

Академия наук Республики Татарстан  
Институт археологии им. А.Х. Халикова

**АРХЕОЛОГИЯ ЕВРАЗИЙСКИХ СТЕПЕЙ**

**Материалы III Международной научно-практической  
конференции «Археологический костюм: исследования,  
реставрация, реконструкция»**

**№ 1  
2019**

**АРХЕОЛОГИЯ ЕВРАЗИЙСКИХ СТЕПЕЙ**

**№ 1 2019**

**Главный редактор:**

чл.-корр. АН РТ, докт. ист. наук А.Г. Ситдиков

**Ответственный редактор:**

докт. ист. наук И.Л. Измайлов

**Ответственный секретарь:** А.С. Беспалова

**Редакционный совет:**

**Атанасов Г.**, д.и.н., проф. (Силистра, Болгария); **Авербух А.**, д-р, (Париж, Франция); **Афонсо Марреро Х.А.**, проф. (Гранада, Испания); **Бороффка Н.**, д-р, проф. (Берлин, Германия); **Виноградов Н.Б.**, д.и.н., проф. (Челябинск); **Канторович А.Р.**, д.и.н., проф., (Москва); **Кожокару В.**, д-р хабилитат (Яссы, Румыния); **Напольских В.В.**, д.и.н., чл.-корр. РАН (Ижевск); **Скакун Н.Н.**, к.и.н. (Санкт-Петербург); **Франсуа В.**, д-р хабилитат (Экс-ан-Прованс, Франция); **Хайрутдинов Р.Р.**, к.и.н. (Казань); **Черных Е.Н.**, д.и.н., проф., чл.-корр. РАН (Москва); **Шуныков М.В.**, д.и.н., проф., чл.-корр. РАН (Новосибирск); **Янхунен Ю.**, д.и.н., проф. (Хельсинки, Финляндия).

**Редакционная коллегия:**

**Бобров Л.А.**, д.и.н. (Новосибирск); **Ганбат Н.**, д.и.н. (Улан-Батор, Монголия); **Горбунов В.В.**, д.и.н. (Барнаул); **Губайдуллин А.М.**, к.и.н. (Казань); **Кирпичников А.Н.**, д.и.н., проф. (Санкт-Петербург); **Кушкумбаев А.К.**, д.и.н. проф. (Астана, Казахстан); **Иванов В.А.**, д.и.н., проф. (Уфа); **Измайлов И.Л.**, д.и.н. (Казань); **Йотов В.**, д.и.н., доц. (Варна, Болгария); **Нарожный Е.И.**, д.и.н. (Армавир); **Худяков Ю.С.**, д.и.н., проф. (Новосибирск).

**Адрес редакции:**

420012, г. Казань, ул. Некрасова, 28, пом. 1203

Телефон: (843)210-19-76

**E-mail: [archeostepps@gmail.com](mailto:archeostepps@gmail.com)**

**<https://www.evrazstep.ru>**

© ООО «Поволжская археология», 2019

© Академия наук Республики Татарстан, 2019

© Журнал «Археология евразийских степей», 2019

**Editor-in-Chief:**

Corresponding Member of the Tatarstan Academy of Sciences,  
Doctor of Historical Sciences **A.G. Sitdikov**

**Executive editor:**

Doctor of Historical Sciences **Iskander L. Izmailov**

**Executive Secretary:** Antonina S. Bepalova

**Atanasov Georgy**, Dr. Hab., Prof. (Silistra, Bulgaria); **Afonso Marrero José Andrés**, PhD, Prof. (Granada, Spain); **Averbouh Aline**, Dr. (Paris, France); **Boroffka Nikolaus**, PhD, Prof. (Berlin, Germany); **Chernykh Evgenii N.**, Doctor of Historical Sciences, Prof., Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences (Moscow); **Cojocarui Victor**, Dr. Hab. (Yassy, Romania); **François Victoria**, Dr. Hab. (Aix-en-Provence, France); **Janhunen Ju.**, PhD, Prof. (Helsinki, Finland); **Kantorovich Anatolii R.**, Doctor of Historical Sciences, Prof. (Moscow); **Khayrutdinov Ramil R.**, Candidate of Historical Sciences (Kazan); **Napolskikh Vladimir V.**, Doctor of Historical Sciences, Prof., Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences (Izhevsk), **Shunkov Michael V.**, Doctor of Historical Sciences, Prof., Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk); **Skakun Natalia N.**, Candidate of Historical Sciences (Saint Petersburg); **Vinogradov Nikolay B.**, Doctor of Historical Sciences, Prof. (Chelyabinsk).

**Editorial board:**

**Bobrov Leonid A.**, Doctor of Historical Sciences (Novosibirsk); **Ganbat Namdan**, Doctor of Historical Sciences (Ulan Bator); **Gorbunov Vadim V.**, Doctor of Historical Sciences (Barnaul); **Gubaidullin Ayrat M.**, Candidate of Historical Sciences (Kazan); **Khudyakov Yuliy S.**, Doctor of Historical Sciences, Prof., (Novosibirsk); **Kirpichnikov Anatolii N.**, Doctor of Historical Sciences, Prof., (Saint Petersburg); **Kushumbaev A.K.**, Doctor of Historical Sciences (Astana, Kazakhstan); **Ivanov Vladimir A.**, Doctor of Historical Sciences, Prof., (Ufa); **Izmailov Iskander L.**, Doctor of Historical Sciences (Kazan); **Narozhnyi Evgenii I.**, Doctor of Historical Sciences (Armavir); **Yotov Valeri**, Doctor of Historical Sciences, Associate Prof. (Varna, Bulgaria).

**Editorial Office Address:**

Nekrasov St., 28, office 1203, Kazan, 420012, Republic of Tatarstan, Russian Federation  
Telephone: (843)210-19-76

