

ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

В 9 ТОМАХ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Б. В. ВЕЙМАРН (главный редактор), Л. С. АЙНИ, В. А. АФАНАСЬЕВ, Р. К. БЕМ,
В. В. БЕРИДЗЕ, Б. М. БЕРНШТЕЙН, К. А. БОГДАНАС, Л. С. БРЕТАНИЦКИЙ,
Р. Г. ДРАМПЯН, Л. Н. ДРОБОВ, М. Я. ЛИВШИЦ, П. В. ПОПОВ, О. П. ПОПОВА,
Г. А. ПУГАЧЕНКОВА, Г. А. САРЫКУЛОВА, Н. В. ЧЕРКАСОВА

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
МОСКВА

ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

том 5

ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX ВЕКА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Е. М. КОСТИНОЙ и В. М. МАКАРЕВИЧ

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

1979

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

К началу XIX века в Средней Азии на месте множества феодальных владений, характерных для политической картины предшествующего столетия, образовались относительно крупные ханства. Бухарское ханство владело бассейном реки Зеравшан и территориями к северу до реки Сырдарьи. Кокандское ханство занимало плодородную Ферганскую долину и простирало свои владения на восток до озера Иссык-Куль. Хивинское ханство располагалось в низовьях реки Амударьи. В начале века самостоятельным было также Ташкентское ханство, вскоре, однако, поглощенное Кокандским.

В состав среднеазиатских ханств входили южные районы Казахстана, в то время как большая часть казахов еще в XVIII веке добровольно присоединилась к России. Хивинское и Бухарское ханства претендовали на земли, заселенные туркменскими племенами; Кокандское — на Каратегин, Дарваз и другие припамирские области. У власти в Бухаре, Хиве и Коканде находились узбекские династии: мангытская, кунградская и минг.

Политическую жизнь Средней Азии характеризовали постоянные войны между ханствами, между ханами и крупными феодалами-правителями отдельных районов, а также с родоплеменной знатью кочевых племен. Нередко вспыхивали восстания доведенной до полной нищеты и отчаяния трудящейся бедноты; крупнейшим среди них было выступление китай-кипчаков в 1821—1825 годах.

В социально-экономическом отношении в среднеазиатских ханствах господствовал отсталый феодальный уклад с сильными пережитками рабовладельческих и патриархально-родовых отношений. Неограниченная власть феодальных деспотов в идеологическом отношении опиралась на реакционное мусульманское духовенство. Сохранение средневековых этических и эстетических канонов тормозило развитие духовной культуры. Строжайше запрещалось изображать живые существа. Консервативная идеология препятствовала зарождению качественно новых эстетических воззрений.

Все же процесс политической централизации, протекавший в Средней Азии медленно и не заверченный

даже к середине XIX столетия, имел известное прогрессивное значение для экономической и культурной жизни населявших ее народов, в частности для развития архитектуры и декоративного искусства. Выросли и отстроились старые города, обезлюдевшие в пору феодальной раздробленности, появились новые поселения; ожили традиционные художественные ремесла. Даже в тесных рамках средневековой идеологии в художественном творчестве народов Средней Азии и Казахстана обозначались некоторые важные черты развития.

С полным основанием можно говорить об известной демократизации художественной культуры Средней Азии в XIX веке. Особенно ясно сказалось это в литературе. Относительно широкое распространение получили фольклорные варианты эпических произведений, сказки, повести «Юсуф и Зулейха», «Тахир и Зухра» и другие.

Значение народного начала сильно возросло в архитектуре и искусстве. Дворцы правителей сооружались по архитектурным принципам народного жилого зодчества, правда, во много раз увеличенного и богато (иногда чрезмерно) насыщенного декоративными элементами. С народным зодчеством сблизились и архитектура мечетей — основных культовых построек Средней Азии. Демократические тенденции сказались также в том, что декоративное и прикладное искусство развивалось в формах, наиболее тесно связанных с жизнью и бытом широких масс населения. Тесная связь художественного творчества с жизнью народа способствовала тому, что древние высокие художественные традиции в XIX веке не угасли, особенно в области декоративно-прикладного искусства.

