, пространство и плоскость – как категории чистой формы обретают в творении художника свое истинное содержание. Геометрические построения – главные в узоре

декора и в пространстве (стереометрия), на плоскости (планиметрия). Все основные объемно-пространственные формы архитектуры этой эпохи восходили к простейшим геометрическим фигурам (куб,



цилиндр и призма), взятых совокупно в виде целостной системы возможных вариантов. Декоративность, сыгравшая в поздней античности и раннем средневековье большую роль в развитии синтеза искусств, переросла на протяжении XI–нач. XII вв. в чистую узорность.

В XI–XII вв. скульптура и монументальная живопись сошли на нет, что было связано с исламом. Вопреки всем препонам, изобразительное искусство продолжало существовать. Изображения людей исчезает, появляются фигурки птичек, зверей, т.е. зооморфные мотивы и на первый план вышла геометрия. Для данного периода свойственна целостность стиля, основанного на многообразии средств и приемов отдельных школ. Декоративность, сыгравшая в поздней античности и раннем средневековье большую роль в развитии синтеза искусств, переросла на протяжении XI–нач. XII вв. в чистую узорность.

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВРЕМЕНИ ПРАВЛЕНИЯ ТЕМУРА И ТЕМУРИДОВ

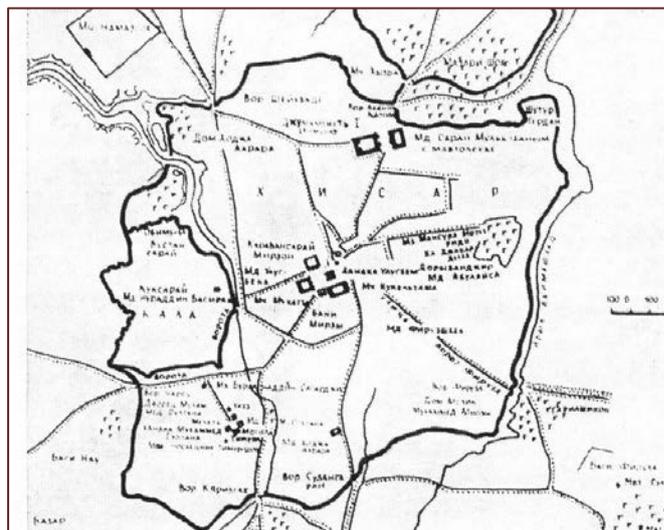
АРХИТЕКТУРА. Градостроительство и строительные материалы и  
конструкции XIII–XV вв.

В нач. 1220 г. армия Чингизхана вторглась на территорию современного Узбекистана. Была взята Бухара, Самарканд, Термез, которые были разрушены до основания. Ко 2-ой пол. XIII в. наблюдается некоторый подъем городской жизни и экономики. В середине XIV в. на политическую арену в Мавераннахре выдвигается Амир Темура, ставший впоследствии создателем одного из крупнейших государств в истории Востока. С этого периода намечается решительный сдвиг, связанный с созидательной деятельностью Темура, отвечавшей определенной политической программе, типичной для большого абсолютистского государства. Огромный коллектив специалистов, собранный со всей империи, определил собой создание произведений нового синтетического стиля. После смерти Темура, когда мастера покидают Самарканд, высокие традиции, сложившиеся при их участии, были сохранены и продолжены. Классическая фаза нового искусства наступает в эпоху Улугбека. Расцвет художественной культуры стал возможным в условиях исключительного подъема городов и городской жизни. В условиях крупного централизованного абсолютистского государства, расцвет транзитной и внутренней торговли, расширение ремесленного производства, рост городского населения способствуют развитию градостроительного искусства, подъему архитектурного строительства, расцвету художественных ремесел.

Градостроительство. В конце XIV–XV вв. восстанавливаются, а порой и заново отстраиваются стены большинства городов – Самарканда, Шахрисябза, Карши и Бухары. Темуридский город состоял из «хисара» - основного городского ядра (где размещались основные городские здания –

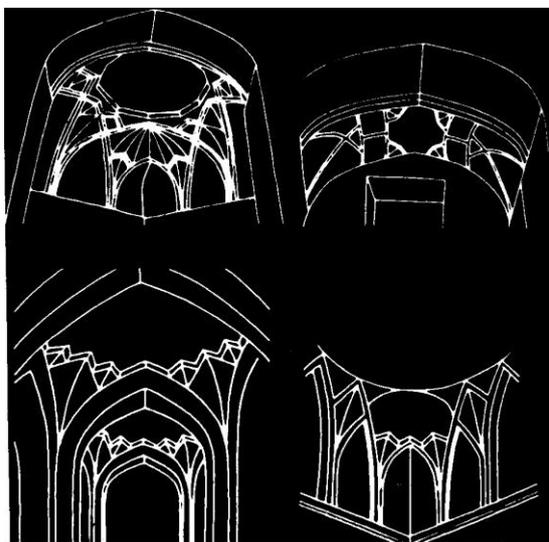
гражданские и культовые), примыкающих к хисару махаллей, а также пригородной зоны, в которой выделялись районы (с торгово-ремесленными улицами и базарами). Обязательным элементом хисаров были крепостные стены с округлыми башнями (в Самарканде протяженностью в 7 км).

Градостроительная схема очень отчетлива, геометризована, подчинена регулярному плану. В целом, для тимуридских городов характерна регулярность плана (Герат и Мерва) – квадратный контур стен, упорядоченность плана, внутриквартальная концентрация



по производственному признаку, противостояние хаотически мелкой частновладельческой застройки четко организованному архитектурному центру.

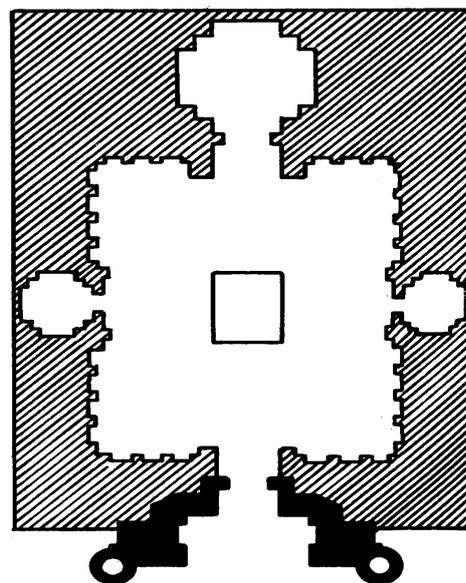
**Строительная техника.** В массовом строительстве преобладало глино-каркасное строительство, пахса, сырец; в монументальном строительстве – жженный кирпич, камень; в качестве вяжущего – гипсовые (ганч) для кладок стен и перекрытий, известково-золевые – в конструкциях, находящихся в условиях влажной среды. Конструктивные нововведения были связаны с проблемами перекрытия. В 70-80-х гг. XIV в. ведущим типом



перекрытия по-прежнему остается стрельчатый купол, основанный на *тромпах*, представляющих собой половину сомкнутого свода (мавзолеи Шахи-Зинда, Рухабад). На грани XIV–XV вв. при возрастании пролетов купольных помещений, между тромпами и

подпружными арками вводятся особые *щитовидные паруса* и купол рассредоточивает свои усилия уже не на 8 точках, а на 16 (мечеть Биби-Ханым, Гур-Эмир). Щитовидные паруса используются в маломасштабных куполках продолговатых помещений (мавзолей Ахмеда Яссави, мечеть Туман-око). В 40-х гг. отмечается выдающееся конструктивно-строительное достижение – система пересекающихся подпружных арок и щитовидных парусов (Чупон-ота), получившая блестящее развитие во 2-ой пол. XV в. (мечеть Анау, Ишратхана). Преимущества – антисейсмичность, сокращение диаметра купола, распределение силы тяжести и распора на 8 точках, что позволяло предельно раскрыть интерьер.

**Гражданская архитектура. Дворцы.** Существовали 2 типа дворцов – парадные и интимные. К первым относится Кук-Сарай в Самарканде, Ак-Сарай в Шахрисябзе (связанного с победоносным походом Темура на Хорезм). 4-х этажный Кук-Сарай, построенный в цитадели Самарканда, имел замкнутый замковый характер. Дворец Ак-Сарай, строившийся более 20 лет, отвечал требованиям парадно-официальных зданий и отличался мощью объемов, замкнутостью силуэтного решения:

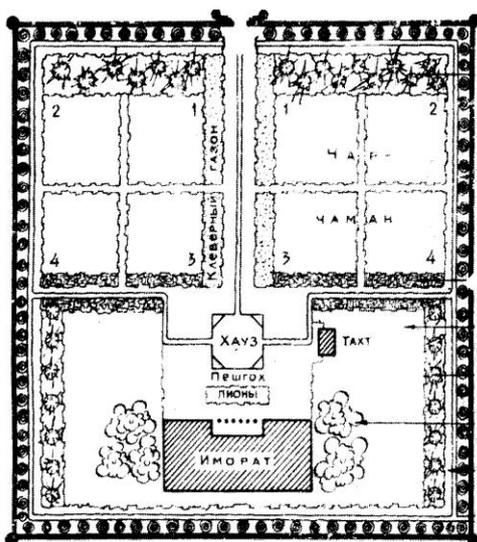


в планировке жилые и общественные постройки, сгруппированные вокруг двора, на оси которого было построено главное купольное здание (для заседаний дивана), а по сторонам – малые залы заседаний советников. Дворец отличался великолепием изразцового убранства (резной мозаичный орнамент, мозаика в виде геометрического орнамента – гириха, майолика). Сюжеты мозаик и майолик – исторические и религиозные надписи, выписанные каллиграфическими почерками – куфи и сульс), образующие многочисленные композиции.

По сравнению с парадными дворцами, интимных, воздвигавшихся в черте рабада было больше. К ним можно отнести такие дворцы как Давлетабад, Баги-Нау, Чиль-Сутун и др. Особенно славился дворец Дилькуша – 3-х этажный с высоким центральным залом, перекрытым куполом и обведенным террасой-айваном на колоннах. Разнообразие архитектурных приемов и форм приводит к разработке различных композиционных вариантов дворцовых зданий. К примеру, дворец Улугбека Чиль-Сутун в саду Багги-Майдан был 2-х этажным (на возвышенном цоколе), углы которого были фланкированы 4-мя башнями с винтовыми лестницами.



К гражданским сооружениям можно также отнести сады. Как известно, Амир Темура и Темуриды известны в науке как покровители садово-паркового искусства. В садах Темуридов обеспечивалась земная модель райских садов. Чорбаг был руководящим типом сада, основным принципом которого был правильный контур – квадратный или прямоугольный, наличие



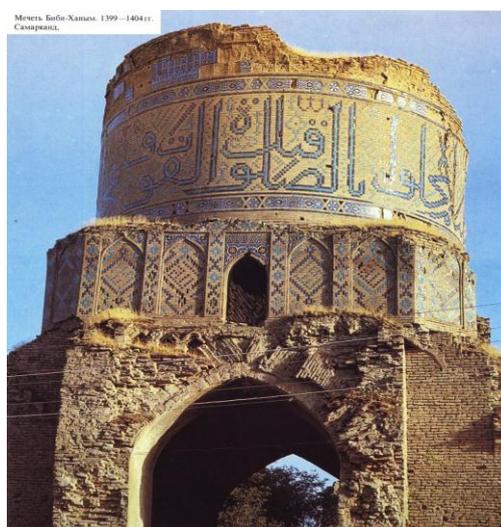
центральной аллеи, разбивка главных секторов на чар-чаманы (4-х угольные площадки). В глубине располагался иморат с открытой площадкой и хаузом. Однако, единого стандарта не было и чорбаги имели ряд вариантов, еще более

усовершенствованных в период правления Бабуридов.

К уникальным зданиям эпохи Темуридов относится Обсерватория. Имевшая круглый план (около 48 м по внешнему диаметру) и сложное 3-х ярусное расположение помещений, где главным был центральный секстант – одна шестая часть дуги окружности, заключенное в узкое щелевидное пространство. Цилиндрическое трехэтажное сооружение, оформленное в верхней части сквозными арками, было облицовано изразцами. В данном сооружении архитектурные формы и линии были подчинены четким правилам геометрической разбивки и астрономическим инструментам.

### ***Культовая архитектура. Мечети.***

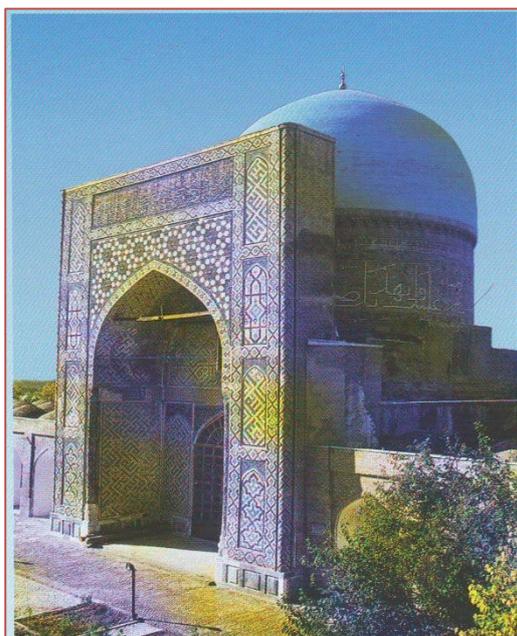
В их типологии по-прежнему можно наблюдать строительство квартальных (гузарных), пятничных (джами) и загородных (намазгох) мечетей. Самой большой пятничной мечетью была мечеть Биби-Ханым (1399-1404 гг.), отличавшаяся мощным пештаком с обширной аркой и округлыми башнями. Во дворе друг



напротив друга располагались 3 купольных здания, обращенные во двор сводчатыми айванами, объединенными по периметру двора легкими галереями с 400 куполами. Особенно отличалось главное здание: мощный айван со стрельчатой аркой, фланкированной 8-гранными утоняющимися кверху башнями и квадратный интерьер вытянутых пропорций, перекрытый куполом на цилиндрическом барабане. В боковых помещениях эта композиция повторяется в меньших масштабах.

В углах мечети вздымались 2-х или 3-х звеньевые минареты. Богато декорированная мечеть являет новое слово в развитии традиционных мечетей, хотя тесно связана с ними в своих исходных композиционных принципах (тип дворовой мечети с 4-мя монументальными айванами на осях, купольным чортаком главного здания и колонными галереями). Ведущим

архитектурным приемом является стрельчатая арка в прямоугольном обрамлении. Новаторство зодчих сказывается в стремлении к предельной стройности форм, однако эстетические цели и конструктивные возможности вступают в конфликт. В сфере архитектурного декора - синтез всех разработанных ранее художественно-декоративных приемов: орнаментация по камню, дереву и металлу.



В архитектуре мечетей наблюдается поиск нестандартных решений при сохранении традиционных архитектурных форм. Пример: соборная мечеть Кок-Гумбаз в Шахрисябзе (1435-36 гг.) отличается фронтальным разворотом главного фасада в виде зимней мечети, увенчанного двойным куполом и 2-мя примыкающими к нему летними мечетями. На барабане наружного купола сохранились остатки коранической надписи, выложенной кирпичной мозаикой, в обрамлении майоликовых бордюров снизу и сверху. Майолика использована в деталях – в колонках и тимпанах главной арки и настенных арочках,  $\frac{3}{4}$  колонках и сталактитах. В некоторых случаях поминальная мечеть пристраивается к мавзолею (в ансамбле Шахи-Зинда мечеть у мавзолея Туман-ака и мечеть у зиаратханы кусам ибн-Аббаса), представляющих род продолговатой 3-х частной галереи со сводчато-купольными перекрытиями, где внешние объемы не играют существенной формообразующей роли. Мечеть на городище Анау представляла собою сложное комплексное сооружение, объединявшее мечеть, медресе, ханаку, связанных общим идейным замыслом больших и малых, парадных и скромных помещений в единое целое.

Квартальные мечети эпохи Темуридов были небольшими в объеме, и состояли из зимнего закрытого помещения и колонного айвана, а также дворика с хаузом.



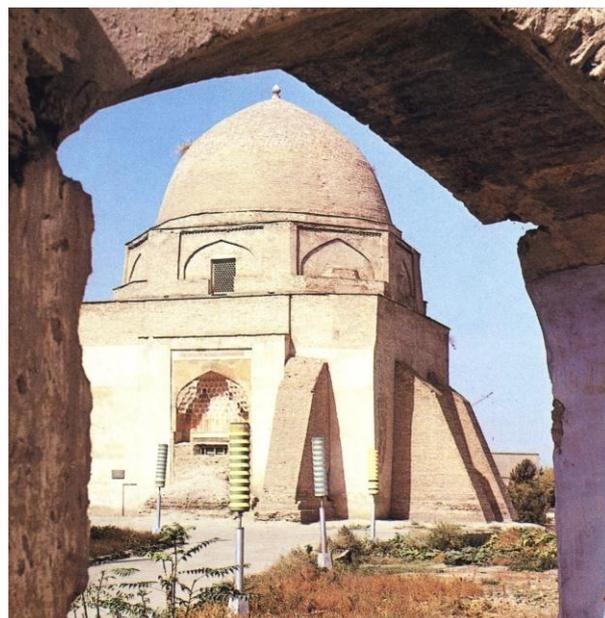
**Минареты.** Они являются составной частью не только больших городских мечетей, но входили в архитектуру и иных монументальных построек. И, хотя круглобашенная форма их была унаследована от предыдущей эпохи, в 14-15 вв. меняется само отношение к роли минаретов в формировании архитектурного пространства. Если в предыдущие века минареты представляли род одиночной круглоствольной башни у мечети, то в темуридскую эпоху они возводятся парами и по четыре, и не только при мечетях, но также и в зданиях иного назначения – медресе и дворцах. В архитектурной типологии минаретов можно выделить 3 варианта: 1) сильные, увенчанные фонарем башни, фланкирующие главный айван дворовых мечетей (Биби-Ханым в Самарканде) и внешние порталные входы – пештаки мечетей, комплексных мавзолеев (Ахмед Яссави), дворцов (ак-Сарай); 2) очень высокие, иглообразно вонзающиеся в небеса 2- и 3-х звеньевые минареты, оформляющие главный фасад либо 4 угла больших мечетей (мечеть Биби-Ханым); 3) Массивные, увенчанные ротондой, несколько возвышающиеся над линией фасадов башенки – гульдаста (медресе Улугбека в Бухаре и Гиждуване). При всем различии пропорций, понимание формы и архитектоники всех трех типов минаретов было единым, а система их архитектурной разработки и распределения орнамента строго последовательна. Минареты создают ту пространственную среду, которая определяет положение всего здания в тесной внутригородской застройке.

**Мавзолеи.** На их примере с последней четверти XIV в. и до начала XVI в. можно проследить эволюцию определенного архитектурного типа. Мавзолеи нередко включаются или как одиночный объем в ансамбль других

построек или же являют собой крупное многокомнатное здание. Примером одиночных мавзолеев служит Рухабад в Самарканде центрической композиции с кубовидным основанием, на котором покоится 8-гранник, увенчанный овоидальным куполом. Простота геометрических форм при значительности общих размеров придает ему монументальность. Композиционно Рухабад связан со старой домонгольской традицией центрических одиночных усыпальниц, но высотное развитие придает ему иную пропорциональность. Также к одиночным относятся мавзолеи в



ансамбле Шахи-Зинда (Шади-Мульк-око, Амир-заде, Ширин-бика-око), представлявших собою кубические объемы, перекрытых сфероконическим куполом. Все они имеют одиночный кубовидный объем, перекрытый стрельчатым куполом на невысоком 8-гранном барабане и плоскую возвышенную раму портала со стрельчатой нишей в прямоугольном



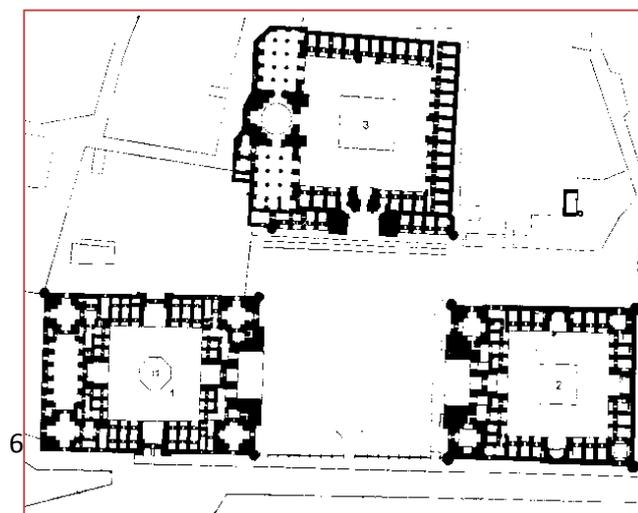
П-образном обрамлении. В интерьере – панель, стена, 8-гранник тропов, купольная скуфья. Однако зодчие внесли большое разнообразие, варьируя

архитектурными формами (купол Шади-Мульк-око оформлен округлыми гофрами, Эмир-Заде гранеными, Бурундука гладкими, а угловые колонны порталов дают разные очертания баз и капителей). Орнаментация подчинена архитектонике стен и криволинейных поверхностей, следуя определенной линейной системе разбивки и контуру пространственных форм. Цвет становится одним из важных элементов художественного решения.

