

Государственный музей
Востока

Государственный
музей Востока

М.Б. Мясина

Декоративно-
прикладное
искусство
Средней Азии и
Казахстана

Путеводитель
по постоянной
экспозиции

The State Museum
of Oriental Art

M.B. Myasina

The decorative
and applied art
of Central Asia
and Kazakhstan

Guidebook

Москва
2020

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей Востока

*Рекомендовано к печати Редакционно-издательским
советом Государственного музея Востока*

Ответственный редактор: **А.В. Седов**
Фотографы: **Э.Т. Басилия, Е.И. Желтов, О.А. Сухарева**
Дизайн и верстка: **О.И. Бойко**
Корректор: **С.В. Лапина**

М.Б. Мясина. Декоративно-прикладное искусство Средней Азии и Казахстана. Путеводитель по постоянной экспозиции. – М.: ГМВ, 2020. – 104 с.: ил.

Настоящее издание представляет собой краткий научно-популярный очерк различных видов художественного творчества народов Средней Азии и Казахстана XVIII–XX вв., построенный на материалах из собрания Государственного музея Востока. Предназначено для всех интересующихся культурой и искусством стран Центральной Азии.

ISBN 978-5-9909219-9-3

© Государственный музей Востока, 2020
© М.Б. Мясина, текст
© О.И. Бойко, оформление

СОДЕРЖАНИЕ

7	ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ
13	ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА НАРОДОВ СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА
16	ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ИСЛАМА
19	ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО НАРОДОВ СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ ВОСТОКА
20	Народное жилище
22	Ковроткачество
28	Узорные войлоки
30	Вышивка
42	Золотошвейное искусство
46	Текстиль
52	Одежда
66	Ювелирное искусство
78	Оружие
80	Художественная обработка металла
84	Керамика
92	Игрушка
94	Художественная обработка дерева
98	Художественная обработка кожи
101	РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА
103	SUMMARY

ИСТОРИЯ

ФОРМИРОВАНИЯ

КОЛЛЕКЦИИ



Государства Средней Азии и Казахстан



Впервые жители Московского государства познакомились с произведениями среднеазиатских художественных ремесел (преимущественно бытового назначения – коврами, шелками, вышивками, халатами, оружием и металлической утварью) благодаря торговым людям и посольским дарам. В 1870-е гг. после присоединения Средней Азии к России и образования Туркестанского генерал-губернаторства интерес к культуре народов этих новых российских земель чрезвычайно возрос. Вслед за армией и деловыми людьми туда устремились ученые, художники, путешественники. Возвращаясь на родину, они привозили с собой оригинальные предметы местного художественного творчества. В конце XIX в., когда значительно расширился вывоз в Европу среднеазиатских шел-

Фото зала с экспозицией Средней Азии и Казахстана

ков и туркменских ковров, их образцы стали появляться не только в императорских, но и в частных собраниях. После 1917 г. перед отечественной наукой возникла насущная потребность во всестороннем и глубоком постижении культуры Востока, особенно малоизученных российских окраин. Одним из звеньев в цепи намеченных комплексных исследований стало изучение народного декоративно-прикладного искусства. В Москве создается первый в России специализированный Музей искусства Азии (ныне Государственный музей Востока). В момент его основания творчество народов среднеазиатского региона было представлено там всего несколькими туркменскими коврами и единичными произведениями таджикских и узбекских мастеров. Они поступили из национализированных частных коллекций, расформированного Музея прикладного искусства, основанного в Петербурге в 1879 г. А.Л. Штиглицем, и из бывшего музея Строгановского училища в Москве. В конце 1920-х и в 1930-е гг. среднеазиатские фонды ГМВ начинают активно пополняться. Пути и способы их комплектования были самыми разнообразными. Так, в 1927 г. в музей передаются экспонаты из Государственного музейного фонда, а в 1930-е гг. – из музея г. Иваново-Вознесенска и московского Музея народов СССР. Помимо перераспределения и обмена между музеями росту коллекций способствовали приобретения у частных лиц и дарение. Как яркий пример успешной закупочной деятельности 1930-х гг. можно привести приобретение у А.С. Умнова в 1937 г. большой группы таджикских и узбекских изделий, среди которых были прекрасные образцы художественного текстиля, керамической и медной утвари. В ряду особенно значительных поступлений 1950-х гг. следует назвать коллекцию каракалпакского искусства, прежде совсем не представленного в музее. Великолепные ковровые изделия, редкие типы старинных выши-



вок и ювелирных украшений были собраны на местах И.В. Савицким, художником-энтузиастом, впоследствии директором Государственного музея искусств Каракалпакской АССР.

Не менее важным источником пополнения среднеазиатских фондов стали подарки частных лиц. В 1963 г. в дар были переданы медные сосуды и туркменские серебряные украшения, принадлежавшие знатоку и ценителю искусства Средней Азии А.И. Смирнову. В 1978 г. собрание ювелирных изделий пополнилось превосходными изделиями из Самарканда, Бухары и Туркмении, завещанными музеем искусствоведом М.Н. Халаминской. Однако из-за сравнительной малочисленности и случайного характера подобных поступлений особое значение в деле научной комплектации коллекций придавалось поездкам в различные районы Средней Азии и Казахстана для приобретения экспонатов непосредственно у местного населения. Подобные комплексные экспедиции, сочетавшие научно-познавательные и закупочные цели, проводились



в 1930-е и в первые послевоенные годы в Таджикистане, Узбекистане, Киргизии. Благодаря им удалось создать интересные собрания, территориально охватывающие главным образом сельскохозяйственные регионы, – правда, лишь единичные произведения были выполнены в конце XVIII или первой половине XIX вв., основная же масса предметов датируется рубежом XIX–XX вв. Традиция научно-собираательских экспедиций была возобновлена после длительного перерыва (с 1938 по 1945 г.), а с 1968 г. до начала 1990-х гг. они стали проводиться ежегодно. В течение двадцати лет удалось приобрести множество изделий кочевых народов Киргизии, Казахстана, Туркмении и Каракалпакии. В результате были устранены некоторые лакуны в уже сложившихся собраниях и созданы новые коллекции. Благодаря экспедициям расширились также вплоть до наших дней и их хронологические границы.

Ныне музей обладает значительными и разнообразными среднеазиатскими фондами, насчитывающими

свыше четырех тысяч предметов. Не все регионы равноценно представлены как в количественном, так и в качественном отношении. Хочется выделить собрания туркменских ковров, серебра и одежды, таджикского и узбекского художественного текстиля, поскольку они наиболее многочисленны и богаты уникальными произведениями. Коллекции постоянно растут и развиваются, постепенно охватывая все многообразие видов искусства, все наиболее характерное и значительное в нем.

ОСОБЕННОСТИ
ИСКУССТВА
НАРОДОВ
СРЕДНЕЙ АЗИИ
И КАЗАХСТАНА

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ
ПРИНЦИПЫ
ИСЛАМА

*Расстели свой ковер –
Я прочту твоё сердце.*

Туркменская пословица

Культура народов Средней Азии и Казахстана претерпела долгую и сложную эволюцию. Это было предопределено особенностями географического положения региона в самом центре азиатского материка, рядом с могущественными цивилизациями Китая, Индии, Ирана. Здесь пересекались торговые пути и проходил Великий шелковый путь. По древней караванной дороге осуществлялся интенсивный торговый и культурный обмен между Востоком и Западом.

В древности и в средневековье некоторые территории Средней Азии не раз оказывались в составе мощных государственных образований – древнеперсидской империи Ахеменидов (VI–IV вв. до н.э.), Александра Македонского и его наследников (IV в. до н.э.), Греко-Бактрийского, Парфянского и Кушанского царств (III в. до н.э. – III в. н.э.). На протяжении многих столетий художественная культура местных земледельческих государств Парфии, Бактрии, Маргианы, Согды и Хорезма, взаимодействуя с культурой степных кочевых племен, испытывала влияние ирано-месопотамской, эллинистической, индийской и парфянской художественных традиций. Местное изобразительное искусство в древности и раннем средневековье развивалось в синтезе с культовой и светской архитектурой. Монументальные настенные росписи и скульптурное убранство служило для прославления религиозных идей зороастризма, буддизма и разнообразных местных верований. Средствами искусства возвеличивались земные владыки.

Особенно серьезные последствия для Средней Азии имело включение ее земель сначала в состав Арабского Халифата (VIII в.), а затем в державу Саманидов (IX–X вв.), султанаты Караханидов, Сельджукидов (XI–XII вв.) и Хорезмшахов (XII–XIII вв.), в которых утвердились централизованная

государственная власть, общегосударственная монотеистическая религия (ислам), единые социальные и правовые нормы. В этот период усиливаются политические, торговые, экономические и научные связи между отдельными частями региона и сопредельными странами, что обусловило общность их культурного развития. Искусство Средней Азии начинает развиваться в русле мусульманской эстетической системы и художественных канонов.

В эпоху средневековья происходили также очень важные для развития культуры процессы формирования ираноязычного таджикского и тюркоязычных народов – узбеков, туркмен, киргизов, казахов, каракалпаков. Неисчислимы беды и разорение принесло народам Средней Азии нашествие Чингисхана в начале XIII в. Они оправились только во время правления Тимура и Тимуридов (XIV–XV вв.), когда наступает новый блестящий расцвет культуры. Столь же драматичной оставалась судьба региона и в последующие столетия. В начале XVI в. он был завоеван тюркоязычными кочевыми узбеками. В конце того же века на территории Средней Азии возникли Бухарское, Хивинское, а в XVIII в. и Кокандское ханства. Позднее, в 1860–1880-х гг., среднеазиатские ханства были завоеваны и присоединены к Российской империи. В этот же период стали частью России и территории Казахстана.

Сложная, насыщенная драматическими событиями история среднеазиатского региона позволяет понять истоки своеобразия искусства позднего периода (XVIII–XX вв.). В то время как в XIV–XVII вв. в искусстве Средней Азии приоритет имела архитектура, в XVIII–XIX вв. возведение культовых сооружений (мечетей, медресе), так же как и городских светских ансамблей, почти прекращается. Дворцовые, торговые и культовые комплексы, построенные в XVIII в. в Хиве и Коканде, уступают по масштабности, монументальности и великолепию декоративного убранства прославленным архитектурным шедеврам Бухары

и Самарканда тимуридского времени. В поздний период основным одухотворяющим жизнь и быт народа искусством становится декоративно-прикладное.

Впитав в себя многое из обширного средневекового «котла», декоративно-прикладное искусство представляло собой совокупность разнообразных художественных традиций. Прежде всего, оно было результатом творческого взаимодействия двух миров, сосуществовавших на протяжении веков, – кочевников и земледельцев. В эпоху великих миграций, крушения одних и возникновения других государств традиции древних цивилизаций хранила сама земля. Ее климат, ландшафт, особенности флоры и фауны создавали определенный уклад жизни людей, привычки, навыки, эстетические идеалы, философию, определенное мировоззрение и отношение к природе. Многоликое, всегда имевшее неповторимый и яркий облик искусство региона обладало в целом единством стиля. Эта стилистическая общность проявлялась в орнаментальной декоративности, истоки которой восходят к высоким достижениям классического мусульманского искусства – культурному наследию всех народов Средней Азии.

Эстетические принципы ислама

Чтобы понять своеобразие искусства среднеазиатских народов, следует хотя бы бегло обрисовать религиозные воззрения и эстетические принципы ислама. В мусульманской художественной системе и каноне проявились общие закономерности, присущие развитию мирового искусства в период средневековья, и нашли выражение особенности, свойственные творчеству народов мусульманского Востока. В отличие от двух других мировых религий – христианства и буддизма, ислам использовал возможности изобразительного искусства ограниченно. Предпочтение отдавалось нефигуративным его видам – каллиграфии и орнаменту – геометрическому (*гефик*) и растительному (*ислими*). Причины этого коренились в самой специфике новой религии.

