

п 31

3а

ИСКУССТВО

ОРГАН СОЮЗОВ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ И СКУЛЬПТОРОВ

ПЕРВЫЙ
ОТДЕЛ
ХУДОЖЕСТВ
А. А. А. А.
П. А. А. А.

3а

5

СЕНТЯБРЬ-ОКТЯБРЬ

1 9 3 9

СЕДЬМОЙ ГОД
ИЗДАНИЯ



КИРГИЗСКОЕ НАРОДНОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО¹

В. ЧЕПЕЛЕВ

1. БРОДЯГА ТАО-ТЬЕ

В сирийской пустыне, среди заброшенных древних каналов, расположены развалины Пальмиры, ее бесконечных колоннад, ее высоких башен-мавзолеев, стоящих у серо-желтых скалистых отрогов урочища Вади-эль-Кобур. На трансазийском караванном торговом пути находилась эллинистическая Пальмира. От нее уходили дороги в Индию, от нее шла «дорога шелка» в Согдиану. Лет семь назад в погребальной башне Элагбела археологи нашли тирский пурпур, чудесные китайские узорчатые шелка. Просматривая работу Р. Пфистера² о тканях, найденных в Пальмире, нетрудно заметить неэллинистический характер ряда узоров на текстиле. Одна шелковая ткань сохранила изображение маски Тао-тье, божества древнекитайской мифологии, предостерегавшего людей от излещива, а впоследствии ставшего символом довольства и достатка. На ритуальных бронзовых сосудах эпохи Инь (XVII—XII вв. до н. э.) Тао-тье имел довольно дикий вид, его угрожающая физиономия напоминала распластанную морду дракона.

В Пальмиру Тао-тье, изображенный в узоре шелковой ткани, прибыл упакованным в тюке на спине верблюда. Прибыл прозанчно, как товар.

Но этот бродяга Тао-тье очутился и на островах Тихого океана. Он нашел себе приют, хотя и изменил свой китайский облик, у даяков на Борнео, на маленьком острове Ниас вблизи Суматры, на южном побережье Новой Гвинеи³. На предметах обихода и охот-

ты жители Полинезии часто вырезывали его маску с резкими бровями и угловатым лицом. Он добрался и до Самоа, где Стивенсон писал свой «Остров погибших кораблей».

Итак, от Пальмиры до Новой Гвинеи Тао-тье проделал бóльший путь, чем сам знаменитый Марко Поло. Но еще необычайней его путешествие не в пространстве, а во времени.

П. К. Козлов нашел его в курганах Ноин-Ула, в могилах вождей хуннов, изображенным в резьбе по дереву⁴. Он оказался среди той группы художественных памятников Северной Монголии, которые указывают на древние культурные связи искусства глубинной Азии со Средиземноморьем и Эгейским миром⁵. Ученые С. Ф. Ольденбург, А. ле Кок, А. Грюнведель встретили Тао-тье в искусстве Восточного Туркестана эпохи средневековья.

Но самое удивительное — в 1939 г. в Москве он обнаружен среди народной орна-



Мотив Тао-тье в резьбе по бронзе. Эпоха Инь. XVII—XII вв. до н. э. Китай.

Motif Tao-t'ie pour sculpture sur bronze. Époque Ine. XVII—XII siècles avant notre ère. Chine.

¹ Настоящая статья написана в связи с выставкой искусства Киргизской ССР, открывшейся в Москве 27 мая 1939 г.

² R. Pfister „Textiles de Palmyre“, Paris. 1934, стр. 44, рис. 11; его же „Nouveaux textiles de Palmyre“, 1937; ср. „Revue Archéologique“, VII, стр. 111 сл., G. Con-ténaux.

³ R. Heine-Geldern, L'art préboudhique de la Chine et de l'Asie du Sud-Est et son influence en Océanie, „Revue des Arts Asiatiques“, т. XI, 1937, вып. IV, стр. 17.

⁴ Camilla Trever, Excavations in Northern Mongolia, L., 1932, таб. 32, рис. 2

⁵ Н. Я. Марр, К вопросу об историческом процессе в освещении яфетической теории. Избр. раб., т. III, 1934, стр. 171.

ментики на выставке искусства Киргизской ССР. Действительно, это сам Тао-тье изображен в цветистых каймах очень гармоничных по колориту вышивок⁶. За тысячелетия он утратил свой древний дикий вид, стал проще, стал очень ярким в цвете. Испытываешь удовольствие, когда видишь, что Тао-тье, этот мифологический, народный символ достатка и жизненных благ, обрел себе приют среди красивых узоров социалистической Киргизии.

Свою старинную миссию символа достатка Тао-тье без всяких ограничений может выполнять на советской земле киргизского народа. Сюда он прибыл поэтично, как узор.

Тао-тье перестал быть вымыслом, стал осуществленной народной мечтой, стал одной из красивых форм эстетического выражения нового радостного человеческого бытия.

История путешествия Тао-тье во времени и пространстве весьма поучительна. А. М. Горький говорил, что в мифах человечество искало прогрессивных путей общественного и производственного развития. Сейчас Тао-тье стал Танталом, утолившим свою жажду.

Но история его путешествий заставляет думать, что художественная культура киргизского народа, территориально развившаяся между эллинистическим Востоком и Китаем, имеет чрезвычайно богатое прошлое, которое скорей можно проследить по составу мотивов орнаментики, чем по хронологически последовательному ряду вещей. Самое основное и первое впечатление, которое создается при просмотре богатого отдела народного творчества выставки искусства Киргизской ССР, состоит в том, что ясно видишь творческий гений народа, жившего в культурно-художественном сотрудничестве с другими странами, подчинившего национально-эстетической целостности и китаяца Тао-тье и другие мотивы.

Тао-тье является только одним элементом в многочисленном цикле киргизских узоров. Анализ народного творчества может воссоздать интереснейшую картину того, какие эстетические ценности создал киргизский народ, один из древнейших народов нашей родины.



Своеобразный мотив „Тао-тье“ в киргизском народном творчестве. Начало XX в.

Motif original „Тао-тье“ dans l'art populaire kirghiz. Début du XX siècle.

⁶ Аналогичный мотив, характерный и для казахского искусства, издан у Е. Р. Шнейдер, Казахская орнаментика, в сб. «Казахи» (Антропологические очерки), изд. Академии наук, Л., 1927, стр. 169, рис. 67 и 68; см. альбом «Казахский народный орнамент», «Искусство», 1939, табл. XVII, рис. 40.

2. КИРГИЗСКИЙ УЗОР КАК ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ НАРОДА

«Человеческое приходит к народу не извне, а из него же самого и всегда проявляется в нем национально».

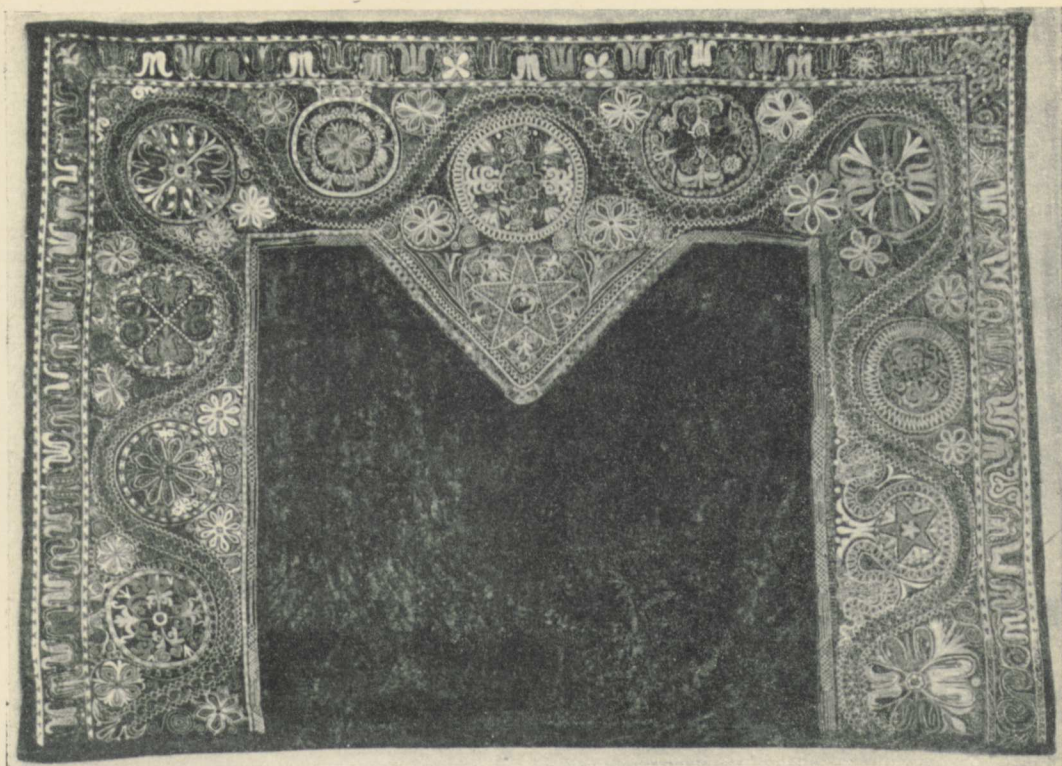
В. Г. Белинский.
Мысли и заметки, 1846.

«Отец истории Китая» Сы Ма-цян в «Исторических записках» (Ши-цзи, окончены в 99 г. до н. э.) впервые упоминает о киргизском государстве Гэ-гунь в связи с его войной с хуннами в 201 г. до н. э.⁷ Это государство, по видимому, находилось между Енисеем и Орхоном. Данные «Истории старших Хань» (206 г. до н. э.—25 г. н. э.) автора Бань-гу (умер в 92 г. н. э.) указывают на то, что уже в эту эпоху киргизы жили в районе современного озера Кыргыз-нор. Ф. Хирт полагал, что они обитали и у Саянского хребта.

Исторические источники опровергают колонизаторскую «теорию» о малокультурности киргизов, как это опровергает и их эпос «Манас» и «Семетей». Отстаивая свою независимость в непрерывных войнах с китайцами, уйгурами, хуннами, монголами, свободолюбивый киргизский народ создал свою выдающуюся культуру. Интересно, что Ибн-Мукаффа (умер в 757 г. н. э.) считал киргизов родственниками славян. В. Бартольд предполагает⁸, что киргизы были, по видимому, отуречены енисейскими осяками. В 840 г. киргизы разгромили уйгурское государство, взяли его столицу на Орхоне (ныне развалины Харыбамыз), после чего создали большую кочевую державу в Центральной Азии. В IX—X вв. арабы посылали в киргизскую Монголию караваны с узорчатыми, золотошвейными тканями. Устанавливаются постоянные сношения с Китаем, Тибетом, городами Средней Азии, манихейскими общинами (о последних говорит надпись киргизского вождя с сирийской титулатурой, изданная Рамstedтом). Историк Абу-Дулеф (X в.) и китайская летопись «Тан-ши» сообщают, что уже в VIII в. у киргизского народа была развита письменность; по мнению В. Радлова, известные енисейские рунические надписи принадлежат киргизам. Та же история «Тан-ши» указывает на металлическое производство у киргизов в X в. Они выделывали превосходное оружие из железа, очевидно, унаследовав культуру металла народов бронзового века, живших по Енисею и Саянскому нагорью.