Кроме одиночных мавзолеев в данном комплексе можно наблюдать более сложные примеры. Так, мавзолей Казы-заде Руми в Шахи-Зинде состоял из гурхоны и зиёратхоны (2-х купольное здание с обширной комнатой поминовений с 4-мя худжрами в углах и гурханой). Также мавзолеи входили в состав медресе, соподчиняясь общей планировке здания (в Шахрисябзе медресе Дорут-Тиляват и мечеть Кок-Гумбаз) или в состав ансамбля, образуя комплексный тип. К примеру, в качестве особого помещения при большом культовом здании – в одном из углов медресе Сарай-Мульк-Ханым (1404 г.), при медресе Гаухар-Шад в Герате. Одним из уникальных зданий является Ишратхана с четко организованным планом: центрический крестообразный поминальный зал, анфилада помещений – мион-сарай, мечеть и группа подсобных помещений на 1-ом и 2-ом этажах. Трехосное построение плана отчетливо выражено на главном фасаде: центр подчеркнут изящным пештаком, боковые отделы – 2-х ярусными арочными лоджиями. В интерьере впервые применены новые системы купольных перекрытий, основанные на пересекающихся подпружных арках и щитовидных парусах, которые обусловили в среднеазиатском зодчестве конструктивный переворот.

### *Архитектурные ансамбли.*

Одним из уникальных сооружений 15 в. являются архитектурные ансамбли. Искусство зодчих времени Темура и Улугбека

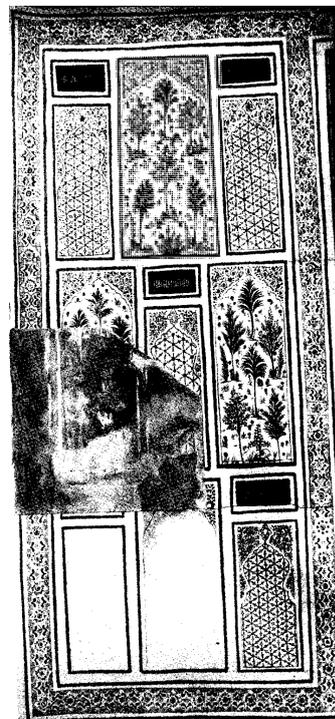


проявилось в том, что возводя новые усыпальницы, они учитывали их взаимосвязь с уже существующими, умело придавая им равновесие (ансамбль Шахи-Зинда). А при единовременном возведении архитектурных ансамблей зодчие прибегали к наиболее простому приему противопоставления 2-х лежащих на единой оси зданий – приему «кош», когда здания лежат друг напротив друга и обращены друг к другу высокими пештаками (ансамбль медресе и ханаки Мухаммад-Султана в Самарканде, Дорут-Тиливат в Шахрисябзе), разделенными обширным двором. Дальнейший шаг в развитии архитектурного ансамбля заключался в замене двора открытой площадью, когда застройка осуществлялась по периметру с соблюдением главных осей (площадь Регистан). Характерны для темуридской эпохи ансамбли магистрально-осевой композиции или живописные, объединявшие множество зданий (Шахи-Зинда). Для них присуща живописная свобода композиции, гармоничное сочетание зданий монументальной и легкой архитектуры, нередко связь с зеленью и водой. К примеру, в Шахи-Зинде нет единых осей, нет строго-зеркальных композиционных повторений и бесконечно разнообразны точки обозрения.

**Изобразительное искусство. Сюжетная монументальная живопись**

Письменные источники дают свидетельства о высоком подъеме в Средней Азии конца XIV в.- первой пол. XV в. изобразительного искусства. Искусство эпохи отличается стремление к изысканности форм и силуэтов изделий, к утонченному и дробному орнаменту. Активное взаимодействие художественных традиций различных регионов и стран было важной особенностью зодчества и ремесла эпохи Темуридов. Существовало некое единство стиля в искусстве этой эпохи и большую роль в данном процессе сыграло взаимодействие художественных традиций различных регионов. Развитие живописи протекало в 2 руслах – живописи монументальной и миниатюрной. Первая была связана с архитектурой, с оформлением интерьера, вторая – с искусством книги, художественным оформлением рукописи.

Тематическую пейзажную живопись можно наблюдать в 3 самаркандских мавзолеях – Ширин-бика-око (1385г.), Биби-Ханым (1404г.) и Туман-око (1405г.). Росписи выполнялись в манере «кобальт», которая занимает значительное место в архитектурном декоре интерьеров 1-ой пол. XV в. Заключенные в вертикальные панно пейзажи представляли собою



растительное царство без перспективы и планов. Здесь даны пышные кроны чинар и кипарисов, пирамидальных тополей, множество цветущих плодовых деревьев. Рисунок силуэтен, стилизован, композиция не подчинена какой-либо осевой сетке построения и пейзаж, будучи почти монохромным, создает впечатление живописности. Свободное построение композиции не скованно рамками стрельчатой арки – создается иллюзия окон, открытых в мир природы. Идея пейзажей – первозданный покой природы, не тронутый рукой человека, романтический сад нирваны, воображаемый парадиз – фирдаус. Вообще, изобразительная тематика изредка вторгается в культовые постройки, таковы росписи твореным золотом на плитках панели Ширин-бика-око, где представлены летящие цапли на фоне цветов и листвы, или драконы, извивающиеся в тимпанах мечети Анау. Однако, в светском искусстве эти запреты были преодолены, и именно с эпохи Темура вновь

отмечается развитие сюжетной живописи не только в области миниатюры, но и в сфере монументального изобразительного искусства. К примеру, на стенах во дворцах Темура отмечались экспрессивные изображения портретов самого царя, его приближенных, его походы. Главная цель - как и в области архитектуры, так и в изобразительном искусстве - прославление государя. Общий стиль сюжетной стенописи конца XIV в.- XV в. был аналогичен стилю миниатюры. Если монументальная стенопись в темуридских дворцах восходит в своих стилистических истоках к высоким традициям раннефеодальной настенной живописи, то сюжеты уже иные, связанные с героизированными эпизодами современности (реальные, портретно-достоверные исторические лица).

*Среднеазиатская миниатюра XV в.* XV в. знаменует блестящий этап развития миниатюрной живописи на Среднем Востоке. Основателем школы среднеазиатских миниатюристов традиция считает Устад-Гунга (самаркандского художника XIII или XIV вв.), прошедшего выучку в Китае. Это был мастер индивидуального художественного дарования и собственного национального мироощущения. В эту пору миниатюра представляет собой не только завершающий элемент художественного оформления богатого манускрипта, но и самостоятельное произведение искусства. Ко времени походов Темура Самарканд уже обладал собственной, несколько провинциальной школой миниатюристов. Их коллектив пополнился после походов на запад, когда были покорены Тебриз, Багдад, Шираз – крупнейшие центры живописного искусства XIV столетия. Среди наиболее выдающихся мастеров, привезенных в Самарканд, был художник Хаджа Абд-ал-Хайя - художник-новатор, создавший особую, утонченную манеру письма («Путешественник на верблюде и пеший дервиш»). Его миниатюры отличаются тонкостью художественной манеры, рисунка, ограниченностью красочной гаммы (11 миниатюр из «Антологии», миниатюры с портретом самого Темура). Среди других художников можно назвать Пир-Ахмеда Баги-Шамали (миниатюра «Охота в горах»), работы

которого отличались драматической силой, лаконичным пейзажем, разнообразной цветовой гаммой, придающей миниатюре черты большой монументальности. К этому же периоду относятся такие миниатюры как «Халил-Султан» (внук Темура), «Всадник, убивающий льва», для которых характерен уверенный и твердый рисунок, подвижные и эластичные линии. В искусстве миниатюры государства Амира Темура и Темуридов особо заметным является проявление тюркского компонента (к примеру, в одежде).

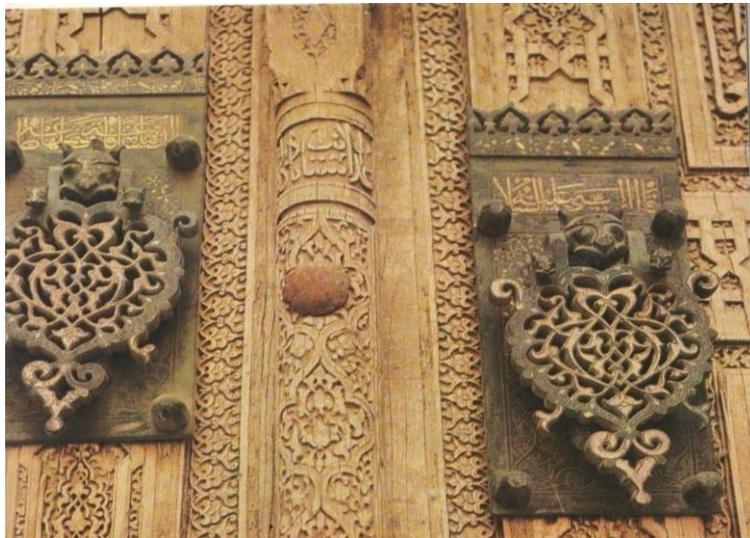


Однако, уже со второй половины XV в. в связи с тем, что Мавераннахр пребывает под железной пятой шейха Ходжи Ахрара, почти на полвека

исчезают предпосылки для развития изобразительного искусства, а художники-миниатюристы и монументалисты устремляются либо в Герат, либо еще далее на запад.

Таким образом, активное взаимодействие художественных традиций различных регионов и стран было важной особенностью зодчества и ремесла эпохи Темуридов. В это время существовали прославленные центры искусства и ремесла – наряду с Самаркандом, такими городами Центральной Азии были Бухара, Шахрисабз, Фергана, Мерв и др. Существовало некое единство стиля в искусстве и ремеслах этой эпохи, а искусство тюркских народов вносило динамизм и экспрессию в отвлеченное, несколько статичное искусство городских мастеров. Особенностью искусства и ремесла данной эпохи стало активное взаимодействие художественных традиций различных

регионов. В этот период наравне с архитектурой активно развиваются такие ремесла как художественная обработка дерева (архитектурные формы, деревянные надгробия, резные двери и кенотафы, решетки-панджара), изготовление художественных каменных надгробий (надгробия в Гур-Эмире,



Хаками-ат-Термези), полихромные керамические облицовки (керамика голубой поливы с черной подглазурной росписью), фарфоровидная керамика, художественный текстиль (с изображениями драконов, фениксов, облаков под

влиянием китайской иконографии), ковровые изделия, художественное оформление книги (с использованием почерков насх и дивани, а также насталик). При этом, все они отличались высоким качеством исполнения и свидетельствуют о высоком взлете творческого гения народов огромного региона.

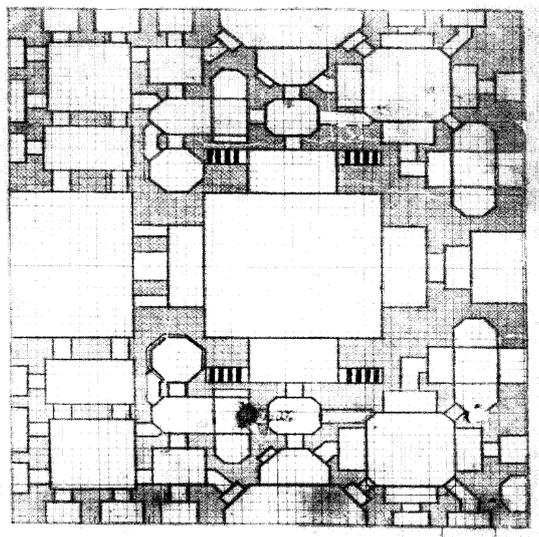
## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XVI-XVII ВВ.

Этот период характеризуется феодальной раздробленностью и образованием трех ханств – Хивинского, Бухарского и Кокандского с развитием в них локальных школ и традиций искусства, что можно наблюдать на примере художественных ремесел и архитектурного декора. На политическую арену восходит династия Шайбанидов. После падения государства Темуридов вся территория Среднеазиатского Междуречья была поделена между родственными узбекскими династиями, возводящими свое происхождение к Чингиз-хану. С XVI в. на международной арене идет большая перегруппировка сил. Великие географические открытия, которые вывели Европу на большие мировые пути, дав ей новые рынки и новые земли, могучим рывком продвинули процесс общественного развития европейских народов. На Востоке, где значение караванных дорог сразу отодвинулось на третий план, сократились и мировые рынки и международные связи. Средняя Азия оказалась исключенной из сферы широких внешних общений. Страна беднеет, культурные очаги сокращаются. Лучшие культурные силы покидают столицу, устремляясь ко дворам новых династий. Самарканд, Ташкент, Шахрухия, Бухара являются в XVI в. центрами культурно-созидательной деятельности.

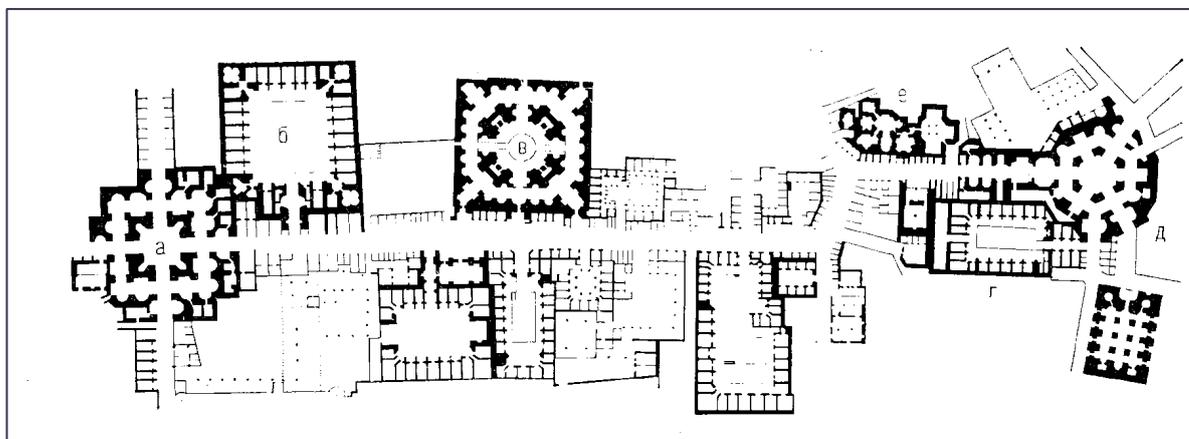
**АРХИТЕКТУРА.** В связи с общим экономическим спадом в стране, с одной стороны, и непрерывными военными походами и резким сокращением средств, отпускаемых на строительство в архитектуре XVI-XVII вв. используют более экономичные конструкции и отделочные материалы. К примеру, пустотелые стены из жженого кирпича заполняются внутри строительным мусором, вместо дорогостоящих мозаик - облицовочные плитки 4-х цветной майолики с расплывчатым рисунком. К новшествам можно отнести использование 2-х цветной ганчевой резьбы (приемы часпак и кырма), развитие сводчатой техники (мощные подпружные арки, гибкие

гурты), типологию архитектурных сооружений с глубоко продуманными приемами планировки.

**Гражданское зодчество.** К новым типам сооружений можно отнести базары – Таки-Сарафон (Купол менял), Таки-Тильпак-фурушан (Купол продавцов головных уборов), Таки-Заргарон (Купол ювелиров) и Тим Абдуллахана (базар по продаже шелковых тканей). Все они в основном располагались на перекрестии дорог (Таки-Заргарон – на пересечении 2-х встречных улиц, Таки-Тильпак-фурушан – на пересечении 5 улиц), были квадратны в плане с преобладанием

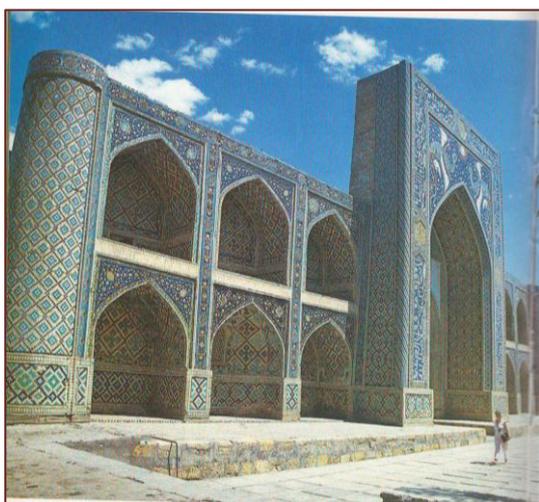
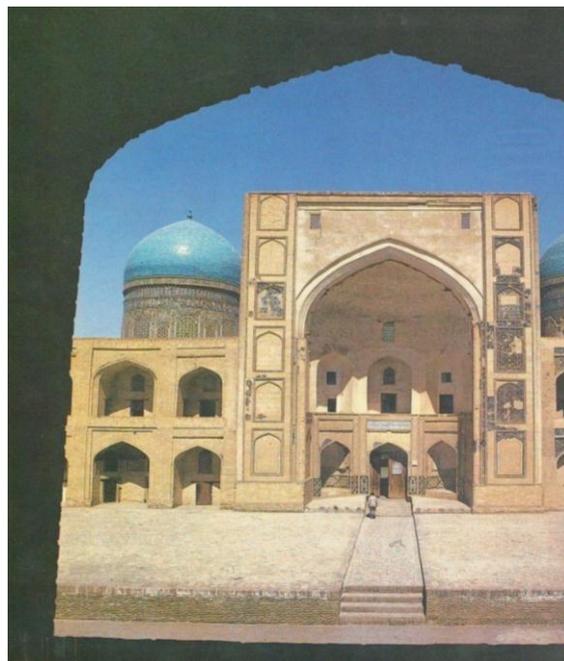


центрального квадрата, перекрытого просторным куполом, вокруг которого вздымались оболочки малых куполов (лавок). Таки-Сарафон отличался меньшими размерами и объемным решением и другой строительной системой (4 пересекающиеся подпружные арки открыты снаружи во всей конструктивной мощи). Наиболее интересен в композиционном плане Таки-Тильпак-фурушан, шесть мощных устоев которого образовывали 6-гранник, за которым размещалась обводная анфилада лавок.