К основополагающим идеям ислама принадлежали представления о Создателе всего сущего, всемогущем Аллахе – неосозаемом, находящемся за пределами видимого мира. Постулат об умозраительном постижении божественной сущности и ее непознаваемости чувствами привел к отказу от изображения Бога или его символического воплощения в облике человека, что исключало также культовые изображения мусульманских пророков или праведников.

Зримым проявлением божественного разума или слова стала каллиграфия, которая приобрела художественную самодостаточность. В прямой связи с религиозными доктринами ислама находились эстетические воззрения. В соответствии с ними красота – неотъемлемое качество сотворенного Богом мира. Всепроникающее единство религиозных догматов и эстетических представлений обусловило присущую эпохе средневековья целостность художественного мышления.

Основное внимание для судеб искусства имела идея безупречности божественного творения. С ней связано представление о неизблемости и неизменности вселенной, что направляло эволюцию в русло обычаев и канонов. В связи с этим искусство народов мусульманского Востока на протяжении веков не претерпевало серьезных изменений в области художественной формы. Это в равной степени относится ко всем видам искусства: архитектуре, миниатюре, художественным ремеслам. Повсюду здесь доминировала освященная исламом традиция – и в сюжетах, и в типах изделий, и в форме. Лишь в декоре произведений прикладного искусства допускалось большее разнообразие.

В культуре каждого региона Средней Азии мусульманские принципы воспринимались и интерпретировались своеобразно. По мере исламизации не все древние местные культы и языческие верования исчезли окончательно. Они продолжали жить под покровом ислама. По сравнению с городами и земледельческими областями влияние ислама в гораздо меньшей степени затронуло кочевые и полукочевые народы.

Мусульманская культура в Средней Азии пережила длительную эволюцию, изменяясь вместе со сложной политической и социально-экономической историей этого огромного пространства. В XVIII–XIX вв., а отчасти и в XX в., декоративно-прикладное искусство сохранило многообразие видов, высокий уровень художественности, свойственный народному творчеству, принцип ансамблевости, богатство технических приемов. В нем слились практическая целесообразность, эстетическое начало и отчасти обрядовая или магическая функция. Являясь коллективным видом творчества, воспринимавшим опыт многих поколений, это искусство не исключало проявления яркой индивидуальности в границах общего художественного канона. Для произведений среднеазиатского искусства характерны большая степень условности орнаментальных мотивов, их обобщенность, плоскостная передача форм, локальность цвета. Преобладали растительные узоры. Предметные, зооморфные и астральные мотивы (небесные светила) вплетались в растительный орнамент и сливались с ним. Первоначальный символический смысл многих узоров с веками был утрачен и приобрел новую интерпретацию или стал соответствовать их гораздо более позднему наименованию.

Однако содержание произведений традиционного искусства не исчерпывалось ни их функциональным назначением, ни символикой изобразительного декора. Оно всегда было значительно шире и глубже, поскольку выражало мировосприятие народа-творца. «Эстетический идеал народов мусульманского Востока исключительно богат и многозначен. В нем отразились древние космогонические представления и неисчерпаемая фантазия народного творчества, возвышенные представления и реальные запросы своего времени. Вспоенный соками земли, он одухотворен поэзией сказочного недостижимого сокровища»¹.

¹Каптерева Т.П. «О некоторых проблемах средневекового искусства арабомусульманских народов» // *Советское искусствознание*. Вып. 1. М., 1981, с. 203.

ДЕКОРАТИВНО-
ПРИКЛАДНОЕ
ИСКУССТВО
НАРОДОВ
СРЕДНЕЙ АЗИИ
И КАЗАХСТАНА
В ГОСУДАРСТВЕННОМ
МУЗЕЕ ВОСТОКА

Народное жилище

С наибольшей полнотой и последовательностью мировоззрение и эстетические принципы народов Средней Азии раскрываются в традиционном жилище, которое воплощало модель или образ окружающего мира.

Природа региона удивительна и многообразна. Высочайшие заснеженные горы соседствуют с зелеными долинами. Бурные горные потоки меняются умиротворенными реками равнин и зеркальной гладью озер. Безводные пустыни и выжженные солнцем степи контрастируют с ярким великолепием оазисов.

Жилище создавалось по законам той гармонии, которое народное сознание черпало из мира природы. Все предметы имели свои постоянные места. Их форма, узоры и цвет ритмически взаимодействовали между собой. Здесь встречались в ансамбле произведения различных видов прикладного искусства.

В облике и планировке традиционных среднеазиатских домов и городских кварталов проявились два принципа. Первый из них – слитность жилища с пространством – выражался в доминировании горизонтальных членений. Во втором принципе – замкнутости и изолированности архитектурных форм – получили претворение религиозная регламентация семейного быта и представления о «скрытом сокровище», характерное для мусульманской эстетики и космологии. Старинные кварталы среднеазиатских городов застроены «бесфасадными», однообразными глинобитными домами с плоскими крышами. Это лабиринт кривых и узких улиц, зажатых между стенами домов и нескончаемыми длинными заборами. Благодаря слепым, лишенным уличных окон стенам одноэтажные дома напоминали крепостные сооружения. Гладь серо-желтых стен нарушали лишь тяжелые деревянные резные двери. Чаще всего поверхность дверей заполняли почти без пустот сложные орнаментальные композиции, переплетающиеся гибкие стебли, листовые

и цветочные мотивы. За дверями дома размеренно протекала основная часть жизни правоверных мусульман.

Декоративное убранство интерьера здания контрастировало с его безликим и невзрачным внешним обликом. За своими стенами дом уподоблялся оазису, воплощая извечную мечту земледельца о счастье. Здесь можно было забыть о жизненных невзгодах, укрыться от постоянно существующей угрозы надвигающихся песков, испепеляющих лучей солнца, полуденного зноя и пыли.

У таджиков, узбеков и полукочевых туркмен традиционное жилище представляло собой в плане замкнутое каре. Жилые неосвещенные покои располагались по периметру здания и согласно требованиям ислама делились на мужскую и женскую половины. Во внутреннее архитектурное пространство органично включалась реальная природная среда – небольшой внутренний дворик, окаймленный *айваном* – открытой террасой с колоннами. С конца XIX в. здесь, вблизи от водоема с проточной водой, нередко разбивали цветник. Клумбы с гвоздиками, астрами, георгинами, ирисами образовывали густой ковер причудливых узоров и цветовых сочетаний. Живая природа как бы переходила далее в растительные мотивы резных колонн *айвана* и в оформление интерьера, где резьба и роспись по дереву и *ганчу*² украшали стены и потолки. Самая большая и нарядная комната, предназначенная для гостей, ассоциировалась со сказочным дворцовым покоем. Как и повсюду на мусульманском Востоке, в ней отсутствовала мебель. Ее заменяли ниши со встроенными полками для керамической, фарфоровой и металлической посуды. Все стены между нишами, а иногда и ниши, завешивались вышивками. Декоративно оформлялась и нижняя часть комнаты, где стояли орнаментированные сундуки со сложенными в стопки разноцветными узорными одеялами. Они служи-

² *Ганч* – алебастр или мелкозернистый гипс.

ли в местном быту и постелью, и сиденьем. Пол застилали яркие кошмы и ковры. Пространство и предметный мир дома таким образом составляли единый ансамбль, основанный на близости орнаментальных форм и мотивов, как в декоративном убранстве архитектуры, так и в произведениях прикладного искусства.

В то время как дом оседлых земледельцев олицетворял надежность и стабильность, в юрте кочевников воплотилась идея уединенного замкнутого жилища, постоянно передвигающегося в беспредельном пространстве. Форма юрты – коническая у казахов, киргизов и более пологая у туркмен – соответствовала пространственным отношениям ландшафта: бескрайней глади степей, перекрытых куполом неба. Через отверстие дымохода в куполе в нее проникают солнечные лучи и звездный свет. Юрта была прекрасно приспособлена к условиям кочевой жизни. Быстро собиравшаяся, она, как мираж, внезапно возникала и так же внезапно исчезала в безлюдных пространствах степей. Ее деревянный остов покрывался войлоком и стягивался яркими шерстяными узорными полосами (лентами). Дверной проем завешивался небольшими коврами. Домашнюю утварь и еду хранили в многочисленных и разнообразных ковровых чужалах и торбах. Пол застилался узорными кошмами и коврами. Цветовая палитра декоративного убранства юрты имела свои особенности у каждого кочевых народа, но всегда ее отличали сдержанная сила, гармония и благородство. Произведения искусства кочевников, как правило, уступали в яркости изделиям земледельцев.

Ковроткачество

Ворсовые и безворсовые ковровые изделия изготавливались повсеместно в Средней Азии, но наилучшие среди них – туркменские ворсовые ковры. О них «как о самых тонких и красивых на свете» писал еще в XIII в. знаменитый венецианский путешественник Марко Поло. Благодаря ин-

тенсивным торговым связям с Европой слава туркменских ковров возрастала на протяжении веков. Их ценили за прочность и добротность, мягкость и плотность, легкость и шелковистость, за изысканность цветовой гаммы и классическую ясность орнамента. Старая, они становятся еще мягче. Их краски не тускнеют, но приобретают благородный, серебристый или золотистый блеск.

Ковроткачеством в Туркмении занимались почти все женщины от мала до велика. Старинные ковры создавались на простейших горизонтальных станках из лучшей весенней шерсти овец, иногда с добавлением верблюжьей шерсти, цветного шелка и белого хлопка. Красили шерсть сами мастерицы, используя естественные красители. Отшлифованные веками технические навыки и художественные приемы передавались от старших членов семьи к младшим. Так поддерживалась преемственность традиций. С коврами были связаны все основные жизненные этапы и бытовые нужды туркмен. В ковровых люльках протекало их младенчество. На коврах ели, спали, молились, играли свадьбы и умирали.

Условия кочевого быта определили исключительное многообразие видов и форм ковровых изделий. Их орнаментальное оформление зависело от районов изготовления и племенной принадлежности. Ковры основных туркменских племенных групп – салорской, сарыкской, текинской, йомудской и эрсаринской – различались по характеру орнамента и цвету. Доминирующий мотив почти всех туркменских ковров – геометризованная многоугольная розетка *Альв* – варьируется в рисунках, деталях и цветовой разработке. Ее семантика, по-видимому, связана с родовым знаком племени.

К классическому типу туркменских ковров принадлежит большой текинский постилочный ковер – *халы*. Как и другие ковровые изделия, он имеет центральное поле и кайму. Орнамент поля подчинен принципу двухосевой симметрии. Графически четкие и изящные розетки своими слож-



ными волнообразными очертаниями задают ритм мотиву движения. В свою очередь, диагональное построение цветовой композиции и углубленные переливы благородного красного фона усиливают динамичность коврового узора.

Ил. 1

Ковер халы

Туркмения, теке, XIX в.

шерсть, ворсовое ткачество

ГМВ, инв. № 4801 III



Насыщенный оттенками красный цвет – цвет крови, солнечных закатов, весенних маков и тюльпанов – издавна господствует в туркменском искусстве и имеет богатое символическое содержание. Яркий красный цвет сообщает оригинальному пятиугольному коврику – *асмалдыку* – торжественность и нарядность. Он, как и вещевые мешки (*мафраши* и *чувалы*), являлся неременной принадлежностью свадебной церемонии и входил в приданое невесты. Два парных *асмалдыка* обычно украшали верблюда, на котором вытканная их своими руками невеста переезжала в дом жениха.

Верблюд – любимое животное кочевников, своеобразный символ их мира, пребывающего в постоянном движении. Поэтому украшению верблюда всегда, и особенно во время свадебной церемонии, придавалось большое значение. Характерная для туркменского искусства геометризация орна-

Ил. 2

**Покрывало на бока
верблюда асмалдык**

Туркмения, йомуды,
кон. XIX в.