⁷ Материалы по истории киргизского народа взяты из работ: В. В. Бартольд, Очерк истории Семиречья в «Памятной книжке Семиреченской области» за 1893 г.; его же «Киргизы» (исторический очерк), Фрунзе. КирГИЗ, 1927; статей В. Радлова, П. Мелюжанского («Записки Восточного отделения Русского археологического общества», тт. VII, XI и др.), Н. И. Веселовского («Записки Русского географического общества» по этнографическому отделению, т. X., вып. II, 1887) и др.

⁸ В. Бартольд, Киргизы, 1927, стр. 10.



Тушкииз (вышивка для стен внутри юрты). Цветные шелка по синему бархату. Среднее поле красн. го бархата. Работа колхозницы Суры Асарбековой. Из собрания Учебно-производственного художественного комбината, г. Токмак.

Touchkizze (broderie pour les murs d'intérieur d'une yourte). Exécuté par la kolkhozienné Soura Asarbekov a

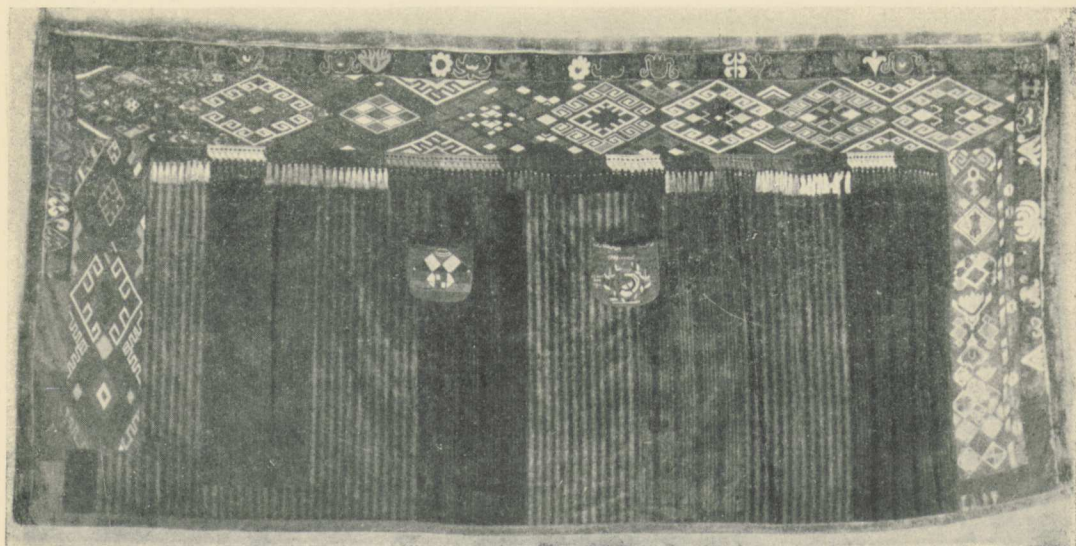
По сведениям «Истории династии Юань» и историка Рашид-эд-Дина в конце XIII — нач. XIII в. в стране киргизов были не только кочевья, но много городов и деревень, было развито земледелие. В городах китайские ремесленники, по словам Чан-чуня, изготавливали шелковую материю, парчу, цветные ткани. Монгольское нашествие — этот трагический эпизод в жизни киргизского народа — вызвало ряд освободительных войн. В XVI в. киргизы, создавшие вместе с казахами объединенное государство, за свое мужество и обороноспособность славут «львами Моголистана». Уничтожение киргизского общества на Енисее, непрерывные войны с ойротами, синцзянскими феодалами, наконец с царизмом, «въехавшим в Среднюю Азию верхом на пушке», сковывают развитие киргизского народа, попадающего в двойную кабалу манапско-байского и колонизаторского гнета.

Социалистическая революция освобождает киргизский народ от мучительной эксплуатации, многовековых изнурительных войн, выводит его на светлую дорожку национального советского строительства. На советской земле оправдались слова Ибн-Мукаффы, что киргизы — братья славян.

Набросанный нами краткий эскиз истории киргизского народа объясняет многое в его художественной культуре. Совершенно не случайно те или иные китайские элементы в узо-

ре, не случайно родство киргизского орнамента тиснения по коже (например, кожаных сосудов — куйгуров) с ойротским и казахским; также закономерно можно найти среди старинных киргизских узоров те мотивы, которые уводят в глубокую древность общеплеменного узороворчества Азии. Орнамент меандрового побего, встречающийся в припамирских коврах Киргизии, и мотив пальметты, дополненный завитками рогов в киргизском чекане по серебру, вызывают в памяти парфяно-эллинистические художественные традиции. Это многое объясняет в деталях, но изучение самого характера и стиля народного изобразительного творчества, пожалуй, еще более ценно для истории. Генетика искусства — в народных массах. А. М. Горький говорил, что кузнецы, резчики по камню, мастера художественных ремесел были первыми творцами искусства. Н. Я. Марр неоднократно высказывал мысль, что развитие искусства питалось «благодаря подземным течениям»⁹, исходящим из этнических масс населения (т. е. из народа. — В. Ч.), где понятия о правде и красоте, артистические и религиозные запросы, далекие от теории и абстракции, являлись лишь предметом материального восприятия,

⁹ Это выражение употреблено Н. Я. Марром как антитеза линии искусства господствовавших классов.



Тушкииз. Вышивка цветными шелками по черному бархату с отделкой мехом. В среднем поле вышиты герб и юрта на полосатом бархате. Работа Айчурек Османбековой. 1928.

Touchkiize. Exécuté par Aytchourek Osmanbekova. 1928.

воплощенным в ремеслах, в их обычаях, в их повседневном образном языке»¹⁰. В народном творчестве, в его эстетических ценностях, в его отношении к жизни, производству, быту заложена большая историческая правда, сказанная народом о самом себе. Здесь не может быть лицемерия или замалчивания феодальной историографии.

Внимательное сопоставление всех видов киргизского народного изобразительного творчества¹¹, взятых в их отношениях к укладу жизни и производству, приводит к тому выводу, что уже очень давно, много веков назад, киргизский народ решил одну из важнейших задач искусства. Он настолько широко применил свое творчество, узор в обработке всей своей жизненной среды, что поднялся до высокого своеобразного художественного синтеза.

Подлинное человеческое начало лежит в основе этой борьбы за внедрение радостного чувства прекрасного в жизнь, быт, в мир окружающих предметов. Грозные «львы Могилистана» были лириками песни и узора, людьми высокой и поэтичной художественной культуры. Россыпями драгоценных камней сверкает киргизский народный узор. Применение его во всей жизненной обстановке исторически являлось эстетической формой борьбы за нормальное человеческое существование, одной из форм самосохранения народа, его поэтичности, его воли в тяжелых условиях эксплуатации и непрерывных воен-

ных гроз. Украшенный по-киргизски завитками рогов, китаец Тао-тье также свидетельствует о вековых стремлениях к счастью. Ни в одном историческом источнике, ни у Рашид-эд-Дина, ни в «Тан-ши» нельзя вычитать, что киргизский народ искал правду своей жизни, был не только мужественным, но и нежным и поэтичным. А вот в народной песне, в народном узоре можно прочесть то, что показывает мировоззрение и строй образов народа, а не только информирует о его торговле в XVI в., о его набегах в XVII в.

Образный язык искусства прошлого равноценен письменному языку исторических документов. Недаром Н. В. Гоголь называл народную песню «звонкой летописью». Народный узор является образной историей.

В художественном синтезе киргизского народа выработался свой национальный колорит.

В нем преобладало тончайшее сочетание различных оттенков красного и синего тонов; именно эти тона выбрали художницы иглы Сура Асарбекова и Машон Алымбекова для декорирования своих вышивок с портретами героев революции Ленина и Сталина.

Интересна историческая эволюция синего и красного цвета в искусстве Азии. Синий цвет — это цвет неба, широко распространенный и в искусстве Китая (например, пагоды с крышами из лазоревой черепицы) и в Средней Азии¹². У монголов и киргизов он выражал значимость, возвышенность, причем эти понятия пронизывались известным ритуальным

¹⁰ Н. Я. Марр, Некоторые архитектурные термины, означающие «арка» или «свод». Избр. раб., т. III, 1934, стр. 214.

¹¹ Ковры, кошмы, вышивки, тканье, резьба по металлу, чернь, роспись и резьба по дереву, фрески и т. д.

¹² E. Boerschmann, Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen, т. III. Pagoden, В. L., 1931 — глава об архитектуре и ландшафте и др.; В. Чепелев, О народной линии в искусстве феодального Востока, журн. «Искусство» № 1, 1936.

смыслом. Фольклор наглядно разъясняет, что красный цвет, часто связывавшийся с культом огня, был символическим выражением возрожденной солнцем природы, весны, цветущей земли. В языке ряда народов сохранились пережитки той забытой стадии мировоззрения, когда разновидностями одного и того же слова обозначали и «огонь», и «свет», и «искру», и «разум», и «мысль», и «солнце», и «жизнь». В этом семантическом узле, в этих образно-логических связях находят свое место и термины «красный», «заря» как отражение жизненного начала, расцвета дня — сияния. Уже народное восстание VIII в. в Гиркании происходило под красными стягами, повстанцев звали «сорх-алем», т. е. «людьми красного знамени»¹³. Очень давно в народной образности красный цвет связывался с возрождением земли и жизни, с радостью преодоления суровой и холодной поры года. Уже намечался по ассоциации идей перенос этого значения красного цвета и на явления общественной и духовной жизни.

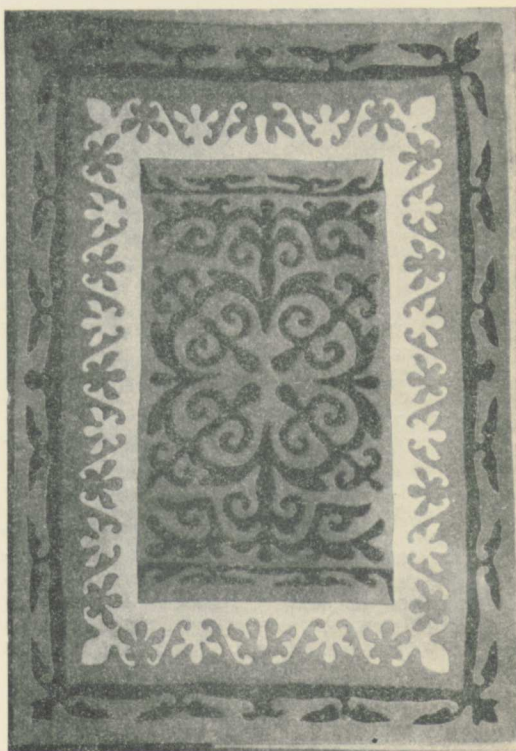
Таким образом, национально-своеобразное сочетание красного и синего цвета в колорите киргизского народного творчества является выражением жизнеутверждающих идей, вариацией того же порыва к человеческому благу, какой мы находим в самом претворении искусства в жизни. В то же время это сочетание синего и красного, неба и солнечной цветущей земли, такое прекрасное по своей эстетической основе, далеко не лишено реалистичности. Это — картина мира. Тем более эта символика синего и красного цвета глубоко реалистична в вышивках с портретами Ленина и Сталина. В песне колхозника-аджарца Джибладзе (Грузинская ССР) говорится, что только Ленину и солнцу дана сила разгонять непроглядную тьму золотыми потоками света. В украинской народной мелодии поется, что солнце потому так радостно и ярко светит на земле, что оно у Сталина побывало в Кремле. К. Маркс говорил, что «чувство же цвета является популярнейшей формой эстетического чувства вообще»¹⁴.