Архитектура таких типов крепостных сооружений как караван-сарай и рибаты сближалась с бухарскими таками. Основу планировки караван-сараяв

составлял обширный двор – прямоугольный, со срезанными под 45° углами (в целях устройства разгрузочных ниш), обведенный с 3-х сторон многокупольной галереей, а по главному и торцовому фасадам – рядами жилых худжр. Передний квадратный зал или домовая мечеть располагались на главной оси. К ним можно отнести такие сооружения как медресе Надира Диван-Беги в Бухаре – одной из составных



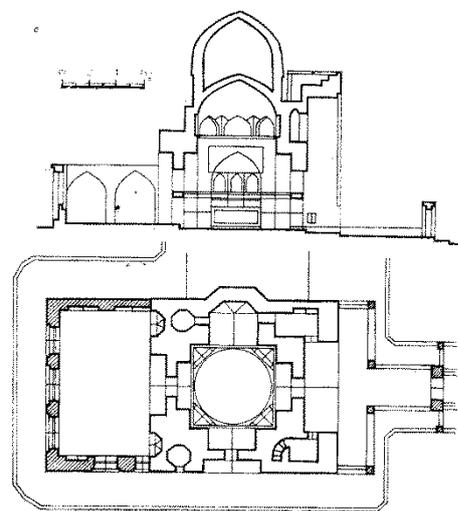
частей ансамбля Ляби-Хауз. (с отчетливыми пропорциями главного фасада, с необычным растительно-стилизированным декором в виде фантастических птиц и ланей). На примерах многочисленных медресе можно наблюдать основные вехи данного типа архитектурных сооружений на протяжении полутора столетий. В Бухаре - медресе Мири-Араб (1535-36 гг.), Кукельташ (1568-69 гг.), Абдуллахана (1588-90 гг.), Абдулазисхана (1652 г., сходное с медресе Улугбека), в Самарканде – Шир-Дор (1619-36 гг.) и Тилля-Кари (1646-47 – 1659-60 гг.). Прогресс архитектурной мысли заключался в экономном использовании застроенной площади медресе. Хотя данный тип сооружений, по сравнению с предыдущей эпохой, утратил ясность и простоту композиции, при одинаковом наборе планировочных элементов и единообразии внешнеобъемных и дворовых композиций, каждое из медресе отличалось своими особенностями. Так, при использовании традиционного плана в медресе Кукельташ в худжрах второго этажа были устроены ниши-лоджии, в

Мири-Араб - продуманная разработка худжр в виде жилой ячейки с небольшой прихожей и потайными нишами, в медресе Абдуллахана - лежащий на главной оси высокий крытый 8-гранный дворик с куполком на световом фанаре, сложные плетения пространственных сталактитов «ироки» на куполах медресе Абдулазисхана. Отсутствие каких-либо твердых предначертаний позволяет им проявлять здесь поразительную виртуозность в конструктивной разработке и общем оформлении обширного пространства помещений.

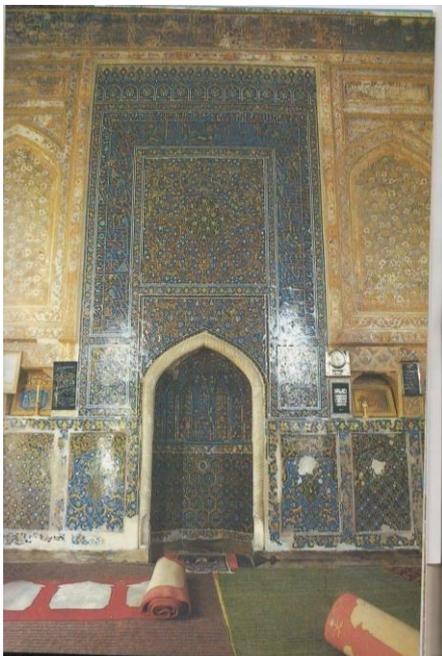
**Культовая архитектура. Мавзолеи.** Архитектура мавзолеев XVI в. отличается тем, что возводятся они при медресе или при хонаках. Примерами могут служить мавзолей Суюнидж-хана в Ташкенте (1531-32 гг.), включенный во второй половине XVI в. в комплекс медресе Баракхана, не уступавшего декоративным убранством таким сооружениям как Ишратхана и Ак-Сарай. Мавзолей Абу-Бакра Каффали-Шаши отличался своеобразием объемной композиции в виде нарастающего объема, а мавзолей Лянгарата – куполом со сложнорастительным узором, выполненным в технике кырма (в сочетании белого цвета с коричневым).

**МЕЧЕТИ.** Типология мечетей 16-17 вв. сохраняется и городах продолжают строиться как джума (соборные), так и кварталные мечети. Так, самой крупной мечетью (подобным мечети Биби-Ханым) был Масджиди-Калян в Бухаре размерами

127x78 м с обширным двором со 208 столбами и 288 куполками. Архитектура мечети отличалась ясностью форм, отчетливостью и простотой объемных сочетаний, сдержанностью декора. Пример Тилля-Кари на Регистане свидетельствует о совмещении в одном здании функции как медресе, так и мечети. Кроме того, что здание оформляло южный фасад



площади Регистан, внешне сохраняя облик медресе с наличием двора, окруженного худжрами, комплекс включал также и многостолпную мечеть с парадным залом. К квартальным мечетям можно отнести мечети Балянд и Ходжа Зайнуддин в Бухаре, близкие в стилистическом отношении. Первый

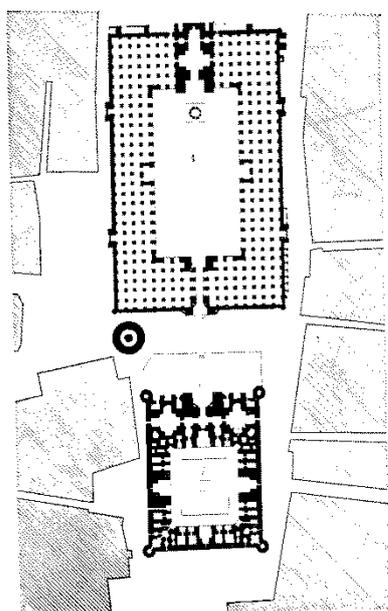


представлял Г-образный в плане портик на деревянных колоннах с оригинальным оформлением михрабной ниши и декоративным убранством интерьера в виде панели из шашек глубоких зеленых тонов, расписанных твореным золотом.

*Хонакох.* В домонгольский период они включали жилые худжры, помещения главного шейха и зал дервишских радений. К ним относятся хонакох шейха Бехауддина в Бухаре, Касым-шейха в Кермине, Мулло-Мир и Файзабад в Бухаре. При одинаковом наборе планировочных элементов каждая из них отличалась своими особенностями. Так, хонакох шейха Бехауддина в Бухаре с уравновешенной композицией фасада отличался незамаскированным куполом масджидханы системой мощных пересекающихся подпружных арок, хонакох Касым-шейха в Кермине - вычурностью плана и общей композиции с более высоким пештаком, увенчанным сквозной аркатурой и беспокойным нарастанием объемно-пространственных форм. Хонакох Файзаобод - использованием по боковым фасадам открытых подобно анфиладе галерей, организующих по трем фасадам сквозную аркаду. В XVII в. в архитектуре хонакох каких-либо новых изменений не происходит.

Таким образом, архитектурные сооружения 16-17 вв. не отличаются оригинальным композиционным решением, лишь в интерьере используются оригинальные и новые пространственные формы.

**Архитектурные ансамбли.** В их строительстве намечается типологическая классификация: 1) построенные в принципе «кош» в виде двух смежно расположенных на единой оси монументальных сооружений (медресе Шейбанихана и Михр-Султан-Ханым в Самарканде, Кош-медресе, медресе Абдулазисхана и Улугбека в Бухаре); 2) площадь или хауз, обстроенные с 3-х сторон тремя монументальными зданиями (площадь в ансамбле Регистан и хауз в Ляби-Хауз в Бухаре), которые могли быть



разнофункциональными (хонакох Надира Диван-беги и медресе Кукельташ в комплексе Ляби-Хауз, отличающийся от комплекса Регистана более свободной композицией); 3) архитектурно-живописный тип (Чар-Бакр в Бухаре, Ходжа Ахрара в Самарканде, Каффаль-Шаши в Ташкенте), отличающийся единой композицией в сочетании регулярного сада. К примеру, в Чор-Бакр медресе имел открытый двор, а боковые фасады мечети и хонакох активно участвовали в архитектурной организации.

### Искусство миниатюры в первой половине XVI в.

Хотя в хадисах указывается на запрет в изображении человека, в светских зданиях этот запрет нарушался. Наравне с орнаментом при оформлении зданий изображались фантастические животные (медресе Надира-диван-бегим) и тематическая живопись. Однако, в XIV–XVII вв. широкое развитие получает оформление



книг как религиозного, так и научного и исторического содержания

(прославление военной доблести государя, придворный прием на лоне природы, баталии в степи, похороны). Вырабатываются определенные схемы построения их композиций, трактовки образов людей (персональные изображения некоторых исторических личностей) и пейзажа. Классические произведения восточной поэзии («Шахнаме» Фирдоуси, «Хамсе» Низами, Дехлеви, Навои) были главными объектами миниатюр. В XV-первой трети XVI вв. развивается портретная живопись (изображения ханов, правители и члены их семей) не без влияния китайской живописи. Мастером и зачинателем портретного жанра был Бехзад, работы которого отличались передачей индивидуальных черт конкретной личности. В связи с этим в первой половине XVI в. были намечены 2 стилистические линии, сформировавшие среднеазиатскую школу миниатюрной живописи. К миниатюрам, в которых нашли отражение местные традиции, отличающиеся отсутствием утонченности почерка, сдержанными красками, относятся семь миниатюр из «Фатхнаме» (поэта Шади), в которых автор фиксирует внимание на главном - на военных подвигах Шейбанихана; миниатюра «Взятие Самарканда» с динамичным изображением воинов на фоне монотонной кладки крепостных стен. К миниатюрам, выполненных в «новоузбекской» манере относятся рукопись Хатефи (состоящей из 5 миниатюр), 28 миниатюр из списка 40-х годов XVI в. «Тарихи-Абдулхайр», отличающихся сдержанностью колорита, удлинёнными пропорциями фигур, скованностью жеста, орнаментализмом пейзажа. К научным рукописям можно отнести медико-фармакологический труд «Ихтиарати-Бади» (из 601 миниатюр) с изображением трав, минералов, животных, имеющих отношение к фармакологии, в которых преобладала орнаментальная традиция.

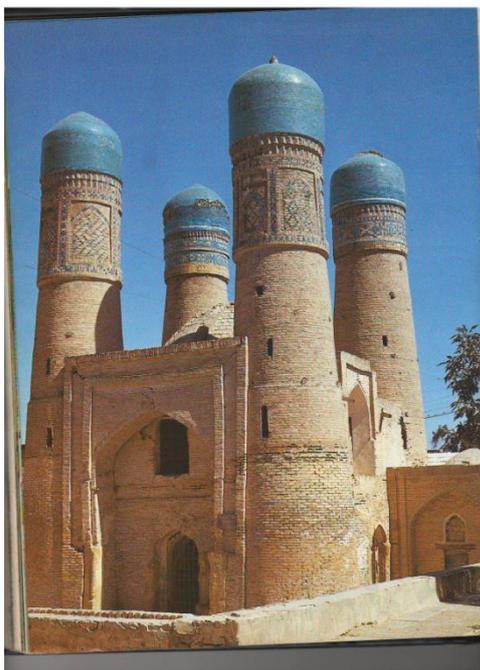


Среди миниатюристов XVII в. можно назвать имена Чагры Мухассина и Махмуда Музахиба («Позолотчик») как лучшего мастера в оформлении водяными рисунками и розбрызгом золотом. Среди известных работ мастера можно назвать портрет Алишера Навои, отличающейся передачей внутреннего содержания и психологической характеристикой, а также миниатюру «Султан Санджар и старая ткачиха», в которой художник заостряет внимание на социальных проблемах. К работам, выполненным Чагры Мухассином относятся «Ануширван и его вазир близ развалин», в которой автор художественными средствами передает размышления о бренности человеческой славой.

Таким образом, период XVI – пер. пол. XVII вв. ознаменован новым подъемом строительной деятельности в Средней Азии. По характерным чертам в архитектуре выделяется 3 периода: 1) XVI в. – до начала до 60-х гг. характеризуется неустойчивостью и в такие типы зданий, как медресе и дворцы не вносятся принципиальных новшеств. Если в первой половине XVI в. с развитием инженерно-строительной мысли начинают строиться монументальные здания, великолепные по декоративной отделке с использованием наборных резных мозаик и золотой кундали, то во второй половине столетия положение меняется. В развитии миниатюры XVI-XVII вв. были намечены 2 стилистические линии, сформировавшие

среднеазиатскую школу миниатюрной живописи. Этот вид искусства отличается широким спектром изобразительных средств и мотивов, среди которых можно назвать портретную миниатюру (портрет Баракхана), в которой очень точно была представлена нравственная характеристика. А среди выдающихся миниатюристов - Чагры Мухассин, Махмуд Музахиб и Самарканди.

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XVIII-XIX ВВ.

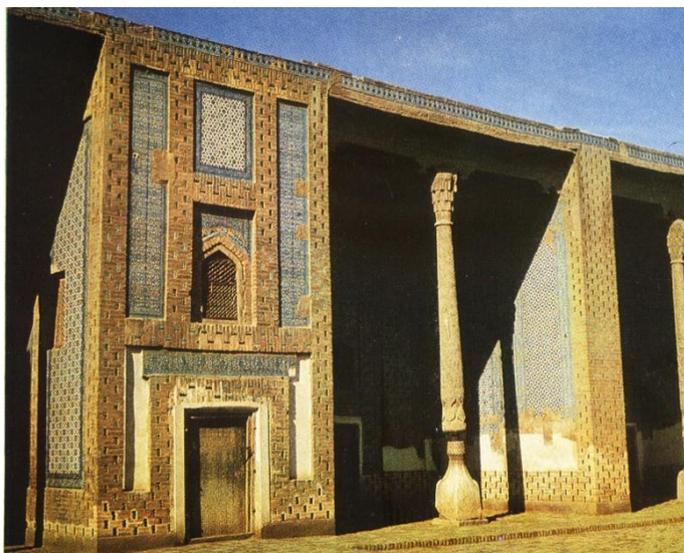


В XVIII в. экономическое и культурное развитие Средней Азии протекало в условиях глубокого разорения и кризиса. Упадок караванной торговли совпал с грабежом культурных районов кочевниками, воспользовавшимися обстановкой застоя. Упадку экономики способствовали также такие факторы как внутренние междоусобицы и опустошительные набеги кочевников на Мавераннахр. Лишь в конце XVIII в. начинается общий экономический подъем, связанный с укреплением политической власти, ростом благосостояния и культурной жизни. Постепенно стали восстанавливаться оросительные системы на Заравшане, Амударье и Кашкадарье.

На развитие изобразительного искусства и большую пестроту в народном декоративно-прикладном искусстве сказались такие факторы, как, к примеру, вливание в Кокандском ханстве кочевых узбеков и киргизов, евреев, индийцев и татар в состав горожан и земледельцев, а также участие пришлого элемента (из Мерва) в Бухарском и Хивинском ханствах, которые участвовали в развитии торговли и ремесла. В родоплеменном искусстве отдельных этнических групп кочевого и полукочевого населения особенности творчества каждой группы достигали наибольшего контраста. Все это накладывало отпечаток на развитие городского ремесла, в котором можно выделить ряд художественных школ прикладного искусства Бухары, Хивы, Кашкадарьи и Ферганы. Городское ремесло, чтобы удержать славу школы, крепко держалось старых традиций за счет использования цехового строя. Однако, наравне с городским искусством развивалось и придворное

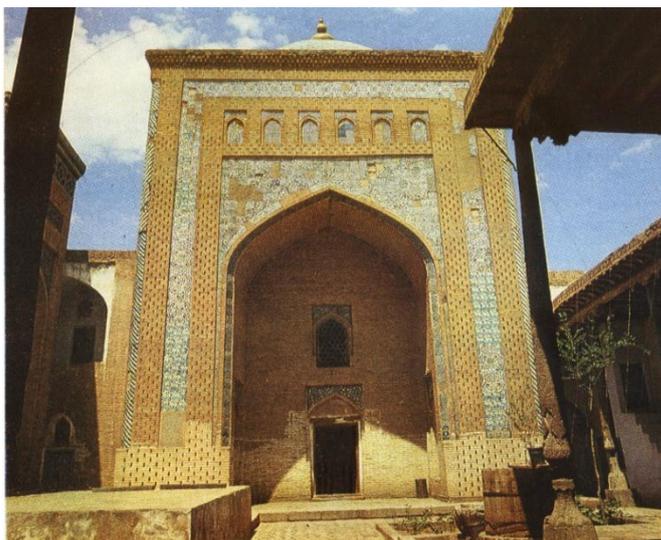
искусство, которое можно сопоставить с возведением незаурядных дворцовых комплексов, когда зодчие украшали стены дворца стихами.

*Архитектура.* Этот вид искусства в XVIII-XIX вв. отличается тем, что больше используются народные традиции, маневренность и наблюдается живой контакт с природой, по иному трактуется архитектурный декор. В Бухаре к XVIII-XIX вв. относятся такие сооружения как мечеть Боло-Хауз, медресе Дамулла Турсун-джана и Халифа Ниязкул (Чор-Минор), комплекс сооружений Халифа Худайдад и 2 одновременно построенных медресе: Рахман-Кула и Ир-Назар-Ильчи. В Намангане - мавзолей Ходжамны Кабры, в Хиве - медресе Ширгазихана и медресе Инак Мухаммед Эммина, Джума-мечеть и минарет при ней. Среди бухарских памятников отличается медресе Чор-Минор (Халифа Ниязкул), в котором наблюдается живой контакт архитектуры с природой. Входной портик превращен в павильон с библиотекой в подкупольном пространстве с открытыми на 4 стороны лоджиями, окаймленными по углам минаретами. Хивинские памятники отличаются обращением в архитектуре к народным мотивам (в необычайной живописности разнообразно компокуемых по условиям места и положения архитектурных форм). Эту традицию можно наблюдать на примере дворцов, где были разработаны 2 их типа: городской (с преобладанием форм каркасного жилища, где главное организующее начало – высокий айван или



серия айванов) и загородный (в виде глинобитных крепостей с толстыми стенами и высокими башнями). Использовались такие народные элементы, как большая и малая коробки, их сочетания на основе определенных приемов объемно-пространственной композиции.

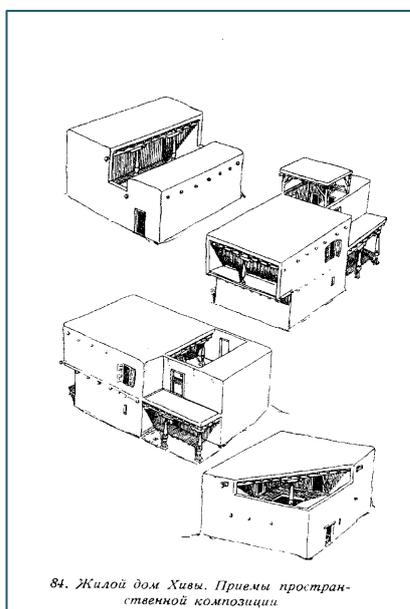
Новое стилевое направление в декоре проявлялось в рациональной умеренности и сдержанности, в преобладании холодной гаммы синеватых майолик. Вместо тектонического расчленения стен системой пилястров, тяг и обрамлений - прием развертки рулонов, переходящих из стены на стену (дворец Таш-Хаули). Сплошная гладь каркасных и пахсовых стен свела к минимуму систему членений – она ограничилась поэтажной отбивкой ярусов, оставляя простор употреблению дорожек и панно. Также было и в оформлении дворца Худоярхана в Коканде.



Среди культовых сооружений отличаются мавзолеи и мечети. К примеру, в Самарканде - мечеть Хазрат-Хызр, в Намангане – мавзолей портално-купольного типа Ходжамны Кабры со звездчато-граненым барабаном и неполивной терракотой на фасаде, в Коканде – мавзолеи Мадари-хан и Дахмаи Шахан. Все они не отличаются особым архитектурно-планировочным решением, прогрессом конструктивной мысли и в какой-то степени для них характерны упрощение и заурядность.