**E-mail:** [archeostepps@gmail.com](mailto:archeostepps@gmail.com)

**https://www.evraststep.ru**

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Алтынбеков К.К., Алтынбеков Э.К.</b> ( <i>Алмата, Казахстан</i> ) Реконструкция женского головного убора IV-III вв. до н.э. по материалам кургана Тасарык в Восточном Казахстане.....	6
<b>Аникеева О.В., Яблонский Л. Т.</b> ( <i>Москва, Россия</i> ) Элементы погребального костюма жрицы из Филипповских курганов: материалы к реконструкции .....	12
<b>Варенов А.В.</b> ( <i>Новосибирск, Россия</i> ) Бронзовые антропоморфные статуи Саньсиндуя и ритуальные одеяния Древнего Царства Шу. ....	33
<b>Воробьева С.Л.</b> ( <i>Уфа, Россия</i> ) Типы костюмных комплексов носителей кара-абызской эпохи раннего железа .....	50
<b>Елкина И.И.</b> ( <i>Москва, Россия</i> ) Археологические текстильные находки XVII-XVIII вв. из слободы Новодевичьего монастыря в Москве. Атрибуция, реконструкция .....	70
<b>Жилина Н.В.</b> ( <i>Москва, Россия</i> ) Волжская Булгария / Восток; Древняя Русь / Византия. Сравнительная характеристика убора из украшений: костюм, головные украшения.....	83
<b>Жилина Н.В.</b> ( <i>Москва, Россия</i> ) Волжская Булгария / Восток; Древняя Русь / Византия. Сравнительная характеристика убора из украшений: шейно-нагрудный ярус, украшения рук .....	99
<b>Копосова Л.В., Галеева Т.А.</b> ( <i>Екатеринбург, Россия</i> ) Искусствоведческий подход при анализе и реконструкции палеокостюма .....	118
<b>Макласова Л.Э.</b> ( <i>Казань, Россия</i> ) К вопросу о головных уборах с «ötblge» .....	129
<b>Мунхбаяр Ч., Б. (Ховд, Монголия), Мунхиэцэг Б.</b> ( <i>Улан-Батор, Монголия</i> ) К вопросу исследования выкройки и моды женской дэли (верхняя монгольская национальная одежда) Киданьского периода .....	137
<b>Патрушев В.С.</b> ( <i>Йошкар-Ола, Россия</i> ) Археологические истоки традиционного костюма мари.....	150
<b>Руденко К.А.</b> ( <i>Казань, Россия</i> ) Опыт реконструкции венгерского парадного мужского костюма и конского снаряжения эпохи «Великой Венгрии» (по изобразительным и археологическим источникам).....	157
<b>Усманова Э.Р.</b> ( <i>Караганда, Казахстан</i> ), <b>Мерц В.К.</b> ( <i>Павлодар, Казахстан</i> ) Знаковый фактор головных и ушных украшений в андроновском костюме эпохи бронзы .....	172
<b>Орфинская О.В., Толмачева Е.Г.</b> ( <i>Москва, Россия</i> ) К вопросу о ткачестве туник в Египте в позднеантичное время: проблема реконструкции ткацкого станка по археологическим данным .....	183
<b>Измайлов И.Л.</b> ( <i>Казань, Россия</i> ) Традиционная одежда и археологический костюм: соотношение этнических и сословно-статусных элементов.....	199
<b>Список сокращений</b> .....	217

## CONTENS

<b>Altynbekov K.K., Altynbekova E.K.</b> ( <i>Almaty, Republic of Kazakhstan</i> ) Reconstruction of the Female Headdress of IV-III BC on Materials of the Tasaryk Mound in East Kazakhstan.....	6
<b>Anikeeva O. V., Yablonsky L.T.</b> ( <i>Moscow, Russian Federation</i> ) Elements of Priestess Funeral Dress from Filippovka I Burial Ground: materials to reconstruction .....	12
<b>Varenov A. V.</b> ( <i>Novosibirsk, Russian Federation</i> ) Bronze Anthropomorphic Statues of the Sanxingdui and Ritual Garments of the Ancient Shu Kingdom .....	33
<b>Vorobyeva S.L.</b> ( <i>Ufa, Russian Federation</i> ) Types of Costume Complexes of Cara-Abyz Culture bearers of Early Iron Age.....	50
<b>Elkina I.I.</b> ( <i>Moscow, Russian Federation</i> ) Archaeological Textile Findings of 17th-18th centuries from the Cloister of Novodevichy Convent in Moscow .....	70
<b>Zhilina N.V.</b> ( <i>Moscow, Russian Federation</i> ) Volga Bulgaria/ East; Ancient Russia / Byzantine Empire (comparative characteristics of jewelry complexes: costume and head adornments).....	83
<b>Zhilina N.V.</b> ( <i>Moscow, Russian Federation</i> ) Volga Bulgaria/ East; Ancient Russia / Byzantine Empire (comparative characteristics of jewelry complexes: neck and chest, head adornments) .....	99
<b>Koposova L.V., Galeeva T.A.</b> ( <i>Moscow, Russian Federation</i> ) Art Historical Approach Analysis and Reconstruction of Paleo Costume .....	118
<b>Maklasova L. E.</b> ( <i>Kazan, Russian Federation</i> ) Headwear with “örbelge” .....	129
<b>Munkhbayar, Ch.</b> ( <i>Hovd, Mongolia</i> ), <b>Munkhtsetseg, B.</b> ( <i>Ulaanbaatar, Mongolia</i> ) Study of the Sewing Patterns and Fashion of Women’s Deel (National Mongol Overdress) of the Khitan Period .....	137
<b>Patrushev V. S.</b> ( <i>Yoshkar-Ola, Russian Federation</i> ) Archaeological Origins of Traditional Mari Costume .....	150
<b>Rudenko K.A.</b> ( <i>Kazan, Russian Federation</i> ) Experience of Reconstruction of Hungarian Men's Ceremonial Costume and Horse Harness of the Great Hungary Period (on the basis of fine arts and archeological sources) .....	157
<b>Usmanova E.R.</b> ( <i>Karaganda, Republic of Kazakhstan</i> ), <b>Merz V.K.</b> ( <i>Pavlodar, Republic of Kazakhstan</i> ) Symbolic Meaning of Head and Ear Adornments in Bronze Age Andronovo Costume.....	172
<b>Orfinskaya O.V., Tolmacheva E.G.</b> ( <i>Moscow, Russian Federation</i> ), The Weaving of the Tunics in Late Antique Egypt: some consideration on the reconstruction of the weaving loom according to archaeological evidences .....	183
<b>Izmailov I.L.</b> ( <i>Kazan, Russian Federation</i> ) Traditional Clothes and Archaeological Costume: ratio of ethnic and class and status elements.....	199
<b>List of Abbreviations</b> .....	217

УДК 7.032(31)

## ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ПОДХОД ПРИ АНАЛИЗЕ И РЕКОНСТРУКЦИИ ПАЛЕОКОСТЮМА

© 2019 г. Л.В. Копосова, Т.А. Галеева

В статье предпринята попытка реконструкции средневекового костюмного комплекса тохаров и уйгуров на материале росписей Таримского бассейна Великого шелкового пути. Предложенная автором методология рассмотрения костюма как «универсального произведения искусства» (по другой терминологии – «совокупного»), с прояснением гештальта этноса и учетом дополнительных модусов тактильности, сакральности и телесности, позволяет увидеть в истории развития декоративно-прикладного искусства в целом, его сложные взаимодействия с другими сферами культуры, влияния на различные стороны жизни человека. Это способствует выявлению возможных моделей развития древнего социума, культуры мышления и уровня духовной организации общества, маркированных через объекты искусства и их бытование в предметной среде человека.

**Ключевые слова:** палеокостюм, костюмный комплекс, искусствоведческий подход, методики исследования, искусство оазисов Шелкового пути.

Можно выделить несколько этапов при изучении археологического костюма. Первичная идентификация, определение временных, этнических и т.д. характеристик происходит на этапе работы в объектом археолога. Следующим этапом является изучение костюма с привлечением более широкого материала: археологических аналогов, данных этнографических исследований, изображений на росписях и объектах прикладного искусства. В дальнейшем, при наличии достаточного количества данных возможен более глубокий, специализированный анализ с привлечением сведений из смежных или соприкасающихся по темам исследований областей знаний - истории искусства, культурологии, филологии, лингвистики, психологии, когнитивистики, нейробиологии, генетики и т.д.