В XIX веке четче, чем в предшествующие столетия, определились особенности искусства каждого из народов, населяющих Среднюю Азию и Казахстан. Этот процесс, однако, протекал в сложной социально-политической и этнической обстановке. Членение населенной разными народами территории на три ханства с очень зыбкими политическими границами не соответствовало этнической карте страны. Бухарское ханство населяли в основном таджики, узбеки и туркмены; Хивинское — узбеки, каракалпаки, туркмены, казахи,

Кокандское — узбеки, таджики, киргизы, казахи. Этническую пестроту населения не только в крупных городских центрах, но и в сельских районах усиливали постоянные насильственные переселения больших групп крестьян и особенно ремесленников, совершаемые ханскими властями по различным экономическим или политическим соображениям. Процесс осложнялся еще наличием подвижных кочевых и полукочевых племенных групп, в течение XIX века частично перешедших к оседлости.

Сближению художественных культур народов способствовали позитивные процессы, происходившие в среде широких масс трудящихся. Для развития художественного творчества важнейшее значение имела отмеченная выше его демократизация, а также, конечно, общность классовых интересов, влиявших на мировоззрение трудящихся, порождавших в их среде единство эстетических вкусов и представлений.

Не удивительно поэтому, что в ряде районов и особенно в крупных городских центрах, таких, как Бухара, Самарканд, Ура-Тюбе, Коканд и другие, со смешанным узбекским и таджикским населением, активное культурное взаимообогащение порождало общий тип архитектуры и декоративно-прикладного искусства. Культурно-художественные взаимодействия наблюдались и в тех местностях, где таджики постоянно и близко соприкасались с киргизами, казахи — с туркменами, узбеки — с каракалпаками.

Сходство и различие типов и форм художественного творчества народов Средней Азии и Казахстана в большой мере зависело также от уклада жизни населения. В городах и оазисах с оседлым по преимуществу населением развивалась художественная культура, включавшая монументальную и жилую архитектуру, различные виды архитектурной декорации, разнообразные художественные ремесла, продукция которых не только использовалась в народном быту, но предназначалась также для ханских дворов и знати, шла на экспорт в другие страны.

Искусство кочевников издавна было теснейшим образом связано с бытом в переносных жилищах (разборных кибитках-юртах) и отвечало условиям походного образа жизни.

В узоре, его мотивах и колорите, во всем декоративно-орнаментальном образном строе искусства каждого из народов Средней Азии и Казахстана проступали свойственные ему особенности художественных традиций и эстетических представлений. Были, конечно, и смешанные формы, порожденные длительным взаимодействием культуры и быта.

Искусство Средней Азии и Казахстана до 60-х — 70-х годов XIX века существовало и развивалось изолированно от тех процессов, которые в этот период активно протекали в художественной культуре большинства народов СССР, особенно в европейской части России. Однако, несмотря на социально-экономическую отсталость по сравнению даже с крепостнической Российской империей, в течение первых двух третей XIX века не прекращались политические, экономические и культурные связи Средней Азии и Казахстана с Россией, а также с южными соседями — Ираном, Афганистаном, Индией. В среде передовых людей Средней Азии и Казахстана постепенно зрели прогрессивные идеи. В середине XIX века казах Ч. Валиха-

нов, попав в Россию, стал видным просветителем. «В сердце Чокана, — писал известный русский ученый Г. Потанин, — любовь к своему народу соединялась с русским патриотизмом». Оставило заметный след в местной культуре пребывание в Западном Казахстане ссыльного Тараса Шевченко.