Однако, среди такой обстановки богатой пространственной композицией и интересным планировочным решением выделялось народное жилище, глубоко профессиональное и складывавшееся веками. В каждом регионе жилищная архитектура выделялась своими особенностями. Решающее значение в этом вопросе играли такие факторы как условия быта, возможности строительной техники, размеры участка, природная среда. Основными элементами планировки было наличие открытых и закрытых помещений (куба или параллелепипеда), наличие айванов и двора с садом (в Ферганской долине, сельские жилища Хорезма и окраин Самарканда) и хауза

(на окраинах Самарканда и Бухары). Жилые дома были изолированы от улицы, строго обособлены от неё и обращены своими фасадами только внутрь своих дворов. Дворы были как внешними (для хозяйственных нужд и приёма гостей), так и внутренними (для женской половины и детей). Особенностью хивинского городского дома, отличающегося множеством вариантов пространственных композиций и их комбинаций, были айваны с колонами в 2 этажа и компоновка их объёмов, а также пространственная организация (на продольной и поперечной оси) с учетом логики конструкций и материала, употребление колоннад «большого» и «малого» ордера. Ферганское жилище отличалось наличием 2 параллелепипедов (комнат) с



крытой террасой между ними, превращавшейся в укрытую от ветра комнату благодаря подъемным решеткам. Различные варианты пространственной композиции внутреннего и внешнего двора образовывались благодаря использованию навесов на стойках или колоннах. Для ташкентских и самаркандских жилищ были характерны наличие двух закрытых и одного открытого помещения (айвана), по разному компонованных на продольной или поперечной

оси. Основу бухарского дома составлял летний (с прихожей, высоким залом и кладовой) и зимний комплекс (высокий и низкий), которые лежали друг напротив друга. Все это свидетельствует о том, что в среднеазиатском жилище каждое слагаемое было просто, порой элементарно, а композиция богата пространственными решениями.

### ***Изобразительное искусство.***

Высшую форму городского ремесла периода 18-19 вв. составляли золотое шитье, ювелирное искусство и оформление книг. Этой группе ремесел, особенно в Бухаре, присуще определенное единство стиля. Золотое шитье (зардузи) украшало мужскую одежду знати: халаты, кафтаны, пояса и



даже обувь. Вышивка исполнялась в основном на шелке или бархате. Орнамент золотого шитья был растительный, редко – геометрический или линейный. Виды золотого шитья (заминдузи, гульдужи, дархам, буттадор) различались по технике шитья и узору – настилом, рельефными букетами на подкладках, отдельными букетами, или на халатах – с большой розеткой на спине и каймами вокруг и по рукавам.

Основным видом архитектурно-отделочных работ были роспись и



резьба по дереву и ганчу, имевшие свои устойчивые формы. Этот вид искусства был менее подвержен моде из-за того, что был связан с недвижимым имуществом. Для каждого региона были характерны свои особенности, мотивы и формы, связанные с народной струей. Но главной сферой «изобразительного фольклора» были ткани: цветные шелковые ткани шохи и атлас с живым и подвижным орнаментом, получавшиеся благодаря технике перевязки орнаментом «абр» (облако), которая давала пищу воображению причудливым сочетанием форм (в виде граната, фантастического цветка). Художественная ценность шелковых, полушелковых, бумажных абровых и полосатых тканей (адрас, бекасаб,



алача, калами) заключалась в богатстве форм и тонком колористическом искусстве. Славились тканями Бухара, Наманган, Маргилан, Самарканд, Китаб, Карши, Хива, Ургут.

Ручная вышивка (сюзане) поражает преемственностью мотивов и форм, идущих от тканей древности. Ваза с цветами, букет, древо жизни, небесные светила – мир поэтических символов и метафор получает здесь свое обновление. В стилевом отношении очевиден

сплав старого и нового, городского ремесла и домашнего с пережитками родоплеменного искусства. В полосатых тканях технические приемы подчинены художественному эффекту: здесь вкус мастера и приемы работы стали как бы продолжением и развитием внутренних черт характера мастера. В набойках используется простая народная символика на астральные темы, в которых сказался язык народной поэзии, ее эпитеты и сравнения, выраженные языком символов и знаков.

Художественная керамика в стилевом отношении была близка к текстильному узору и вышивке. В зависимости от формы керамики в ней были выработаны особые приемы композиции и расцветки, отвечавшие природе керамических изделий, материалу и технике их изготовления. Художественная керамика концентрируется в отдельных очагах, локализуясь по месту производства и стилю. В керамике не ощущается вековых традиций, нет подражательности, что делает ее самостоятельным и ярким. Но вместе с тем сохранена культура гончарного производства, специфическое чувство материала и формы, чувство стиля. Это органическое единство искусства, техники и технологии определяют иногда термином керамичность, составлявшую основу стиля.

Таким образом, архитектура XVIII-XIX вв. отличается активным использованием народных традиций жилищной архитектуры, глубоко профессиональной и складывавшейся веками. В каждом регионе жилищная архитектура выделялась своими особенностями и в соответствии с этим, сложением архитектурных школ – Хорезма, Бухары, Самарканда, Ташкента. В декоративно-прикладном искусстве 18-19 вв. все стили проявлялись не в чистом виде, а в разном составе и разном соподчинении и взаимодействии форм. Каждый вид декоративно-прикладного искусства имел свое содержание и в каждом из них природа образа была разная. Однако объединяющим были такие тенденции как живое (рациональность и простота) и мертвое (ремесленный стандарт), а также цветность декора (окраска резного ганча, позолота, цветные фоны и многокрасочность).

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XIX - НАЧАЛА XX В.

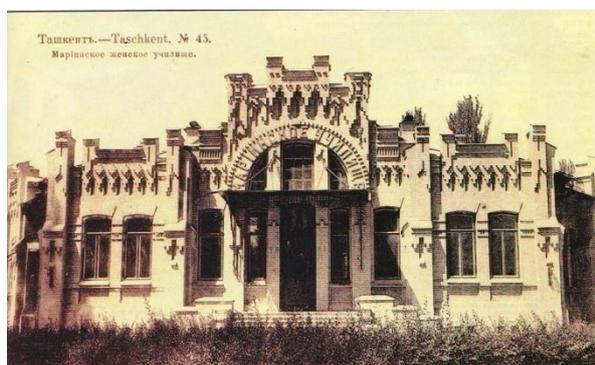
Архитектура. В Туркестане начиная с 70-х гг. XIX в. возникает новая архитектура и новый стиль, называемый колониальным. Начинают строиться новые типы сооружений: банки, больницы, училища, кинотеатры. Наравне с этим изменяется и градостроительство. В 1865 г. было начато строительство новой части Ташкента (на левом берегу Анхора), прокладываются первые улицы, войсковые казармы, жилые дома. Новый генплан Ташкента был утверждён в 1871г. и город получил чёткую планировочную схему, где регулярная планировка начального периода сочетается с последующей радиально-кольцевой сетью улиц. Такую же картину в градостроительстве можно наблюдать в Самарканде и Маргилане, впоследствии выросший в Фергану. В этот период можно наблюдать творчество таких архитекторов как В. Гейнцельман, здания которого отличались применением различных стилей: барокко с разорванными фронтонами, богатой лепниной, кривыми плоскостями (2-х этажная контора Государственного банка в Ташкенте 1875г.), псевдорусского стиля (дворец князя Романова).

Гражданский инженер Г. Сваричевский, занимавший пост городского



архитектора Г. Ташкента, оказал оказавшего заметное влияние на развитие европейской архитектуры в Туркестане. Им были построены такие здания как вокзал

(1898г.) - крупный и сложенный объект, решённый в традициях классицизма; в стиле «барочного» модерна было построено 2-этажное здание аптеки Каплана и 2-этажное здание второй женской гимназии (1912г.).



Филантропический институт в Ташкенте (фото из с. 30 Веры)



Влияние русской архитектуры на узбекское народное зодчество отмечается со 2-ой половины XIX в.: в появлении скатных кровель, деревянных полов, кирпичных печей. При всех недочётах строительная практика русских инженеров и архитекторов в дореволюционном Туркестане (В. Гейнцельман, Г. Сваричевский, И. Маркевич, К. Тильтин, получившие архитектурно-строительную подготовку в Институте гражданских инженеров), имела положительное значение - города приобретали современный облик благодаря появлению новых типов сооружений.

**Прикладное искусство 2-ой половины XIX-нач.XX вв.** Историю развития традиционных художественных ремесел региона XIX-XX вв. условно можно разделить на 3 исторических этапа. Первый – конец XIX-начало XX вв., когда в процессе завоевания Туркестана началось военно-экономическое освоение и этнографическое изучение края. Это время естественного и интенсивного развития художественных ремесел Туркестана, когда изделия мастеров полностью обеспечивали спрос местного населения в предметах быта и ритуальной утвари. Это время ознаменовалось обострением идеологической борьбы во всех сферах жизни общества. Сохранялось развитое городское ремесло: шелковое и х/б шитьё, керамика, чеканка, ювелирное искусство, резьба и роспись и т.д. Декоративно-прикладное искусство народов Средней Азии властвовало в оформлении интерьера, одежды, утвари. В интерьере - изобилие ниш и встроенных полок; в одежде - сохранялся туниковый силуэт, при котором ярко выступали

декоративные качества материала. В одежде высшего сословия наметились 2 тенденции: монументализация и утонченность. Первая выразилась в больших размерах мужских халатов и женских платьев, вторая в виде приталенного силуэта.

Самой развитой отраслью ремесла во 2-ой половине XIX в. были ткани и определились основные центры ткачества. Славилась своими тканями Бухара, Наманган, Шахрисабз, Ходжент, Наманган, Маргилан, Китаб, Карши, Самарканд и др. Ткани были бумажными (буз, чит, суси, калами), полушёлковыми (бекасаб, адрас, атлас), шёлковыми (шойи, атлас), шерстяными (шол, босма). В этих тканях за исключением атласа и бархата использовались простейшие переплетения – полотняное и репсовое. Большинство из перечисленных тканей орнаментировались полосами (создавался цветными нитями основы) или абровым узором (получался путем резервации отдельных участков основы путем перевязки с последующим окрашиванием согласно узору и расцветке). Для узорных композиций характерна симметрия, в состав орнаментики входили растительные, геометрические, зооморфные и предметные мотивы.

Также, как и в ткачестве, в декоративно-прикладном искусстве Средней Азии XIX в. сложились основные школы и центры среднеазиатской керамике: а) самаркандско-бухарская школа (с центрами в Ташкенте, Самарканде, Ургуте, Бухаре, Шахрисабзе, Китабе); б) северо-восточная или ферганская школа (с центрами в Риштане, Гурумсарае); в) юго-западная или хорезмская (Ургенч, Хива), для каждого из которых были характерны локальные черты. Самым распространенным приемом оформления поливных изделий была роспись кистью (калами) и техника гравировки по ангобу (чизма). В кон. XIX в. в орнаменту вводятся конкретные предметные изображения – от кувшинов, музыкальных инструментов до ружей и ножей.

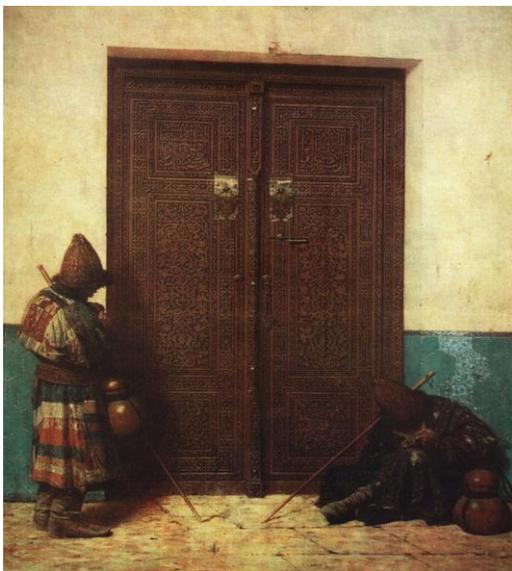
В ювелирном искусстве основным материалом было серебро и золото, из которых изготавливали серьги, кольца и браслеты. Основными приемами обработки металла были ковка, литье, штамп, резьба, гравировка, чеканка,

накладная и ажурная филигрань. Ювелирные изделия Узбекистана подразделяются на головные, налобные, налобно-височные и налобно-височно-нашейные, затылочные, накосные, носовые, ушные, нашейные и нагрудные. Крупнейшими центрами ювелирного искусства в XIX в. были Бухара, Хива, Ташкент, Самарканд, Коканд, Гиждуван, Андижан, Наманган и др. К концу XIX-начало XX вв. в ювелирном искусстве наблюдается перенасыщенность цветными стеклами и стилевая эклектичность, что было связано с распространением в Туркестане русских и татарских украшений. В этот период в ювелирном искусстве прослеживается 2 направления: первое было связано с традициями народного искусства, а второе ориентировалось на вкусы зажиточных слоев населения.

Вышивка была самым массовым видом узбекского женского народного творчества (кроме Хорезма), использовавшаяся в Узбекистане до конца 80-х гг. Это были настенные панно типа сюзаны, зардеворов, кирпичей, постельные покрывала, тюбетейки. Для вышивки Узбекистана характерна своеобразная техника шитья со сплошным зашивом больших поверхностей узора, при котором часто остается сравнительно небольшое пространство фона. В конце XIX-начало XX вв. в Узбекистане сформировались самобытные школы вышивки, различавшиеся по набору орнаментальных мотивов, способам их композиционного, узорного, цветового построения. Если для вышивки Бухары типичны цветы на тонких ветках, равномерно распределенных по поверхности ткани или круглые розетки, обрамленные ветвистыми стеблями, в вышивке Самарканда - большие круглые розетки в листовенных кольцах холодных тонов, то в Ташкенте сплошь вышитые солярные символы и темно-красные круги (в паляках и гулькурпа). Красота вышивки Узбекистана XIX вв. (до 80-90 гг.) в большей степени объясняется тем, что шелковые нитки, окрашенные естественными красителями давали глубокие мягкие переливчатые тона. Вышивка, которая не испытывала никакой конкуренции, осталась необходимой принадлежностью народного быта.

### Живопись и графика.

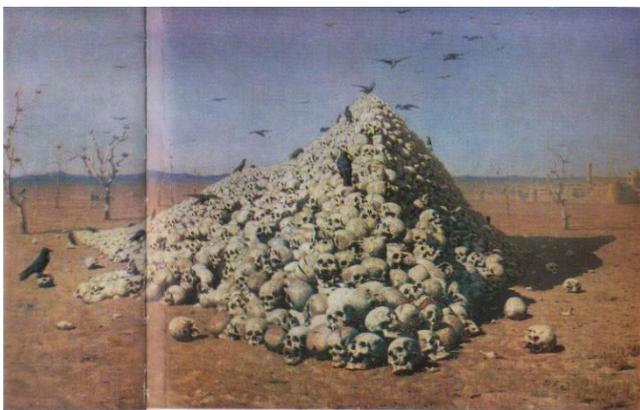
Историю становления станковой живописи Узбекистана условно можно разделить на 3 исторических этапа. Первый этап – конец XIX- нач. XX вв., когда в процессе завоевания Туркестана новое изобразительное



искусство в регионе начинает проникать в ведущие города региона, образуя некие небольшие локальные центры ретрансляции европейских форм эстетики. В этот период начинается проникновение изобразительных форм искусства, которое не носило повсеместного характера и в этот процесс не привлекались местные силы. На протяжении XIX - XX вв. в регионе сформировались различные формы

европейского изобразительного искусства – станковая живопись, графика, скульптура, книжная графика, монументальная роспись и др., среди которых доминирующая роль принадлежала станковой живописи.

В работах первых русских художников возникает особый жанр этнографического реализма, в котором нередки и мотивы социально-критического отношения. Изначально работы носили бытоописательный (Н. Каразин, Р. Зоммер, С. Дудин) и этюдный характер (С. Юдин, Л. Бурэ, И. Казаков, В. Розвадовский). Одним из первых художников, для которого

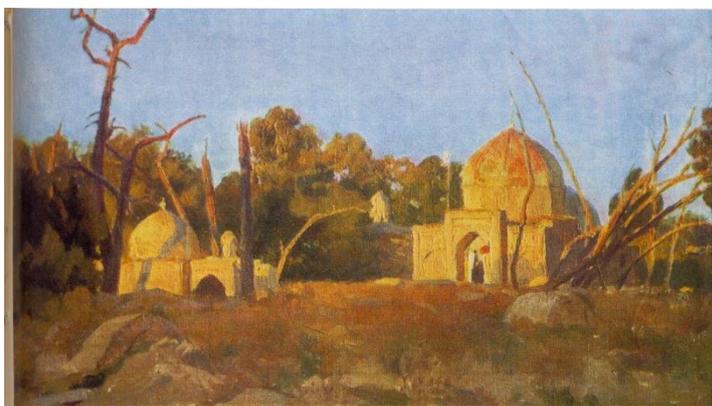


важным было раскрытие духовного мира человека, один из лучших представителей плеяды выдающихся русских мастеров XIX в., был В.Д. Верещагин (1842-1903г.) с его «Туркестанской серией» работ, разделенных на 4

основные группы. В них присутствует социальная («Опиумоеды», «Продажа

ребёнка») и военная тематика («Апофеоз войны», «Представляют трофеи»), направленные на раскрытие живописными средствами острых проблем. Искусство для Верещагина служило средством воздействия на общество. В его работах раскрывается высокая строительная культура и изумительное декоративное мастерство зодчих.

Среди других художников можно назвать К. Коровина, Альберта Бенуа, Р. Зоммера, С. Светославского, Н.Н. Каразина, С. Юдина, И. Казакова. И, если для Н.Н. Каразина было свойственно созерцательное любование заманчивой экзотикой Востока («Всадник в степи», «Фергана»), то для Р. Зоммера больше этнографическое бытописание с архитектурными



пейзажами («У Биби-Ханым», «Улица около Гур-Эмира», «Мечеть в Ташкенте»).

С.Юдин, для которого было главным передача сути явления, создает пленерные этюды («Улица в Ташкенте», «Улица в среднеазиатском

городе», «Прокажённые»), предвосхитившие будущее развитие пейзажно-жанровых картин многих художников Узбекистана. А И.Казаков проникается в специфический мир среднеазиатской природы и человек в его работах занимает второстепенное место («Так угодно аллаху», «Курильщики анаши»). Однако, среди русских художников своим творчеством отличается художник А. Волков, учившийся в Высшем художественном училище при Академии художеств у В. Маковского, на творчество которого сильное влияние оказал Врубель («Демон», «Персиянка»), что ярким образом проявилось в его первых работах, как бы сотканных из кристаллических форм.



К концу 20-х гг. возник вопрос «быть или не быть» искусству Средней Азии национально самобытным. Встала задача найти путь перехода на новую модель искусства, не утрачивая национального своеобразия. Становление изобразительного искусства в первые годы Октябрьской революции затруднялось суевериями и предрассудками людей, влиянием феодалов, духовенства. В годы гражданской войны (до сер. 30-х гг.) ведущая роль в художественной жизни Туркестана принадлежала агитационно-массовым видам искусства (лозунги, призывы, плакаты), призывавших к борьбе с разрухой, за раскрепощение женщин. Они отличались наглядностью, повествовательностью, инструктивным характером изображений. На службу была поставлена сатирическая графика, направленная на раскрытие злободневных проблем. В этой области работает Л. Бурэ («Ишаны, ходжи, муллы у входа Шах-и-Зинда», «Фунты и сорта не в счёт»), В. Рождественский («Баи»).

Наравне с этим продолжала развиваться и станковая живопись. Данный процесс можно наблюдать в работах О. Татевосяна, В. Еремяна, А. Николаева, А. Волкова, В. Уфимцева, П. Бенькова, Н. Кашиной, А. Ермоленко,



З. Ковалевской и др. Каждый из них обладал яркой индивидуальностью, и их творчество стало неотъемлемой частью зарождавшейся новой художественной культуры Узбекистана. Эти художники пробовали себя в различных художественных направлениях.