При исследовании палеокостюма, вследствие его плохой физической сохранности, сложно, а подчас и невозможно достоверно и обоснованно провести его реконструкцию. Новые данные в области когнитивных дисциплин, проясняющие особенности функционирования головного мозга человека<sup>1</sup>, дают возможность предположить, что считывание достаточно большого объема информации происходит уже на досемантическом этапе: на уровне восприятия формы, пространственных характеристик, цвета. Эти качества могут быть зафиксированы этно-характеристиками костюма также, как и остальными пространственными элементами культуры и искусства – архитектурой, скульптурой, различными

формами декоративно-прикладного искусства.

Как правило, одежда идентифицируется по особенностям кроя (силуэта), расцветке, декору. Есть достаточно много археологических исследований по одежде Восточного Туркестана, рассматривающих ее на материале росписей отдельных оазисов<sup>2</sup>. Однако древний костюм, как правило, не изучается с точки зрения его художественных особенностей, взаимосвязи с другими формами искусства. Между тем, его элементы, обладающие специфическими приемами формообразования и характером декора, выражают определенную картину мира и образные структуры этносов. В рамках данной статьи делается попытка рассмотреть эти элементы на примере древнего костюма тохаров и уйгуров.

Эти народности вобрали в себя мощь двух могучих этнических конгломератов – тюркского и индоевропейского (ираноязычного). На протяжении долгого времени они теснейшим образом взаимодействовали на политическом, экономическом и культурном уровне, сохраняя ярко выраженную самостоятельность образной и визуальной структуры костюмного комплекса. Возможно, это следствие их «трансцендентного» взаимодополнения, что проявилось, на наш взгляд, в ряде устойчивых аспектов их культуры. При этом, визуальные характеристики уйгурской культурной традиции в данном контексте, вне зависимости от особенностей формирования

<sup>1</sup> См. исследования и книги V. S. Ramachandran (В. Рамачандрана), журнал «Искусство» №3 (598) «История искусства — это яд», 2016 и др.

<sup>2</sup> Самым обширным и системным является «Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье», под редакцией Б. А. Литвинского в трех тт., издания 1982, 1992, 2000 гг.

этноса, рассматриваются как более близкие к тюркской традиции.

Определение «костюмный комплекс», используемое в данной статье, позволяет подойти к исследуемому предмету как к сложному, многосоставному произведению искусства, репрезентирующему художественную составляющую не только посредством формы и цвета, но также благодаря образным и сакральным связям, возникающим при его бытовании в аутентичной среде. Структурирующим принципом для системы искусства, при этом, является пространство, которое «обнаруживает» себя не только в визуальной культуре, но и через пространственную систему мифа, эпоса, литературы.

В зависимости от диахронных и синхронных характеристик миграций меняется и ментальное пространственное ощущение этноса. Таким образом, категории «цвет–форма–пространство» могут быть выделены из комплекса основных символов и элементов, характерных для данного этноса, и применены к области костюма. На изменение восприятия триады «цвет–форма–пространство» может влиять уровень пассионарности (используя определение Л.Н. Гумилева), интенсивность и качество контактов с соседними этносами.

Для понимания художественной составляющей палеокостюма необходимо, в первую очередь, выявить некую структурирующую схему–образ, «гештальт» этноса<sup>3</sup>. Он определяет во многом и основополагающие характеристики костюмного комплекса: его композиционные и кинетические свойства, орнаментальные мотивы, рождающиеся на основе мифо-поэтического мышления конкретного народа и др. Такой подход помогает восполнить недостающие звенья в развитии палеокостюма и реконструировать его с достаточной долей вероятности.

При исследовании предметного творчества традиционных культур ученые сталкиваются с формальным отсутствием индивидуального творца, что выдвигает на первый план общие характеристики явления, школы.

<sup>3</sup> «Гештальт как формат знания представляет собой неразложимое единство чувственных и рациональных характеристик объекта. Иными словами, в нем сочетается и образное, и понятийное в их единстве». (Голованова Е.И. Образ, понятие, гештальт как форматы профессионального знания // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Челябинск : Челябинский государственный университет, 2014. № 6. С. 123.

В этом случае устойчивые визуальные коды, как своеобразные «якоря», даже в трансформированном виде дают понимание иерархии ценностей данной культуры, выражающейся и в визуальном облике костюмного комплекса. Искусствоведческий подход при рассмотрении арт-объектов в древних и традиционных культурах основывается на крайне малой индивидуализированности художественного процесса, незначительностью таких важных для современного художественного творчества категорий как колорит картины, психологичность, образность, аллегоричность и т.д. Гораздо более значимыми для этого искусства являются качества, выявляющие статусные характеристики персонажа или события. С этим, как правило, связана регламентация, канонизация форм, традиционность искусства, обобщенность и символичность.

При анализе костюмного комплекса необходимо учитывать пластические и динамические характеристики этноса, механику распространенных телесных практик, своеобразии психомоторики его носителей, которые неизбежно влияют на конструкцию и семантику одежды<sup>4</sup>. Особенности проведения ритуалов, церемоний, празднеств, зафиксированные в литературных и исторических источниках, также помогают реконструировать некогда бытовавшие варианты форм и элементов костюмного комплекса. В перспективе, подобный модус рассмотрения темы требует более расширенного исследования в междисциплинарном поле.

Выявление взаимосвязей некоторых обозначенных характеристик с особенностями одежды в данной статье проводится на материале костюмных комплексов уйгуров<sup>5</sup> и тохаров<sup>6</sup> Турфана, Кучи и Карашара,

<sup>4</sup> См. Шмит Ф. Избранное. Искусство: проблемы теории и истории // Ф. Шмит. Москва : Центр гуманитарных инициатив, 2013. Искусство. Основные проблемы теории и истории, гл. II. Психология художественного творчества. С. 27–40; гл. IV. Социология искусства. С. 172–181.

<sup>5</sup> Впервые этноним встречается как имя одного из тюркоязычных телеских племен Восточного Туркестана. Наименование ведущего племени "уйгур" в период существования III Уйгурского каганата (VII–IX вв.) распространилось на весь токуз–огузский союз племен.

<sup>6</sup> Тохары («юэчжи» – по китайски, «ятии» у греков или «яду» у индийцев) – могущественный племенной союз центрально–азиатских кочевых, полукочевых и оседлых народов. Под именем юэчжи известен из китайских источников, описывающих события, происходившие в степи по периметру

крупных оазисов северной ветки Великого шелкового пути в Таримском бассейне (Синьцзян-уйгурский автономный округ Китая) в средневековый период. Важно отметить, что если в рамках уйгурской культуры некоторые объекты декоративно-прикладного искусства и элементы костюмного комплекса, пусть в измененном виде, сохранились в живой традиции, то тохарский костюм, в силу мощных миграционных процессов, реконструировать можно только на основе археологических артефактов, стенных росписей монастырей и более поздних этнографических данных близких этносов.