шерсть, ворсовое ткачество

ГМВ, инв. № 2130 III



ментальных форм в данном случае уступает место условной стилизации. И зооморфные, и растительные мотивы являются здесь благожелательными символами, связанными с продолжением жизни и рода. Несмотря на плоскостную трактовку орнаментальных форм, динамично-диагональное построение композиции создает иллюзию сложного, многопланового и подвижного пространства, что обогащает образное содержание *асмалдыка*.

Изготовление небольших ковровых изделий, где мастерицы в меньшей степени были связаны традициями, располагало к творческим поискам и самовыражению. Именно среди этих изделий чаще всего встречаются уникальные художественные произведения, в которых ощущается неповторимое интимно-лирическое начало и от которых веет теплом домашнего очага. К таким произведениям принад-

Ил. 3
Асмалдык
Туркмения, перв. пол. XX в.
шерсть, ворсовое ткачество
ГМБ, инв. № 13758 III



лежит уникальный экспонат коллекции музея, датируемый XVIII в., текинский ковричек *гермеч* для зашивания порога в юрте. Он восхищает удивительной гармонией колорита – сочетанием мягкого золотисто-красного цвета с искрами темно-синего и медового. Мастерство исполнения мелкого, почти ювелирного узора достигло здесь поистине виртуозного уровня. Орнаментация центрального поля и каймы необычны для изделий подобного типа. Основной мотив поля – мелкий цветок с двумя парами опущенных листьев – в других изделиях использовался в орнаментации полос каймы, символизировавших землю. Своеобразием отмечено и изображение фигурок козлов в кайме коврика. Трактованные стилизованно, чуть наивно, они вполне узнаваемы, в то время как обычно зооморфные мотивы решались в ковроткачестве кочевников более условно.

Ил. 4
Коврик *гермеч*
Туркмения, теке, XVIII в.
шерсть, ворсовое ткачество
ГМБ, инв. № 2645 III

Узорные войлоки

Другим видом творчества кочевников, не меньше, чем ковроделие, связанным с устройством и художественным оформлением юрты, является изготовление узорных войлоков. Оно получило наибольшее развитие в Казахстане и Киргизии, в меньшей степени – в Туркмении и Каракалпакии. Повсеместно здесь делали большие постилочные ковры со вкатанными узорами – свободными, легкими и живописными. В Киргизии и Казахстане создавались также войлочные ковры и сумки, исполненные в более сложной и трудоемкой мозаичной и аппликационной технике.

Образы природы нашли в войлочных изделиях свое специфическое выражение, во многом обусловленное техникой изготовления. Доминирующий мотив орнамента – рогообразные завитки (рога барана) – подчас принимает растительные очертания и образует сложные многовариантные композиции. Как основные средства художественной выразительности узорных войлоков можно отметить монументальность и лаконизм, графическую четкость мотивов, позитивно-негативное соотношение фона и узора. Подобному пластическому языку соответствовала многозначность образов, как, например, в сумке для посуды – *аяк-кап*.

Ил. 5

Ковер *ширдак*

Киргизия, 1936 г.

шерсть, валяние, инкрустация

ГМВ, инв. № 2589 III



Ил. 6

Сумка для посуды *аяк-кап*

Казахстан, 1950-е гг.

шерсть, бархат, валяние,

аппликация

ГМВ, инв. № 3452 III



Вышивка

Заметное место в оформлении жилища занимали вышитые изделия. Благодаря их яркому колориту интерьер юрты в противоположность ее скромному, почти монохромному внешнему убранству был особенно красочным и нарядным.

Из-за сравнительно несложной техники исполнения вышивка была одним из самых древних, повсеместных и массовых видов искусства в регионе. Ею владели женщины почти в каждой семье. Как и ковры, разнообразные типы вышитых изделий непременно входили в состав приданого, предназначались для свадебного обряда. Являясь постоянной спутницей людей, вышивка приобщала их к художественному творчеству и восприятию красоты. Любовь народа к этому искусству нашла выражение в песнях и стихах.

В XVIII–XIX вв. это было зрелое и стилистически единое искусство. У земледельцев и кочевников существовали свои особые формы и типы декоративных вышитых изделий, свои художественные особенности и технические секреты. В старину в Киргизии и Казахстане настенные вышитые ковры, различные сумки и торбы, подушки и предметы убранства верхового коня обычно создавались из войлока и кожи, шерстяных тканей. Позднее, после присоединения к России в конце XIX – начале XX вв., на смену этим материалам пришли фабричный бархат, шелковые и хлопчатобумажные ткани. В искусстве вышивки нашли претворение многие принципы декоративно-прикладного искус-

Ил. 7

Настенный ковер

Южная Киргизия, 1925 г.

шерсть, шелк, валяние,

вышивка

ГМВ, инв. № 11303 III



ства кочевников. Подтверждением этому является вышитый шерстью по войлоку небольшой ковер из южной Киргизии. Подобные изделия стали редкостью уже к началу XX в. Орнаментальная композиция его центрального поля тяготеет к крупным лаконичным формам и свободным спокойным ритмам. Все элементы двух ажурных четырехлепестковых розеток имеют легкие округлые очертания. Основные мотивы узора и их детали пропорционально уравновешены между собой и фоном. Аналогичные по рисунку и цвету формы диагонально противостоят друг другу. В колорите используется ограниченная, благородно сдержанная цветовая гамма, характерная для ковров и вышивок кочевников. Наличие в легком и изящном растительном узоре вышивки мотива «рога барана», символизировавшего силу и защиту, объяснялось назначением коврика. Утепляя стены юрты, он оберегал человека от стужи, зноя и вредоносных сил.

В повседневном быту таджиков и узбеков крупные декоративные вышивки имели большее значение, чем у кочевников, отчасти выполняя эстетические и практические функции ковров. Творцы вышивок – женщины, воспринимавшие из поколения в поколение традиции условной орнаментики, научились добиваться максимальной художественной выразительности, используя порой минимальные средства. Вышивка создавалась на равнинах и в горах – местах древней оседлой земледельческой цивилизации. Наиболее известными центрами, где появлялись произведения, отмеченные печатью яркого своеобразия, были Нурата, Шахрисабз, Бухара, Самарканд, Ташкент, Ура-Тюбе.

Локальные особенности вышивок проявлялись и в композиции, и в трактовке орнаментальных мотивов, а главное – в цветовых решениях. Почти до конца XIX в. в искусстве вышивки господствовал живописный стиль, основанный на применении богато разработанной тональной цветовой гаммы. Старинные изделия исполнялись по домотканой хлопковой основе многоцветными шелками, окрашенными есте-

ственными красителями. Для вышивания использовались различные виды глади впrikреп, крест и тамбур – древнейший из известных на земле швов, а в Средней Азии особенно характерный для вышивок тюркоязычных кочевников. Изготовление крупных декоративных вышивок требовало немало времени и сил. В тех случаях, когда семья не успевала подготовить приданое к сроку, на помощь ей приходили родственники и соседи. Состав приданого варьировался в разных локальных центрах, но повсеместно в него входили молитвенный коврики – *джойнамаз*, *сузани*, свадебная простыня – *фуйджо* и покрывало на подушки – *болинтуш*, различные занавеси на ниши.

Сузани – самые крупные декоративные вышивки, широко применявшиеся в местном быту и обрядах. В свадебные дни они украшали комнату и постель новобрачных, висели на глинобитных оградах домов. Своими чистыми сияющими красками они преображали все вокруг, создавали атмосферу счастья и радости. *Сузани* использовались так же, как покров для невесты, при ее переезде в дом жениха. Их орнаментальным мотивам приписывалась магическая сила оберега от сглаза и средства от бесплодия. Среди среднеазиатских вышивок прошлого века особым богатством растительных форм выделялись изделия из Нураты – большого селения на границе горной цепи Ак-Тау и степей. Отсюда происходит одно из наиболее ранних произведений нашей музейной коллекции – *сузани*, созданное в конце XVIII – начале XIX вв.. Оно великолепно вышито старинным швом гладью впrikреп по настилу некрученого шелка, обогащающим фактуру. Оригинальна и композиция, в которой соединились два самых распространенных принципа построения орнамента: центрический («четыре ветки и одна луна») и раппортный («ветки»).

Воспринятый некогда от арабов растительный узор, воплощавший представление о сказочных садах мусульманского рая, приближен здесь к реальному образу природы. Золотисто-песчаный цвет фона и нежные бежево-голубые тона ор-

наментальных мотивов вызывают ассоциации с цветущими весной степями и пустынями. В узорах вышитого покрывала все исполнено великого таинства жизни – и естественный ритм упругих стеблей, и плавные очертания орнаментальных форм, и их свободное расположение. Предметные и зооморфные мотивы или вырастают из цветов, или прорастают ими, приближаясь к растительным. Такой прием метафорических уподоблений близок красочному языку восточной поэзии. В то же время в изображении растений всемерно подчеркивается их связь с землей. Они предстают не срезанными, а растущими из холмиков земли, цветочных розеток, вазонов. Орнаментальные формы здесь кажутся более материальными, более тяготеющими к зрительному, конкретно-чувственному началу, чем у кочевников. Мастерицы из земледельческих районов столь же тщательно и осмысленно разрабатывали в цвете все детали, сколь любовно и со знанием дела выращивали каждый цветок в своем саду. Так реальные гвоздики, ирисы и петушиные гребешки обретали новую жизнь, воплощаясь в узоры вышивки.

В изделиях второй половины XIX в. орнамент более плотно, чем ранее, заполняет центральное поле и кайму. Их композиции строились в расчете на восприятие с нескольких точек зрения (дальних или ближних) с учетом закона контраста по цвету и светлоте. Эти художественные приемы использовались также в коврах и архитектурном декоре. Они помогали создать эффект планов, иллюзию пространства и глубины, не прибегая к светотеневой моделировке. Узор шахрисабзского *сузани* воспринимается с первого взгляда как густые заросли запущенного сада. Затем улавливается архитектура композиции, ее основные узлы – центральные и угловые орнаментальные мотивы. При ближайшем рассмотрении глаз отмечает исключительное богатство растительного мира: бесчисленные вариации круглых оранжево-малиновых розеток и пальметт, контрастно выделяющихся на голубоватом фоне лиственной вязи. И гамма красных тонов, и круглые



Ил. 8

Свадебное покрывало *сузани*

Узбекистан, Нурата,

кон. XVIII – нач. XIX вв.

хлопок, шелк, вышивка гладью

впфикреп и стебельчатым швом

ГМБ, инв. № 1107 III

розетки, почти повсеместно украшающие вышивки Средней Азии, ассоциировались здесь с огнем и космическими светилами. Их символика восходит к древним домусульманским религиозным представлениям, к культу небесных светил. Во многих районах Средней Азии до наших дней с незапамятных времен дошел прекрасный весенний обряд – «праздник красного цветка», когда юные девушки собирают алые тюльпаны и маки. Он связан с языческим культом плодородия и мифом об умирающем и воскресающем боге солнца. Существовала поэтическая легенда, что тюльпаны – это кровь убитого божества, появляющаяся весной на поверхности земли. Сохранение архаических мотивов и символов в вышивках XIX в., как и долгая жизнь древних народных обычаев и обрядов, были связаны с замкнутым образом жизни женщин – хранительниц традиций и домашнего очага.