Так, А. Волков, следовавший традициям М. Врубеля, осваивал опыт

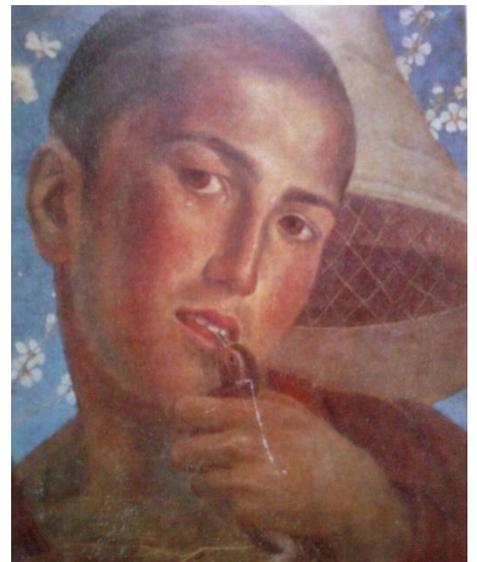


французских кубистов, что можно наблюдать в работах 1916-1928 гг., где преобладали чайханы, караваны верблюдов, старый город, написанные в кубическом и экспрессионистическом плане. Самой яркой работой стала «Гранатовая чайхана» (1924) с использованием насыщенных красных тонов, сложной градацией цвета и света.



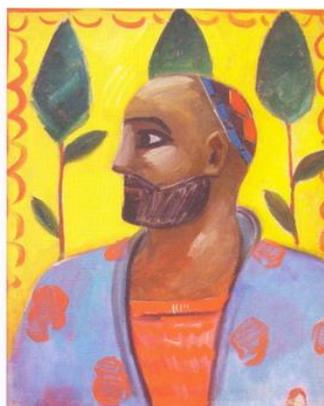
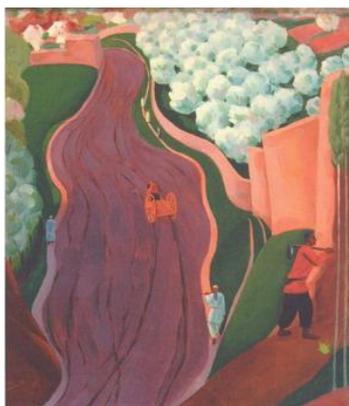
Однако, на примере творчества А. Волкова можно наблюдать ломку творческого кредо многих художников того времени, часто связанной с выполнением социального заказа. Подтверждением данного факта стало творчество Усто-Мумина (А.В. Николаев), первые работы которого, выполненные под

влиянием мастеров итальянской живописи XV-XVI вв. и наследием русской школы, отличавшиеся ясностью и завершённой реалистичностью рисунка («Чайханщик», «Мальчик с перепёлкой», «Абдул Мумин»). Творчество А. Волкова и Усто-Мумина имели решающее значение для творчества художников последующего поколения – У.Тансыкбаева («Портрет узбека»), Н.Карахана, А.Подковырова, П.Щеголева. В последующем соцреализм упорно вытесняет творческие поиски лучших художников того времени на многие десятилетия. Все яркие творческие искания в 1930-х годах были



подвергнуты жесточайшей критике как проявления формализма и западных буржуазных происков в искусстве. Этому способствовал сталинский идеологический прессинг и установление диктата соцреализма, неизбежно приводившие к нивелировке индивидуальных творческих стилей. На смену ярким творческим экспериментам прошлого десятилетия приходит вынужденная перестройка стиля и тематики, что отрицательно сказалось на творческих результатах.

Таким образом, на примере архитектуры, декоративно-прикладного и изобразительного искусства Узбекистана можно наблюдать генезис и развитие новых форм искусства в Средней Азии на протяжении кон. XIX-нач.XX вв., представлявших собой уникальный историко-культурный феномен. В этот период произошла глобальная культурная трансформация в регионе, имевшая устойчивые вековые эстетические традиции, формировавшиеся под сильным влиянием ислама. Города Узбекистана приобретали современный облик благодаря появлению новых типов сооружений, возводившихся специалистами из России – банков, училищ, аптек, соборов, гимназий и т.д. В декоративно-прикладном искусстве Средней Азии, в котором за многовековую историю был выработан художественный язык, отличается любовью к узоротворчеству и для него характерны щедрость и красочность цветовой палитры. Народная линия составляла сущность узбекского прикладного искусства и всегда оставалась ведущей. Однако, в связи с возросшими торговыми связями с другими государствами, в конце XIX в. увеличивается ввоз в Узбекистан дешевых фабричных товаров и некоторые отрасли прекращают свое существование.



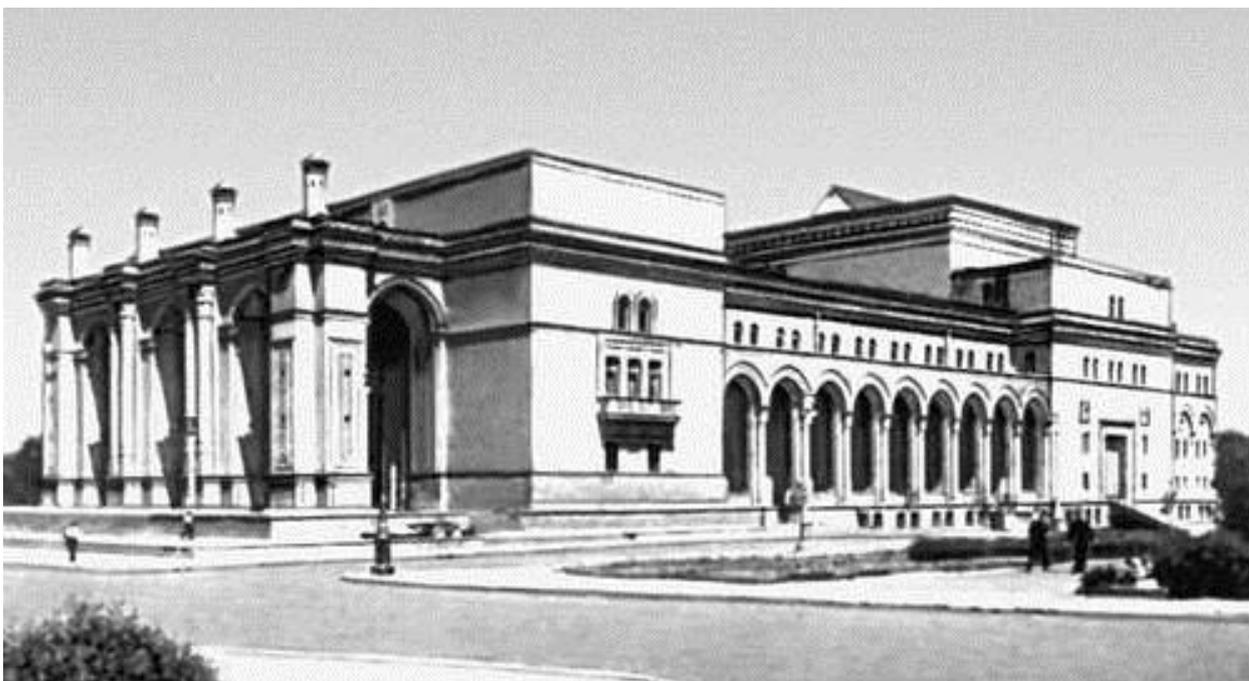
## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XX В.

Архитектура 1960-70-х гг. Архитектура послевоенного периода (1945-55 гг.) была связана с пятилетним планом восстановления и развития народного хозяйства. В военные годы размещение промышленных объектов и приток населения в города были беспорядочными. После войны потребовалось внести существенные коррективы в проекты планов городов с учетом размещения в них промышленных предприятий и жилых массивов. Развитие архитектуры данного периода проходило в напряженных творческих поисках и непрерывном совершенствовании планировочных и объемно-пространственных архитектурных решений. В послевоенное время разворачивается строительство клубов, кинотеатров, в которых полуоткрытая дворовая композиция связана с традициями среднеазиатского народного зодчества. В планировке общественных сооружений широко использованы галереи и террасы (кинотеатр в Янгиюле, клуб химиков в Чирчике, аэровокзал и гостиница в Ташкенте). Начинается также строительство жилых домов, театров, общественных сооружений. Конференция архитекторов республики, созванная в апреле 1948 г., вскрыла формалистические тенденции. Состоявшееся в 1951 г. межреспубликанское совещание с участием представителей Москвы, Киева и Петербурга, посвященное архитектуре жилых зданий в республиках Средней Азии и Казахстана, способствовало значительному улучшению жилищного строительства в местных климатических условиях. Появились новые промышленные центры: в 1946 г. – Ангрэн, в 1951 г. – Алмалык, расширились города Чирчик (1934 г.), Янгиюль, Беговат. В основе реконструкции исторически сложившихся городов продолжалось давно наметившееся стирание граней между «новой» и «старой» частями, которые постепенно преобразуются в единый организм. Начало воплощению этой идеи было положено реконструкцией ул. Навои в Ташкенте (М.Булатов, В.Смирнов), когда необходимо было расширить улицу

Джаркуча и создать на месте глинобитных домов многоэтажную ансамблевую застройку. Проложенная 66 метровая по ширине и 3 км по длине улица пересекает город с востока на запад. Эта улица стала важнейшей транспортной артерией, соединяющей старый и новый город.

После войны разворачивается жилищное строительство. В 1947-55 гг. в застройке городов наибольшее распространение получили 2-х этажные дома одинаковой планировочной структуры. Жилые дома строились как по типовым, так и по индивидуальным проектам. Об этом свидетельствует жилой дом на набережной Анхор (М.Булатов, Л.Караш), где типовая секция военных лет была переработана: ассиметричное решение плана, меняющаяся этажность, ритмичное сочетание одиночных, двойных и тройных лоджий-балконов с арочным обрамлением, удачные пропорции и масштабность придают архитектурному облику дома выразительность. Жилые дома, построенные в тот период по индивидуальным проектам, сыграли положительную роль в формировании ансамблей набережных, улиц и площадей.

Однако, проекты зданий осуществлялись разными проектными организациями и авторами, порой не считавшимися с градостроительным замыслом. Из-за этого возникали разнохарактерные здания, нарушавшие цельность и общность пространственной композиции проекта. Следует отметить, что советское градостроительство, проповедовавшее философию централизма и единства планирующего органа, лишало национальные республики возможности построения собственных архитектурно-градостроительных концепций, и соответственно, самобытных национальных школ и архитектурных традиций.



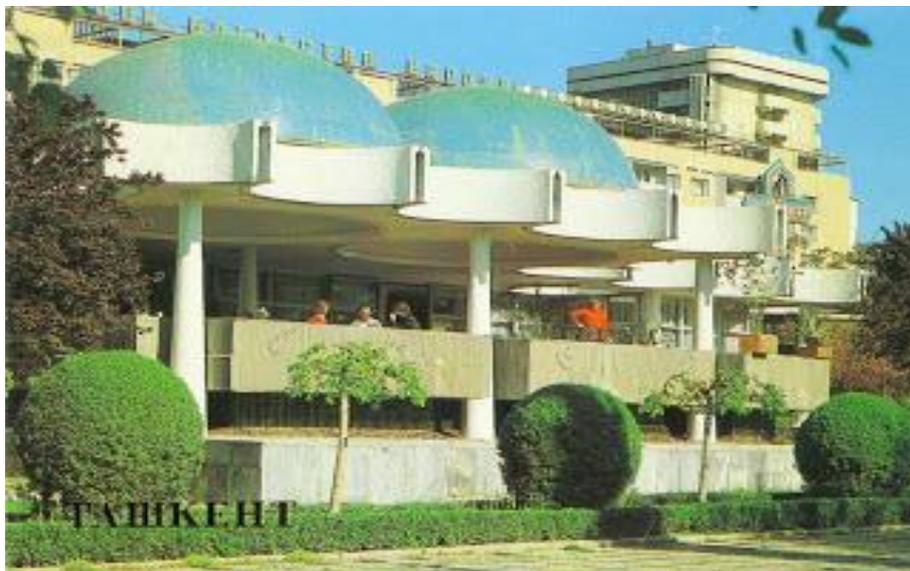
Тенденция сочетать лучшие национальные и европейские традиции воплощена в ряде общественных сооружений: театр оперы и балета им. А.Навои (1947 г., арх. А.Щусев), в котором архитектурно-художественный образ здания создан на основе классических европейских композиций в сочетании с мотивами из стрельчатых арок. Художественно-декоративные традиции воплощены в основном в оформлении 6 залов-кулуаров, где в декоре и орнаменте представлены локальные архитектурные школы Бухары, Хорезма, Самарканда, Ташкента и Термеза. Также наравне со строительством новых сооружений проводятся работы по реконструкции исторических городов: Бухары, Самарканда и др. При этом уделялось особое внимание сохранению и реставрации многочисленных памятников зодчества. Их включение в композицию современного города в генплане Самарканда осуществлялось посредством планировочного обособления исторически сложившихся ансамблей Регистана, Биби-Ханым, Шахи-Зинда и др. В планах реконструкции городов были предусмотрены новые площади (им. Беруни, Театральная, Комсомольская в Ташкенте), водные поверхности и парки, озеленение.

*Архитектура 1970-90-х гг.* Это период, называемый периодом застоя, отличается в архитектуре отсталостью композиций (как отдельных зданий, так и ансамблей). В это время заметны попытки интерпретации отдельных национальных приемов (использование солнцезащитных панджара, сталактитов, внутренних двориков), но все это на уровне стилистики, а не внутреннего смысла архитектурной идеи (накладной декор в виде солнцезащиты во Дворце Дружбы народов, 1981 г.). Между тем Самарканд и Бухара дают исключительно важный материал для такого рода культурно-философских изысканий. В этих городах ставились и великолепно, с поразительной образно-эмоциональной силой решались фундаментальные мировоззренческие и идеологические задачи своего времени.



В этот период строились общественные сооружения различного назначения, отличавшиеся оригинальным подходом с использованием национальных элементов, росписей в интерьерах. Примером удачного сплава современности и традиций стал Выставочный павильон Союза художников в Ташкенте (1974 г., арх. Ф.Турсунов, Р. Хайрутдинов), фасады которого были решены в виде ограждающих панелей – складчатых лопаток, образующих гофры и орнамент, а в интерьерах - резьба по ганчу и дереву. Здание цирка

(1976 г., арх. Г.Александрович, Г.Масягин и др.) напоминало оправу перстня, сердцевину которого составлял купол. Своеобразный облик зданию придавали мощные ж/б рамы, облицованные мрамором, глубокие светотени, скульптурные очертания элементов. Среди крупных общественных зданий

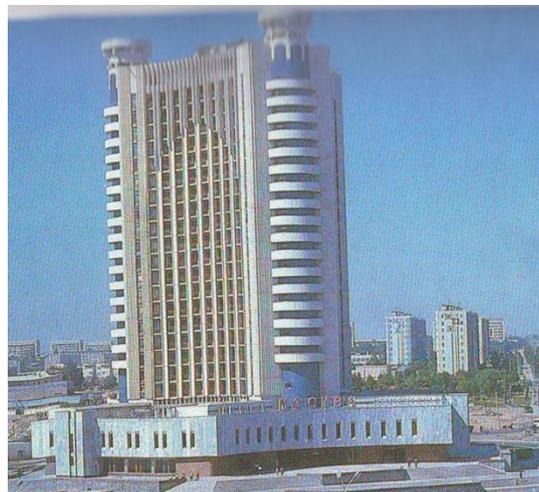


нового Ташкента выделялась гостиница «Узбекистан»

(1974 г., арх. И.Мерпорт, Л.Ершова и др.), приподнятая на высокий подиум и

напоминавшая раскрытую книгу. Ее пластичность на фасаде была достигнута при помощи легких ж/б конструкций солнцезащиты номеров в виде непрерывного рисунка, а в интерьере - рельефная роспись. Оригинальным образным решением отличались такие здания как кафе «Голубые купола» (1970 г., В.А. Муратов), чайхана на ул. Самарканд Дарваза (1968-76 гг., С.М. Сутягин) и баня-хаммом на площади Чорсу (1977 г., А.С. Косинский). Градостроительной доминантой стала гостиница «Чорсу» (1984 г., арх. В.Спивак), положившая начало освоению и реконструкции старгородской части города. Учитывая 3-х лучевую систему прилегающих уличных магистралей, авторы выбрали для плана форму равностороннего треугольника с мягко вогнутыми сторонами, в вершинах которого располагались 3 башни. Впервые в практике современного строительства для отделки фасадных плоскостей угловых башен применена специальная керамическая крупноразмерная рельефная плитка. В оформлении интерьеров использован декоративный рельеф (в зале «Беги-Шамал»), техника интарсии (банкетный зал «Русь») и энкаустика (банкетный зал «Ташкент»).

Таким образом, в архитектуре Узбекистана 1970-80-х гг. сказался интернациональный стиль, образованный в результате приоткрывшегося «железного занавеса». Проводится поиск современных градостроительных и архитектурно-художественных приемов, позволяющих по-новому решить образ, форму и содержание. Так, появляются высотные здания, формировавшие и обозначавшие композицию г. Ташкента (9-ти этажные дома, гостиница «Узбекистан» и «Чорсу»), новые здания-ориентиры, здания-символы, активно используются элементы, выражающие в архитектуре признаки национального своеобразия и региональной образности (декоративные решетки-панджара, бирюзовый цвет, колонки, айваны).



На рубеже 1980-90-х гг. экономические и социальные реформы лишили коммунистов монополии в стране, и в обстановке политики гласности и перестройки СССР распался. Накануне распада в Узбекистане корректировались нормы архитектуры и градостроительства, заимствовавшиеся из Европы без учета условий республики. К примеру, планировку городов укрупнили (в третий раз за советский период): жилые районы с сокращавшимися радиусами обслуживания объединили в огромные планировочные районы (пл. 2-4 га), удобные для администрирования, но абстрактные для горожан (без учета национальных традиций). Архитектурно-планировочное освоение старого города Ташкента не учитывало здешнего наследия и образа жизни. В 1980-е годы на самой крупной ташкентской дахе Себзар 90% ее территории с более чем 300 домами в 33 махалля были признаны как «представляющие культурную ценность». Были выделены 12 памятников архитектуры на государственной охране. За махаллю принята жилая общность до 2 тыс. чел., за гузар – 8-10 тыс. человек. Исследования

генпланов жилых районов 1980-90-х гг. обнаружили неэффективность их систем: культурно-бытового обслуживания, озеленения, пешеходных связей и размещения общественных зданий. Контакты населения происходили большей частью в масштабе не микрорайона, а группы жилых домов с населением как в махалле (2000-3000 чел.).

В период перестройки стало очевидным плачевное состояние теории и практики зодчества. Раскрылось отставание от стран сопредельного Востока. Кардинальные социально-политические и экономические трансформации, начавшиеся в 1991 г., открыли новую страницу в истории Узбекистана. Независимость и государственный суверенитет стали важными реформирующими факторами нового общественного устройства, мировоззрения нации, ее культуры и искусства. В качестве основного ценностного ориентира новой культурной политики был провозглашен симбиоз национальных и общечеловеческих ценностей. Важными факторами развития искусства стали:

1) во внешней политике – вхождение Узбекистана в международные организации (членство в ООН, ЮНЕСКО);

2) в экономической политике – развитие базовых отраслей экономики (энергетическая и сырьевая самостоятельность) позволило государству взять на себя ответственность за судьбу духовной культуры и объявить себя главным спонсором преобразований в области искусства;

3) идеологическая составляющая – идея национальной независимости, объективное осмысление и оценка собственного исторического наследия. Культурная политика Узбекистана была нацелена на становление и совершенствование духовной сферы – изучение и пропаганду исторических нравственно-религиозных и культурных ценностей. Справедливой переоценке подверглась роль ведущей религии народа – ислама. Весь комплекс этих социально-исторических факторов во многом определили приоритеты и векторы культурной политики. С начала 1990-х гг. новая

эстетика как составляющая общей идеологии независимости получает отражение в градостроительном и архитектурном облике городов.