Именно поэтому особо показательными для данного исследования представляются сохранившиеся росписи монастырского комплекса Безеклик (VIII–XII вв.) оазиса Турфан, в частности, масштабная сцена поклонения Будде – «Пранидхи» (310 x 240 см.)<sup>7</sup>, в которой присутствуют и уйгурские и тохарские персонажи. Впрочем, в целом, уйгурская составляющая безекликских росписей выражена сильнее: фигуры большинства донаторов, например, облачены в характерные церемониальные уйгурские одежды, а «Принцы» и «Принцессы» на фресках VIII–IX вв. из пещерного храма № 9 монастыря Безеклик (сейчас хранятся в Музее азиатского искусства в музейном центре Берлин–Далем / Museumszentrum Berlin–Dahlem) также идентифицированы исследователями с уйгурами.

Оазис Куча (Кучар) этого же периода являл собой тип городского поселения преимущественно тохарской культуры, обогащенной активными влияниями Согдианы<sup>8</sup>. Это

северо-китайских государств в III–II вв. до н.э. В отечественной литературе также часто использовалось название «юэчжи». Наименование «тохары» первым ввел в научный оборот Ю.Н. Рерих, предположивший, что тохары и юэчжи – один и тот же этнос. См.: Рерих Ю.Н. История Средней Азии. В 3 томах. М: Международный Центр Рерихов, Мастер-Банк, 2004. Том 1. С. 265–277

<sup>7</sup> «Пранидхи» (на санскрите – «обет»). Фрагмент росписей находится в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, где с недавнего времени экспонируется в Зале культуры и искусства оазисных городов-государств Восточного Туркестана.

<sup>8</sup> Согд, Согдиана – государство на территории Центральной Азии, местонахождение главного города которого – Согда, почти совпадает с современным Самаркандом (Узбекистан). Формирование государства связано с миграциями тохар из Таримского бассейна на рубеже тысячелетий.

был мощный экономический и культурный центр, оказавший сильное влияние, в том числе, в одежде, на соседние народы. Характер сохранившихся росписей дает возможность предположить, что жители Кучи были своего рода законодателями моды, а певцы, музыканты и актеры этого оазиса высоко ценились в Китае (Камалов А.К., 2007; Камалов А.К., 2008; Камалов А.К., 2011). Яркое представление об особенностях тохарского костюма, в том числе, церемониального, очень нарядного и репрезентативного, дают росписи пещерных комплексов Кучи (некоторые их фрагменты хранятся в Музее азиатского искусства в Берлине).

Сохранившиеся артефакты оазиса Карашар, в отличие от двух предыдущих, зачастую представляют собой скульптурные объекты, мелкую пластику, одна из важных коллекций которых находится в Национальном музее восточных искусств Гиме в Париже.

Как правило, основным визуальным маркером, по которому можно выявить характеристики изобразительного искусства того или иного этноса, является монументальная архитектура. Но при исследовании кочевых и полукочевых художественных культур мы сталкиваемся практически с отсутствием архитектурных сооружений. В этом случае, очевидно, значимыми для определения мировоззренческих параметров этноса, выраженными визуально, становятся декоративно-прикладное искусство и костюмный комплекс.

Попробуем соотнести пластику, орнаментику и цветовое решение в костюмных комплексах уйгуров и тохаров с содержательными характеристиками их культур.

Великий шелковый путь и его оазисы в каждой своей точке представляли собой конгломерат различных народов и племен, одежда которых отличалась разнообразием и самобытностью<sup>9</sup>. Эти качества поддерживались торговыми взаимодействиями: и оседлые, и кочевые народы были заняты либо непосредственно торговлей, либо связанными с ней ремеслами. В сохранившихся росписях, как правило, одежда персонажей выявляет их этническую принадлежность, социальный статус, характер деятельности. Росписи

<sup>9</sup> «Великий шелковый путь» – термин, впервые введенный в 1877 г. немецким географом Карлом фон Рихтгофеном для обозначения системы торговых караванных путей, связывавших со II в. до н. э. до XVI в. н. э. главные культурно-хозяйственные регионы Евразии: Китай, Центральную Азию, Индию, Средний и Ближний Восток, Средиземноморье и Европу.

обычно создавались в монастырях (чаще – буддийских), в местах религиозного поклонения, но даже в этом случае в них присутствовали персонажи, облаченные в современную времени их создания одежду. Нередко это были т.н. «донаторы» – заказчики и дарители, в образах которых, при всей стилизованности изображений, присутствуют характерные этнические признаки, подчеркивается их высокое социальное положение (соответственно, одежда была парадной). В других случаях современный костюм фигурировал в сюжетах, повествующих, например, историю жизни Будды (т.н. «джатаки»). В целом, действующие лица в росписях облачались в наиболее привычную им одежду: повседневную, парадную, церемониальную и пр.

Обращаясь к характерным признакам костюмного комплекса, выделим наиболее значимые из них. Как видно по росписям, тохарский костюм отличался сложностью кроя, богатством и разнообразием отделки: верхняя одежда могла быть распашной и не распашной, иметь разрезы на подоле и рукавах, глубокие вырезы горловины и драпировки. Ткани украшались пышным орнаментальным декором – сочным, с преобладанием крупных кругообразных элементов. Помимо орнаментальных, в него включались изобразительные мотивы (прежде всего – анималистические), помещенные, как правило, в круглые медальоны. Кстати, только у тохарских народов из всего обширного азиатского региона в период от начала тысячелетия и до раннего средневековья встречается приталенный силуэт одежды. Женские платья часто были длиной до щиколоток, мужские кафтаны – до колен или чуть выше, что давало свободу движения. Верхний мужской кафтан мог иметь короткие рукава до локтя, часто встречавшиеся в ираноязычном мире.

Отсутствие жесткой нормативности проявлялось, например, во множестве вариантов простой, казалось бы, детали – отворотов верхней одежды: они могли быть симметричными, двусторонними, односторонними простой остроугольной или сложной формы (двойными, драпированными из мягкой ткани), застегнутыми, расстегнутыми и т.д. (таких элементов много во фресках Бизеклика и Кучи). Иногда использовалось оплечье с фигурным краем, пришедшее от согдийцев, или волнообразный подол кафтана, позаимствованный от иранцев. «Франтоватый» образ тохарского костюма дополняли ниспадающие и развевающиеся при движении элементы –

короткие накидки из легкой ткани или ленты в декоративных прорезях. На основе только лишь росписей, ввиду их недостаточной сохранности, сложно точно определить цветовую палитру костюма. Тем не менее, можно увидеть тенденцию преобладания насыщенной красно-коричневой гаммы, включающей зеленые и желтые оттенки, изредка – синий цвет.

В целом, тохарский костюмный комплекс, как и более четко определяемый географически согдийский, отличали изящество, вольность, игривость и, даже, пикантность. Сложность и богатство нюансов характерно и для близкого тохарскому костюму иранцев, который, по наблюдениям С. А. Яценко, «по праву считался одним из самых роскошных, отличаясь сложными формами и обильным, разнообразным декором (из золотых аппликаций, парчи, вышивки жемчугом и цветным бисером, драгоценных ярких тканей), головными уборами со скульптурками животных» (Яценко, 2006, 7).