Особенно чарующее впечатление своими великолепными узорами, многовариантными композиционными приемами и исключительно высокой культурой цвета производят бухарские вышивки. Они впитали в себя богатые и разнообразие традиции Бухары – одного из самых древних политических, религиозных и культурных центров Средней Азии, в мусульманском мире получившей название «Благородной». Поэтому их нелегко выделить в одну стилистическую группу. Едва ли не основным признаком бухарской вышивки является виртуозное использование тамбурного шва. Им, за редким исключением, исполнялось большинство произведений Бухары. Благодаря тому, что каждая деталь формы шилась отдельно, поверхность бухарских изделий обычно напоминает чуть рельефную многоцветную мозаику. Помимо темы животворящих сил природы в вышивках Бухары находили также воплощение идеи вечности и бесконечности мироздания. На иссиня-зеленом фоне замечательного *сузани* второй половины XIX в., словно на бездонном южном ночном небе, сияют красно-голубые огненные светила. И в мотивах, и в цвете



сосредоточена мощная пластическая и духовная энергия. Статичности четко построенных рядов розеток противопоставлено вихревое движение лиственных мотивов,

Ил. 9

Сузани

Узбекистан, Шахрисабз,
втор. пол. XIX в.

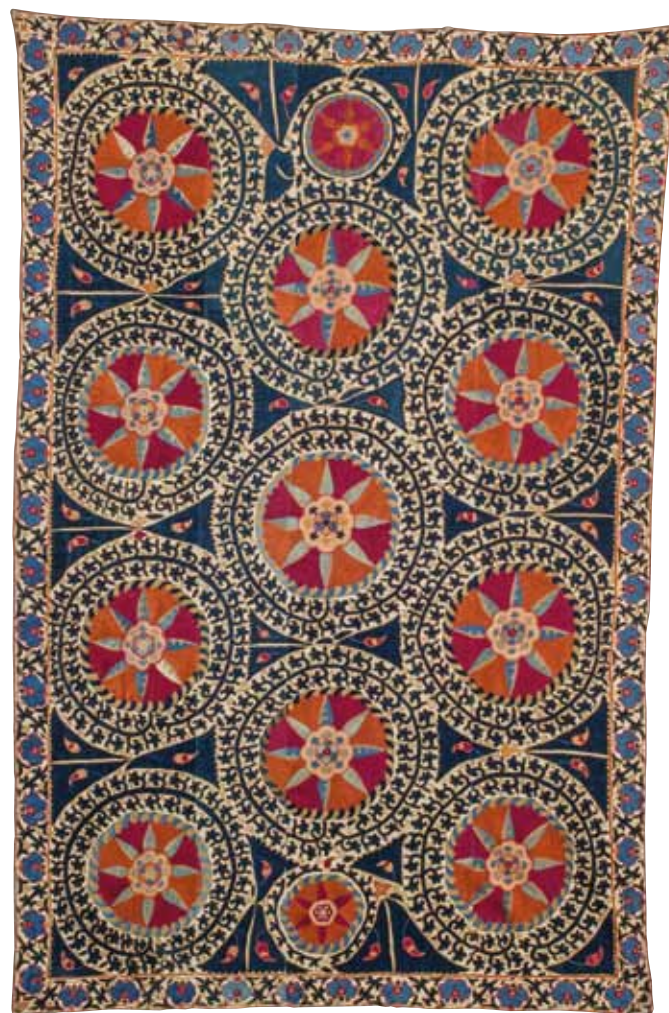
*хлопок, шелк, шерсть, вышивка
гладью втрикреп и тамбурным
швом*

ГМБ, инв. № 2327 III

напоминающих протуберанцы. Цвет неровно покрашенных шелковых нитей кажется удивительно насыщенным, глубоким и переливчатым. Контрасты тонов теплой и холодной гаммы создают оптический эффект выступающих и отступающих пространственных планов.

Среди мажорных и многоцветных изделий суровой сдержанностью колорита выделяются вышивки Ташкента. Драматической образностью и аскетическим стилем отмечены ташкентские *палаки*. Это крупные декоративные вышивки, аналогичные *сузани*. В изобразительных мотивах *палаков* преобладает астральная символика. Чаще всего мы видим на них большие красные круги в темно-зеленых венках, которые назывались «луна» или «звезда». Они организованы в центрические и раппортные композиции, плотно заполняющие центральное поле. Слово *палак* в узбекском языке иногда означает небосвод. По числу кругов вышивки именовались двадцатилунными, одиннадцатилунными или *ой-палаками* (однолунными). Строгий вишнево-черный колорит, четкий ритм правильных рядов мотивов и монументальный образный строй сближает эти вышивки с туркменскими коврами. Возможно, здесь проявлялись художественные традиции древнего кочевого периода жизни узбеков.

На рубеже XIX–XX вв. на смену прежнему живописному стилю приходит декоративный со своей художественной выразительностью и образным звучанием. В растительном орнаменте усиливается степень условности и обобщения. Появляются новые конкретно-предметные орнаментальные мотивы, подсказанные жизнью и бытом (чайник, самовар, пиала, иногда музыкальные инструменты). Колорит становится звонче и контрастнее. Большое значение приобретает цвет фона. В целом композиции изделий различных районов отличаются лаконизмом. Они строятся, как правило, на строгом цветовом ритме одних и тех же орнаментальных форм. В то же время сохранялось и локальное своеобразие. Поэтому вышивки Самарканда, Ташкента,



Ил. 10

Сузани

Узбекистан, Бухара,
втор. пол. XIX в.

хлопок, шелк, вышивка
тамбурным швом

ГМБ, инв. № 4809 III



Ургута и Джизака, отмеченные монументальностью, трудно спутать с утонченной графикой растительных узоров изделий Ферганы или Шахрисабза.

Ил. 11

Свадебное покрывало палак

Узбекистан, Ташкент,

кон. XIX в.

*хлопок, шелк, шерсть, вышивка
гладью вприкреп и тамбурным
швом*

ГМВ, инв. № 1100



Ил. 12

Свадебная простыня

руйджо

Узбекистан, Самарканд,

1920-е гг.

*шелк, вышивка гладью впри-
креп и тамбурным швом*

ГМВ, инв. № 7968 III

Золотошвейное искусство

Своеобразной областью художественного творчества, соединившей в себе черты вышивки и ювелирного дела, являлось золотошвейное искусство *зардузи*. Оно имело в Средней Азии древние корни, но в XIX в. сохранилось только в Бухаре. По местным преданиям, первым мастером и покровителем этого ремесла был Хазрати Юсуф, то есть библейский Иосиф.

Из-за применения драгоценных материалов и трудоемкости работы золотошвейное искусство стало потомственным мужским ремеслом. Оно обладало хорошо разработанными техническими приемами, обилием разнообразных швов и богатой орнаментикой, близкой по содержанию узорам других видов прикладного искусства.

В отличие от обычной вышивки шелками, представлявшей собой домашнее творчество женщин из самых разных социальных слоев общества, золотое шитье по бархату принадлежало к придворной столичной культуре. Его развитие поддерживалось нуждами двора и феодальной знати. Ассортимент изделий, как и количество золотошвейных узоров, определялось официальными требованиями. Сотни превосходных мастеров золотошвейного искусства в дворцовых и частных мастерских создавали по заказу эмира и его приближенных разнообразную одежду, нарядное конское убранство, молитвенные коврики, всевозможные завесы и покрывала для дворцовых покоев. Незначительная часть этих изделий – праздничная женская и детская одежда для мальчиков (не старше 10 лет) продавалась зажиточным горожанам. Сановникам и родне бухарского эмира всемилостивейше дозволялось подносить ему драгоценные изделия, заказанные по случаю торжеств и семейных праздников. Сами же приближенные могли носить лишь одежду, пожалованную им бухарским владыкой. Золотошвейное искусство призвано было возвеличить идею могущества феодальной власти, неперенными



Ил. 13

Завеса

Узбекистан, Бухара, сер.

XIX в.

хлопок, шелк, золотые нити,
вышивка

ГМБ, инв. № 9105 III

спутниками которой на Востоке всегда были пышность и богатство. В связи с этим церемониал придворных празднеств и парадных выездов эмира со свитой был тщательно продуман и сопровождался необычайной роскошью и блеском. Наряд эмира, изукрашенный с головы до пят (от чалмы до сапог) золотым шитьем и самоцветами, ослеплял своим блеском простых смертных. Не меньшим великолепием поражало парадное убранство коней. Скакуны, являвшиеся как бы живым олицетворением природных стихий и бытия кочевников, были особенно любимы и почитаемы в Средней Азии. Они украшались тем богаче, чем состоятельнее и знатнее были их седоки. В праздничные дни в Бухаре спины коней покрывали шитыми золотом бархатными чепраками. В оформлении изделий 1850–1860 гг. присутствует чувство меры. Растительные мотивы покоряют изяществом и артистизмом исполнения, упругими и динамичными ритмами. Стиль чепраков конца 1890-х гг. отмечен помпезностью, стремлением к богатству и украшательству. Достаточно характерным образцом подобных роскошных изделий является парадный чепрак из нашего собрания. Его красная бархатная основа почти сплошь покрыта золотым орнаментальным настилом, имитирующим золототканую парчу. На этом фоне рельефно, словно вычеканенный из серебра, выступает вышитый по трафарету орнаментальный мотив – вазон, обрамленный полумесяцем, цветами и плодами.



Ил. 14

Парадный чепрак

Узбекистан, Бухара,

кон. XIX в.

бархат, шелк, золотые нити,

ручная вышивка

ГМВ, инв. № 1484 III

Текстиль

Богатую историю и давние традиции имел также другой, не менее прославленный, чем ковроделие и вышивка, вид среднеазиатского творчества – художественный текстиль. Природные условия и благоприятный климат сделали Туркестан краем хлопка, шерсти и шелка. Уже в древности и раннем средневековье здесь создавались превосходные ткани из этих материалов, высоко ценившиеся и в сопредельных странах Востока – Индии, Иране и Ираке. За долгий период разорительных войн и феодальных междоусобиц производство текстиля значительно сократилось, но не исчезло совсем. В XIX в. оно было почти полностью и повсеместно восстановлено, а к концу века в Бухаре и Ферганской долине стало одним из наиболее развитых художественных ремесел. Только лишь в Бухаре насчитывалось множество крупных ткацких мастерских и двенадцать тысяч высококвалифицированных мастеров. По-прежнему здесь создавались разнообразные виды хлопчатобумажных изделий, но наибольшую известность далеко за пределами Средней Азии в XIX в. и в начале XX в. снискали ее шелковые и полушелковые ткани. Караваны, груженные ими, уходили в южные районы Туркестана, Афганистан, Иран, Оренбургский край. Бухарские шелка проникали даже в Европу. Хотя шелкоткачество не являлось придворным видом искусства, производство и использование в быту шелковых тканей до конца XIX в. регулировалось исламскими запретами на роскошь. Современники Мухаммеда свидетельствовали, что пророк запрещал носить женам драгоценности и шелковую одежду, поскольку все это они обретут в раю. В XIX в. такие предписания успешно обходились в среднеазиатских ханствах. Так, например, как и в случаях с золотошвейными изделиями, делались исключения для женщин и детей из зажиточных слоев общества, для свадебных костюмов женихов и невест, для одеяний придворной знати.

Все прочие смертные получили право носить шелковые праздничные одежды лишь в конце 1890-х гг. Преимущественное распространение шелковых тканей в аристократической среде привело к тому, что их производство сконцентрировалось в основном вокруг столиц трех ханств – Бухары, Коканда и Хивы. Это нашло отражение и в названии дорогих изделий. Чисто шелковые плотные ткани – *канаусы* здесь именовались *шойи* (шахские), *ханатласы* (ханские), а полушелковые сорта – *подшохи* (падишахские). Ограничение на роскошь вызвало также расцвет производства более дешевых полушелковых тканей, не уступающих по красоте шелковым. Эти виды тканей использовались не только для одежды, но и для оформления интерьера как занавесы, покрывала или постельные принадлежности.