**Изобразительное искусство.** Война 1941-45 гг. отразилась на судьбе искусства Узбекистана. В эти и первые послевоенные годы творчество живописцев было тесно связано с военной темой, их искусство носило черты документальности. В этот период в Самарканде находилась Всероссийская Академия художеств (ныне Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина), Московский художественный институт (ныне В.И. Сурикова), Киевский и Харьковский художественный институты. В 1941-45 гг. в Узбекистане было открыто 25 художественных выставок и участниками были



У.Тансыкбаев, П. Беньков, З. Ковалевская, В.Уфимцев, Л.Абдуллаев, А.Волков, О.Татевосян, В. Рождественский, Н.Кашина и т.д. Главной тематикой работ была военная тема (У.Тансыкбаев с серией картин «По дорогам войны», П. Беньков - «Встреча героя», «Мать героя», З. Ковалевская - «Проводы в армию»). Графику в послевоенные годы представляли Усто-Мумин, В.Еремян, С.Мальт, В.Хайдамов, А.Подковыров, В.Кедрин и др. В основном это были издательские, журнально-газетные работы и плакаты.

Живопись республики в ходе ускоренного развития, окрепнув, все же смогла выдвинуть ряд мастеров, которые придали формирующимся национальным школам в 60-е годы самобытное лицо. Одним из интересных и содержательных жанров в живописи Узбекистана в 1-ой половине 50-х годов становится портретный жанр и среди художников, работавших в этом направлении, можно назвать А. Волкова (портрет Врубеля), Р. Ахмедова («Портрет мальчика», «Портрет девочки»). Если в 50-х гг. преобладали

портреты как наглядные пособия о той или иной должности, профессии, звании, то в 60-х гг. для таких работ характерна неповторимость индивидуального своеобразия, психологического мышления (работы Р. Чарыева «Портрет друга», «Портрет современника», З. Ковалевской «Портрет художника Теплова», «Портрет художницы Раковой»), умение запечатлеть яркую натуру.

Период 1960-70 гг. отличается временем оттепели и наступающим временем застоя. Ч. Ахмаров в 60-х годах создаёт в технике акварели несколько портретов поэтессы Нодиры. Как в росписи, так и в графике Ч. Ахмаров прежде всего поэт. Особенно ему удаются портреты юношей и девушек. Он редко работает с натуры, а больше наблюдает, сопоставляет, а затем в мастерской претворяет свои впечатления в одухотворенные образы.



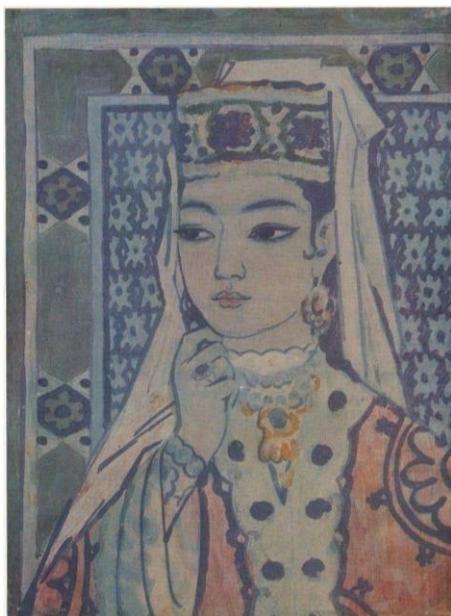
В 70-80-е гг. новая генерация мастеров в поисках эстетизации художественной формы вновь поднимает вопросы связи с традиционным наследием. К этому времени относится творчество художников Р. Чарыева («Портрете друга»), Ч. Ахмарова (портрет Зульфии), А. Исмаилова и продолжает развиваться портретный жанр, в котором вскрываются своеобразие склада характера человека. Среди лучших работ - портрет Саида

Ахмада кисти А.Абдуллаева, в которой писатель дан в динамичном образе, а также Р. Ахмедова (портрет художника Б.Бабаева) и Д.Умарбекова («Хусейн Байкара и Алишер Навои»). Произведения данного отрезка отмечены чувством гражданственности и патриотизма (триптих «Реквием» Р.Чарыева, «Сыны земли» А.Абдуллаева»). Одной из сильных сторон современной живописи Узбекистана - стремление к созданию правдивого и волнующего искусства, почерпнутого из жизни (портрет У.Тансыкбаева кисти Р.Ахмедова). Новаторские черты проявились в появлении ярких индивидуальностей, способных отразить время и его прогрессивные идеи. Профессиональное мастерство - это безупречное владение техникой живописи и способность мастера претворять в художественные образы впечатления о жизни. К примеру, тема «снятия паранджи» в работах К.Насырова, Ю.Зорькина, В.Жмакина, революционная романтика в работах Е.Мельникова «Улак», триптих «Реквием» Р.Чарыева, «Тревожные оды» В.Бурмакина. У каждого автора можно уловить отголоски художественного наследия при сохранении индивидуального восприятия.

К концу 80-х гг., в силу изменения политической и культурной ситуации, вопросы национального своеобразия живописи региона в том виде, в котором они функционировали все предшествующие годы, исчерпали себя. 90-е годы в истории узбекского изобразительного искусства не похожи на предшествующие десятилетия. Это связано со сложившейся исторической ситуацией, способствующей обретению художниками свободы творческого самовыражения. Наблюдается процесс отхода от понимания искусства как ремесла в сторону философских размышлений, что значительно сказывается в обогащении содержательной стороны произведений. Развитие узбекского искусства в мировом контексте происходит несколько обособленно, по своим законам, и в этом заключается непохожесть. Идет формирование нового духовного пространства, в котором идея самоутверждения народов региона, возрождения их национальных корней является важнейшей. Для основной части мастеров изобразительного искусства Узбекистана остается

приверженность к своим национальным ценностям и философско-эстетическим воззрениям. Этот массив культурного опыта они пропускают сквозь призму собственного мировосприятия, обогащая искусство неординарными творческими идеями. Начало 90-х гг. вновь стало временем важнейших исторических перемен, что связано с утверждением независимости и суверенитета республик Средней Азии. Идет формирование нового духовного пространства, в котором идея самоутверждения народов региона, возрождения их национальных корней является важнейшей.

**Монументально-декоративная живопись.** С 1963-1973гг. отмечено активным развитием монументально-декоративной живописи, чему способствовало и большой размах строительства после землетрясения 1966 г. Это 2 этапа- 1963-1967г., когда современная архитектура только начала утверждать себя. Внешний вид, а чаще интерьеры старых зданий путём переделок и реконструкций подгонялись под современные нормы. Произведения художников-монументалистов исполнялись на холсте, затем закреплялись на стене, или в технике сграффито. Таковы панно Ч.Ахмарова для музея Улугбека (архитектор А.Бабаханов); панно В.Жмакина, В.Соседова и А.Гана «Провозглашение Узбекистана Советской Социалистической Республикой» в интерьере Музея истории Узбекистана, в Институте сейсмологии АН УзССР - панно И. Лимакова,



В.Соседова и М.Губанова; «Дастархан» для касс Аэрофлота (В.Соседова и Ю.Московского). Несколько произведений были выполнены в благородных материалах: в керамике - панно А.Мазитова (Республиканский Дом моделей), Д.Юнусова (ЦУМ в Ташкенте), фрески А.Гана (Дворец искусств), Е.Костомарова (гостиница «Космос»). Ранние произведения часто имели самостоятельное значение. Они не входили в архитектурный ансамбль и

были случайной вставкой или декоративным элементом (панно в интерьере касс аэрофлота, торгового центра Чиланзар, Институт сейсмологии, вестибюль гостиницы «Россия» и др.

К наиболее удачным работам, в которых выразился синтез архитектуры с монументально-декоративным искусством - вестибюль Института востоковедения имени Бируни АН УзССР (росписи Ч. Ахмарова), которое включает самостоятельные, логически связанные между собой эпизоды - художник раскрывает мысль о вечности жизни в её бесконечном движении. Также росписи банкетного зала-ресторана «Юлдуз» (Ч. Ахмарова)- предстаёт бытие древнего города. Последовательно и ритмически организованные эпизоды закономерны там, где место, отведенное для монументально-декоративного искусства, имеет лентообразную или фризообразную форму. Главное - это новое понимание синтеза искусств, когда живопись и скульптура вводятся в архитектуру не как декоративное цветное пятно, не для скрадывания унылой однотипности здания, а как равноправная формообразующая часть архитектуры. Поэтому в архитектурных объектах 60-70-х годов монументально-декоративная живопись заключена не только в интерьере, но на внешнем облике здания (Республиканский дом моделей, завод «Миконд», лекционный зал ВДНХ, ряд жилых домов). Многие произведения монументальной живописи играют декоративную или формообразующую роль не только в пределах данного здания, но отчасти и в масштабах градообразующего характера. По изобразительным средствам монументально-декоративная живопись иногда напоминает прикладную графику, плакат или станковую живопись, имеющей тяготение к повышенной декоративности цвета. Были произведения, в которых прослеживалось влияние художественного наследия Узбекистана (монументальная живопись Ч. Ахмарова, фрески «Фархад и Ширин» Н.Кашиной, В.Бурмакина, А.Гана и др.). Это свидетельствовало о процессе взаимовлияний творчества разных времен, поколений и направлений, жанров в изобразительном искусстве Узбекистана.

### *Развитие декоративно-прикладного искусства 50-60-х гг.*

В этот период художественная промышленность завоевывала все большее место в производстве художественных изделий. С 1947 г. начал выпуск набивных шелковых тканей Маргиланская фабрика, в 1953 г. вступает в строй Ташкентский фарфоровый завод. В начале 60-х гг. происходит массовая реорганизация художественных промыслов и артелей в фирмы и фабрики. Создаются шелкоткацкие фабрики в Намангане и Коканде, фабрики художественных изделий в Ташкенте, Андижане, Намангане, Чусте. Естественно, что после окончания войны внимание и интересы художников сосредоточились на воплощении пафоса победы в различных видах искусства. Это и определило праздничность, мажорность искусства. Характер прикладного искусства Узбекистана рассматриваемого времени складывается по 3 основным направлениям – художественная промышленность, народные промыслы и домашнее хозяйство.

**Одежда.** С основанием в 1949 г. ташкентского Дома моделей в Узбекистане зарождается профессиональное искусство моделирования. В сер. 50-х гг. вторгается мода, пришедшая на смену упрощенному типу одежды с прямыми линиями, подкладными плечиками и всем прочим, что несло в себе отпечаток моды первого послевоенного десятилетия. Одежда подчиняется конфигурации человека. Наряду с общепризнанной модой живет национальный тип одежды при излюбленном колорите тканей, использовании узбекских шелков. Из национального костюма сохраняется то, что целесообразно в местном климате: женское просторное платье и мужская рабочая одежда. Из национальных форм более подвергалась эстетическим влияниям времени женская одежда. Процесс стирания национальных различий в костюме закономерно продолжается, он длителен и неравномерен. Традиция сохраняется потому, что народная одежда не конфликтует с климатическими условиями. Во все времена сохраняется стремление привести к единству современные эстетические веяния и

местную традицию, сохранить национальное своеобразие, используя узбекские ткани, ювелирные украшения, шарфы и платки.

**Ткани.** В рисунках тканей большее предпочтение отдавалось пышным букетам и цветам. Детальная разработка мотивов и внешнее подобие природным формам нередко приводило к утере специфической условности текстильного декора. При этом неизбежно усиливалось многоцветие колорита. Увлечение изобразительностью, светотеневыми эффектами, натуралистической детализацией снижало декоративную выразительность тканей. Налет однообразия лежал на набивных тканях. Это впечатление создавалось однотипными композициями, полихромией и пристрастием к цветочному орнаменту. Ассортимент тканей ручного производства номинально оставался тем же: атлас, шойи, бекасаб, алача, калами. Шире становится назначение абровых шелков и эволюция их оформления шло в сторону усиления их цветности и укрупнения узора. Лишь хан-атласы с крупными ветвистыми мотивами имели ясность и пластическую выразительность орнамента.

Значительно расширились возможности шелковой промышленности за счет новой технологии и механизации, применения новых материалов (химических волокон, металлических нитей). Изменяется колорит и структура тканей. В 60-е годы в оформлении атласных абровых тканей намечается тенденция к отвлеченному рисунку, все чаще принимающему форму цветных стрелчатых пятен. Палитра остается по-прежнему насыщенной. В конце 60-х гг. складывается еще одна линия в оформлении шелковых тканей – растительный или традиционно орнаментальный узор передается тонким контурным силуэтом вроде легкого ажурного кружева.

**Вышивка** входит и в национальную одежду и в оформление интерьера. Расшивались тюбетейки, жилеты, тесьма, туфли. Вышивались крупные и мелкие изделия для убранства дома. Художественный строй машинных вышивок, создаваемых артелями, не отражал разнообразия местного искусства. В 1950-80-х гг. в вышивке, как и во всем декоративно-

прикладном искусстве этого времени, прослеживалось сильное влияние станкового искусства. Негативными сторонами этого процесса были стремление к натуралистической передаче событий и предметов реальной жизни, излишнее увлечение сюжетно-изобразительными и портретными жанрами. Только в ручной вышивке тюбетеек местные художественные традиции продолжали развиваться полноценной жизнью. Особенно разрабатывались многочисленные варианты орнамента узкой каймы сузана. В них наряду с тонким графическим ажурным рисунком выявлялись удивительная гибкость и пластичность тамбурной строчки. Вышивка, продолжая свое развитие в форме домашнего традиционного рукоделия, вследствие многих объективных причин сузила масштабы своего влияния и распространения.

**Золотое шитье.** В период 1920-80-х гг. коренным образом меняются формы организации золотошвейного ремесла и функции создаваемых изделий. Из промысла со специфической, закрытой формой передачи мастерства, отработанным механизмом получения и распределения заказов, исходящих в основном из привилегированных слоев общества он постепенно переходит в сферу массового производства по преимуществу сувенирных изделий. В 50-е гг. наметилась тенденция к созданию монументальных золотошвейных панно (к примеру, занавес для театра им. А. Навои, где были вышиты золотом и серебром мотивы узбекской поэзии).

**Резьба по дереву.** С 1920-80-е гг. несмотря на сужение сферы функционального назначения резного дерева, в искусстве резьбы по дереву продолжают развиваться художественные традиции существующих локальных школ и появляются нововведения в орнаментальной системе. Сохраняются такие центры как Хива, Самарканд, Ташкент, Коканд, Маргилан, Андижан, Фергана, Шахрисабз. Ярким представителем кокандской школы резьбы был К. Хайдаров, работы которого представляют высокохудожественные образцы резьбы по дереву (двери, панно, столы, табуретки из ореха). Искусством орнаментальной резьбы мастера владели

виртуозно. Сложность состояла в том, что резьбой украшались устаревшие формы (столики, шкатулки, ширмы, т.е. вещи, потерявшие утилитарное значение в новом быту). Статичность самой формы этих предметов повела поиски в сторону декоративизма. Разрастается пространство, занимаемое резьбой. Густая уплотненность орнамента ведет к утере пластической выразительности самого узора.

**Керамика.** Конец 50-х и 60-е гг. – период яркого раскрытия дарования народных мастеров-керамистов. Их искусство сохраняет самобытность и художественную многогранность. В конце 50-х гг. меняется понятие «ташкентская школа», т.к. здесь работают очень разные мастера (М.Рахимов, Н.Феодоридис, А.Кедрин), которых объединяет не единство приемов оформления, а новый путь развития керамики; именно ташкентские художники предпринимают поиски, которые основываясь на национальных народных традициях, идут в русле общих принципиальных задач искусства керамики в стране. Показательно в этом отношении творчество М.Рахимова, который обращаясь к периодам расцвета керамики средневековья, отбирает в ней черты, созвучные современности и разрабатывает множество вариантов традиционных и новых декоративных форм. В творчестве С.Раковой также сочетаются глубокое понимание узбекского народного искусства и чувство современности. В ее произведениях есть чувство размеренности, эстетизм, ощущение прекрасного. Важной особенностью ее творчества является умение гармонично объединить декоративно-прикладное и изобразительное начало. С 1953 г., со дня вступления в строй Ташкентского фарфорового завода, начинается промышленный этап развития узбекской керамики. Особое внимание уделяется разработке посуды национальных форм, первые образцы которой были восприняты у русских заводов, издавна производивших фарфор для Средней Азии. В поисках национального характера оформления фарфора художники обратились к народному искусству. Преобладает графическая манера росписи с участием ярких локальных цветов – красного, зеленого, синего, вишневого для сплошного

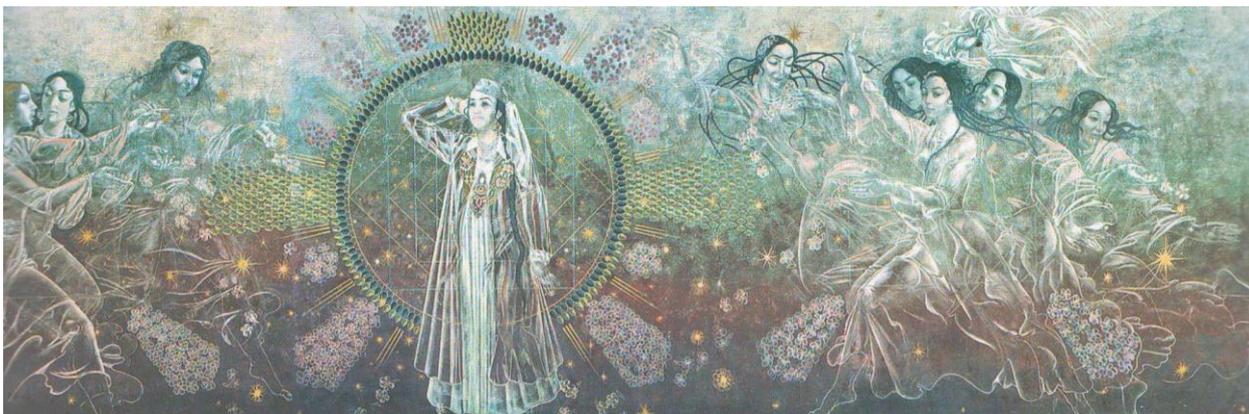
покрытия фона, на котором выступают белые орнаментально-арабесковые композиции.

Время сложения художественного стиля заводской продукции пришлось на середину 50-х гг., когда украшательские концепции еще не были изжиты. Это наложило отпечаток на работу художников последующих лет.

В 60-е гг. новые эстетические критерии красоты побудили керамистов к оживлению белого фарфора росписью. Интересные решения найдены в кобальте. Шестидесятые годы явились началом нового этапа в развитии узбекской керамики, отмеченного поисками нового содержания и новых средств его образного раскрытия. И, начиная с 1960-х гг. в общем развитии поливной керамики Узбекистана наблюдается неутешительная тенденция – исчез ряд уникальных центров. Причины резкого ухудшения положения дел, во многом были связаны с социально-экономическими причинами – отсутствием достаточного спроса на продукцию народных гончаров, их низким социальным статусом, халатным отношением со стороны местных властей к судьбе народного мастера.

Таким образом, для искусства XX в. характерен эволюционный процесс и преемственность традиций, которые можно наблюдать в творчестве художников 1980-90-х гг. (тенденция отношения к Востоку). Об этом свидетельствуют работы Д. Умарбекова (монументальные работы «Человек разумный» 1979-80 гг., «Я-человек»), Б. Джалалова («Посланники вечности» в Доме кино, росписи интерьеров концертного зала «Бахор» на тему «Рождение танца»), ставшие стержневыми вехами в истории изобразительного искусства Узбекистана XX в. То есть, для всего искусства постсоветского пространства в 1990-е гг. характерна широта спектра стилевых моделей. Это одна из примечательных особенностей искусства переходного периода – поискового по своей сути, когда в причудливом стилевом калейдоскопе сплелись такие разные направления как соцреализм, декоративизм (стилизация миниатюры), авангардизм (инсталляции). Самой

важной особенностью художественного процесса этого периода следует считать высвобождение из-под идеологического прессинга и обретение



подлинной творческой свободы, что побудило художников к активному поиску новых пластических форм и расширению спектра стилевых направлений.