В киргизском народном творчестве расцветка узора играет такую же роль, как сама его графическая композиция. На выставке «Искусство Киргизской ССР» экспонируются два огромных сине-красных шардака (войлочных ковра) превосходной современной работы¹⁵. Узор в них носит характер мозаики. Фона нет. Более светлый красный узор имеет одну композицию, более темный синий — другую. Изумительна виртуозность композиции узора: поля красного цвета иногда образуют сложный мотив; чередующиеся с ними в общей декоративной вязи поля синего тона дают опять-таки тот же мотив. Этот «двойной» (или «отраженный») рисунок напоминает по-

вторность в ритмике народной мелодии при тональном усилении или нюансировании тембра. Ритмика — эта композиционная основа целого — очень роднит узор, его цветовыразительность с народной песней. В обеих наблюдается ясная и величественная простота, созвучная самому содержанию фольклорного образа. И в то же время эта простота исключительно богата в мелодии оттенками и нюансами чувства, подобно тому, как ясная монументальность композиции узора озвучена чрезвычайно красивыми и разнообразными расчленениями. Вот пример образности песни:

Девушка была
Белая, как гусь,
Плавная, как гусь на воде.
Девушка была
С глазами, как ночь,
Нежными, как небо пред зарей.

В этой образности заложена цепь почти цветовых, зрительноощутимых ассоциаций наряду с поэтичным построением самой основы, наряду с повторной ритмикой. Остановитесь перед узором любой кошмы, шардака, алакиза; почти всегда плавная ритмика извивов узора, этой своеобразно-образной записи кочевой жизни, будет сочетаться с тонким, лиричным цветом, успокаивающим и привлекающим глаз.



Шардак (войлочный ковер). Мозаичный узор из красного, желтого и синего войлока (4,10×2,85 м). Изготовлен для ВСХВ.

Chardak (tapis en feutre).

¹³ В. Бартольд, Место прикаспийских областей в истории мусульманского мира, Баку, 1925, стр. 31.

¹⁴ К. Маркс — Ф. Энгельс, Собр. соч., «К критике политической экономии», т. XII, ч. I, стр. 138.

¹⁵ Размер 4 × 2,85 м. Изготовлены для павильона Киргизской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке.



Чигдан (ширма-чиновка из стеблей чия). Узор из цветной шерсти. Работа колхозницы Кантского района Бюбүшай Итекиной. Из собрания Музея народов СССР.

Tchigdane (paravent-natte tiges de tchily). Exécuté par la kolkhoziennne Bubuchai Itekenova.

Эстетика цвета в киргизском народном творчестве, содержащая в своей национальной основе отблеск жизнеутверждающих сил и чувств, особенно раскрывает свою целостность и ценность, когда связываешь предметный мир с укладом и строем жизни. В постановках «Айчурек» и «Алтын-кыз» так же, как и в жизни народа, сверкающий многоцветный узор гармонировал с песней, звучащей в солнечных даях среди живых, прекрасных лиц людей, создавших это замечательное искусство. Единство узора и песни с жизнью, с производственным строем и образами природы — это та сила, которая двигала и движет вперед искусство киргизского народа. Эта сила — то, что Н. Г. Чернышевский называл «прекрасное и есть жизнь». Киргизский народ до социалистической революции в своем искусстве обогащал суровую и мучительную жизнь мечтами, окрашенными наивной и суеверной магией и религией, поэтичными надеждами на лучшее будущее. Теперь орденосеи-акын Алымкул Усенбаев, как и весь киргизский народ, знает, что прекрасное и есть жизнь:

В эти дни я узнал, друзья,
Найву золотые сны:
Шла живая мечта моя
По дорогам моей страны.

В истории киргизского народного искусства заложен тот огромный родник творческих

сил, отразившихся в его росписях и узоре, который впервые увидел настоящий свет, ощутил, что такое жизнь, только при диктатуре пролетариата, при социализме. Кто из нас ясно отдавал себе отчет в том, какие скрытые за цветовой условностью узора огромные творческие силы дремали в недрах ремесленно-художественного труда!

Киргизы могли подняться до высокого художественного синтеза, потому, что их чувство прекрасного воспитывалось не простой потребностью украшения, а росло в связи с тем, что глубоко содержательным было для тех эпох само искусство, претворяемое в жизни и в быту.

Об этом говорит палеонтология киргизского узора. В том разнообразном орнаментальном цикле, который показывает нам выставка искусства Киргизской ССР, мы встречаем ряд интереснейших черт развития народного мировоззрения, дополняющих свидетельства средневековых авторов по религии и идеологии, повествовавших, что в X—XII вв. киргизы почитали огонь, были шаманистами, были противниками буддизма и ислама. В вышивках и кошах неоднократно встречается¹⁶ фантасти-

¹⁶ Подобные мотивы изданы, например, у С. М. Дудина, Киргизский орнамент, журн. «Восток» № 5, 1925, стр. 177 и др.

ческое, очень красивое сочетание растительных форм, побега растения и рогов. Откуда эти «рогатые деревья», или рога, растущие на стеблях, в народном узоре? В основе этой фантастики лежит своеобразный реализм мышления.

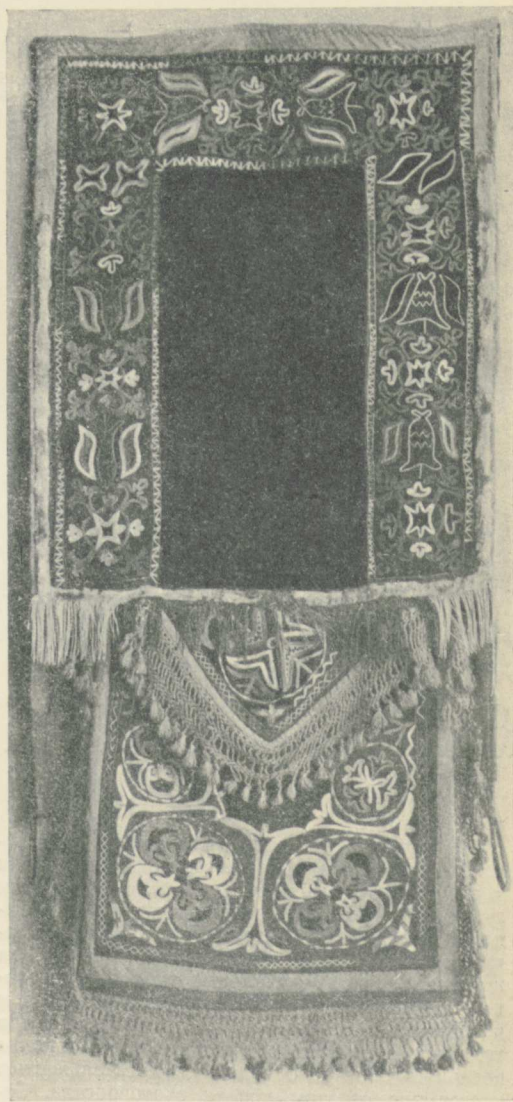
Уже у хуннов, соседей киргизов, на рубеже нашей эры образ дерева соединялся с животным по их кочевой тотемистической генеалогии. На круглой серебряной бляхе из курганов Ноин-Ула выгравирован як, стоящий на горе между двух сосен¹⁷. А. Альфёльди, интерпретируя этот сюжет, приводит древнее уйгурское предание, согласно которому родоначальниками местных племенных вождей были две сосны, росшие на холме у слияния рек Толы и Селенги. Из этого холма и родился праотец бык-князь¹⁸.

Схожие предания сохранились у огузов (IX—X вв.), древних туркмен¹⁹. В коврах XVII—XVIII вв. встречаются стилизованные изображения животных среди двух деревьев. Помимо мифологического начала, имелись и другие причины скрещивания в одном образе дерева и животного. Еще в VIII—X вв. киргизы воссоздавали картину «загробного мира» на основе своей реальной жизнедеятельности. Это была одна из тех форм примитивной религии, о которых Ф. Энгельс говорил, что они возникают без обмана²⁰. Подобные религиозные представления еще имеют прямую связь с реальностью, ибо они отождествляют «потусторонний» и действительный мир. Согласно этим верованиям вокруг могилы развешивались на деревьях и шестах рога жертвенных животных, тут же клались их кости, так как эти животные должны были служить умершему человеку²¹. Орхонские памятники показывают, что «загробная жизнь» мыслилась как непосредственное продолжение земной. В киргизских мазарах XIX в. (например, в Таласской долине) сохранились фрески, композиционно расположенные таким образом, что превращали внутреннее помещение мавзолея в юрту²², эти росписи изображали предметы охоты и быта, вооружение, «необходимые» покойнику после смерти.

В древнем Египте анимистический заупо-

койный культ, получивший классически развитые формы, привел к созданию прекрасной реалистической скульптуры, бывшей также конечным результатом чисто народного отождествления «загробной» и реальной жизни. Зародыш аналогичной скульптуры мы встречаем и в средневековой глубинной Азии. Среди памятников Кошо-Цайдама на Орхоне у погребения турецкого Канган-Кагана (VIII в.) стояла статуя киргизского вождя, убитого этим ханом²³. Подобные каменные фигуры, носившие черты примитивной реалистично-

23 Бартольд, Киргизы, 1927, стр. 13.



Текче (настенное панно, к которому подвешивается сумка для хранения предметов обихода). Вышивка цветными шелками по черному бархату. Среднее поле из малинового бархата. Музей народов СССР.

Tektché (panneau mural auquel on suspend une poche pour cacher les objets du ménage).

¹⁷ С. Trever, Excavations in Northern Mongolia, 1932, табл. 25, № 2.

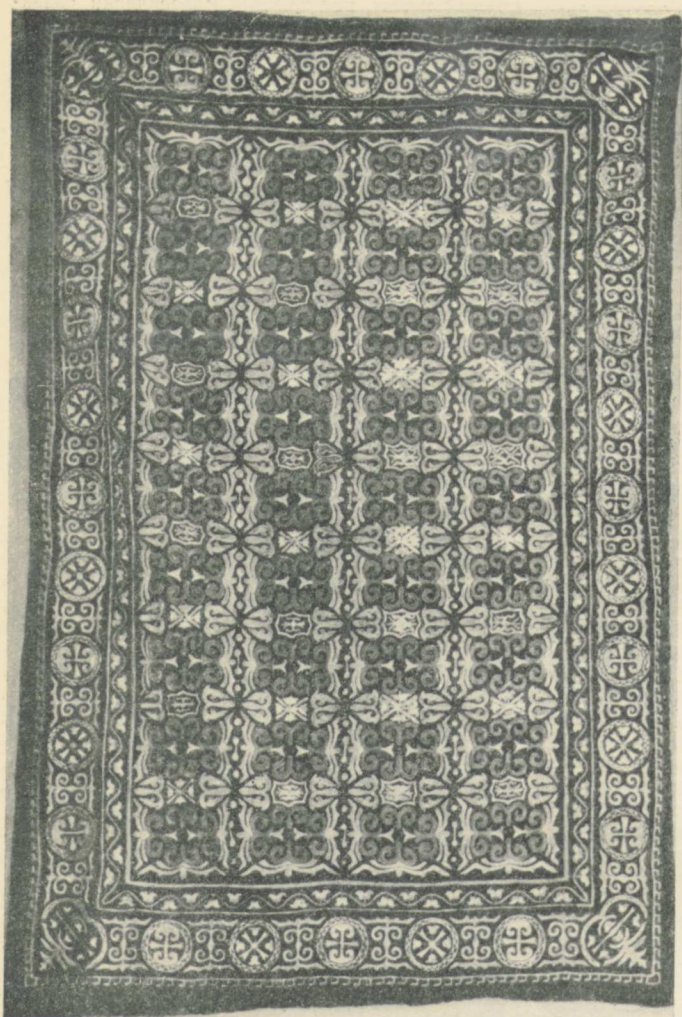
¹⁸ А. Alföldi, Die geistigen Grundlagen des hoch asiatischen Tierstiles. „Forschungen und Fortschritte“ от 10/VII 1931, № 20; ср. К. В. Тревер в «Сообщениях ГИИМК» № 9—10, 1931, стр. 46; ср. А. Н. Бернштам в «Проблемах истории докапиталистических обществ» № 5—6, 1935, стр. 127—128.