В анализе костюмного комплекса как архитектурной формы искусства<sup>10</sup>, обращение к музыкальной традиции представляется вполне оправданным (общеизвестно шеллинговское определение архитектуры как «застывшей музыки»). Их сосуществование имело глубокие корни, о чем свидетельствуют археологические находки: так в 2008 году в пещере Холе-Фельс в Германии рядом со скульптурной статуэткой, датируемой периодом от 35 до 44 тыс. лет до н.э., была найдена древнейшая флейта (Марков А., 2009).

Для тохарской музыкальной традиции, как и для иранской, характерен преимущественно монодический тип музыки, основанный на семиступенных звукорядах, обладающих ритмическим многообразием. Это сложно организованная и структурированная музыка, в основе которой лежит своеобразная ладовая система дестгахов — звукорядов из 24 звуков. Кроме того, необходимо отметить широкое распространение в этом регионе такого народного жанра, как музыкальная баллада — сюжетно-повествовательных

<sup>10</sup> По предложению М.С.Кагана термин, выявляющий лежащий в основе формообразующий принцип, структурную доминанту художественного языка видов искусства, для которых важна как эстетическая (но не изобразительная), так и опирающаяся на выразительные характеристики материала и техники составляющие (Каган М.С., Морфология искусства. Москва: Искусство. 1972, С. 440).

песен лирического, романтического или героического характера.

Визуальная сложность и семантическая наполненность орнамента тохарского костюма близка также эстетическим принципам древнего индийского искусства. По мнению специалиста по эстетике и философии Индии А. Кумарасвами, «только художнику под силу передать идеальный мир (Рупа–лока) настоящей реальности. <...> Изначальные картины памяти передаются потомкам как выкристаллизовавшаяся традиция. <...> Каждый маленький узор имеет большую родословную и долгую историю. Для тех, кто умеет читать их язык, даже строго декоративное искусство имеет сложные символические ассоциации, которые в тысячу раз увеличивают важность его послания, так же как сложные литературные ассоциации обогащают ритмическую паутину устного стиха» (Кумарасвами, 2015, С. 7).

Аналогичная многослойность смыслов типична для более поздней суфийской литературной традиции<sup>11</sup>, а также для орнаментального письма ираноязычных народов. Таким образом, выстраивается своеобразная линия «якорных признаков», выявляющих развитие отдельных черт древнего индоевропейского мировосприятия в более поздней культуре ислама (в частности, ираноязычной), имеющей, в том числе, тохарские истоки. К примеру, распространенная этимология слова «суфий», происходящего от араб. «суф» – грубая шерсть (традиционный материал кочевников), указывает, что лингвистически это явление может восходить к ранним кочевым традициям.

<sup>11</sup> С X в. суфизм (эзотерическое течение в исламе) породил богатую — религиозно-философскую, агиографическую и художественную литературу. Увлечению суфизмом отдали дань крупные поэты XII–XIII вв., значение творчества которых далеко вышло за его пределы: Омар ибн аль-Фарид, Ибн аль-Араби и Джалаледдин Руми и др. В суфийской литературе, по словам исследователей, была «разработана целая система символической поэтики. В ней выражалось происходившее по законам поэтической метафоричности двойное переосмысление: сначала реальные образы осмысливались как символы самых абстрактных суфийских понятий (например, «возлюбленная» обозначала «бог»), но затем эти абстрактные символы вновь могли восприниматься читателем как высокопоэтическое выражение отнюдь не мистических, а идеализированных, высокогуманных понятий чистой, возвышенной любви или дружбы, свободы человеческого духа» (Брагинский И.С., 1987 С. 429.)

В XVI–XVII веках именно в иранской среде появляется теоретическое обоснование приверженности к изобразительным образам, имеющим скрытые духовные смыслы. По наблюдениям Ш.М. Шукурова, «эстетствующее сознание иранцев выдвигает тщательно сформулированную с религиозной точки зрения теорию о втором Каламе, призванном стать обоснованием уже давно состоявшейся в изобразительном искусстве Иконосферы. Начертания вторым Каламом, как и первым, тоже являли собой письмо, но письмо изобразительными образами, и это письмо следовало уметь прочитывать, оно обладало своими законами» (Шукуров, 2002, 149). Таким образом, умение прочитывать, как в письме, в узорах тканей и одежде мировоззренческую родословную этноса, является одной из насущных задач при искусствоведческой реконструкции и интерпретации палеокостюма.

Костюм тохарского этноса представлял собой пластичный и выразительный ансамбль, имевший элементы сложного кроя и драпировки, нарушавшие целостность формы. Подобные детали смягчали графическую четкость силуэта одежды, давая дополнительную возможность ее взаимодействия с пространством. Таким образом, традиционный костюм тохаров и близких им иранцев отражал общий гедонистический характер их культуры, проявившийся, в том числе, в музыке, тесно связанной с бытованием вещей. Можно предположить, что динамичность и живописность тохарского костюма вполне соответствовала мироощущению этноса, легкого на подъем, одной из заслуг которого являлось поддержание маршрутов Великого шелкового пути – торговой мультикультурной артерии Старого мира.

По сравнению с тохарским костюмный комплекс уйгуров средневекового периода проще по крою, целен по форме, но также насыщен символическими элементами. Исследователи восточного костюма отмечают, что в начале своего формирования он находился под явным влиянием одежды центральноазиатских народов, особенно согдийцев, а позже приобрел больше китайских черт (Камалов А.К., 2007 С. 115–118; Камалов А.К., 2008, С. 56–68; Камалов А.К., 2011, С. 83–98; Яценко С.А., 2006; Яценко С.А., 2007).

Наряды уйгурских «Принцев» и «Принцесс», фигурирующие в росписях пещерных храмов Турфана (комплекс Безеклик) и Кучи (пещерный храм № 9), подтверждают, что для их костюма была характерна упрощен-

ность, ясность силуэта, сдержанная отделка: украшенный орнаментом отложной воротник (либо вышитый, либо из узорной камчатной ткани), высокие боковые разрезы. Даже если лицевая сторона или подклад халата были из орнаментированной ткани, они выглядят почти монохромными. Вероятно, чаще использовались камчатные или парчовые узорные ткани, создающие плотную, тягучую форму.

Длинная (в пол) наплечная верхняя одежда уйгуров (часто не распашная) туникообразного кроя всегда наглухо застегивалась, создавая ощущение замкнутости объема. Даже нижняя одежда плотно охватывала горло или завершалась воротником-стойкой, а широкие рукава парадной одежды в ритуальных сценах полностью закрывали кисти рук (за пределами церемоний они собирались у запястья). Подобная одежда неизбежно требовала определенного характера движения – большей плавности, неспешности, размеренности. Меньшая «контактность», некоторое «несоответствие» формы одежды пластике тела может свидетельствовать о незначительной роли телесных, чувственных ощущений в уйгурском комплексе костюм–тело, но большей важности визуальных символических атрибутов.