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА ПЕРИОДА НЕЗАВИСИМОСТИ

Кардинальные социально-политические и экономические трансформации, начавшиеся в 1991 г., открыли новую страницу в истории художественной культуры Узбекистана. Развитие культурных и художественных процессов начала 1990-х гг. во многом определял целый ряд социально-политических и экономических факторов. Внешняя политика страны – вхождение Узбекистана в международные организации и установление дипломатических отношений со многими странами мира в качестве субъекта международного права – открыла «железный занавес» в сфере культуры и искусства. Это позволило творческой интеллигенции страны не только глубоко ознакомиться с достижениями современного мирового художественного процесса, но и самой представить достижения национальной культуры и искусства на мировой арене. Важным фактором развития искусства стала и идеологическая составляющая, которая нашла отражение в идее национальной независимости. Благодаря обретению независимости за небольшой срок в стране были созданы принципиально новые политические основы государственного и общественного устройства Узбекистана. Независимость и государственный суверенитет стали важными реформирующими факторами нового общественного устройства, мировоззрения нации, ее культуры и искусства.

**Архитектура.** С начала 1990-х гг. новая эстетика как составляющая общей идеологии независимости получает отражение в градостроительном и архитектурном облике городов страны и в формах монументального искусства. Распад СССР и образование среди стран СНГ РУз открыли новые перспективы. Республика стала распорядителем собственных ресурсов, определила связи с зарубежными странами и обрела свое место в мире, новые социальные и экономические программы изменяют ее жизнь. Архитектура стала выразителем этих перемен, ибо базируется на новом

социальном заказе, обновленных возможностях строительства. Важным фактором стал Указ Президента РУз И.А. Каримова «О мерах по дальнейшему совершенствованию архитектуры и градостроительства в РУз» (26 апр. 2000 г.) и Постановление КабМина «Об утверждении Положения о порядке разработки генпланов и застройки городов, райцентров и поселков городского типа» (14 авг. 2000 г.). Наравне с этим главной целью государственной политики РУз с 1991 г. стало сохранение исторических городов. Переоценка градостроительных методов XX в. ради выработки цельной методологии охраны и реконструкции стала необходимой для 20 исторических городов Узбекистана. После целого века отрицательного отношения Советов, исторические города нуждались в сохранении в качестве преобладающего пешеходного района в сети городских магистралей.

Актуальными проблемами в современном градостроительстве стало решение таких проблем как учет региональных особенностей исторических городов при составлении их генпланов; большой акцент на пригородные зоны созданием малых городов-спутников, вбирающих в себя растущее население пригородной зоны; интенсивное использование территории плотно застроенных жилых образований

Возникает необходимость безотлагательного решения в генеральных планах городов инфраструктуры старого города, сохранение культурного наследия, воссоздание садово-паркового искусства и улучшение экологии. В связи с этим начался новый этап развития градостроительства Узбекистана. Впервые в истории Узбекистана ОМ введен в действие «Градостроительный кодекс» (2002 г.). Первой крупной работой в годы Независимости является «Схема генерального плана развития г. Ташкента на период до 2015 г.», предусматривающая поступательное развитие Ташкента как столицы суверенного гос-ва с более высокими, чем прежде стандартами качеств городской среды и инфраструктуры. Важной концептуальной позицией проекта является сопряженное планирование развития города и его пригородной зоны.

Практика реконструкции исторической части Ташкента свидетельствует о значительных работах, проведенных за последние годы на территории «старого Ташкента». Такие фрагменты как Северо-Запад, Шахристан, Алмазар-Укчи, Караташ, Кукча подверглись реконструкции с восстановлением гузаров, мечетей, махаллинских центров. Особое внимание уделялось сохранению культурного наследия. В годы Независимости развернулась созидательная работа по реставрации памятников архитектуры. Восстановление памятников и градостроительных комплексов в исторических городах стала государственной политикой РУз. По инициативе Президента в 2001 г. был принят закон «Об охране и использовании объектов культурного наследия». Отреставрированы в Бухаре мечеть Джами-Калян и торговые комплексы Таки Заргарон, введены элементы искусственного микроклимата в ансамбле Ляби-Хауз, также отреставрированы памятники в Хиве (медресе Шергазихана, Ислам Ходжа), в Самарканде (мечеть Амира Темура, комплекс Шахи-Зинда), в Термезе (комплекс Хакима ат-Термези) и т.д.

В качестве основного ценностного ориентира новой культурной политики был провозглашен симбиоз национальных и общечеловеческих ценностей. Две эти составляющие придали своеобразие творческим поискам в современном искусстве Узбекистана. Современные постройки украшаются стилизованными под средневековые образцы куполами, и в тоже время растут высотные здания банков и офисов иностранных компаний, отражающие ведущие тенденции мировой архитектуры. Такой стилевой симбиоз отражает новые черты национального зодчества. Наиболее показательно этот процесс протекает в Ташкенте. Ташкент как новый азиатский мегаполис должен был бы быть нацелен на воспитание техногенных ощущений. На площади Мустакиллик были построены комплекс Скорбящей матери с аллеей длиной 60 м (А. Акопджанян, М. Мусаев) с использованием традиционных народных элементов (айванов, колонн). На месте высотного Вычислительного центра АН (1975 г., Р.М.

Блезе) был построен белый высотный бизнес-центр Пойтахт (2006 г., Г.И. Магаметова, А.М. Мамедов), составивший ансамбль с комплексом Госплана УзССР, реконструированный в 2009 г. для Казначейства РУз (А.И.



Калисламов, В.Н. Бреусенко и др.).

Коренным образом изменилась площадь Мустакиллик. В 2000 г. здание Совета Министров (1960-70-х гг.) было преобразовано в

современное здание, обстроеное красным гранитом с ленточным остеклением (А. Акопджанян, А. Саакян). На этой же площади реконструировано 14-этажное административное здание с 8-этажной пристройкой, между которыми образован атриум до 11 этажей. В 2005 г. завершено строительство главного на площади здания – Сената Олий Мажлиса, построенного с учетом его композиционной роли (в ансамбле центра) в неоклассическом стиле. Пластика его архитектуры спокойна и гармонична и вызывает чувство торжественности и значительности. Своеобразное в плане, протяженное здание Сената благодаря удачным геометрическим размерам и верным пропорциям, удачно завершает застройку площади и является центральным композиционным элементом всего архитектурного ансамбля площади.

Для административных зданий самым удачным было использование стиля классицизм - обнесенные колоннами здания Хокимията РУз, полукруглый выступ в центре Олий Мажлиса, Государственной Консерватории (1996-2002 г.). В этих зданиях наряду с традициями можно наблюдать новые стилевые черты. Однако, переход к рыночной экономике, сопровождающийся иностранными инвестициями, трансформирует архитектурный стиль классицизма.



Совместные предприятия строят здания средней этажности, компактные и схожие по функциональной программе – это офисы, совмещенные с гостиничными номерами или квартирами, а также учреждениями торговли. Набирает силу новый для нашего региона корпоративный стиль архитектуры, обычный для стран с развитой рыночной экономикой. Стиль корпорации выражен мощными каркасами, крупными объемами бежевого или оранжевого цветов и контрастирующими на их фоне стеклянными и бетонными скорлупами балконов и карнизов. Это отели (ступенчатая пирамида Меридиен, распластанные корпуса Афрасиаба, мощная вертикаль Бухоро). Такой стиль архитектуры новых отелей, банков, деловых и торговых центров, отличающийся композиционными контрастами и дорогими строительными материалами, стеклянной оболочкой, стал свидетельством раскрытия республики миру и ее активных экономических взаимосвязей с ним. Здания стиля осуществляются международными строительными корпорациями для функционирующих также в международном масштабе финансовых корпораций (отель Интерконтиненталь и 23-этажный небоскреб Национального банка Узбекистана (1995 г., А.Р. Тохтаев, Ф.Э. Пакдемирли). Столичные стили

повторились в областях (вход в Андижанский лицей). Если народные мастера одухотворяли своим искусством величие столичных построек, то столичные стили стали придавать монументальность архитектуре областей.



Качественные изменения в годы Независимости произошли в жилищной архитектуре Узбекистана. Вместо типовых жилых домов из железобетонных панелей активно строятся высококомфортные малоэтажные жилые дома из кирпича, а также индивидуальные малоэтажные дома с земельным участком. Успешными примерами решения художественного формирования пространственных систем жилой застройки являются застройка улиц Амира Темура, А.Навои, Кунаева, Мавераннахр и др. в Ташкенте.

Таким образом, в последнее десятилетие в столице Узбекистана очевидно смешение стилей – общемировых архитектурных тенденций (гостиницы Интерконтиненталь, Шератон, Бизнес-центр) и попыток подчеркнутого обращения к историческим формам (Музей истории Темуридов, здания Олий Мажлиса, Хокимията Ташкента, Государственной консерватории). Классицизм и корпоративность одухотворяются народными мастерами. Проводятся активные мероприятия как в сфере современной архитектуры, так и созидательная работа по реставрации памятников

архитектуры. Все это свидетельствует о важной роли архитектора в развитии современного государственного строительства.

*Изобразительное искусство.* В 1980-х гг., с ослаблением идеологической цензуры возрождаются отдельные авангардные течения, а с 1990-х гг., когда на постсоветском пространстве возникают суверенные государства, обращение художников к европейскому модернизму порой даже поощряется новой идеологией. Изобразительное искусство Узбекистана этого времени испытывало ряд значительных трансформаций: мировоззрение многих художников изменилось, в стиле и приемах живописи мы видим очевидные новшества. Когда еще можно было увидеть неожиданных и парадоксальных по цвету синих коней (Т.Каримов), желтых павлинов (Г.Кадыров) или темно-коричневого верблюда в красных яблоках с расцветающим между 2-мя горбами кустарником (Ф.Ахмадалиев). Были осуществлены институциональные реформы в различных сферах художественной культуры. В области изобразительного искусства было принято решение о создании Академии художеств Узбекистана, что свидетельствовало о повышении статуса художника, его роли в становлении нового общества и духовной культуры.

Наряду с закономерным интересом к собственным традиционным ценностям, к своему богатому художественному наследию, художники Узбекистана творчески воспринимают и достижения современного европейского и всего мирового искусства. Особенно это ярко проявилось в национальной станковой живописи. В XX в. в Узбекистане сложилась достаточно сильная в профессиональном отношении художественная школа, однако, творческий потенциал мастеров многие десятилетия находился под сильным прессом идеологической цензуры. Лишь в начале 1990-х гг. возникшее у художников ощущение творческой свободы и максимального самовыражения изменило облик искусства. Снятие железного занавеса позволило деятелям культуры напрямую соприкоснуться с творческим опытом и авангардными явлениями современного мирового искусства. В то

же время рост национального самосознания вызвал интерес к собственной национальной истории и поэтике традиционной культуры. Т.о., с одной стороны, усилились модернистские тенденции, поиск новых пластических форм выражения, а с другой – стало очевидным обновленное отношение художников к национальной истории и искусству предшествующих лет. В целом, современное искусство Узбекистана претерпело смену определенных стилевых приоритетов – от акцентированного внимания к традициям восточной миниатюры до попыток создания модернистских проектов. Происходит глубокое и всестороннее постижение богатого наследия. Это сложный многоуровневый процесс, в котором, с одной стороны, необходимо сохранение собственной историко-культурной преемственности, с другой – открытость современному миру.

Общий отличительный признак новой живописи - тотальный отход от академических канонов. Главное отличие живописцев новой волны – ярко выраженная индивидуализация форм выражения. К ним относятся такие живописцы как С.Алибеков, Л.Ибрагимов, Г.Байматов, А.Нур, Д.Умарбеков, Б.Исмаилов, Ш.Имамов, А.Насреддинов, Ш.Бабаджанов и др. Несмотря на безусловно индивидуальную манеру письма, интуитивно осязаемая структурная общность произведений живописцев Узбекистана основывается на восточной поэзии и суфийской философии. Художники нового времени (А. Нур, Д.Усманов, Ф.Ахмадалиев, Б.Махкамов, Ш.Хахимов) делают попытку, направленную на обновление способов философского и художественного познания мира. Так, А. Нур создает собственную художественную систему, основанную на философско-эстетических основах религии («Ангел», «Дервиш», «Сладкий сон», «День и ночь», «Алла»). Главное для него – развивать идеи поэтического согласия и гармоничности с Миром, Природой и Космосом; ощущение внутренней красоты, выражение внутреннего смысла. Главная тематика - райский сад, влюбленные пары, странники и дервиши, символы луны и солнца. Картины «Яблоко любви», «Сад любви», «Река любви» воспринимаются как светлые по настрою

поэтические новеллы и одновременно как ассоциации, связанные с прообразами восточных поэм, в которых влюбленная пара олицетворяет любовь духовную.

Работы С. Алибекова, отличающиеся мифологическими и аллегорическими персонажами, фантастическим видением и мистической интерпретацией, воспринимаются как театральные мезансцены и как миниспектакль («Перламутровый эфир», «Метаболизм страсти»). Призыв к нравственному очищению – основной лейтмотив произведений художника. Его работы, сопровождающиеся выразительными текстами, отличаются экстравагантностью («Жар для скользящего фламинго», «Мир пионового расцвета») и содержат определенные нравственные оценки, но лишь в качестве сопровождающих интонаций, главное же в работах художника – поэтическое размышление, свободный полет творческой мысли.

Работы художника Петра Аненкова отличаются сложным сплавом восточной миниатюры, западноевропейской живописи и русского лубка. Важнейшая черта работ художника - сюжетное начало. Пристрастие к сюжету, предметным формам определилось многими годами работы в области книжной графики. Живописные работы художника отличает богатая палитра ярких насыщенных цветов, контрастных сочетаний теплых и холодных тонов, создающих настоящую стихию света и линий, а также мягкий юмор или сарказм («Эмансипация», «Рождение»). Излюбленными образами, которые регулярно повторяются, являются всадники («Фархад и Ширин»), корабли («Корабль дураков», «Притча о корабле»), мадонны и ангелы («Мой ангел»), предстающие в новых сюжетных разворотах. Главное в его работах - стремление синтезировать Восток и Запад при сохранении индивидуального авторского начала.

С конца 1990-х гг. в Узбекистане активно создаются инновационные концептуальные проекты – инсталляции, перформансы, концептуальные проекты, видеоарт (форма искусства, возникшего как протест против засилья рынка и коммерциализации искусства), клипы с явно выраженной

коммерческой заявкой. В данном направлении работают такие художники как Д.Усманов, Ф.Ахмадалиев, Ю. Усеинов и др. На развитии этих видов искусств сказался тот факт, что Узбекистан стоит несколько в стороне от общемировых или европейских художественных процессов. Поэтому в данном вопросе сказалась специфика развития национального изобразительного искусства и эстетические причины. «Восточный» постмодернизм отличается способностью передать и национальную тональность, и актуальность нового восприятия мира. К примеру, живописцем Ф.Ахмадалиевым была создана инсталляция в виде сквозной юрты-аркады и глиняная композиция с дервишем. Великолепно ощущает баланс восточного формата и западных смысловых конфигураций В.Усеинов, исподволь ищущий эту гармонию. Новым событием в художественной жизни Узбекистана стали 2 неординарные выставки в 2007 г.: «Тетрагон – четыре измерения реальности» и «Похищение кокона» (инсталляции Дж.Усманова и Ю.Усеинова), показавшие новаторские поиски современных художников Узбекистана в разных сферах пластического искусства. На этой выставке участвовали Тимур Ахмедов, Зебо Шарипова, Бабур Исмаилов и Барри и Фавзия Лэйн. Главная тема работ, выполненных в разных материалах (гипсе, дереве, текстиле) - тема Шелкового пути. Так, инсталляция Дж.Усманова «Кардиограмма Шелкового пути» представляла красивую, сдержанно-холодную европейскую женщину в одежде из шелка, которая с длинным шлейфом представляла Великую шелковую магистраль. Ю.Усеинов отличается выполнением работ в текстиле, ярким примером является «Коконный расцвет», выполненный в технике чия в виде обернутых шелковой нитью вертикальных труб. В его композиции «Похищение кокона I» использованы необычные, вырезанные из фанеры фигуры динозавров, олицетворяющих силы зла. Также на этой выставке были представлены и видео-инсталляции (Б.Исмаилов), фото-композиции (Т.Ахмедов), сюжеты которых были связаны с раскрытием женской темы в традиционных и авангардных формах современного искусства. А также работы молодых

художников, таких как Д.Разиков («Семь красавиц»), Н.Шарафходжаевой (скульптурная инсталляция «LUNOLIK.YA», составленная из огромного числа компьютерных дисков), Ш.Раджамова (инсталляция «Лишь легкий звук твоих шагов» в виде вырезанных в форме женского следа фрагментов цветных фотографий из гламурных журналов), видеоарт С.Джаббарова («Без названия»). Таким образом, итоги выставки показали, что актуальные формы искусства – инсталляция или видеоарт – сами по себе не являются показателем тектонических сдвигов в художественном сознании. Наличие нестандартных творческих идей, независимо от формы художественного изложения не теряет своей актуальности. Об этом свидетельствует развитие в современном искусстве такого направления, как кубизм – философское течение в живописи, направленное на разрушение прежних канонов и декларирующее создание новой художественной реальности. Кубистическое построение форм и некий геометрический абстракционизм можно наблюдать в искусстве Узбекистана в работах Б.Джалалова, В.Бурмакина, Дж. Умарбекова, А.Насреддинова, в живописных работах Д.Рузыбаева, Х. Зияханова («Яблочный старик», «Горс», «Посвящение Ботичелли. Весна», «Посвящение Ботичелли. Диалог»). Оценочное сравнение Востока с Западом в картинах Х.Зияханова, как впрочем, и у многих узбекских художников, явно не в пользу западной цивилизации. В этом проявляется своеобразная востокоцентристская черта узбекских художников. Обусловленность традициями прошлого (далекого и недавнего) остается одной из главных особенностей современного искусства Узбекистана. В рамках таких новаций, лимитированных определенной историко-культурной традицией и собственными эстетическими принципами, происходит феноменальное развитие живописного процесса в Узбекистане 1990-х годов.

Таким образом, с исчезновением идеологических запретов искусство независимого Узбекистана становится средством самовыражения, реализации собственного миропонимания. Одновременно пришло осознание того, что художнику мало владеть мастерством, многое зависит от его

интеллекта, уровня образования и воспитания. Состоявшиеся в 2001, 2003, 2005, 2007 и 2009 гг. Ташкентские биеннале современного искусства, продемонстрировали высокий творческий потенциал художников и своеобразие национального искусства Узбекистана. Самое главное, художественные традиции, которые развивались и формировались на территории Узбекистана на протяжении многих веков, в различной степени на каждом этапе развития проявлялись как в современной архитектуре, так и в изобразительном искусстве данного региона, видоизменяясь и трансформируясь в соответствии с требованиями времени. То есть, изобразительное искусство Узбекистана, уходящее корнями вглубь веков, отличается преемственностью традиций и новаторством.

**Ключевые слова:** буддийские святилища, архитектоника, урбанизация, сырцовый кирпич, эллинистические традиции, синтез искусств.

**Ключевые слова:** замок-усадьба, шахристан, дворово-айванная планировка, храмы и монастыри, мечети, монументально-декоративная скульптура, торевтика.

**Ключевые слова:** Стрельчатая арка, хонакох, зиёратхона, тисненные и облицовочные плиты, поливная посуда, геометрический орнамент.

**Ключевые слова:** хисар, махалля, регулярность, глино-каркасное строительство, тромпы, гирих, майолика, синтетический стиль, миниатюра, кабрташ, кенотаф.

**Ключевые слова:** кундаль, резная мозаика, часпак, кырма, таки и токи, медресе, принцип «кош», орнаментализм, портрет, «новоузбекская» манера письма.

**Ключевые слова:** народное жилище, пространственная организация, «большой» и «малый» ордер, золотое шитье, роспись и резьба по дереву и ганчу, сюзане.

**Ключевые слова:** классицизм, колониальный стиль, художественные ремесла, ткани и ткачество, ювелирное искусство, вышивка, станковая живопись и графика.

**Ключевые слова:** реконструкция, индивидуальный проект, архитектурно-градостроительные концепции, национальный стиль, портретный жанр, монументально-декоративная живопись, традиционное наследие, синтез искусств, соцреализм.

**Ключевые слова:** независимость, классицизм, корпоративный стиль, модернистский проект, концептуализм, инсталляция, перформанс, кубизм.