¹⁹ Слово «огуз» в переводе означает «бык».

²⁰ Ф. Энгельс, Бруно Бауэр и раннее христианство. Маркс — Энгельс, Собр. соч., т. XV, стр. 602 сл.

²¹ В. Бартольд, К вопросу о погребальных обрядах турков и монголов, «Записки Восточного отделения Русского археологического общества», т. XXV, 1921, стр. 55 сл.

²² В журн. «Искусство» № 2, 1938, опубликована интересная заметка А. И. Тереножкина о казахских фресках в мазарах Байтымбета, Джантая и Ак-тепе. Эти фрески по композиции аналогичны киргизским росписям.



Ковер. Вышивка цветными шелками по красному бархату. Работа колхоз-
ницы Машон Алымбековой.

Tapis. Exécuté par la kolkhoziennne Machone Alymbekova.

сти²⁴, изображали человека, слугу умершего. В киргизском языке сохранился термин «балбал», свидетельствующий, что киргизы знали монументальную скульптуру этого типа. В полном соответствии с функцией погребальных статуй выступает и мотив рога животного, этой ритуальной эмблемы кочевого производства. Сочетание рога с деревом и стеблем, так широко распространенное в тематике киргизского узора, имело вполне реальную основу: с водой и растительностью неразрывно связаны успехи скотоводства. Се-

²⁴ В. Радлов, Труды Орхонской экспедиции. Атлас древностей Монголии, вып. V, 1899, табл. CV, CXVIII и др., — ср. П. Мелиоранский, Памятник в честь Кюль-Тегина, ЗВОРАО, т. XII, вып. II—III, 1899, стр. 3 сл.

мантика этого узора переносилась в фрески мазаров XIX в., где встречаются «рогатые деревья». Частным моментом подобной ассоциации идей выступает рог на дереве у могилы. Узор «рогатого дерева-стебля» свидетельствует о наличии анимистических представлений в древненародном мировоззрении, а его композиционная фантастичность, по-своему глубоко содержательная, отражает только реальные факты жизни, племенные обычаи.

Можно было бы привести десятки примеров того, что развитие художественного синтеза киргизского народа не было тем «биологическим» украшательством, которое Е. Р. Шнейдер приписывает²⁵, например, казахам, а следовательно, и киргизам.

К. Маркс указывал, что только потому, что человек умеет производить и творить, подходя к предмету с соответствующей мерой, человек может творить по законам красоты.

Таким себя человек проявляет «в обработке предметного мира»²⁶. Ряд чрезвычайно поэтичных узоров в киргизском народном творчестве раскрывает истинную необходимость их применения. Так, например, изображение животных, их голов или рогообразных фигур по сторонам круглой розетки или округленной, часто лучевидной, растительной формы²⁷ тяготеет к древнефольклорному образу солнца-животного, солнца-коня. Перед нами встает та стадия мировоззрения, когда человек обозначал глаголы (существительные имена движений) образами бегущих животных, когда он называл реку мчащейся лошадей, когда ассоциировал солнце, его бег по небу, со своей племенной эмблемой—животным (то-темом). В человеческой речи в то время происходило образование из первичных суще-

²⁵ Е. Р. Шнейдер, указанная работа, стр. 135 — «Орнаментика — явление биологическое».

²⁶ К. Маркс, Из философеко-экономических рукописей 1844 г. Сборник «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», «Искусство», 1938, стр. 87.

²⁷ Подобные мотивы на выставке можно видеть в декорировке вышитых ковриков современной работы Учебно-производственного художественного комбината в г. Токмаке, в вышитом коврике колхозницы Машон Алымбековой (каталог «Выставки изобразительного искусства Киргизской ССР», 1939, стр. 39). Эти мотивы наблюдаются в вышивках Нарынского и Алайского районов.

ствительных (обозначений состояний) глаголов (обозначений изменения состояний). В своей примитивной образности мышления, о которой говорят А. М. Горький и Н. Я. Марр, человек конкретизировал свои представления, свои рождающиеся мысли об изменчивости явлений и предметов тем материальным опытом зверолова и скотовода, который являлся основным содержанием его мышления и бытия. В силу примитивной ограниченности мысли и чувства на сияющий лик солнца была надета звериная маска. Солнце-животное стало божеством. Потом, когда утрачивалась первобытная наивность этого отождествления, когда земледелие убило звериную космогонию, животные стали по сторонам солнца в позе поклонения, стали по сторонам растения, злака, возвращенного человеческим трудом и весной — солнцем. И опять в этом киргизском узоре животного или его рогов по сторонам круга-солнца — растения всплывает та же идея жизнеутверждения, которая была заложена в содержании красного цвета. И не случайно, что на войлочном ковре из курганов Ноин-Ула сцена борьбы зверей по сторонам округленного дерева дана на интенсивном красном фоне²⁸. Наличие вариантов этого узора в киргизском народном творчестве является образным подтверждением свидетельств «Истории династии Юань» и Рашид-эд-Дина, что много веков назад киргизы знали земледелие.

Причудливость изображения животных, их рогов, их голов в киргизском народном творчестве глубоко закономерна, она связана с своеобразными историческими представлениями о реальной жизни, с поэтической фантастикой мировоззрения. Н. Г. Чернышевский писал²⁹, что «самые уродливые создания мифологии и народных суеверий оказались далеко не столь непохожими на окружающих нас животных, как чудовища, открытые естествоиспытателями».

Можно, резюмируя, сказать, что история киргизского народного творчества, выраженная в круге узоров этого столетия, во-первых, восходит к эпохам, гораздо древнее тех, о которых повествует «отец истории Китая» Сы Ма-цян, впервые упоминающий о киргизах, и, во-вторых, эта история жизненностью и исключительной ценностью своих художественно-эстетических завоеваний чрезвычайно дорога для нас сегодня.

3. ОБРАЗ В КИРГИЗСКОМ НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Излюбленный народом узор был широко отражен и в фольклоре и в новой песне.

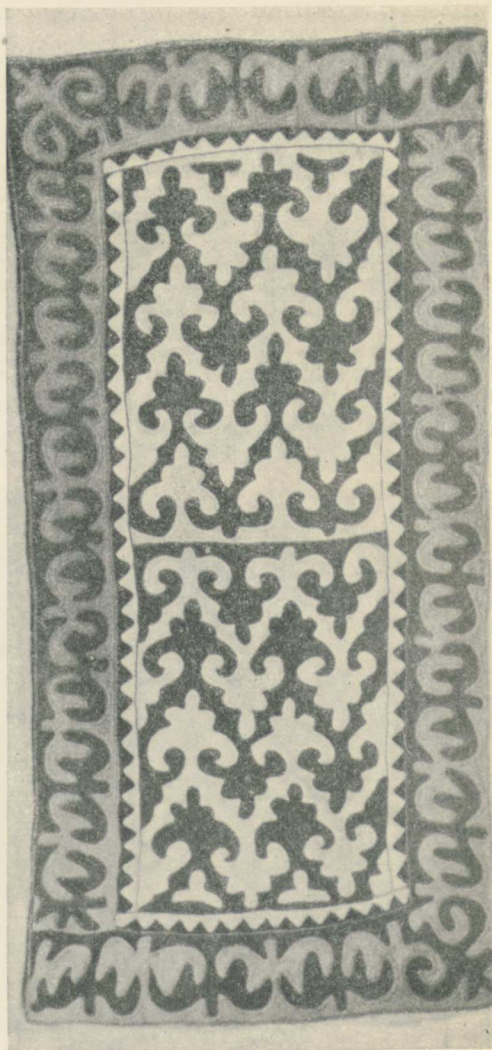
Акын-орденоносец Алымкул Усенбаев сравнивает дореволюционную Чуйскую долину с «дырявой одеждой бедняка, на которой ты-

сяча разноцветных заплат», и нынешнюю — с «богатым нарядом невесты, прошитым синими нитками арыков, покрытым узорами садов и виноградников».

Эти строки акына можно взять эпиграфом к характеристике образности старого и современного народного творчества. Связанный с прадедовской патриархальностью кочевого строя, традиционный узор не мог выйти из сковывавшего его круга магического мышления и ограничивающей религиозности³⁰.

У нас нет никаких оснований культивировать и освящать патриархальность кочевого

³⁰ О связи примитивно религиозной идеологии и узора в кочевой среде см. В. Чепелев, Об искусстве казахского народа, журн. «Искусство» № 4, 1936, стр. 154—156.



Шардак. Мозаичный узор из коричневого и желтого стеганого войлока. Кайма из красного и синего войлока. Из собрания Гос. музея восточных культур.

Chardak.

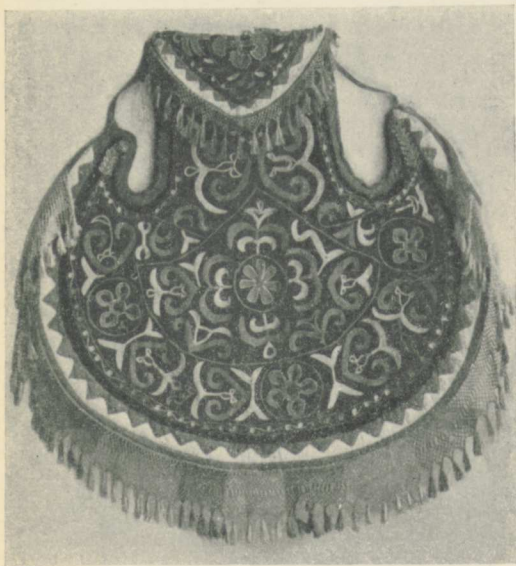
²⁸ В. Кононов. Восстановление первоначальных красок в коврах из Ноин-Ула, М.—Л., 1937, цветная таблица.

²⁹ Очерки гоголевского периода русской литературы, 1928, стр. 396.

искусства, как нет никакого права вычеркивать из арсенала социалистического искусства киргизского народа те его замечательные эстетические завоевания, о которых говорилось выше. Исконный народный узор не остается окаменелым преданием в современной национальной культуре. Он живет своей прогрессивной эстетической традицией, он — этот чрезвычайно ограниченный и в то же время по-своему высоко художественный узор — учит современных художников Киргизской ССР подчинять свое искусство жизненным запросам народа, широко внедрять радостное чувство прекрасного в жизнь и быт. Картина страны, запечатленная в красно-синих величественных разворотах узорных композиций, такая «иероглифичная» на первый взгляд, гораздо более богата эстетическим осознанием киргизского ландшафта, чем сладенькие пастели В. И. Груздева или тусклые этюды А. Т. Евдакова. Образ лазоревоего неба и цветущей земли, опозитизированный в народном узоре, где он у этих художников? Сила воздействия лучших работ С. А. Чуйкова («Вечер в табуне», 1939 и др.) неразрывно связана с претворением этой идеи возрождения страны.