Хотя красный цвет встречается и в тохарском, и в уйгурском костюме, в последнем он, очевидно, имел особое значение. В росписях, как правило, этот цвет присутствует в одежде знати. Но кроме социальной функции, преобладание открытых, чистых цветов солнца (красного и желтого) на крупных обобщенных формах соотносит уйгурский костюм с космогоническими характеристиками триады цвет–форма–пространство.

Космогоничность присуща и древней музыкальной культуре тюрков, для которой характерны анимизирование и обожествление реальной природы. Тюркская музыка нередко имитирует природные, и шире – «космогонические» звуки, обращаясь не столько к человеку, сколько к большому Миру. Инструменты (в основном струнно-щипковые и духовые), как правило, сопровождали песни и сказания, эпически определяющие структуру Мира. Активно использовались варган и горловое пение, звуки которых не только распространяются широко в пространстве, но имеют своеобразное «внечеловеческое» звучание. Не случайно, такую разновидность горлового пения как «хоомей», исследователи нередко

называют «абсолютной» музыкой кочевников (Карелина, 2007, С. 34).

Так, рассуждая о форме традиционной хакасской флейты «хобрах» исследователь И.К. Кидиекова отмечает, что ее форма, сохраняющая природную узловатость стебля борщевика, из которого она делалась, одновременно обретает символические черты рога марала – архаического тотема. Хобрах по воззрениям тюрков Саяно–Алтая имеет божественное происхождение, а потому через него в тело человека передается жизненная энергия (Кидиекова, 2007, 46). Горловое пение словно переносит музыкантов и слушателей на уровень макрокосма: это – символическое перемещение в пространстве и времени. Уйгурский парадный костюм своей обобщенностью форм, локальными цветовыми плоскостями и малой контактностью с телом, также больше принадлежит внешнему, надмирному по отношению к человеку пространству, как и горловое пение. И, если музыка «активизирует другую реальность, недоступную человеку, как проявление космического порядка и импульса жизни» (Мазай, 2007, с. 22), то проведя аналогии, можно предположить, что и костюмный комплекс является каналом, связующим эти реальности, точкой взаимодействия микро и макрокосма, Внутреннего и Внешнего, сакрального и профанного, материализованной диахронной структурой культуры и мироустройства.

Пространственные координаты уйгурского костюмного комплекса определяются горизонтальной структурой традиционного переносного жилища кочевников – юрты. По мнению Г.Д. Гачева, этот тип жилища «оберегает больше с боков, все устройство юрты предполагает максимальное взаимодействие с землей, человек как бы сидит верхом на земле...» (Гачев, 1999, 34). Исследователь считает, что округлость юрты связана с равномерной открытостью пространства во все стороны и необходимостью быть готовым к нападению с любой стороны: «в степи ландшафт не дифференцирован, зато каждый звук разносится далеко, так что из юрты ориентируются по слуху» (Гачев, 1999, 39).

Для тохарской же культурной традиции в большей степени присуще стремление к вертикали, проявившееся в строительстве городов, в которых стены были естественным элементом пространственной структуры. Различие в восприятии пространства тохарами и уйгурами заметно и в украшении жилища. Если в юрте ковры, кошмы, подушки,

создающие удобства, находятся преимущественно на полу в горизонтальной плоскости, то в индоевропейской традиции, как правило, ковры используются для украшения стен. И хотя древние образцы ковров на территории Туркестана не сохранились, представляется оправданным предположение С. И. Руденко о соотношении ковра как украшения с росписями стен, композиционно сходных с расположением изобразительного материала на ковре – наличием центрального поля, бордюров и орнаментальных полос (Руденко, 1952, С. 75). Типичность такого композиционного приема в средневековой живописи Востока подтверждают ряд росписей Афрасиаба и Пенджикента, также построенных по «ковровому» принципу (Беленицкий А.М., 1973; Альбаум Л.И., 1975.).

Особенности восприятия пространства, а также характер соотношения земного и небесного выражались и в выборе почитаемых животных, изображения которых нередко использовались в декоре тканей. Для уйгуров главным тотемом, первоначально, священным животным был волк (почитался во многих культурах), обладавший хтоническими признаками посредника между нижним миром и землей. Благодаря своему бесстрашию это животное обычно символизировало воинские доблести, которые были в высокой степени присущи тюркам. По свидетельству средневекового арабского историка Абу-ль-Фарадж ибн аль-Ибри (XIII в.) «главное преимущество тюрков состояло в их военном искусстве и изготовлении орудий войны» (Асадов Ф.М., 1993. С. 12). Характерно, что в древней мифологии волк связывался с солнцем, а потому ассоциировался с красным цветом, часто встречающимся в костюме уйгуров.

В индоевропейской традиции более почитаемыми являлись крылатые существа, обладавшие ирреальными характеристиками: Симург (сенмурв, дословно – вершинник, птица с вершины дерева/горы, царь птиц, в переводе с совр. персидского – тридцать птиц); Грифон – фантастическое сложносочиненное животное с туловищем льва и головой орла.

Костюмные комплексы тохаров и уйгуров в целом создают своеобразное совокупное произведение искусств («гезамкунстверк»), в котором составляющие его части дополняют и гармонизируют друг друга. Это синтетическое произведение включает в себя все элементы триады цвет–форма–пространство. Колористический строй костюмных комплек-

сов в основе имеет декоративное (орнаментальное) единство, построенное на цветовой гармонии отдельных элементов. Форма в обоих случаях представляет собой не просто совокупность силуэтов, но явно выраженный образ, рождающийся из пластических элементов костюма. Наконец, пространственная структура костюма имеет ментальный характер происхождения, определяемый культурологическими, мифологическими, географическими особенностями этноса, местами его обитания, продолжительностью проживания в них. Однако, «внешнее пространство», воздействующее на форму костюма, может менять вектор своего развития. Костюмный комплекс, как и любой значимый визуальный объект искусства, создает свое «внутреннее пространство», корреспондирующее с окружающей средой и соприкасающимся с ним человеком<sup>12</sup>.

Немаловажную роль в структурировании обоих костюмных комплексов играли акцентные детали. В частности, статичность, устойчивость и приземленность костюма уйгуров, задаваемых горизонтальной организацией их дома–юрты, проявившейся также и в специфическом пространственном характере музыки, уравнивались вертикализмом головных уборов и «ниспадающих» элементов (пояса, лент головного убора), обобщенностью («космичностью») цветовой палитры костюма.

Для тохарского костюмного комплекса, с его, напротив, динамическими ритмами и вертикальной устремленностью, уравнивающими факторами были горизонтальные элементы: пояс, крепящийся к нему кинжал, несколько уровней длины разных частей костюма (пелерина/отвороты; укороченный кафтан; штаны). «Приземлял» тохарский костюм и детализированный орнаментальный узор ткани, использовавшей стилизованные растительные и животные мотивы (земные). Подобные акцентные композиционные элементы костюма фактически воспроизводят в визуальной форме иерархическое миропонимание.