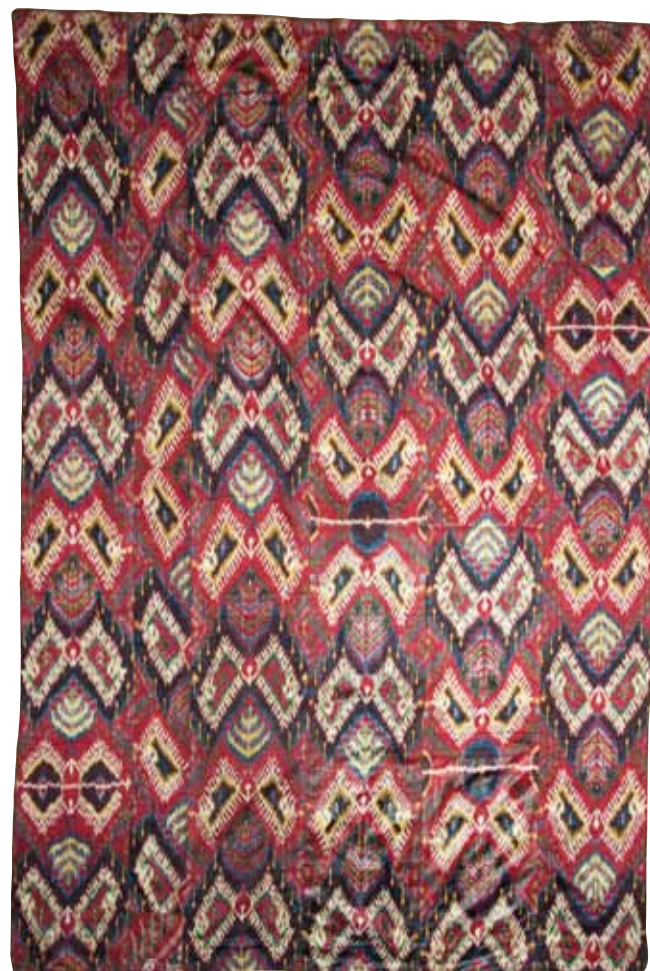
Во многих центрах, и прежде всего в Бухаре, Самарканде, в городах и кишлаках Ферганской долины, в Хиве и Мервском оазисе, создавались изделия, отличавшиеся разнообразием фактуры, колорита, орнамента и техники изготовления. Самыми известными типами узоров были полосатый и *абровый* (облакоподобный). Ткани с такими орнаментами являлись неотъемлемой частью туркестанской жизни. Они имели столь широкое и повсеместное распространение, что со временем стали восприниматься как своеобразный символ Средней Азии.

Оригинальность технического исполнения всех видов среднеазиатских тканей состояла в том, что их орнамент возникал не в процессе ткачества, а наносился исключительно на нити основы. Цвет и толщина утка определяли общую тональность и особенности фактуры готового изделия. Поскольку полосатые узоры появлялись в процессе снования предварительно окрашенных нитей основы, художественные достоинства таких тканей целиком зависели от вкуса и опыта ткачей. Испол-

зую разнообразные цветовые сочетания, искусно изменяя ширину и ритм полос, они создавали бесчисленные варианты композиций. В орнаментации *абровых* тканей главная роль принадлежала не рисовальщику и ткачу, а красильщику – *абрбандчи*. Секрет художественной выразительности подобного текстиля таился в особенностях технологии их крашения. *Абрбандчи* поэтапно, иногда до трех раз, погружал резервированные нити основы в разноцветные краски. В результате затеков и взаимопроникновения цвета в цвет достигался эффект расплывчатых или тающих узоров, напоминающих бегущие облака (*абр*). В одной из поэтичных местных легенд происхождение подобных узоров связывалось с отражением облаков в воде.

В среднеазиатских шелковых и полуселковых тканях с особой силой воплотилось представление о красоте, формировавшееся в мусульманском мире в течение веков. Прекрасное и, следовательно, угодное Богу здесь отождествлялось с совершенством формы, игрой красок и сиянием света. *Абрбандчи*, словно наяву, творили мечту о сказочных, роскошных, многоцветных и светозарных тканях, обещанных в награду праведникам в раю. Красноречивое свидетельство тому – старинные бухарские *адрасы* (конец XVIII – первая половина XIX вв.). Этот сорт тяжелой и плотной полуселковой *абровой* ткани был особенно любим в Бухаре. Своеобразную красоту и добротность *адрасам* придавала специальная тщательная отделка. Полученные благодаря ей муаровые узоры и лощеная, отражающая свет зеркальная поверхность приобретали художественную самоценность.

Абровые ткани XVIII – первой половины XIX вв. были узкими. Их ширина определялась шириной станка и не превышала 25–30 см. Позднее она увеличилась до 40 и более см. Стиль ранних *адрасов* характеризуется мелкораппортным орнаментом, изящными, изощренными в рисунке узора-



Ил. 15

Покрывало

Узбекистан, Бухара,

пер. пол. XIX в.

полуселк *адрас*, ручное

ткачество, ручное крашение,

лощение

ГМБ, инв. № 2557 III

ми, почти равнозначными фону, и живописной цветовой полифонией.

Гордость нашей коллекции – великолепное покрывало из *адраса* принадлежит к подлинным шедеврам бухарского текстиля первой половины XIX в. Его красочный, исполненный в горячих мажорных тонах орнамент словно воспроизводит природный процесс формообразования. Из подвижной и как бы на глазах преобразующейся красочной стихии рождаются причудливые образы: то ли сверкающие перья павлина, то ли невиданные сказочные бабочки, а то какие-то прекрасные фантастические плоды и цветы.

Из-за горящих, как благородные металлы, нитей белого и желтого шелка *адрас* производит впечатление драгоценной парчовой ткани. Богатый, развитой и сильно стилизованный орнамент бухарских полуселковых тканей позволяет говорить о древних традициях, возможно, восходящих к старинным согдийским золототканым изделиям.

В 1890-е гг. в связи с трудоемкостью изготовления *адрасы* начинают постепенно вытесняться чисто шелковыми *каннаусами*. Их производство окончательно прекращается уже в 1920-х гг.

Рубеж XIX–XX вв., как уже говорилось выше, был отмечен сменой стиля в прикладном искусстве. Оформление шелков, как и других видов искусства, развивалось в сторону монументализации образного стиля. Бухарские шелка этого времени сочетают размеренно спокойный ритм несколько статичных композиций, дерзновенную смелость яркого декоративного колорита и масштабность лаконичных и четких узоров. Среди них наиболее характерен вариант покрывала из лилового *шойи*, орнаментированного рядами желто-красных кругов *олма* («яблоко») и разнообразными женскими ювелирными украшениями. Шелка из Бухары всегда славились свои-



ми исключительно высокими техническими качествами. Очень гладкие и удивительно плотные, они почти не пропускали воду.

Ил. 16

Покрывало

Узбекистан, Бухара,
втор. пол. XIX в.

*шелк шойи, ручное ткачество,
ручное крашение*

ГМВ, инв. № 802 III

Одежда

Красота и своеобразие старинной одежды зависели от качества материала и характера вышитого декора. Традиционный костюм имел здесь древние корни и почти до конца XIX в. сохранил немало архаичных черт. Виды, форма и основные принципы кроя у кочевых и земледельческих народов на всей громадной территории среднеазиатского региона, по существу, были едины.

Характерная особенность местной одежды – ансамблевость и многослойность. Мужской, женский и детский костюм у всех слоев населения имел общую основу и состоял из одних и тех же видов платья: нижней рубахи, штанов и верхнего распашного халата. В женскую уличную одежду входил еще и наголовный халат. Головные уборы состояли из разного рода шапок и тюбетеек, поверх которых намотывалась или чалма (у мужчин), или платок (у женщин). Халаты и рубахи кроились без деталей по прямым линиям. Подобный туникообразный покрой исходил из ширины ткани и самых общих пропорций человеческой фигуры и вполне отвечал местным климатическим и бытовым условиям. Свободная цельнокроеная одежда с боковыми разрезами внизу не стесняла в движениях при ходьбе и езде верхом, позволяла непринужденно сидеть на полу. В жаркие дни она пропускала воздух, и в ней было прохладно, а в холодные – тепло, так как по необходимости надевали по несколько рубашек и халатов. В то же время длинная просторная цельнокроеная одежда соответствовала установлениям мусульманской морали и правилам приличия, предписывавшим максимальное сокрытие форм тела. При значительном сходстве в одежде всех народов существовали также свои местные особенности в деталях кроя и характере декора.

Тон в моде задавали столицы и крупные города ханств, где жили феодальная знать и богатое купечество. Городской костюм был своеобразным эталоном для сельской провинции.



Костюм именитых представителей общества отличался от всех прочих качеством тканей, количеством надеваемой на себя одежды и ее размерами. Из соображений престижа иногда почти вся имеющаяся одежда надевалась даже в теплые дни.

Известный ученый и путешественник Эрминий Вамбери, побывавший в Средней Азии в 1860–1870-х гг., отмечал, что главное в местном костюме – халат «в Хиве кроится довольно сообразно с фигурой человека, в Бухаре в него могли бы завернуться уже двое, а в Коканде он еще шире – широчайший и пышнейший, покрытый множеством складок»³.

³ Вамбери Э. Очерки Средней Азии. М., 1968, с. 50.

Ил. 17

Мужская тюбетейка

Узбекистан, Шахрисабз,
кон. XIX в.

хлопок, шелк, вышивка полу-
крестом

ГМБ, инв. № 1703 НВ

Мода на одежду увеличенных размеров утвердилась в последней четверти XIX в. Бухарцев за умение элегантно одеваться, с большим достоинством и изяществом носить длинные и широкие халаты *чапаны* называли «парижанами Средней Азии». Халатами обменивались семьи жениха и невесты. Наряду с массовой продукцией в Бухаре изготавливались оригинальные двусторонние *чапаны*, предназначенные для пожалований служилому сословию – придворным сановникам и лицам, занимавшим командные должности в армии. Верхняя сторона одного из таких халатов сшита из высокосортного шелка, орнаментированного крупным *абровым* узором. Для внутренней стороны использован шелк с желто-красным полосатым узором. Целостный, не искаженный кроем декор подчеркивал масштабность и долгополость халата. В свою очередь, жесткие и плотные ткани хорошо держали форму просторного ниспадающего одеяния, выявляли его монолитность и монументальность. Так создавалось впечатление подавляющей величественности, весьма ценимое тщеславной бухарской знатью.

В некоторых земледельческих регионах в XIX в. существовал своеобразный вариант выходной уличной женской одежды туникообразного покроя – присборенные у основания рукавов и как бы приталенные халаты. Их шили из дорогих и красочных сортов ткани – *адрасов*, *шойи* и бархата. К XX в. эти старинные халаты везде, кроме Хорезма,

Ил. 18

Двусторонний мужской халат (верхняя сторона)

Узбекистан, Бухара,
втор. пол. XIX в.

*шелк, ручное ткачество, ручное
крашение*

ГМВ, инв. № 2560 III



исчезли из повседневной жизни и стали использоваться при обряде погребения.

На рубеже XIX–XX вв. в костюме знати под влиянием русской и особенно татарской одежды намечаются новые тенденции. Силуэт одежды больше согласуется с формами фигуры, заметно уменьшается в объеме. Крой становится сложнее и больше детализируется. Э. Вамбери, посетивший до Средней Азии Турцию и Иран, тонко подметил, что цветовая палитра костюма становилась значительно щедрее и звонче по мере продвижения на Восток. Это явление он объяснял «детским состоянием цивилизации» и верой в чудодейственную силу цвета. Здесь господствовало убеждение, что темное платье омрачает дух и нагоняет хандру, а яркое – веселит глаз и сердце. По свидетельству очевидцев, вид толпы в часы пятничных молитв являл исключительно живописное зрелище. Мажорная цветовая гамма обычно доминировала в праздничной одежде. Здесь проявлялось народное понимание красоты, основанное на проверенных веками тонально-гармонических сочетаниях. В соответствии с нормами мусульманской морали цветовая палитра повседневной одежды исключала яркие краски (особенно красную).