Питательные живые родники нозого искусства социалистической Киргизии чрезвычайно полноводны: образцы социалистического реализма нашего многонационального советского искусства, великие реалисты прошлого, среди которых такое выдающееся место занимают русские художники XIX в., наконец, своя, национальная, родная эстетическая традиция.

Вот эта национальная традиция народностью основ своего искусства и бесконечно ценна сейчас.



Аяккап (сумка для хранения утвари). Вышивка цветными бумажными нитями по черному бархату. Из собрания Музея народов СССР.

Ayakkape (sac pour conserver des ustensiles).

Исконный узор вступил в период своего социалистического преобразования.

И он вступил в это преобразование со своей определенной содержательной основой, которую часто было принято искажать и суживать.

Глубоко неверна оценка киргизского узора, данная рядом авторов, преимущественно этнографов (Алмаши, Р. Карутцом, Б. Петри, отчасти С. М. Дудиным³¹ и др.), которые считали, что главным изображением являются рога животных, составляющие основной массив киргизского узоротворчества.

Мы уже видели, что мотив рога животного употребляется в узоре часто по древнему принципу *pars pro toto*; иногда сами розетки рогов по сторонам круга-солнца свидетельствуют о выходе за пределы кочевой тематики, скотоводческого содержания. Роговидный узор очень часто выступает в связи с другим начертанием, выражая сложную фабулу из кочевой жизни. Наконец, сам мотив рога скрещивается с бесконечным рядом растительных элементов, сближаясь в этом композиционном сочетании с пейзажным жанром узоров. Таким образом, рассуждение о «мотиве рогов» вообще не конкретно, ничего не дает.

В киргизском народном творчестве можно встретить в зародыше те многие жанры, которые существуют в современном искусстве: тематические сцены, ландшафты с архитектурой, пейзажи, «натюрморты», имевшие ранее совершенно другой смысл, в первую очередь «тамиров», талисманов. Узор «кыял», очевидно, является изображением холмов предгорья³². Он представляет волнистую линию, часто дополненную другими декоративными начертаниями. В высокогорной долине Сусамыра узор «кыял» отмечался как «фантазия»³³, отсюда же известны интересные узоры-пейзажи, как, например, розетка «тогуз-тюбо» — «девять холмов». Часто сложные розетки с композиционной основой из рогов архара (дикого барана) или таутеке (горного козла) имеют сопроводительные элементы из растений, «линий воды», цветов. Этот образ стада в ландшафте встречается в коврах³⁴. Подобные фигуры часто идут рядами в вышитых каймах тушкизов (украшение для стен внутри юрты), в вышитых цветными шелками текче³⁵, иногда встречаются отдель-

³¹ Almäsy, Ornamenten der Karakirgizen и Ueber die Ornamentik der Karakirgizen в „Anzeiger der Ethnographischen Abteilung des Ungarischen National Museum“, Budapest, 1907; Р. Карутц, Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке, изд. Девриена, гл. «Киргизская линия», стр. 140 сл.; Б. Э. Петри, Орнамент кудинских бурят. «Сб. Музея антропологии и этнографии», т. V, 1918 и др.

³² М. Рындин, Киргизский орнамент, газ. «Советская Киргизия» от 10 апреля 1939 г.

³³ „Орнамент киргизов“ Сусамыра, Ташкент, 1929, стр. 7—8.

³⁴ R. Oettingen, Meisterstücke orientalischer Knüpfkunst in Bildern: Serie VII, № 6 — припамирский ворсовый ковер.

³⁵ Текче — и стеновое панно в юрте, к которому прикрепляется сумка для хранения мелких предметов обихода.

но в кюзгюкапах — настенных сумках для хранения предметов туалета. В ферганских и припамирских ковровых изделиях, в вышивках долины Чу и Нарынского района, в Алае и других местах распространены следующие узоры: меандр, сетчатый узор, изображение круглых блюд — «чуат», стебли лекарственных растений, гранаты, стилизованные силуэты охотничьих птиц (например, беркута) и животных, контур юрты (часто с элементами горного ландшафта — джайлоо), изображение «бейта» — мазара и др.³⁶ В каймах тушкинзов встречается киргизская переработка дунганского мотива «шань-ширь» — бабочки. Красно-терракотный силуэт в виде овальной фигуры напоминает «тхау» — «персик» дунган³⁷.

Архитектурные памятники Узгена (XI—XII вв.) и района Токмака, как и купольные киргизские мавзолеи, имеющие примитивно реалистические росписи, изображающие сцены охоты, перекочевки, военных схваток, дополняют содержание цикла узоров.

Мы видим, что киргизское народное творчество в целом, как и его узор, глубоко содержательно.

Нет места и времени для того, чтобы исследовать вопрос о сближении основного массива киргизского узора со временем создания эпоса. Можно догадываться, что древняя монументальная скульптура сближалась с образами эпических богатырей. Когда в стране саков (Сеистане) возникало предание о Ростеме, киргизский народ по уровню своей культуры не был ниже жителей этой страны. Сцены охоты или битв из киргизских мазаров отдаленно напоминают аналогичные сюжеты — графитти парфянского времени, найденные в Дуре-Эвропас; по композиционному лаконизму они напоминают также сасанидские рельефы на скалах. Образы природы в киргизском эпосе удивительно контактуется с той поэтичной идеей солнечной земли, которая заложена в красно-синих композициях узора. Последовательно изложив и дополнив фактами эти фрагментарные мысли, мы, может быть, пришли бы к заключению об едином процессе создания эпоса и узора.



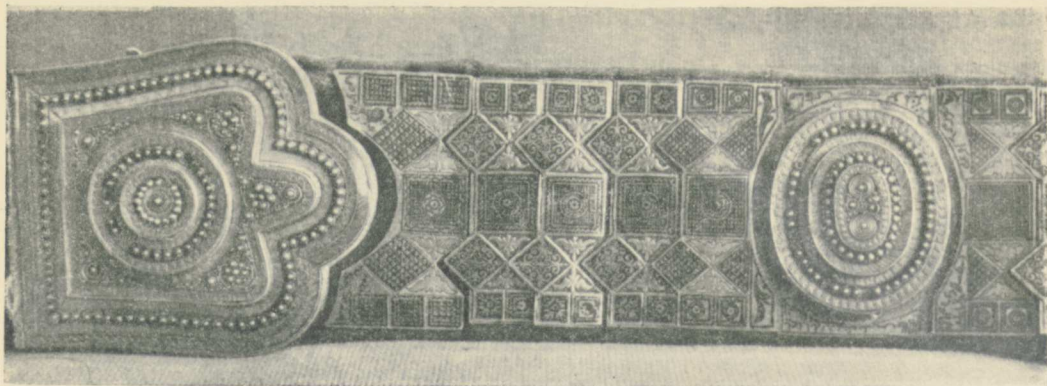
Халат мужской. Желтая замша. Вышивка цветными шелками. Из собрания Киргизского республиканского музея краеведения.

Robe de chambre pour homme.

36 А. Фелькерзам, Старинные ковры Средней Азии, журн. «Старые годы», июнь 1915; данные С. М. Дудина; материалы Киргизского республиканского музея краеведения и др.

37 О. Ор., Дунганский орнамент, газ. «Социалистическая Алма-Ата» от 9 декабря 1938 г.

Богатый образами кочевого уклада и прошлой истории и в то же время крайне ограниченный патриархальным мировоззрением в своей образности и своих средствах художественного выражения, киргизский узор вступил в период своего социалистического преобразования. Киргизский народ в основном перешел к оседлости. Он принес в новый, социалистический уклад жизни свою любовь к узорной декорировке жилья и предметов быта, свой превосходный опыт претворения искусства в жизни. В прошлом у закабаленного народа не было материальных сил для реализации всех своих эстетических запросов, но никто не станет отрицать, что созданный им узорный синтез является зародышевой формой той высокой художественно-эстетической обработки всей своей жизненной среды, к которой идет весь многонациональный советский народ, получивший при социализме, как учил В. И. Ленин в «Государстве



Кемер (пояс) с накладными серебряными пластинками и золочеными застежками. Украшен чеканкой, гравировкой и чернью. Работа мастера Ахмеда Нурмухамедова. 1914. Кочкорский район. Из собрания Учебно-производственного художественного комбината, г. Токмак.

Khemere (ceinture) avec une applique de lames en argent et d'agrafes dorées, ciselée, gravée et ornée de nielles. Exécuté par le maître Akhmede Nourmoukamedov. 1914.

и революции», все условия для преобразования всех сторон общественной и личной жизни.

Теперь узоры садов и виноградников вошли в народное изобразительное искусство. Теперь красная звезда, серп и молот — эти эмблемы социализма — вошли прочно в творчество народных мастериц С. Асарбековой, М. Алымбековой, А. Османбековой, Якубовой и многих других. Об этом говорит выставка искусства Киргизской ССР. Сейчас киргизский народ располагает всеми средствами художественного выражения, для того, чтобы передать новую правду о своей жизни. Узор — этот равноправный член в семье других видов национального искусства — утрачивает доминирующее значение. Условность его образов начинает изменяться, перерастать в изобразительные формы декоративного искусства. Но узор не обречен на умирание. Широта социалистического претворения искусства в жизни народа нашла ему выдающееся место и в архитектуре и в декоративном искусстве.

Строительство Дворца советов в Москве, архитектура Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (в частности, павильон Киргизской ССР), новый Дворец пионеров в Ташкенте, строительство в Сталинабаде показывают, что народный узор в своей прогрессивной национальной традиции сохранил все свое значение. Когда художницы иглы Сура Асарбекова и Машон Алымбекова выполняли вышивки с портретами Ленина и Сталина, они выбрали для декоративных обрамлений и каем те лучше узоры, те типичнейшие художественные мотивы, которыми располагает народная традиция. Народный узор выступает постоянным проводником тематических сюжетов в новом декоративном искусстве. Портретные ковры и вышивки, настенные блюда и майолика, набойки и декоративные ткани, архитектурная

тематическая резьба — все те виды новых художественных ремесел, которые создаются народными мастерами, приобретают наибольшую эстетическую завершенность тогда, когда их тематический центр сгармонизирован с узорным окружением. Узор является ярким показателем расцвета национального искусства в силу ряда причин. Обогатившись многими новыми формами (например, теми, которые отражают новое, социалистическое земледелие), он играет ту же роль в современной архитектуре, которую играл в народном зодчестве. Создающиеся новые формы узора всегда остаются на эстетической высоте, когда имеют своим основанием цвет и графическую ясность фольклорного образа³⁸.

Именно на этой основе развивается национальная целостность и выразительность новой формы.

Новый народный узор, покоящийся на национальной традиции, при изменении функций предметов (например, при переходе от кочевки к оседлой жизни) сохраняет декоративное искусство на высоком уровне художественного мастерства.

Короче говоря, киргизский народный узор закончил свою предисторию многовекового кочевого уклада и вступил в исторический период, когда развивающееся изобразительное искусство, живопись и графика киргизского народа избавляют его от тяжких усилий выразить все, чем живет народ. Именно теперь, когда искусства полной образности начинают нести радостные мысли и чувства народа, узор получит окончательную национальную эстетическую завершенность.