Поясной набор всегда играл в средневековом восточном костюмном комплексе важную роль. У тохаров особенное значение имел сам пояс с драгоценными наборными бляшками любимой согдийцами круглой

<sup>12</sup> К сожалению, на данном этапе развития когнитивных дисциплин особенности воздействия формы и, особенно, пространства на психику человека слишком мало изучены.

формы (Аржанцева, 1987; Беленицкий, Распопова, 1980). Именно у них впервые стали использоваться удобные при движении короткие мечи, ножны которых снабжены двумя ушками, за которые их подвешивали к поясу почти горизонтально. Завершающим элементом была небольшая сумочка для мелочей, которая привязывалась причудливым декоративным узлом.

Поясной набор уйгуров сдержаннее по декору, хотя включал порой даже два пояса (использовался дополнительный по китайскому образцу). Сплетенный из тесьмы и украшенный редко нашитыми крупными круглыми золотыми бляхами с ободком, он дополнялся двумя прикрепленными к нему вертикально расположенными пеналами–калямдонами<sup>13</sup> и двумя сумочками для мелочей полукруглой или сердцевидной (лировидной) формы на длинных шнурачках. Дополняла комплект пара коротких кинжалов, располагавшихся также строго вертикально.

В головных уборах, однако, происходит инверсия. Кроме того, частью костюмного комплекса являются и прически, непосредственно связанные с головными уборами и достаточно хорошо различимые на рассматриваемых росписях. У тохаров головные уборы или отсутствуют, или достаточно просты (колпако– или реже тюбанообразной формы). Для них характерны небольшая окладистая борода и усы среднего размера. По иранской моде были широко распространены завивка бороды и волос, иногда укладка их буклями по бокам лица или завивка по нижнему краю. Эти приемы создания причесок, а также засвидетельствованная источниками традиция окраски волос, подтверждают, среди прочего, и отмеченный ранее гедонистический характер тохарской культуры.

В уйгурском костюме, с его более сдержанной «скульптурной» пластичностью, формы головных уборов и причесок, напротив, чрезвычайно сложны, регламентируемы и прихотливы. Это хорошо видно в некоторых анализируемых росписях, в которых акцент сделан на прическах героев и их головных уборах, что вносит в костюм элемент вертикализма.

Играя роль социального маркера, прическа и головной убор были важнейшими атрибутами взрослого мужчины. Так, прическа знатного уйгура состояла из 4–6 довольно длинных кос (у тюркской аристократии

их обязательно 7), дополнялась небольшой бородкой, часто раздвоенной (Яценко, 2007, ч. 4). Иногда косы соединялись в пучок внизу или вверху. Для членов каганского клана и знатнейших родов был характерен сложно–профильный высокий островерхий убор красного или желтого цвета (иногда он покрывался пестрой тканью).

Женские прически также создавали устремленный вверх акцент. Они имели сложную форму в виде фигурно уложенных жгутов или косичек, обернутых тканью (Яценко, там же). Характерен головной убор аристократок «су–му–чже», который, по литературным данным (Яценко, там же), использовался уйгурками в ритуальных представлениях. Он представлял собой плоскую лаковую шапочку красного цвета, помещенную между двумя изогнутыми косичками, перевязанными сверху бантом. Волосы собирались по бокам в два больших узла, обтянутых черной газовой тканью с вышивкой в виде фениксов (кит. – фэнхуан) и облаков; иногда сзади до земли свисала красная лента.

Таким образом, поясной набор и головные уборы с прическами и тохаров, и уйгуров, с соответствующими акцентами, вносили уравнивающие координаты в структуру костюмного комплекса (табл. 1.).

Некоторые характеристики, отличающие уйгурскую и тохарскую костюмные культуры, можно представить в виде условной таблицы, облегчающей их применение для идентификации и реконструкции костюмных комплексов тохаров и уйгуров.

Изучение палеокостюма на основе совокупности искусствоведческих, исторических, археологических, культурологических подходов может стать плодотворной формой оценки возможностей и качества его реконструкции. Для углубленного исследования проблемы и подтверждения высказанных в статье предположений необходимо более детальное рассмотрение структуры и семантики орнамента, изобразительных элементов, цветового решения с учетом характеристик мифопоэтического творчества, сакральных пластов мировосприятия, особенностей диахронного и синхронного бытования знаковых элементов костюмного комплекса. Это возможно лишь при опоре на анализ параллельного функционирования и развития других форм искусства, что может уточнить методологию исследования древних костюмных комплексов, а шире – объектов прикладного искусства.

<sup>13</sup> Пенал, как правило, из папье–маше, для письменных принадлежностей.

Таблица 1.

Характеристики уйгурской и тохарской костюмных культур.

	Уйгуры	Тохары
1	Преобладание щипковых инструментов (варган – хомыс), горловое пение различных типов.	Сложная структура музыки.
2	Сложные прически и головные уборы	Простые по форме конусообразные шапки, связанные с обычаем деформации черепа.
3	Упрощенный силуэт, одежда в пол.	Укороченная одежда, наличие штанов.
4	Большие одноцветные плоскости одежды. Преобладание цветовой символики солнца.	Богатая орнаментальность. Преобладание формы солярного знака как элемента орнамента.
5	Простой крой одежды, «уплотненность» внутреннего пространства формы, ее устойчивость.	Сложный крой одежды, многообразие драпировок, многослойность, разнообразие форм костюма.
6	Костюмный комплекс предполагает размеренность, торжественность движений.	Характер деталей одежды и драпировок предполагает, что костюм приобретает дополнительные характеристики во время движения.
7	Особая роль головного убора и прически.	Особая роль пояса.
8	Сокрытость рук, особенно в церемонии.	Руки всегда открыты, свободная и разнообразная жестикуляция.
9	Наличие квадратных, крестообразных элементов как основа структурирующая орнамент (земля).	Преобладающие круглые элементы орнамента (небо).
10	Симметрия (обусловлена тем, что правое полушарие формирует универсальные координаты пространства изображения, дающие ощущения устойчивости).	Ассиметрия, свободная пластичность формы.