В многоцветной декоративно-насыщенной одежде земледельческих народов вышивка использовалась довольно скромно. Исключением являлись парадные золотошвейные одеяния, в которых размеры орнаментальных мотивов и их размещение регламентировались положением человека при

Ил. 19

Женский халат мунисак

Узбекистан, Бухара,

кон. XIX в.

полушелк, ручное ткачество,

ручное крашение

ГМВ, инв. № 13523 III



дворе. В обычной одежде, особенно халатах, ворот, борта, подол и низ рукавов украшались узорчатой тесьмой – *джи-як*, придававшей изделию законченный вид. В истоках этой традиции лежали древние представления о магических свойствах узора-оберега, расположенного по краям платья. Эти представления, а может быть, и обостренное чувство красоты, столь присущее людям Востока, заставляло их богато декорировать даже скрытые от постороннего глаза в складках тюрбанов тюбетейки и шапочки, тщательно отделять детали платья, обшивать изнутри обычные халаты полосой драгоценного *адраса*. Ее иногда можно было увидеть, когда полы распахивались при движении.

Одежда кочевых народов была не так многоцветна, как у земледельческих. Она шилась преимущественно из однотонных материалов. Ее главным украшением являлась вышивка, довольно сдержанная и ограниченная в цветовых отношениях. Своеобразным вариантом традиционного мужского костюма казахской и киргизской знати были добротные и нарядные халаты, штаны, сапоги из тонко выделанной эластичной замши. Эта одежда была очень удобна и практична при длительных переездах и во время спортивных игр – соколиной охоты, борьбы, скачек и так далее. Ныне считанные экземпляры замшевой одежды хранятся лишь в музейных собраниях. Одним из таких редких халатов обладает наш музей. Чувство меры в украшении халата позволяет по достоинству оценить благородную простоту его классического покроя. Тамбурная вышивка по коже, тра-

Ил. 20

Мужской халат

Казахстан, втор. пол. XIX в.

замша, шелк, вышивка

тамбурным швом

ГМВ, инв. № 3549 III





диционно исполняемая мужчинами, обрамляет здесь края и скрывает швы. Характерной деталью является круглая растительная розетка, подобно щиту закрывающая верхнюю часть спины.

По сравнению с мужским костюм кочевниц был разнообразнее и наряднее. В его составе и художественном облике строже соблюдались возрастные различия. Он

Ил. 21

Женский свадебный головной убор саукеле

Каракалпакия, кон. XIX – нач. XX вв.

войлок, бархат, шелк, серебро, кораллы, бирюза, стеклянные бусы, вышивка, позолота, штамп

ГМВ, инв. № 50972 КП

Ил. 22

Праздничный женский халат

Туркмения, йомуды, кон. XIX в.

сукно, шелк, вышивка

ГМВ, инв. № 4420 III



в большей мере сохранил свою древнейшую магическую функцию – охраны женщины, продолжательницы рода, от вредоносных сил. Свидетельством этому является уникальный для музейного собрания свадебный головной убор каракалпакской невесты – *саукеле*. Его основой служила исполненная из бархата и войлока шлемообразная шапочка, украшенная шелковой вышивкой, разнообразными серебряными бляхами и нашивками из крупных кораллов. Кораллы, символизирующие здоровье и плодородие, спускаясь на лоб и виски, закрывали нос и уши – по местным поверьям, самые уязвимые места для проникновения злых духов. Сзади к *саукеле* крепился длинный вышитый наконечник, также защищавший невесту от враждебных сил.

Те же черты ярко проявились и в одежде туркменок. Излюбленным здесь, как и в коврах, был красный цвет. Великолепные халаты из тонкого красного сукна, украшенные снизу доверху черно-белым раппортным ковровым орнаментом, окутывали невесту с головы до пят, скрывая от недобрых глаз⁴. На фоне изящной вязи растительных узоров выделяются большие треугольники – *дога*. Они заменяли серебряный амулет, в былые времена пришивавшийся к платью.

⁴ Подобные халаты из красного сукна, использовавшиеся как наплечная и наголовная одежда, не имели широкого распространения в повседневном быту. Их надевали на свадьбу невесты, а в праздники – замужние женщины из зажиточных семей на севере Туркмении (йомуды и чоудоры).

Ил. 23

Женский наголовный халат

чыфты

Туркмения, теке, кон. XIX в.

шелк, ручное ткачество, вышивка

ГМБ, инв. № 4021 III



Оригинальным, чисто среднеазиатским видом уличной одежды, обязательным для всех женщин и девушек, достигших брачного возраста, были наголовные халаты. От обычных они отличались лишь длинными ложными узкими рукавами, скрепляемыми для удобства на спине. У земледельцев, узбеков и таджиков, где мусульманские обычаи женского затворничества соблюдались более строго, чем у кочевников, наголовный халат с лицевой завесой, сплетенной из черного конского волоса, назывался *паранджой*. Среди наголовных халатов самыми нарядными выглядели пышные изукрашенные вышивкой туркменские шелковые праздничные *чырты*. На их травянисто-зеленом или песочно-желтом фоне красным пламенем горели тюльпаны – любимые цветы текинских вышивок⁵.

Неповторимо самобытный облик имела свадебная одежда таджиков Памира и Припамирья – прямых потомков коренного населения Средней Азии, наследников ее древней доисламской культуры. Еще в середине XIX в. здесь во время свадебной церемонии и обряда «смотрения лица невесты» использовались лицевые завесы – *руибанд*. На рубеже XIX–XX вв. традиционные почти квадратные белые домотканые *руибанды* с сеткой для глаз уже не производились, а сохранялись и передавались как семейные реликвии по женской линии. В художественном строе лицевых завес заметна приверженность к древним канонам. Лаконичные, как знаки-символы, геометризированные орнаментальные мотивы воссоздают мифологическую картину вселенной с легендарным мировым деревом жизни и предстоящими петухами, символизирующими солнце в центре композиции, и торжественным маршем звезд, птиц и талисманов в кайме. Этот воспевающий величие жизни оранжево-красно-синий узор получил в народе поэтическое название «огненный цветок».

⁵ Цвет *чырты* зависел от возраста женщины. Молодые носили темно-зеленые, пожилые – желтые, а старые – белоснежные.



Ил. 24
Свадебная лицевая завеса
руибанд
Таджикистан, Дарваз,
втор. пол. XIX в.
хлопок, шелк, вышивка
двусторонней гладью
ГМВ, инв. № 3098 III

Ювелирное искусство

И женский, и мужской костюм обязательно дополняли ювелирные изделия. Они здесь высоко ценились, поскольку наряду с эстетическим значением отчасти сохраняли и магическое. Состав и количество украшений, так же как и в одежде, определялись возрастом и имущественным положением. Простейшие подвески – обереги и серьги – начинали носить в раннем детстве. Для юных девушек и молодых женщин предназначались более сложные и многочисленные изделия, исполненные благопожелательной символики. Самым эффектным, образующим стилистически единый многоузорный и многоярусный ансамбль, было праздничное и свадебное убранство. Почти повсюду оно состояло из наголовных, налобных и нагрудных украшений, височных и накосных подвесок, парных браслетов, перстней и нашивных амулетов. Все эти бесчисленные изделия, закрывая, подобно одежде, голову, лицо и тело женщины, должны были не только украшать, но и оберегать от злых духов.

XIX в. был эпохой серебра. Среднеазиатские ювелиры – *заргары* тонко чувствовали специфику и фактурные особенности этого материала. Они превосходно владели разнообразными декоративными и техническими приемами, использовали позолоту и чернь, филигрань и зернь, резьбу и гравировку, тиснение и штамп. Это позволяло им добиваться соответствующих художественных результатов.

Украшения каждого народа и племени были неповторимы и самоценны. Они прекрасно гармонировали с формой, силуэтом, линиями и цветом национальной одежды. В ярких полихромных, сверкающих и искрящихся изделиях земледельческих регионов органично слились мусульманские эстетические нормы и языческое преклонение перед природой. Это искусство, чуть наивное в своей чувственной достоверности, преисполнено ра-



дости бытия, живого и непосредственного ощущения жизни. Ювелирные изделия мастеров Бухары, Самарканда, Коканда, Ходжента, Ташкента и Хивы, насыщенные сочными гроздьями кораллов, перламутра или жемчуга, россыпями бирюзы, обилием колышущихся и звенящих серебряных подвесок из объемных розеток, зерен, листочков воплощали образ природной стихии и земного изобилия. В приближенной к натуре цветовой гамме украшений, в естественной форме неограниченных камней, как бы имитирующих плоды боярышника, шиповника или граната, ощущаются отзвуки древнего растительного культа мира с его плодами и злаками, обладавшими охраняющей и оплодотворяющей силой. В декоре многих, особенно свадебных уборов, нередко астральные мотивы. Завораживающее сияние жемчуга и перламутра

Ил. 25

Налобное украшение

тилья-кош

Таджикистан, Узбекистан,
кон. XIX – нач. XX вв.

*серебро, кораллы, жемчуг,
стекло, тиснение, зернь,
штамп, золочение*

ГМБ, инв. № 10145 III

ассоциировалось с призрачным лунным светом и верой в его очищающее и благотворное начало. Как и в других произведениях народного творчества, пластический язык ювелирного искусства был образным и метафоричным. Четких видовых различий между растительными, предметными и зооморфными мотивами здесь почти не существовало. Стилизованное изображение бровей в наголовном украшении – *тилякош* одновременно напоминает и птичьи крылья, и листья. Височные подвески – *каджак* похожи на стилизованное изображение птицы и на плоды миндаля. Полумесяц в наголовном украшении *мохитилло* приближен к растительному мотиву, а декорирующий поверхность некоторых бухарских браслетов чешуйчатый узор подчас ассоциируется с округлыми зернами ячменя.

Ил. 26

Височное украшение *каджак*

Таджикистан, Ура-Тюбе, 1940 г.

белый металл, кораллы,

мастика, бисер, стекло, зернь,

филигрань

ГМВ, инв. № 17549 III,

17550 III

Ил. 27

Налобно-височное украшение *мохитилло*

Таджикистан, нач. XX в.

белый металл, кораллы, стекло,

штамп, чернь

ГМВ, инв. № 17566 III,

17567 III



Среди несколько измельченных, чуть вычурных и легких изделий земледельческих регионов хивинские украшения кажутся более крупными и массивными, как, например, налобно-височная подвеска *бодом-ой*. Излюбленной формой здесь были полусферические куполообразные подвески, покрытые позолотой, сочной рельефной резьбой и вставками бирюзы. Иногда эти оригинальные украшения являлись одновременно несессерами. К их нижнему краю наряду с декоративными деталями подвешивались миниатюрные щипчики для бровей, ногтечистка, копоушка, флакончики для сурьмы и т.д.

Украшения кочевников на первый взгляд кажутся более аскетичными и более абстрагированными от натуры, чем украшения земледельцев. Они впечатляют внушительными размерами, ясностью геометризovaných форм, строго-

Ил. 28

**Височно-налобное
украшение *бодом-ой***

Узбекистан, Хива,
втор. пол. XIX в.

*серебро, бирюза, кораллы,
золочение, зернь, скань, штамп*

ГМБ, инв. № 3101 III

Ил. 29

Нагрудный оберег *дагдан*

Туркмения, теке, нач. XX в.