³⁸ Мы уже видели, как широко жизненный уклад и природный мир были отражены в традиционном народном узоре.

Г.П.

ИСКУССТВО



3/196



1

1936

О НАРОДНОЙ ЛИНИИ В ИСКУССТВЕ ФЕОДАЛЬНОГО ВОСТОКА

В. ЧЕПЕЛЕВ

НЕСКОЛЬКО лет назад в сентябрьские дни мне пришлось работать в экспедиции в древнем Термезе, в приамударьинских песках, откуда с закатом солнца был виден далекий синеватый силуэт Гиндукуша. Часто случалось бродить вдоль бесконечных развалин, рассматривая склоны и осыпи умершего домонгольского города. Из насыпей и завалов построек торчали зеленые, светлорыжие, красноватые черепки, причудливые обрывки орнаментики гонимых из земли. Этот вековой керамический мусор был бесконечно интересен. В песчаной земле, в наплывах дюн лежала непрочитанная страница истории искусства Востока. На протяжении многих километров, где оплывший буддийский храм сменялся мавзолеем мусульманского мистика-мракобеса, в земле, под ногами, лежала непрочитанная страница ремесленного и крестьянского искусства, искусства людей, тысячелетия несли яро феодального ига, людей, как будто не оставивших своей истории. Пустынные безмолвные просторы давно вымершего древнего Термеза начинали осознаваться как пролог исследования, необходимого для нашей практики художественного строительства на Востоке.

Вспоминались попытки новых керамических росписей в Узбекистане, делаемые за последние годы, когда некоторые „любители“ выдавать феодальную старину за национальную жизненную форму, выписывали на блюдах узоры с мечетей и медресе, точно копируя феодально-религиозные архитектурные мотивы. Становилось ясным, что мы еще и сейчас не изжили одну из отвратительных черт старого буржуазного востоковедения, которое не изучало, по вполне понятным причинам, народную линию искусства феодальной Средней Азии и, более того, не сумело бы найти эту линию.

Сейчас уже наши ученые пересматривают историю феодального Востока; они обнаружили, что благочинный вычурно-повествовательный тон феодальной историографии эпизодически прерывается, и средневековые историки вдруг начинают говорить языком яркой ненависти против повстанцев и „еретиков“, „людей грязных и нечестивых“, осмеливавшихся поднимать руку, вооруженную мечом и лопатой, на владетелей и имамов. Это появление на политической поверхности эксплуатируемого люда, эти огневые перемены в ходе феодальной истории, перерывы, уходящие в тысячелетнюю глубь, говорят о том, что ремесленники и крестьяне Средней Азии в действительности имели свою богатую, насыщенную борьбой историю.



Согдийское блюдо красно-коричневой глазури. VI—VIII вв.
Гос. Музей восточных культур.
Plat de Sogdiane rouge-brun. VI—VIII siècles.
Musée de la culture orientale à Moscou.

Фото В. И. Савельева.

Одна настойчивая мысль выплывала из осмотра термезских руин, и ей предстояло в дальнейшем развиваться и окрепнуть.

На новом этапе борьбы с буржуазно-националистическими пережитками в практике художественного строительства на Востоке изучение и освоение народной линии искусства должно стать действенным оружием. Это освоение может стать особенно действенным оружием в борьбе за новое декоративное искусство, в борьбе за новую национальную орнаментику, которую нужно до конца вырвать из старых феодально-религиозных эстетических схем.

И наиболее возможно именно в керамических росписях, теряющихся в глубине истории, в туманных силуэтах культур Парфии и Согдианы, найти и изучить эту неизученную ветвь искусства, мастерство художественной керамики ремесленников и крестьян.

Надо создавать не только историю господствовавшего феодального искусства Средней Азии, но и историю ремесленного и крестьянского искусства. У эксплуатируемых масс феодального Востока была не только своя история политической и революционной борьбы.



Согдийское блюдо красно-коричневой глазури.
Изображение коня в броне. VI—VIII вв. Гос. Музей восточных культур.
Plat de Sogdiane rouge-brun. VI—VIII siècles. Un cheval en cuirasse.
Musée de la culture orientale à Moscou.

Фото В. И. Савельева.

Изучать народную линию искусства надо, учитывая специфичность развития художественной культуры эпохи феодализма в целом. Было бы, например, странным, учитывая традицию суннитского ислама, искать (в условиях мусульманского феодализма) в керамических росписях сцены демократических восстаний. Средневековые движения на Востоке происходили в религиозной форме, политическая борьба выливалась в области идеологии в требования той или иной реформы официального ислама; нарастанию демократического движения мог соответствовать и зачастую соответствовал рост мистических умонастроений. Обострялись в периоды открытой борьбы очень живучие в недрах трудовых масс доисламские религиозные представления. Анализ текста Джувейни, посвященного восстанию Махмуда Тараби в 1238 г. в Бухаре, как это наглядно демонстрировал А. Ю. Якубовский на сессии Академии Наук в марте 1935 г., показывает наличие элементов шаманизма, в руководстве движением, явно несовместимых с мусульманским правоверием.

Искать вышеотмеченные сцены в керамических росписях неверно потому, что и в идеологии крестьян и ремесленников были свои специфические рели-

гиозные представления о мире; они создавали декоративные и орнаментальные образы в искусстве, опираясь на своеобразное (синкретичное) религиозно-мистическое познание мира.

Ислам еще на ранней стадии развития, когда утверждался монотеизм новой религии, запретил человекоподобные изображения божества, а впоследствии, с ростом мистицизма, когда человек был объявлен конечной гранью эманации божества, не подлежащего изображению, запретил и образ человека во всех видах искусства. Ремесленники и крестьяне в условиях феодализма на Востоке не могли подняться до образов своей борьбы и своей жизни в искусстве: эти темы не были созданы ими, ибо они не имели своего полного духовного производства.

Но значит ли это, что декоративное искусство эксплуатируемых масс сводилось к схематизации и упрощению феодально-аристократических художественных мотивов, значит ли это, что создавались варианты и шаблоны по облику и подобию феодального искусства? Значит ли это, что класс ремесленников был сплошной недифференцированной массой, обслуживающей феодальные верхи, создававшей огромные архитектурные организмы и пышные архитектурно-декоративные композиции, не имея своих собственных художественных взглядов?

Конечно, не значит.

И действительно, керамические росписи и резная орнаментика на керамике не всех, а некоторых типов, хорошо это документируют.

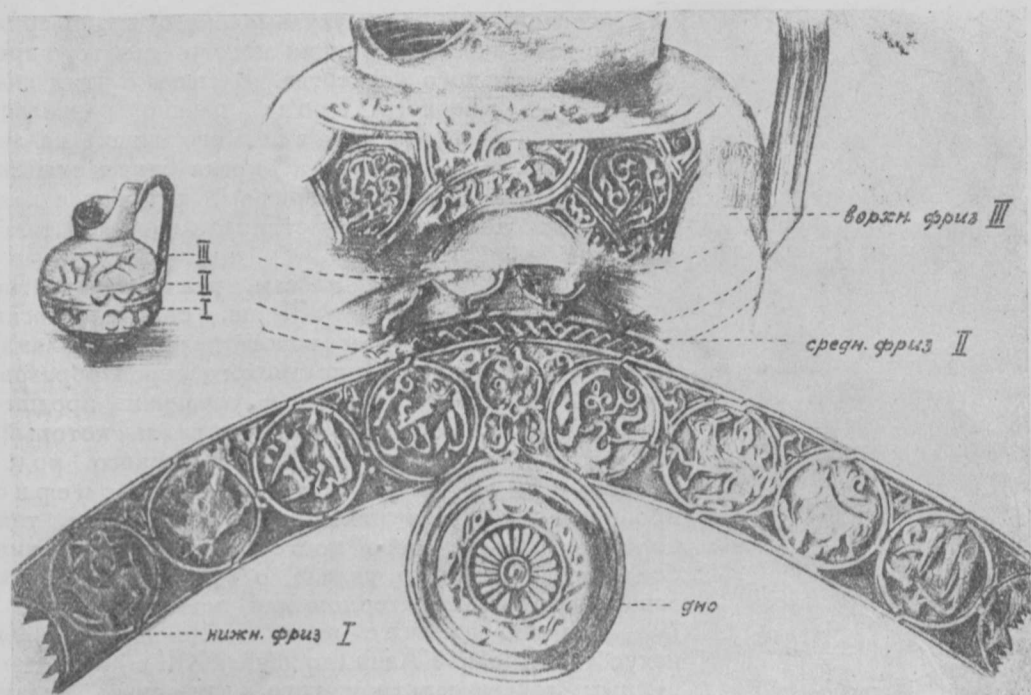
IX—XII века (домонгольский период) в истории искусства Средней Азии были временем формирования так называемого мусульманского феодального типа искусства. С точки зрения противоречий этого формирования, небезынтересно взглянуть и на керамические росписи рассматриваемого периода.

Керамические росписи показывают сложное сплетение устанавливающихся новых феодальных художественных тенденций (в виде исламистской религиозной или посвятительной надписи на посуде, вроде чаши, изданной у E. Kühnel'я в „Islamische Kleinkunst“, 1925, стр. 89), со старыми согдийскими традициями росписей.

Еще живучи в керамических изображениях мотивы животного цикла (эпоса), уходящие своими историческими корнями в древний родоплеменный строй, когда ремесло еще не было отделено от земледелия. С другой стороны, еще существует „геральдизированный“ „звериный стиль“ сассанидского периода (III—VII вв.), представляющий не что иное, как более позднюю переработку тех же мотивов старого родоплеменного животного эпоса, в самых поздних, уже феодальных вариантах, известного нам по сборнику „Калила и Димна“.

Безусловно верным является вывод, что „геральдизация“ (условно-декоративная, композиционно-симметричная зачастую обработка) мотивов животного эпоса является не чем иным, как доисламской феодальной переработкой старых, более правдоподобно данных образов животных, образов, в которых сохранялась выраженной формопостроенность на основе примитивно-непосредственного наблюдения, не заслоненного поздней феодальной стилизацией.

Именно в пределах этих более правдоподобно данных образов животного цикла, этих вырванных из древнего тотемного смысла изображениях следует искать специфически народные (т. е. в основном крестьянские) мотивы искусства росписи и резьбы по керамике. Резная орнаментация на неглазурованной посуде серой и серо-коричневой глины из районов древнего Самарканда (Афрасиаба и части долины Зеравшана) и Мерва (даже шире: Мерверруда) демонстрирует наличие этих народных сюжетов.



Кувшин серой глины с резной орнаментацией. Район древнего Мерва. Ориентировочно IX—XI вв. Гос. Музей восточных культур.

Ремесленная работа, быть может копия с серебряного оригинала. Сочетание текста со стилизованными фигурами зверей.

Cruche en terre glaise grise, avec ornement taillé. Région de l'ancienne ville de Merve. Vers les IX—XI siècles. Musée de la culture orientale à Moscou.

В Государственном музее восточных культур (Москва) имеется прекрасный подбор фрагментов керамики этого типа, среди которых особый интерес представляет боковое клеймо стенки сосуда с изображением, как это ни странно, слона или мамонта. Археолог Б. Н. Кастальский, автор работы „Бия-найманские оссуарии“, трудолюбиво и долго собиравший керамику феодальной Средней Азии, подобрал и этот, чрезвычайно для нас важный тип орнаментации. Керамика серой, сине-серой, серо-коричневатой глины с резной орнаментацией (рельефом и en creux) подымается буквально до периода монгольского нашествия, т. е. до первой четверти XIII в., уходя в глубь VII—IX столетий, когда еще зачастую копировались в сосудах этого типа образцы сассанидских серебряных изделий, хорошо нам известных по собраниям Государственного Эрмитажа и по труду Я. И. Смирнова „Восточное серебро“.