## ЛИТЕРАТУРА

- Альбаум Л.И.* Живопись Афрасиаба. Ташкент : Фан, 1975. 113 с.
- Аржанцева И.А.* Пояса на росписях Афрасиаба / История материальной культуры Узбекистана. Вып. 21. / Отв.ред. А. Аскарров. Ташкент: Фан, 1987. С. 92–114.
- Асадов Ф. М.* Арабские источники о тюрках в раннее средневековье. Баку : Элм. 1993. 204 с.
- Беленицкий А.М.* Монументальное искусство Пенджикента. Живопись, скульптура. М.: Искусство. 1973. 65 с.
- Беленицкий А.М. Распопова В.И.* Согдийские «золотые пояса» // Страны и народы Востока. Москва : [б.н.], 1980. Т. XXII. С. 213–218.
- Брагинский И. С.* Суфийская литература // Литературный энциклопедический словарь. / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия. 1987. С. 429–430.
- Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. М.: Институт ДИ-ДИК, 1999. 368 с.
- Голованова Е.И.* Образ, понятие, гештальт как форматы профессионального знания // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Челябинск : Челябинский государственный университет, 2014. № 6 (335). С. 122–125.
- Камалов А.К.* Древние уйгуры VIII–IX вв. Алматы : Издательский дом «Наш Мир», 2001. 216 с.
- Камалов А.К.* О тюрко-согдийском взаимодействии в танском государстве. // Иран–Наме, 2007. №4. С.115–128.
- Камалов А.К.* Тюрки и иранцы в танском Китае в правление Императора Дэ-цзуна (779–805). // Иран–Наме. 2008. №2. С. 56–68.
- Камалов А.К.* О согдийских колониях в Танской империи. // Иран–Наме. 2011. №1 (17). С. 83–97.
- Карелина Е.К.* Звуковые идеалы хоомея как «абсолютной» музыки кочевников // Чатхан: история и современность. Материалы III международного симпозиума (Абакан, 30 июня – 4 июля 2007 г.). Абакан: Прогресс, 2007. С. 31–34.
- Кидиекова И.К.* Изобразительный декор хакасских музыкальных инструментов // Чатхан: история и современность. Материалы III международного симпозиума (Абакан, 30 июня – 4 июля 2007 г.). Абакан: Прогресс, 2007. С. 45–47.
- Кумарасвами А. К.* Цели индийского искусства // Искусство. 2015. № 3(594). С. 3–12.
- Мазай Л.Ю.* Культурно–исторический анализ шаманской музыки хакасов // Чатхан: история и современность. Материалы III международного симпозиума (Абакан, 30 июня – 4 июля 2007 г.). Абакан: Прогресс, 2007. С. 21–24
- Мамлеева Л.А.* Становление Великого шелкового пути в системе трансквицизационного взаимодействия народов Евразии // Археология Евразии. URL: <http://archaeology.kiev.ua/pub/mamleyeva.htm> (дата обращения 15.02.2019)
- Марков А.* Рядом с древнейшей скульптурой найдены музыкальные инструменты // Элементы (Элементы большой науки). 2009. 26 июня. URL: <http://elementy.ru/news?newsid=431111> (дата обращения 15.05.2017)
- Пугаченкова Г.А.* К истории костюма Средней Азии и Ирана XV — первой половины XVI в. URL: [https://kitabhona.org.ua/costum\\_costum/pugachenkova.html](https://kitabhona.org.ua/costum_costum/pugachenkova.html) (дата обращения: 15.02.2019).
- Пугаченкова Г.А.* Из художественной сокровищницы Среднего Востока. Ташкент : Изд–во лит. и искусства, 1987. 224с.
- Рахманалиев Р.* Империя тюрков. Великая цивилизация. Москва: Рипол, 2009. 294 с.
- Рерих Ю.Н.* История Средней Азии. В 3 томах. Москва: Международный Центр Рерихов, Мастер-Банк, 2004. Том 1. 439 с.
- Руденко С.И.* Горноалтайские находки и скифы / Итоги и проблемы современной науки. Москва–Ленинград, 1952. 268 с.
- Шукуров Ш.М.* Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). Москва : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. 248 с.
- Шукуров Ш. М.* Образ храма. Imago Templi. Москва : Прогресс–Традиция, 2002. 496 с.
- Яценко С. А.* Костюм древней Евразии (ираноязычные народы). М.: Восточная литература, 2006. 664 с.
- Яценко С.А.* Древние тюрки: Костюм на разноцветных изображениях // Museum, Интернет–конференция «Древности в музейных коллекциях» / Под ред. Т. Н. Крупы. Харьков, 2007. URL: <https://>

swordmaster.org/uploads/2011/oldturks/ancient\_turks\_costume\_in\_a\_color\_images.pdf (дата обращения: 20.05.2018).

TURFANFORSCHUNG. Berlin-brandenburg academy of science and humanitie. URL: <http://turfan.bbaw.de/projekt-en> (дата обращения 20.05.2018).

### **Информация об авторах:**

**Копосова Любовь Валентиновна**, магистр истории искусств, Ведущий художник Центра современной культуры Уральского Федерального Университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия); [koposova.lubov@urfu.ru](mailto:koposova.lubov@urfu.ru)

**Галеева Тамара Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории искусств и музееведения, Уральского Федерального Университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (г. Екатеринбург, Россия); [Tamara.Galeeva@urfu.ru](mailto:Tamara.Galeeva@urfu.ru)

## **ART HISTORICAL APPROACH TO ANALYSIS AND RECONSTRUCTION OF PALEO COSTUME**

**L.V. Koposova, T.A. Galeeva**

The article features an attempt to reconstruct a medieval costume complex of Tocharians and Uyghurs on the basis of wall paintings in Tarim Basin of the Great Silk Road. The author proposes a methodology according to which the costume is considered as a “universal work of art” (or an “aggregate” work of art as suggested by another terminology), and clarifies the ethnic gestalt with consideration of additional moduses of tactility, sacrality and corporeality, reflecting the complex interactions between the costume and other spheres of culture and its influence on different aspects of human life during the historical development of arts and crafts as a whole. It facilitates the identification of possible ancient social development models, principles of thinking and the level of spiritual organization of the society, reflected in the works of art and their application in the household life.

**Keywords:** paleo costume, costume complex, art historical approach, study methods, art of Silk Road oases.

### **About the Authors:**

**Koposova Lyubov V.** Ural Federal University, Mira St. 1, 62002, Ekaterinburg, Russian Federation; [koposova.lubov@urfu.ru](mailto:koposova.lubov@urfu.ru)

**Galeeva Tamara A.** Candidate of Art History, Associate Professor, Ural Federal University, Mira St. 1, 62002, Ekaterinburg, Russian Federation; [Tamara.Galeeva@urfu.ru](mailto:Tamara.Galeeva@urfu.ru)

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- АН СССР – Академия наук СССР  
АССР – Автономная Советская Социалистическая Республика  
ГИМ – Государственный исторический музей  
ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств  
ГЭ – Государственный Эрмитаж  
ИЯЛИ – Институт языка, литературы и искусства  
ИА РАН – Институт археологии Российской академии наук  
КСИА – Краткие сообщения Института археологии  
КСИИМК – Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях института истории материальной культуры  
МИА – Материалы и исследования по археологии СССР  
НГОМЗ – Новгородский государственный объединенный музей-заповедник  
ОАК – Отчет археологической комиссии  
ПСРЛ – Полное собрание русских летописей  
ПА – Поволжская археология. Казань  
РА – Российская археология, Москва  
СА – Советская археология, М.  
СЭ – Советская этнография,  
СССР – Союз Советских Социалистических Республик  
УИИЯЛ УрО РАН – Удмуртский институт истории, языка и литературы Уральского отделения Российской академии наук  
МВК им. И.С. Шемановского - Музейно-выставочный комплекс им. И.С. Шемановского  
НМ РТ - Национальный музей Республики Татарстан.  
ФМ – Фонд Марджани  
ЯНАО – Ямало-Ненецкий автономный округ