*белый металл, х/б ткань,
сердолик, стекло, монеты,
бусины, гравировка, просечка,
резьба, штамп, золочение*

ГМБ, инв. № 17129 III





стью орнамента и благородной сдержанностью колорита. Вневременная классичность или даже архаичность их стиля дают особенно остро почувствовать, что формотворчество местных ювелиров насчитывает не одно тысячелетие. Удивительной чистотой и отточенностью стиля отмечены произведения мастеров-текинцев. В них словно запечатлен гордый дух народа и суровое величие туркменских пустынных равнин. Недаром они монументальны, плоскостны и немногочетны, как ковры. На золоченой поверхности украшений плавно льются линии изящного серебряного гравированного узора и мягко мерцают зо-

Ил. 30

Наспинный оберег для мальчика *ок-ай*

Туркмения, чоудуры (?),
нач. XX в.

*белый металл, стекло,
гравировка, резьба, штамп*

ГМВ, инв. № 17125 III



Ил. 31

Навершие на девичью шапку *купба*

Туркмения, теке, нач. XX в.

*белый металл, литье,
гравировка, штамп, золочение*

ГМВ, инв. № 17658 III

лотисто-медовые или кроваво-красные, как зерна граната, сердолики. С незапамятных времен этот камень считался здесь близким солнцу, обладающим волшебной силой оберегать живое от смерти, даровать счастье и покой. Даже повседневные украшения туркмен кажутся очень торжественными и значительными. Многие из них восходят к древнейшим в истории человечества магическим культам. Таковы широко представленные в музее обереги – *дагданы*. Их носили на груди девочки, девушки и молодые женщины. В стилизованных формах *дагданов* иногда угадываются очертания жука скарабея или черепахи, но чаще – распластанной лягушки. Некогда она вместе со змеей почиталась здесь как покровительница водной стихии. В энергичных, упругих очертаниях украшения амуле-

Ил. 32

Застежка на ворот

женского платья *гульяка*

Туркмения, теке, нач. XX в.

белый металл, сердолик,

стекло, гравировка, просечка,

резьба, штамп, золочение

ГМБ, инв. № 16962 III

Ил. 33

Нагрудное украшение *буков*

Туркмения, теке,

кон. XIX – нач. XX вв.

белый металл, сердолик,

гравировка, резьба, просечка,

штамп, золочение

ГМБ, инв. № 17553 III,

17554 III



та для мальчика *ок-йй* (лук и стрела) нашло выражение его магическое предназначение способствовать возмужанию будущего джигита. Из-за массивности и строгой каноничности женские украшения текинцев походят на воинские доспехи. Возможно, они воспроизводят боевое облачение легендарных воительниц древних народов Закаспия – сакков и массагетов. Например, островерхий серебряный куполок *купба*, венчающий девичьи шапочки, напоминает миниатюрный шлем. Солнцеподобная застежка – *гульяка*, большое нагрудное украшение – *буков* и амулеты на плечах – *безбенд* – все похожи на щит или панцирь. Огромные четырехрядные и шестирядные браслеты, закрывающие обе руки от запястья до локтя, аналогичны поручам, а многочисленные нашивные серебряные бляхи и застежки на груди напоминают латы.

Как и произведениям туркменских мастеров, работам казахских ювелиров присущи лаконизм и чувство меры. В большей мере это относится к изделиям западного Казахстана, обособляющимся в самостоятельную стилистическую группу. Они самобытны и по приемам орнаментики, и по технике исполнения. Каждая деталь здесь особенно любовно и тщательно отделяется, благодаря чему высокое ремесло превращается во вдохновенное искусство. Оригинальны многоярусные нагрудные украшения, массивные браслеты, серьги и огромные перстни, надеваемые сразу на два пальца. Когда-то, по обычаю, мать невесты одаривала ими сваху. Пластический эффект достигался контрастом между плоским геометрическим узором из зерни и высокими крупными вставками из сердолика или стекла, тоже частично украшенными зернью. Светотеневая игра и благородное трехцветье (позолота, серебро, коричнево-красный камень) усиливали художественное впечатление. В архаичном облике этих изделий ощущается близость к полихромному стилю изделий первых тюркских племен, появившихся в Казахстане в IV–V вв. н.э.

Ил. 34

Женский браслет

Туркмения, теке,
XIX в.

*серебро, сердолик,
гравировка, золочение*
ГМБ, инв. № 9986 III



Ил. 35

Перстень свахи

Казахстан,
кон. XIX – нач. XX вв.

серебро, стекло, штамп
ГМБ, инв. № 8014 III



Оружие

Украшение поясов, пряжек, оружия, конской упряжи и седел также было одним из направлений ювелирного искусства. В конце XIX в. холодное оружие почти утратило свое боевое назначение и стало принадлежностью парадного мужского костюма. Богато декорированные пашки обычно жаловались как награда особо отличившимся придворным, преподносились в дар иностранным послам и государям. Их клинки ковались из высококачественной стали и нередко украшались гравированными узорами. Ножны изготавливались из алого бархата, белого и позолоченного серебра, покрывались штампованным или гравированным растительным узором, инкрустировались эмалью, алмазами, кораллами и целыми россыпями бирюзы. Этот камень не менее, чем сердолик, любили местные ювелиры. Он был не только очень красив, но и обладал, по местным поверьям, чудодейственной силой исцелять, укреплять зрение, охранять от падения коня и, главное, приносить счастье и победу воину.

Ил. 36, 37

Пашки

Узбекистан, Бухара, XIX в.

*сталь, серебро, бирюза, эмаль,
бархат, инкрустация, роз,
чеканка, золочение*

ГМВ, инв. № 2280 III,

3706 III



Художественная обработка металла

В еще одном виде художественной обработки металла – изготовлении медной и бронзовой утвари – наиболее ярко проявили себя мастера земледельческих регионов. В древности здесь создавались великолепные сосуды из драгоценных металлов. Позднее в связи с требованиями ислама на смену золоту и серебру пришли бронза и медь. Искусство обработки меди развивалось много веков, и его ассортимент к XIX в. стал достаточно велик. Производились изделия малых форм: туалетные флакончики, табакерки, чернильницы, пеналы, светильники, шка-тулки для драгоценностей и так далее. Но еще больше создавалось крупной орнаментированной утвари: кувшины для воды, кипячения и заварки чая, умывальники, всевозможные чаши, подносы, блюда и крышки для них, приборы для курения. Типы и формы медных изделий имели много общего с аналогичными по назначению изделиями других стран мусульманского Востока. Их среднеазиатская самобытность больше проявлялась в пропорциях, деталях, орнаментальных и технических приемах. В крупнейших центрах производства медной утвари – Бухаре, Коканде, Карши и Хиве работали сотни превосходных мастеров, объединенных в ремесленные цеха. Одни из них формовали сосуды, другие отливали детали (ручки, носики, крышки), а третьи украшали их. В первой половине XIX в. искусство обработки меди переживало расцвет. Изделия этого времени были тонкостенными и легкими, их отличало изящество форм, пропорций и сочный орнаментальный декор, исполненный в технике рельефной чеканки. Однако основную часть нашей музейной коллекции составляют произведения второй половины XIX и начала XX вв., когда в орнаментации возобладала неглубокая гравировка. Характерным примером искусства этого периода является умывальный прибор из Карши, состоящий из стройного



Ил. 38, 39

Мастер Низамеддин
Умывальный прибор
(кувшин и тазик)

Узбекистан, Карши,
втор. пол. XIX в.

*медь, бирюза, ковка, литье,
чеканка, гравировка,
инкрустация*

ГМВ, инв. № 200 III,
201 III

кувшина и тазика оригинальной формы. На ручке кувшина выгравированы дата исполнения – 1860-е гг. – и имя одного из талантливейших мастеров эпохи – Низамеддин. Его изделиям присущи те же принципы и приемы, которые господствовали в других видах декоративного искусства и архитектуры. Оба сосуда имеют конструктивно ясные членения и геометрически четкие формы. Шлемовидная крышка кувшина с пирамидальным навершием, декоративные валики на горле напоминают купола местных мечетей. Тазик, состоящий из шаровидного резервуара для воды и нависающей над ними чаши с ажурной крышкой в центре, также отчасти повторяет архитектурные формы. Двухъярусный выемчатый ложчатый декор чаши как бы имитирует оформление сводов мечетей. Блестящие образцы позднесредневековой торевтики не раз создавали мастера-медники Коканда. Здесь иногда появлялись зооморфные сосуды, не являвшиеся редкостью в период древности и средневековья. В собрании нашего музея представлен кувшин для воды в виде утки. В XIX в. подобные зооморфные сосуды создавались лишь в керамике. Небольшой кувшин лаконичен и монументально прост. Этот пластический образ пришел из глубины веков. Ювелирная утонченность гравированной арабесковой вязи, покрывающей тулово сосуда, подчеркивает выразительность формы. Упругие изгибы литой ручки, вторящей плавным очертаниям сосуда, вызывают в воображении образ змеи – охранительницы вод.

На рубеже XIX–XX вв. в искусстве медной гравировки намечаются тенденции к декоративной перенасыщенности. Вместо инкрустации бирюзой, кораллами и сердоликами применялись цветное стекло и мастики, что нередко снижало художественный уровень изготавливаемых изделий.



Ил. 40

Кувшин для воды

Узбекистан, Коканд,
втор. пол. XIX в.

*медь, эмаль, ковка, литье,
чеканка, гравировка, чернение,
инкрустация*

ГМВ, инв. № 8711 III

Керамика

Керамические изделия использовались в повседневном быту значительно шире, чем металлическая утварь. В богатой разнообразными глинами Средней Азии издавна существовали два способа производства керамических изделий. На гончарном круге в долинах работали мужчины. В горах Западного Памира сосуды вручную лепили женщины. Изготавливаемая на гончарном круге керамика по колориту, способу орнаментации и техническим приемам делилась на две стилистические группы. В изделиях одной из них (бухаро-самаркандский регион) преобладали коричнево-желтые, зеленые и красно-кирпичные тона. В изделиях другой (Ферганская долина и Хорезм) – сине-бирюзово-голубые. Эти гаммы отражают колорит местных выжженных степей и пустынь, гор и ослепительно синего неба. В своих традициях обе группы восходят к керамике Афрасиаба (X–XII вв.) и эпохе Тимуридов (XIV–XV вв.).

В XIX в. окончательно сформировались локальные школы таджикского и узбекского гончарства. Наиболее значительными центрами среди них были Ходжент, Чорку, Ханки, Ургенч, Риштан и Гиждуван. Тяжелые, толсто-стенные, грубоватые и шероховатые изделия XIX–XX вв. в своих технических качествах значительно уступали прославленной керамике древности и средневековья. Но их техническое несовершенство нередко становилось художественным достоинством, так как придавало изделиям неповторимое ощущение тепла человеческих рук, обаяние естественности и простоты. Во всех центрах создавались определенные типы традиционной керамики: объемные сосуды для жидкости, чаши для пищи и сладостей, вазы для цветов. Но самыми необходимыми и характерными в местном быту всегда были блюда. Во время торжественных пиров и праздничных приемов гостям подавали на них традиционный плов и разнообразные лакомства. По окончании трапезы можно было полюбо-



Ил. 41

Тазик для умывания

Узбекистан, Риштан, XIX в.

глина, белый ангоб,

подглазурная роспись, обжиг

ГМБ, инв. № 12883 III



ваться красотой узора и по достоинству оценить талант мастера.

Керамика Риштана привлекает непринужденно-легкой кистевой росписью, гармонией растительных и геометрических форм и завораживающей красотой сине-зелено-голубых и лилово-коричневых гамм. Строгие

Ил. 42

Мастер Мир Гафур

Блюдо

Таджикистан, Ходжент,

нач. XX в.