Мы безусловно найдем когда-нибудь сюжеты „Калилы и Димны“ в керамических росписях Средней Азии и Ирана рассматриваемого домонгольского периода, открывая этим, пусть в наиболее поздних вариантах, но все же фольклорный смысл ряда сейчас еще загадочных изображений на глазурованной и неглазурованной керамике. Для нас в данном случае особенно ценны керамические росписи VIII—XII вв., ибо они отражают столкновение, конфронтацию старых фольклорных образов с эстетическими требованиями новой феодальной религии ислама, которая возвела религиозный текст, компенсирующий утраченный образ человека (и живых существ вообще) не только



Керамика светлой глазури с мусульманским текстом. Район древнего Самарканда. IX—XI вв. Гос. Музей восточных культур.

Céramique claire avec texte musulman. Région de l'ancienne ville de Samarkand. IX—XI siècles. Musée de la culture orientale à Moscou.

в этический принцип мусульманского правоверия, но и в эстетический принцип нового (для того времени) феодального искусства. В связи с этим значением религиозного слова пышно развилась в искусстве Востока (во всех его видах) каллиграфия, эта форма слова, когда буквы снабжались орнаментальным завершем, или когда надпись вписывалась в полосу стилизованно-растительного узора.

Эксплуатируемым массам, ремесленничеству и крестьянству в VIII—XII вв. систематически пришлось с внедрением новой религии (ислама) отказываться от доисламского строя образов, который мог существовать в условиях предшествующего согдийского феодализма и который, в известной мере, сохранялся от старого, родоплеменного периода. Этот отказ неравномерно проводился во всех районах Средней Азии, тем более в условиях того постоянного соотношения оседлого и кочевого уклада, о котором К. Маркс говорил как о характерном для истории Востока.

Для нас сейчас этот отдаленный период искусства Средней Азии (до начала XIII в.) является важным доказательством того, как сузил ислам образное миропознание, как он вытравил, пусть крайне примитивные, пусть трудмагические, пусть „заклинательно-силуэтные“ (беря их в известном стилевом плане) образы, но образы трудового народа, в которых сквозь примитивно-религиозное миропознание пробивалось трудовое, и в этом плане в какой-то мере элементарно реалистическое, своеобразно практическое восприятие непосредственных производителей.

Для ранних периодов развития феодализма в Средней Азии (ориентировочно VI—IX вв.) может быть поставлен один очень интересный вопрос. Раскопки согдийского горного феодального замка на вершине горы Муг в Таджикистане, в районной части древней Согдианы, относящегося к первой четверти VIII в., показали, что „при сравнительном разнообразии посуды бросается в глаза бедность художественной отделки ее. Наличие лишь отдельных фрагментов со штампованными рисунками и полное отсутствие поливной посуды“¹. Важным является указание на отсутствие глазурованной (поливной) керамики в этом старом горном гнезде. Городские феодальные центры этого же времени, как, например, Афрасиаб (древний Самарканд),

дают и поливную и неполивную тип посуды. Аналогичную картину можно наблюдать и в Мерве. Возникает вполне законное предположение, что в VI—IX вв. очаги производства глазурованной керамики находились, пови-

¹ А. Н. Васильев, „Согдийский замок на горе Муг“ в „Согдийском сборнике“ Академии Наук, вып. 1, 1934, стр. 24.



Фрагмент поливного сосуда из Фустата. VIII—X вв. Арабский музей в Каире. По книге А. Butler „Islamic Pottery“. London, 1926. Табл. XXXVII.

Fragment d'un vase de Foustate. VIII—X siècles. D'après Butler.

Оба изображения представляют сочетание арабского текста с традиционными образами животных и птиц. Подобное сочетание для IX—XI вв. характерно и для искусства Средней Азии. (См. кувшин, из Мерва. стр. 53).

Combinaison de textes arabes avec figures d'animaux et d'oiseaux, ce qui est caractéristique aussi pour l'art en Asie Centrale aux IX—XI siècles.



Чаша одноцветной глазури. Месопотамия. Около 950 г. По статье Е. Kühnel в „Ars islamica“, vol. I, part 2, 1934. Табл. к стр. 157.

Coupe unie. Mésopotamie. Vers 950. D'après Kühnel.

димому, в городских феодальных центрах, где происходил рост торговомесленных предместий, а не в районах крестьянских общин и провинциальных для того времени феодах. Отсюда напрашивается еще одно для нас очень существенное предположение, что специфически крестьянскую керамику того времени следует искать в пределах неполивного типа. Мы знаем некоторые интересные трудно датируемые орнаментальные мотивы, начерченные прямо на серой или желтоватой глине охрой или просто коричневой краской. К сожалению, у нас еще не настолько высоко знание этого далекого периода, его духовного и материального производства для того, чтобы считать эти предположения окончательно решенными. Ограниченность археологических суждений зачастую состоит в том, что абсолютно игнорируется область идеологии, в первую очередь формы (например, магическая антропоморфизация сосудов) и образы религиозного освоения мира, которые отражаются в орнаментально-графической, да и не только в такой обработке предметной практики.

В доисламскую и раннеисламскую эпоху в керамических росписях встречаются, конечно, не только темы животного цикла. В глазурованной посуде, связанной с согдийскими феодалами, были темы их жизни, военного быта и т. п. Одним из примеров таких тем является воспроизводимое здесь редчайшее блюдо красно-кирпичного тона с изображением боевого коня в броне и загадочного силуэта под ним. В еще более раннюю парфянскую эпоху в Средней Азии известны изображения архитектурных композиций и, повидимому, зороастрийских храмов на сосудах светлоголубой поливы, еще сохраняющих в какой-то мере пережитки эллинистических керамических форм.

На смену старому обширному тематическому кругу росписей и резьбы уже в домонгольский период (и XIII в.) приходят декоративно-орнаменталь-

ные композиции, в которых большую роль играет надпись. X—XI вв. были временем сосуществования всех вышеотмеченных керамических типов, так обильно населяющих своими обломками развалины старых, затерявшихся в песках городов.

В X—XI вв. в чашках и больших блюдах по преимуществу со светло-желтой поливой утверждается текст вроде „будь благополучен“, „почтение, благословение, благородство, возвышение господину сего“². В посуде с красно-коричневым фоном (предполагаемый тип эпохи династии Караханидов XI—XII вв.) появляются полосы декорации, представляющие многократное повторение слова „аллах“, которое в дальнейшем иногда превращается в орнаментальную полосу, состоящую из круглых или сердцевидных начертаний, расположенных в повторном порядке с двумя или тремя прямыми короткими полосами. Орнаментализация текста—явление не такое уже редкое в керамических росписях. Не означает ли оно, что изделия этого рода представляют собой копии массового потребления с более высоких по своему социальному бытованию оригиналов? Укрепляющийся так называемый мусульманский феодализм на Востоке создал новые принципы декоративного искусства, подчинив его религии и феодально-религиозным эстетическим и этическим требованиям.

С XII—XIII вв. для Средней Азии характерно почти полное уничтожение изображений животных во всех видах искусства, не говоря уже об образе человека. Значит ли это, однако, что оборвалась линия ремесленно-крестьянского искусства, значит ли это, что в условиях исламистских запретов декоративно-орнаментальные малообразные мотивы этого искусства отождествлялись с феодально-аристократическим декоративизмом?

Конечно, нет.

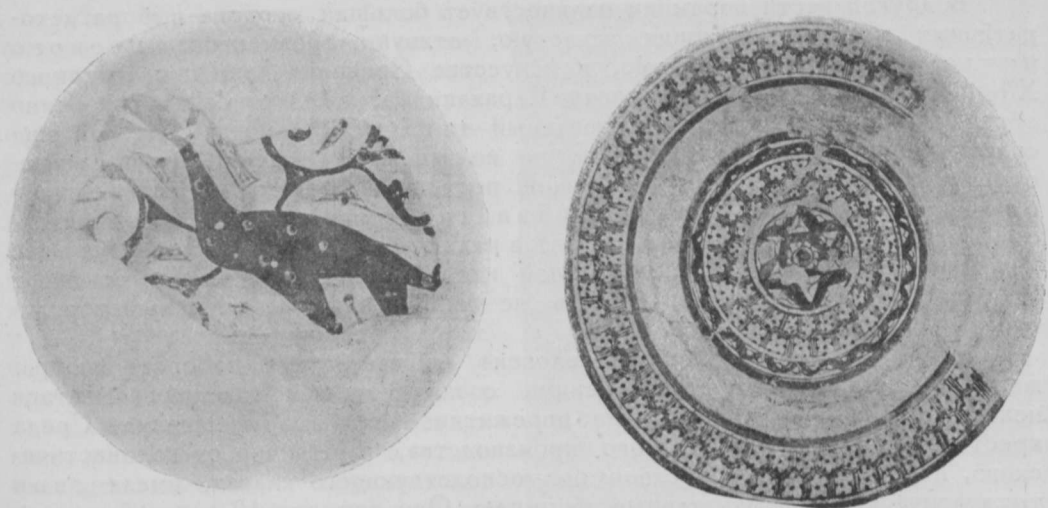
С XIII в. мы погружаемся в бесконечное сходство орнаментики различных керамических типов, среди которых начинает постепенно доминировать светло-голубая и сине-голубая полива, окончательно закрепившаяся в качестве господствующей расцветки в эпоху огромного централизованного феодального государства Тимура и тимуридов конца XIV—XV вв.

Это доминирование голубой в основном поливы крайне характерно, ибо в то же время и в архитектурной декорации—в майолике, изразцах, резной мозаике—начинает преобладать сине-лилово-голубая гамма тонов.

Над феодальными городами XIV—XV вв. высились голубые купола мечетей и медресе. О куполе тимуровской мечети Биби-Ханым в Самарканде один средневековый автор писал, что он был бы единственным, если бы небо не было ему парой.

Проходя по улицам старого Самарканда и присматриваясь к архитектурной декорации мавзолеев Шах-и-Зинда и Гур-Эмира, медресе Регистана и мечети Биби-Ханым, можно прийти к заключению, что во всем многообразии декоративно-цветовых композиций заложены по существу две гаммы тонов: преобладающая сине-лилово-голубая и серо-желто-коричневая. Эти две гаммы тонов схематизируют и преломляют колорит среднеазиатских выжженных земель и гор и ослепительно-голубого неба. Серо-желтый и сине-голубой—это два основных цвета ландшафта Зеравшана. Напрашивается вывод, что архитектура—эта искусственная среда для социальной практики—не преломила ли она в своей декоративной обработке цвет естественной среды? С другой стороны, развитие и доминирование сине-голубой поливы в органически связанных различных видах искусства эпохи XIV—XV вв. совпадает со временем нарастания и преобладания мистицизма в исламе, когда могла существовать реальная религиозно-эсте-

² В. Вяткин, „Афрасиаб“, 1927, стр. 44.



Чаши синеголубой глазури. Левая с изображением летящей птицы. Самарканд. Ремесленная работа XIV—XV вв. Гос. Самаркандский музей УзССР.

Coupes b'eu-pâles. Samarkand. XIV—XV siècles. Musée à Samarkand.