## Глоссарий

**Аркатура** – ряд небольших арок или арочных ниш

**Айван** – полуоткрытое пространство; в народном зодчестве – навес, терраса с балочным перекрытием на колоннах, в монументальном – портал

**Дарваза** – ворота, въезд в город

**Долон** – проход, прихожая в жилых домах

**Каркас** – конструкция зданий, при которой нагрузка от перекрытия сосредотачивается на отдельных несущих ее опорах.

**Кубба** – завершение, которое устанавливается в верхней точке купола.

**Михраб** – в архитектуре культовых зданий ислама так называется ниша, ориентирующая молящихся лицом к Мекке во время молитвы. В Средней Азии михраб устраивается в западных или юго-западных стенах.

**Майолика** – обожженные глиняные плитки, покрытые рисунком и глазурью. Особо выраженный характер майолика получила в период правления Темура. По технике изготовления майолика бывает росписной и плоской.

**Медресе** – высшая школа в исламе

**Мечеть** – молитвенное здание или помещение в исламе

**Минарет** – специальная башня, с которой возглашался призыв мусульман на молитву

**Мукарнас** – системы объемных или ячеистых сталактитов, в отличие от плоских сталактитов “ироки” – вид ганчевого декора куполов и сводов

**Намазгох** – здание мечети, предназначенное для праздничных молений

**Некрополь** – комплекс погребальных сооружений

**Парус** – конструкция перехода от квадратного основания здания к куполу

**Пештак (передняя стенка)** – главная составляющая всех мусульманских памятников архитектуры. Это парадной вход в здание, которым определяется ось всей композиции памятника. Пештак раскрывает содержание постройки, так как его размеры и декор указывают на назначение здания, имя строителя, а в мавзолеях имя усопшего и дату его погребения.

**Рабад** – торгово-ремесленный пригород средневекового города

**Сталактиты** – напуск кирпичей рядами и возведение системы арок по ярусам. Различается плоский сталактитовый карниз, именуемый *шарафа* и *ираки* – усложненные фигурно-звездчатые сталактитовые паруса. Сталактиты могут располагаться рядами – линейно (карниз), заполнять окружность купола, угол, выступать из плоскости купола.

**Сульс** – один из основных каллиграфических почерков арабской письменности, отличающийся округлостью и пластичностью форм

**Сфероконический купол** – форма, образованная вращением стрельчатой кривой, включающей в себя сферическую часть у основания и коническую – у вершины

**Тектоника** – это одно из наиболее определяющих средств зодчества, которая является сложным средством организации и выражения архитектурных форм. Это структура сооружения, определяющая расположение и взаимосвязи частей; их подчинение целому; пластически разработанная, художественно осмысленная конструкция; художественное выражение работы конструкций и материала.

**Хауз** – искусственный открытый водоем

**Худжра** – келья, жилая комната

**Хона** – комната, помещение, зал

**Хаули** – укрепленная усадьба, дословно – двор

**Чортак** – дословно “четыре арки”. В архитектуре Востока этим словом обозначались здания различного назначения, но одинаковые по структуре: четыре арки, несущие купол

**Шахристан** – собственно средневековый город

**Шийпан** – архитектурный прием “кашгарча”, обозначающий разные формы (беседка в саду, крытый дворик с вертикальным проветриванием)

**Эпиграфика** – вид прикладного искусства, характерного для ислама (надписи на зданиях, керамических изделиях, оружии, посуде)

## Вопросы для самоконтроля

### Искусство древнего периода

1. Основные сюжеты наскальных рисунков и принципы использования готовых природных форм?
2. Какие существовали приемы исполнения наскальных рисунков и время их употребления?
3. В чем заключается историко-культурное значение Средней Азии вышеназванной эпохи?
4. Какие ведущие черты были характерны для хорезмийских и бактрийских городов? Их характерные композиции?
5. Какое влияние эллинизм оказал на развитие античных городов?
6. Основные строительные конструкции античного периода?
7. Характерные черты дворцового зодчества в древний период?
8. В каком памятнике наблюдается синтез монументальных искусств?
9. Чем отличались буддийские сооружения Средней Азии от индийских?
10. В какой из античных периодов культовая архитектура достигла наивысшего расцвета?
11. Назовите архитектурные школы античного периода и их отличительные черты?
12. В чем проявилось эллинистическое влияние на архитектуру Средней Азии?
13. Какова роль греков в становлении античной архитектуры?
14. Какую роль сыграла мифология в искусстве среднеазиатской античности?
15. Назовите наиболее важные черты стиля мифологического реализма?
16. Каковы причины столь широкого распространения женских изображений в среднеазиатских терракотах?
17. Каким образом менялся стиль портретной скульптуры в древневосточном искусстве?

18. В чем выразилось эллинистическое влияние на изобразительные предметы искусства?

Искусство средневекового периода

1. Назовите раннесредневековые города и основные их составные части?
2. Основные отличительные признаки средневековых замков и их общие принципы планировки?
3. Чем отличались замки и дворцы и существовала ли между ними типологическая близость?
4. Каким образом сказалась исламизация Средней Азии на архитектуре V–VIII вв.?
5. Какие культовые сооружения относятся к раннеисламскому периоду и истоки их развития?
6. В чем проявился синтез искусств в художественной культуре Средней Азии V–VIII вв.?
7. Каким образом монументальная скульптура была связана с архитектурой?
8. Назовите композиционные особенности скульптуры и основные пластические средства?
9. Какими приемами пользовались средневековые мастера в настенной живописи?
10. Что было типичным для живописи и особенности художественного произведения?
11. В чем заключалось художественное значение монет раннего средневековья и чем они отличаются от монет античного периода?
12. Классифицируйте терракоты V-VIII вв. по стилевым признакам? Определите в них местные, греческие и римские черты?
13. Какой был язык символов в искусстве раннего средневековья?
14. Какая планировочная структура была характерна городам и по какой схеме развивались такие города как Бухара, Самарканд и Мерв?
15. По каким художественным и конструктивным признакам можно отличить минареты данного отрезка времени?

16. Назовите типы мечетей и характерные для каждого типа особенности на конкретных примерах?
17. Какие архитектурные типы мавзолеев были разработаны в XI-XII вв.?
18. Как повлиял жженный кирпич на развитие портала, купольных конструкций и сводчатых систем?
19. Какую роль сыграла резная терракота в оформлении фасадов?
20. В чем заключалось единство прикладного искусства и какие элементы были сохранены из предшествующего отрезка времени?
21. Что составляло основу архитектурного замысла и главные причины для высокого развития архитектуры XI–нач. XII вв.?
22. Роль геометрии и геометрических построений в развитии узора?
23. Какие черты были наиболее характерными в развитии городов эпохи Темуридов?
24. В чем заключался прогресс строительной техники и какие сочетания сводчато-купольных конструкций использовались зодчими в памятниках?
25. Какие архитектурные формы из предшествующего столетия использовались в монументальном строительстве?
26. Какие типы дворцов были разработаны зодчими в данный период и характерные их особенности?
27. В чем заключалась уникальность Обсерватории как памятника архитектуры?
28. В каких руслах развивалось изобразительное искусство Мавераннахра эпохи Темуридов?
29. Излюбленная тематика, используемая мастерами в монументальной живописи?
30. Причины особенностей искусства и ремесла рассматриваемой эпохи и ее главные отличия от предыдущего отрезка времени?
31. Каким образом проявлялся синтез искусств в художественной культуре эпохи Темуридов?
32. В каких видах искусства проявляется влияние китайской иконографии?

33. В чем заключались главные достижения в позднефеодальной архитектуре Средней Азии?
34. Определите специфику возведения таких сооружений как медресе (в экстерьере и интерьере) и выявите их отличительные признаки?
35. Принципиальные планировочные решения хонакох данного периода?
36. Назовите типологическую классификацию ансамблей и их развитие?
37. Какие стилевые особенности присущи зодчеству XVI- XVII вв.?
38. Какие преемственные черты наблюдались в зодчестве данного периода, определившиеся в предшествующую эпоху?
39. Какая тенденция составляла основу развития монументальной архитектуры Средней Азии XVIII- XIX вв.?
40. Чем отличались архитектурные ансамбли Хивы от аналогичных построек предыдущих столетий?
41. Какая самая прогрессивная сторона творчества хивинских зодчих в культовой архитектуре?
42. Какие типы дворцов были разработаны в Хиве и Коканде в данный отрезок времени и общие их черты?
43. Какими признаками определяется архитектура жилища в целом, т.е. назовите предпосылки, влияющие на объемную планировку жилья?

*Искусство XIX-XX вв.*

1. Какие архитекторы работали в Узбекистане в XIX-начале XX вв.?
2. Какой стиль был характерен для памятников архитектуры и их сочетание с местными сооружениями?
3. Какие направления прослеживаются в ювелирном искусстве данного периода, их подразделения и крупнейшие центры их изготовления?
4. Какие основные центры существовали по выработке узбекских художественных тканей?
5. Назовите основные виды тканей, их орнаментацию, традиционные узоры и их колорит?

6. Назовите регионы распространения вышивки, характерные их особенности и причину стойкости вековых традиций?
7. Какие художники работали в жанре этнографического реализма и какие признаки были характерны для этого жанра?
8. Какие формы европейского изобразительного искусства на протяжении XIX - XX вв. были сформированы в регионе?
9. На какие основные группы можно подразделить туркестанское наследие В.В. Верещагина? Характерные их особенности?
10. Какие изменения произошли в изобразительном искусстве с приездом русских художников-преподавателей?
11. Какую роль сыграли плакаты и агитационно-массовые виды искусства в художественной жизни Туркестана в 30-х гг. XX столетия?
12. Назовите имена художников, работавших в жанре политической карикатуры?
13. Какие художники придерживались принципов реалистического отражения действительности, создававшие этнические пейзажи?
14. Какие художники принадлежали крылу авангардных тенденций Узбекистана 1920-х гг.? Свойственная им художественная стилистика?
15. Как проявился идеологический прессинг на творчестве художников Узбекистана, в стиле и тематике?
16. Определите роль А. Волкова и Усто-Мумина в становлении станковой живописи Узбекистана?
17. Чем отличается узбекский авангард от классического авангарда?
18. Назовите основных представителей узбекского авангарда и характерные для их работ художественные признаки?
19. Характерная черта узбекистанской графики и пейзажной живописи периода конца 30-х гг.?
20. Какие художники работали в портретном и историческом жанрах?
21. В чем заключалась проблема национальной самобытности в искусстве 50-60-х гг.?

22. Какие изменения происходили в художественной жизни Узбекистана в период 1960-70-е гг.?
23. Какие художники представляли станковую графику 60-70-х гг.?
24. Чем отличалось изобразительное искусство 90-х гг. от предыдущих этапов и как повлияла на нее политическая ситуация?
25. Самая важная особенность художественного процесса данного периода?
26. Каким образом приобщение к драматическому и кинематографическому материалу отразилось в творчестве художника С.Алибекова?
27. Определите суть внутренней семантики, произошедшей в творчестве художника Д.Умарбекова?
28. Определите роль Б.Джалалова на развитие монументальной живописи Узбекистана?
29. Корпоративный стиль в архитектуре Узбекистана
30. Архитектурно-композиционное решение общественных сооружений
31. Синтез искусств в архитектуре Узбекистана
32. Особенности развития станковой скульптуры в Узбекистане.
33. Стиль классицизм в современной архитектуре Узбекистана.
34. Роль малых видов изобразительных искусств в современной архитектуре
35. Новый облик исторических городов Узбекистана.
36. Объемно-планировочное решение современных памятников архитектуры (на примере мемориальных сооружений)
37. Роль монументальной скульптуры в формировании современных интерьеров.
38. Здание “Интерконтиненталь” как признак новой архитектуры
39. Особенности развития станковой скульптуры в Узбекистане.
40. Театр им. Навои как пример синтеза искусств
41. Развитие декоративно-прикладного искусства в современном Узбекистане.
42. Творчество молодых художников Узбекистана.

43. Какие стили используются в современных зданиях Ташкента
44. Этапы формирования и развития станковой живописи в Узбекистане
45. Творчество современных скульпторов Узбекистана
46. Каких современных архитекторов вы знаете?
47. Развитие ландшафтной архитектуры в Узбекистане?
48. Национальное и интернациональное в современном изобразительном искусстве Узбекистана
49. Преемственность традиций в современной архитектуре Узбекистана
50. Архитектурный облик современных городов
51. Роль цвета в современных памятниках (Ташкент и другие города)
52. Опыт реконструкции исторических памятников.
53. Роль современных видов искусств
54. Характерные признаки современной живописи в Узбекистане
55. Преемственность традиций в современной живописи Узбекистана
56. Жилая архитектура Узбекистана (на примере села)
57. Приведите примеры (отрицательные и положительные) использования синтеза искусств в современных зданиях?
58. Современные интерьеры и экстерьеры – плюсы и минусы
59. Роль махалли в формировании современного зодчества
60. Искусство фотографии в Узбекистане
61. Синтез искусств в современных станциях метро
62. Особенности театральной живописи в Узбекистане

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алимова Д.А., Филанович М.И. История Ташкента (с древнейших времен до наших дней). – Ташкент: «Art Flex», 2009. – 191 с.
2. Анарбаев А. Ахсикет – столица древней Ферганы. – Ташкент: «Taffakur», 2013. – 535 с.
3. Аскарлов Ш.Д. Генезис архитектуры Узбекистана. – Ташкент: «San'at», 2014.
4. Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Очерки истории архитектурных стилей. – М.: «Изобразительное искусство», 1983. – 384 с.
5. Беленицкий А.М. Монументальное искусство Пенджикента. Живопись. Скульптура. – М.: «Искусство», 1973. – 67 с.
6. Воронина В.Л. Народные традиции архитектуры Узбекистана. – М.: Гос-ое изд-во архитектуры и градостроительства, 1951. – 167 с.
7. Выдающиеся памятники археологии Узбекистана. Отв. ред. Р.А. Мансуров, науч. ред. Э.В. Ртвеладзе. – Ташкент: «San'at», 2013. – С. 83.
8. Гнедич П.П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура. – М.: «Эксмо», 2008. – 847 с.
9. Забельшанский Г.Б., Минервин Г.Б., Раппапорт А.Г., Сомов Г.Ю. Архитектура и эмоциональный мир человека. – М.: «Стройиздат», 1985. – 208 с.
10. Зиммель Г. Философия культуры. В 2-х тт. М., 1996.
11. История государственности Узбекистана (вторая половина II тыс. до н.э. – III в. н.э.). Отв. Ред. Э.В. Ртвеладзе, Д.А. Алимова. – Ташкент: «Ўзбекистан», 2009. – Т. I. – 560 с.
12. Еремеев А.Ф. Первобытная культура: происхождение, особенности, структура. С., 1996.
13. Литвинский Б.А., Зеймаль Т.И. Аджина-Тепа. Архитектура. Живопись. Скульптура. – М.: «Искусство», 1971. – 259 с.
14. Маньковская Л.Ю. Формообразование и типология зодчества Средней Азии. IX-начало XX. – Ташкент, 2014. – 495 с.

15. Миниатюры Мавераннахра. Ленинград, 1980.
16. Мкртычев Т.К. Буддийское искусство Средней Азии (I-X вв.). – М.: ИКЦ «Академкнига», 2002. – 298 с.
17. Лебедев А.К., Солодников А.В. В.В. Верещагин. М., 1988.
18. Нильсен В.А. Становление феодальной архитектуры Средней Азии (V-VIII вв.). – Ташкент: «ФАН», 1966. – 333 с.
19. Ремпель Л.И. Архитектурный орнамент Узбекистана. – Ташкент: Гос-ое издательство художественной литературы УзССР, 1961. – 602 с.
20. Ртвеладзе Э. Великий Шелковый путь. Энциклопедический справочник. Древность и раннее средневековье. – Ташкент: «Ўзбекистон миллий энциклопедияси», 1999. – 280 с.
21. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века. – М.: «Искусство», 1965.
22. Пугаченкова Г.А. Зодчество Центральной Азии. XV в. Ведущие тенденции и черты. – Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1976.
23. Хакимов А. Искусство Узбекистана: история и современность. – Ташкент: «San'at», 2010.
24. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1999.
25. Хмельницкий С. Между кушанами и арабами. Архитектура Средней Азии V-VIII вв. – Берлин-Рига: «GamaJun», 2000. – 290 с.
26. Harmatta J. The Bactrian inscription of Ayrтам // *Studia grammatica iranica. Festschrift für H. Humbach.* – München, 1986. – P. 131-146.
27. *L'archéologie française en Asie Centrale. Nouvelles recherches et enjeux socioculturels.* – Sous la direction de Julio Bendezu. - Paris, Bichkek, Kaboul, 2013. – 638 p.
28. Rapin Cl. Greeks in Afganistan: Aï-Khanoum. – In J.-P. Descoudres, 1990.

29. Leriche P. L'ellenization de l'orient: urbanization ou colonization? // Art et civilizations de l'orient ellinise. Rencontres et echanges cultureless d' Alexandre aux sassanides. – Paris: “Picard”, 2014. – 328 p.

#### **ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА:**

1. Журналы «Санъат».
2. Журналы «Архитектура и строительство Узбекистана»
3. Интернет-ресурсы

[www.idi.ru](http://www.idi.ru)

<https://mytashkent.uz>.

[www.index.ru](http://www.index.ru)

[www.expert.ru](http://www.expert.ru)

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	
Изобразительное искусство Узбекистана античного периода (IV в. до н.э. IV в.н.э.)	
Изобразительное искусство раннесредневекового периода (V-X вв.)	
Изобразительное искусство средневекового периода (XI-XII вв.)	
Изобразительное искусство времени правления Темура и Темуридов	
Изобразительное искусство XVI-XVII вв	
Изобразительное искусство XVIII-XIX вв	
Изобразительное искусство XIX - нач. XX в	
Изобразительное искусство XX в	
Изобразительное искусство Узбекистана периода Независимости	
Список литературы	
Глоссарий	
Вопросы	

Разрешено в печать 7.12.2018й.

Формат 60x84, 1/16, Объем 11 п.л. Тираж 25 экз.

Отпечатано в типографии

ДП "Архитектура қурилиш интеграция ва инновация Маркази"

Г.Ташкент, Наваи-13.

## РЕЦЕНЗИЯ

на учебное пособие, подготовленное доцентом кафедры «История и теория архитектуры» ТАСИ Нурмухамедовой Ш.З. по дисциплине «История искусств и культуры» (История изобразительного искусства Узбекистана)

История изучения изобразительного искусства Узбекистана, уходящего корнями вглубь веков, направлено на овладение студентами знаний и на основе этого - выявление ими стилевых особенностей во всех видах искусства, развивавшихся на данной территории - с древнего периода до современности. Это относится как к монументальным видам искусства, так и изобразительным. Данные навыки необходимы в силу того, что для каждого периода характерны свои особенности развития, связанные в первую очередь с экономическими и политическими событиями, с религией, изменения в которых непосредственным образом отражалось на стилевых и композиционных особенностях того или иного видов искусств. Именно на соблюдении данного принципа составлено представленное Нурмухамедовой Ш.З. учебное пособие, рассчитанное для студентов, обучающихся по специальности Дизайн.

Студенты, как будущие специалисты, должны разбираться в вопросах стиля, уметь понять «творческий язык» искусства Средней Азии, проблемы преемственности традиций в историческом развитии Узбекистана. Это позволит им (при сочетании практических и теоретических навыков) в полной мере стать высокопрофессиональными архитекторами-дизайнерами, способными использовать полученные знания по искусству Узбекистана в своей дальнейшей профессиональной деятельности и, в конечном итоге, по достоинству оценить вклад среднеазиатских народов в культуру и искусство великих мировых цивилизаций.

В данном учебном пособии охвачены все этапы и аспекты художественного наследия Средней Азии, включая период Независимости, когда искусство рассматривается как один из важнейших факторов культурного и государственного строительства. Поэтому со своей стороны рекомендую данное учебное пособие к скорейшей печати, так как считаю его своевременным и актуальным.

Старший научный сотрудник  
Института Искусствознания АН РУз

А.А. Зияев