глина, роспись, глазурь, обжиг

ГМВ, инв. № 2289 III



сине-голубые риштанские изделия появились, по преданиям, под влиянием знаменитого китайского кобальтового фарфора, за что они и получили именование *ял-гон чини* («ложный фарфор»). В конце XIX – начале XX вв. в орнаментике керамики усиливаются изобразительные тенденции, возникают новые конкретно-предмет-

Ил. 43

Блюдо бадия

Узбекистан, Хива,

кон. XIX – нач. XX вв.

глина, роспись, глазурь,

обжиг

ГМВ, инв. № 156 III



Ил. 44

Блюдо

Узбекистан, Шахрисабз,
нач. XX в.

глина, роспись, глазурь, обжиг

ГМВ, инв. № 1164 III

88

к е р а м и к а



Ил. 45

Кувшин для воды

Горный Таджикистан,
1970-е гг.

глина, лепка, обжиг

ГМВ, инв. № 15925 III

89

к е р а м и к а

ные мотивы, например чайник и нож. Примечательно в этом отношении блюдо известного мастера Мир Гафура из крупнейшего культурного центра Ходжента). По местным народным поверьям, чайник и нож – благожелательные символы. Изображение чайника – *чойдиша* напоминало хозяину, что после жирного плова гостей следует угощать чаем. Ножи почитались в качестве оберега-талисмана от злых духов.

В связи с более обособленным, чем в других районах Средней Азии, процессом социально-исторической и культурной эволюции хорезмийская керамика, как и все искусство этого края, отличается большим своеобразием. Здесь существовал исконно местный вид посуды – *бадия*, не встречающийся больше нигде. Она заменяла и плоские блюда, и глубокие чаши, соединяя в себе их функции и формы. Для орнамента хорезмийской керамики характерна монументальная выразительность, чистота и традиционность стиля. Его сине-белые плетеные арабески восходят к средневековым прототипам, но имеют также близкие аналогии в архитектурной майолике и деревянной резьбе Хорезма XIX–XX вв. Немногословный, имеющий мягкие расплывчатые очертания, орнаментальный декор блюд из Шахрисабза и Гиждувана исполнялся в свободной живописной манере красно-бурыми, желто-зелеными и синими красками.

Лепные сосуды из горных районов Западного Памира предназначались для хранения воды и молочных продуктов. Вся посуда такого технологического типа обладает своеобразной художественной выразительностью: скульптурностью, тяжеловатой приземистой формой, благородным оттенком задымленной в костре красновато-коричневой глины, наивной простотой незамысловатого орнамента.



Ил. 46

Кувшины для воды

Горный Таджикистан,

1970-е гг.

глина, роспись, обжиг

ГМВ, инв. № 15940 III

Игрушка

Большую эстетическую ценность представляет керамическая игрушка. В XX в. ее производство сохранилось в немногих местах: в Узбекистане – в кишлаке Уба под Бухарой и в Самарканде, в Таджикистане – в Ура-Тюбе и в горном кишлаке Каратаге. Наш музей обладает произведениями 60–70-х гг. XX в., пластически соответствующими давно сложившимся канонам. В древности игрушка была предметом культа и имела ритуально-магическое значение. Примечательны работы Хамро Рахимовой из кишлака Уба и Гафура Халилова из Ура-Тюбе. Это полуфантастические и полуреальные зооморфные образы. Они архаичны и монументальны по форме, скупы в декоре. Условность лепки, однако, не лишила их острой характерности, точно переданных черт и метко подмеченных деталей.



Ил. 47

Мастер Г. Халилов

Декоративная игрушка

Таджикистан, 1974–1975 гг.

глина, лепка, роспись, обжиг

ГМБ, инв. № 8502 III

Художественная обработка дерева

Издавна кочевники и земледельцы Средней Азии любили и умели обрабатывать дерево. Местные виды деревьев – чинар, карагач, орех, груша, пирамидальный тополь, отличающиеся многообразием рисунка волокон, были здесь широко востребованы. Мастера резьбы по дереву научились в совершенстве выявлять его текстуру и природное богатство цвета.

В XIX в. получил широкое распространение фоновый способ резьбы, когда плоскотно-рельефный узор создавался путем углубления и выборки фона. Художественная резьба, выполненная в подобной технике, украшала важные предметы обихода, для которых часто использовались твердые породы деревьев – различные сундуки, шкафчики, подставки под книги – *ляух*, высокие многогранные столики. Мода на такие столики появилась в конце XIX в. у русского населения Средней Азии. Они высоко ценились за тонкий, изысканный арабесковый орнамент и предназначались для европейского интерьера). Глубокая резьба порой полностью покрывала не только предметы быта, но и архитектурные детали и конструкции – двери, колонны, потолки, карнизы. Переплетение растительных и геометрических узоров – *гериха* и *ислими* рождало удивительные по богатству и выразительности композиции.



Ил. 48

Подставка для книг *ляух*

Узбекистан, XIX в.

дерево, резьба

ГМБ, инв. № 699 III

Ил. 49

Столик

Узбекистан, нач. XX в.

дерево, резьба

ГМБ, инв. № 14441 III

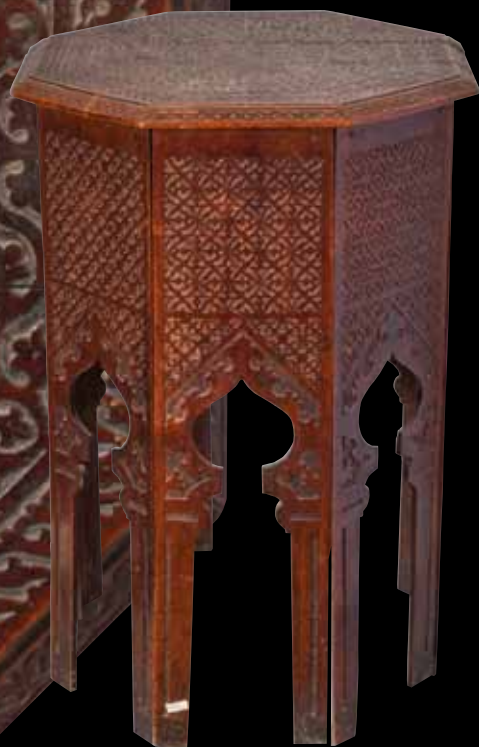
Ил. 50

Дверь

Узбекистан, Хива, XIX в.

дерево, металл, резьба

ГМБ, инв. № 3192 III



96

о б р а б о т к а д е р е в а



97

о б р а б о т к а д е р е в а

Художественная обработка кожи

Определенные стороны жизни некоторых народов Средней Азии – скотоводство и кочевой быт способствовали многообразному развитию художественной обработки кожи. Диапазон изготавливаемых из кожи изделий и способов их украшения был очень велик. Помимо одежды и конской сбруи создавалось очень много различных легких прочных портативных вещей, необходимых при длительных переездах по безводным пустыням: выючные чеподаны, переметные сумы, футляры для пиал и чаш, фляги и оригинальной формы сосуды для воды и кумыса. Все это искусно декорировалось выразительными зооморфными и растительными узорами, выполненными вышивкой, аппликацией из цветной кожи, тиснением и инкрустацией металлом.



98

о б р а б о т к а к о ж и



Ил. 51

Футляр для пиалы

Киргизия, перв. пол. XX в.

кожа, тиснение

ГМВ, инв. № 13044 III

Ил. 52

Подойник

Киргизия, перв. пол. XX в.

кожа, тиснение

ГМВ, инв. № 7433 III

99

о б р а б о т к а к о ж и

Развитие искусства народов Средней Азии и Казахстана в поздний период, особенно с конца XIX в., шло неравномерно. В нем прослеживались противоречивые и даже кризисные тенденции. Но пока не оскудеет почва, веками питавшая его, оно сохраняет свою душу, обращенность к первоосновам бытия и гармоническое мироощущение.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Антипина К.И.* Особенности материальной культуры и прикладного искусства киргизов. Фрунзе, 1962
- Вамбери Э.* Очерки Средней Азии. М., 1968
- Гончарова П.А.* Золотое шитье Бухары. Ташкент, 1986
- Джанибеков У.* Культура казахского ремесла. Алма-Ата, 1982
- Жадова Л.А.* Современная керамика Узбекистана. М., 1963
- Исаева-Юнусова Н.* Таджикская вышивка. М., 1979
- Каптерева Т.П.* О некоторых проблемах средневекового искусства арабомусульманских народов // *Советское искусствознание*. Вып. 1. М., 1981, с. 176–205
- Маргулан А.Х.* Казахское народное прикладное искусство. Алма-Ата, 1985
- Мошкова В.Г.* Ковры народов Средней Азии. Ташкент, 1970
- Народное декоративно-прикладное искусство киргизов.* М., 1968
- Пещерева Е.М.* Гончарное производство Средней Азии. М. – Л., 1959
- Пугаченкова Г.А.* Искусство Туркменистана. М., 1967
- Сухафева О.А.* Бухара XIX – начала XX в. (Позднефеодальный город и его население). М., 1966
- Сухафева О.А.* Сузани. Среднеазиатская декоративная вышивка. М., 2006
- Сычева Н.С.* Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана XIX–XX вв. Из собрания Государственного музея искусства народов Востока. М., 1984
- Тохтабаева Ш.Ж.* Казахские ювелирные украшения. Алма-Ата, 1985
- Традиционная культура народов Передней и Средней Азии.* Л., 1970
- Уметалиева Д.* Киргизский ворсовый ковер. Фрунзе, 1966
- Фахретдинова Д.А.* Декоративно-прикладное искусство Узбекистана. Ташкент, 1972
- Фахретдинова Д.А.* Ювелирное искусство Узбекистана. Ташкент, 1988

Чвырь Л.А. Таджикские ювелирные украшения. М., 1977
Чепелевская Г.Л. Сузани Узбекистана. Ташкент, 1961
Широнина Е.С. Ювелирные украшения Узбекистана и Таджикистана конца XIX – начала XX в. Из собрания Государственного музея Востока. М., 1992

SUMMARY

The collection of the Decorative and Applied Art of Central Asia and Kazakhstan 18th –20th centuries at the State Museum of Oriental Art includes except Kazakhstan also Turkmenistan, Kirgizstan, Uzbekistan, Tajikistan and Karakalpak cultural heritage.

The first items came to the Central Asian collection in 1918 – the year of the Museum’s foundation and later it was enlarged with acquisitions from state and private collections, purchases and gifts. One of sources of the collection’s replenishment were scientific expeditions to Uzbekistan, Tajikistan, Kirgizstan, Turkmenistan and Kazakhstan.

Today the Museum has more than 4,000 objects of the Decorative and Applied Art of Central Asia and Kazakhstan. The collection covers a time period from 18th century up to the present day. It includes carpets, felt items, textiles, embroideries, traditional clothes and furniture. The Central Asian collection also contains ceramics, metal vessels and jugs, carved wooden items, sabres and jewelry.

There are about 350 items at the permanent display of Central Asian and Kazakhstani Art at the State Museum of Oriental Art. Some of them are the best works of applied art of this region. Highlights of the display are outstanding examples of Turkmen carpets and silver jewelry. One can see also the magnificent Uzbek and Tajik embroidered covers *suzani* and rare sample of Bukharian semisilk warp ikat *adras* dated by the end of the 18th century. The extraordinary wedding headdress of Karakalpakian bride *saukele* is one of the most interesting object of a synthesis of jewelry and embroidery at our display.



Государственный

МУЗЕЙ
ВОСТОКА

Серия «Коллекции Музея Востока»

Ответственный редактор серии **А.В. Седов**

Марианна Борисовна Мясина

Декоративно-прикладное искусство

Средней Азии и Казахстана

Путеводитель по постоянной экспозиции

Подписано к печати 30.06.2020

Печать офсетная. Тираж 300 экз.

Отпечатано в типографии ООО Рекламное агентство «ЭМС»