тическая потребность в утверждении именно этих тонов. На такое широкое внедрение синеголубой поливы в керамические росписи могла повлиять феодально-религиозная архитектура с ее широким применением поливы в резной терракоте, майолике и т. п. Естественно вполне, что синеголубой декоративный цвет, быть может представляющий составную часть религиозно-мистического декоративизма, является продуктом переработки реального цвета — упрощенной цветовой абстракцией изобилующего многочисленными тонами и оттенками реального цвета.

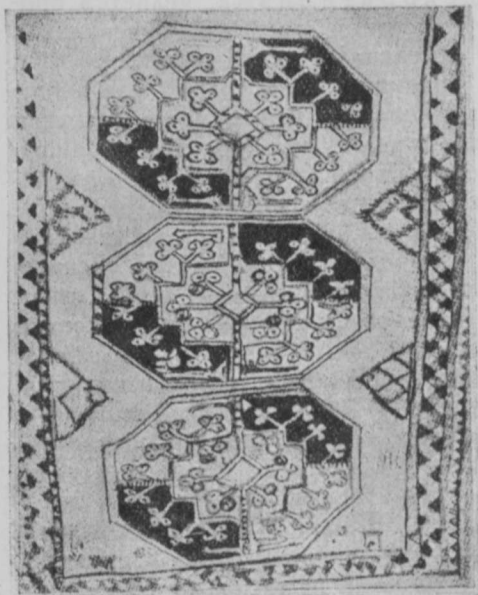
Для росписей посуды XIV—XV вв. характерно не только доминирование синеголубой поливы, но и почти полное отсутствие поливы других тонов. Это превосходно видно по керамическим коллекциям государственного Узбекского музея г. Самарканда, к сожалению, до сих пор еще не опубликованным. В этом факте сосуществования поливной керамики в основном только синеголубого цвета и неполивной посуды, на наш взгляд, следует видеть преобладание утвердившихся феодально-исламистских художественных принципов, которые приблизительно три столетия назад сузили, почти свели к нулю тематический круг ремесленной и крестьянской керамической росписи и резьбы.

Погружаясь с XIII в. в бесконечное сходство орнаментики различных керамических типов, мы опрометчиво на первый взгляд могли бы прийти к выводу о едином потоке декоративизма, социально не расслоенного, строящегося по единым стилевым законам для всех типов посуды. Только тщательное наблюдение начинает выделять различные варианты декоративных принципов керамических росписей. В одной части керамики (с высокой техникой обжига и поливы) обнаруживается родство в орнаментике с декоративно-орнаментальными композициями и мотивами феодально-религиозной архитектуры. Таковы, например, розетки и фигуры, приближающиеся по форме к разработке полей восьмигранных и звездообразных изразцов. Таковы, например, для середины XV в. тонкие, стилизованные абрисы деревьев и нереальных цветов, известных по росписям тимуридских мавзолеев.

В другой части керамики наличествует большая свобода выбора декоративных мотивов, несущих зачастую, отзвуки орнаментов кочевого цикла, отразившихся, видимо, в искусстве Средней Азии после бурного XIII в. или даже раньше, в эпоху Караханидов. Следует сейчас особенно обратить внимание на неглазурованный тип посуды XIV—XV вв. Он еще совсем не изучен. А надо думать, он во многом будет родствен вышеотмеченному второму типу поливной посуды. Трудно говорить об особом традиционализме развития ремесленной и крестьянской орнаментики. Здесь суть дела состоит в наличии среди эксплуатируемых масс известной синкретичности религиозной идеологии, которая, как показывают демократические движения, отнюдь не была идентична феодальным религиозным воззрениям.

Ислам, запретивший образ человека, не всегда мог побороть изображение животных, с представлениями о которых еще могли связываться исконные суеверия, эти поздние пережитки тотемизма и магизма. Среда крестьянского земледельческого производства, в отличие от гедонистического, паразитарного существования господствующего класса, имела свои трудмагические орнаментальные формулы. Они еще лет 10 назад бытовали в стенных „фресках“ таджички и горном Шугране³. В условиях эпизодического включения кочевых народов в оседлые области Средней Азии всегда могли существовать в среде крестьянства различные орнаменты и узоры, имевшие отнюдь не исламский смысл. На определенной ступени развития родового строя в Азии орнаментальная форма выражения действительности являлась продуктом примитивно-религиозного освоения мира в искусстве. Пережитки подобных условно изобразительных орнаментальных форм вполне возможны и при феодализме, где были не редкость пережитки родового строя в крестьянских общинах, тем более в горных областях.

В керамике второго типа, где можно наблюдать большую свободу выбора орнаментальных мотивов, в полосах наружных коим, на бордюрах наружных стенок встречаются треугольные и обрывочно-зигзагообразные начертания, до крайности напоминающие распространенный мотив орнаментики кочевого цикла — „следы животных“, почитание которых (в пустыне след ведет к воде) засвидетельствовано древними авторами для огузов (туркмен) уже в XI в.⁴. Наблюдений подобного рода можно сделать много, и в этой исследовательской работе необходимо использовать орнаментiku кочевого цикла XVIII—XIX вв. в качестве вспомогательно-сопоставительного материала.



Ковер афганских туркмен.
Гос. Музей восточных культур.
Tapis turcoman.
Musée de la culture orientale à Moscou.

³ См М. Андреев, „Орнамент горных таджиков и киргизов Памира“. Ташкент, 1928, стр. 8—9.

⁴ См. В. В. Бартольд, „Очерк истории туркменского народа“. „Туркмения“. Сборник Академии Наук, том 1, 1929, стр. 20 по Бируни, нач. XI в.

Для XIV—XV вв. (а быть может на одно и два столетия позже) специфически народные (ремесленные и крестьянские) мотивы искусства следует искать в росписях керамики этого второго типа. Если довольно разнообразный по своим вариациям первый тип может показывать только феодальную керамику (а здесь надо делать поправку и на качество материала—тонкий фаянс и т. п.) или даже шире—воздействие феодального искусства на бытовое искусство широких трудовых масс, поскольку для этого воздействия есть реальные основания в подавляющем духовном производстве эксплуататоров,—то второй тип керамики, не всегда выдержанный в пределах только выше разобранный сине-голубой глазури, знаменует известную самостоятельность художественных представлений эксплуатируемых масс.

Эту известную самостоятельность можно, на наш взгляд, наблюдать в трактовке образов природы, в трактовке растительных мотивов. Средневековое религиозное мышле-

ние не признавало природу в качестве самостоятельного объекта. Образы природы в феодальном декоративизме подвергались сильнейшей стилизации, убивавшей всякую реальность воспроизводимого мотива. Образ растения сводился к чисто декоративной схеме, зачастую сохраняя только чашечку цветка, как это можно наблюдать в изразцах и майолике XIV—XV вв., да и много позже. В восприятии же непосредственных производителей, в особенности крестьян, природа не носила этого абстрактного характера; здесь боролся трудовой опыт, полный вещественного знания, с воспринимаемой религиозной идеей о мире. Отражение этих представлений при внимательном просмотре не трудно найти в поливной керамике XIV—XV вв., в образах растений, по которым в какой-то мере можно судить о реальном виде растений, в которых наблюдается иная стилистическая трактовка, чем в декорации феодальной архитектуры. Растение в этих росписях дается условно, но отнюдь не в сильной стилизации, оно лишено вычурности извивов, так нарочито композиционно подчеркнутых в феодальном декоративизме.

Этот второй тип посуды развивается и крепнет в связи с деградацией и децентрализацией феодального общества Средней Азии в конце XVII—XVIII вв. „Керамические“ кишлаки Средней Азии (как, например, Риштан и др.) доводят до нашего времени этот более широкий круг декоративно-орнаментальных композиций. С XIX в. известны в Узбекистане образцы металлической и глиняной посуды с архитектурными пейзажами (где нет, однако, образа человека), с изображениями вещей (оружия, кувшинов и т. п.).

Именно в среде ремесленников и крестьян в дореволюционных условиях совершился выход в керамических росписях и резьбе за пределы чистого орнаментализма.



Узбекская вышивка, так наз. „сюзани“. Самаркандский тип. Начало XX века.

Декорация в виде кругов представляет собою позднейшую переработку старых кочевых ковровых композиций.

Broderie uzbek. Commencement du XX-me siècle.

Уже сам по себе этот факт является большим достижением народного искусства в условиях феодализма на Востоке и представляет прекрасное пропагандистское средство в нашей борьбе с национализмом и реставра-торством в художественном строительстве советской Средней Азии.

Более легкой эпохой для изучения демократической линии в искусстве Средней Азии является XIX в. В это время имеется полная возможность сопоставления различных видов этого искусства. Хорошо известная узбекская вышивка, так называемая „сюзани“, производившаяся узбекской женщиной (особенно известны типы Ташкента, Самарканда, Бухары, Карши, Нур-Ата), проливает яркий свет на генезис развития специфически узбекских мотивов искусства. Одной из распространенных композиций сюзани является повторение рядами орнаментальных (орнаментализированных) кругов по среднему полю. Эта композиция до крайности напоминает заполнение розетками центрального поля салорских, текинских, иомудских ковров Туркмении, и некоторых типов кара-калпакских ковров. Осевшие кочевники с утратой специфических для кочевой обстановки функций ковра и, в связи с этим, с отмиранием последнего (в Узбекистане ковровое производство сохранилось только, пожалуй, в одном кишлаке Милебаде) выработали новый тип уже чисто декоративной ткани („сюзани“), в которой в переработанном виде сохранились некоторые принципы и мотивы старого искусства времени, предшествующего оседанию.

Пример с сюзани интересен тем, что он заставляет обратить внимание в сторону поисков в кустарно-художественных узбекских ремеслах переработанных мотивов кочевого цикла до эпохи начала XVI в. (т. е. до освоения узбеками Средней Азии). Эти пережитки орнаментов кочевого цикла, далеко ушедшие от своих прототипов, составляют только небольшую часть ремесленной и крестьянской декоративной культуры. С XIX в. можно с большей широтой говорить о тематике и стиле народной линии искусства.

Эти творческие силы отражаются в процессе реконструкции художественных промыслов, когда раскованная революционной идеей творческая фантазия направляется на утверждение новых декоративных и орнаментальных сюжетов, ограниченное применение которых в современной практике пока еще сильно обедняет национальную керамику, резьбу, ткань и, в особенности, архитектуру. О последней можно сказать, что в Средней Азии она еще не обогащена скульптурой, цветоразработкой и орнаментикой, без чего нельзя мыслить национально-своеобразный синтез искусства.

В практике бесталанная боязнь творческой новизны часто тормозит овладение новым художественным качеством.

В строительстве национальной художественной культуры освоение народной линии наследия должно сыграть большую роль. Надо двигать и завершать работу по выявлению этой линии наследия, выходя уже за пределы собирательского этапа работы.

С большой радостью можно прочесть в газете „Коммунист Таджикистана“, издающейся в Сталинабаде, что для росписей зала заседаний нового здания ЦК компартии Таджикистана приглашены мастера-орнаменталисты из Самарканда и Ура-Тюбе, эти, носившие извечное имя „усто“, чародеи декоративного искусства. Прекрасное начинание подобного типа, однако, должно проводиться с полноценным пониманием нового синтеза искусства, базой для утверждения которого является не только национальное, но и интернациональное художественное наследие.

Именно в этой синтетической работе критическое освоение народной линии национального наследия может дать особенно ценный результат.