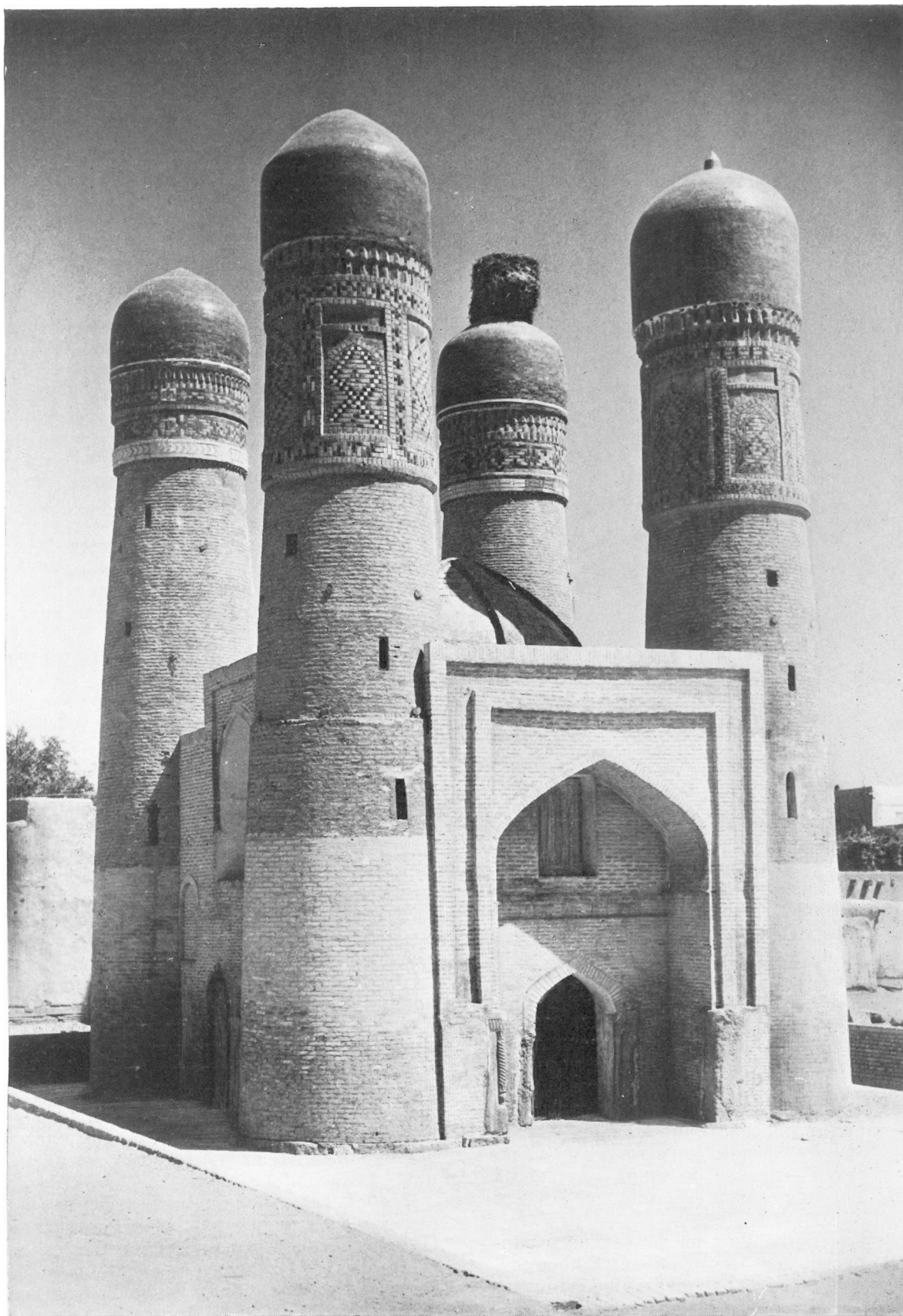
Качественно новые явления в культуре и искусстве Средней Азии и Казахстана стали явно проступать лишь после присоединения к России, что имело решающее значение для дальнейших исторических судеб народов этого региона нашей Родины. Однако и в конце XIX — начале XX века в народном искусстве Средней Азии и Казахстана сохранялись и прочно жили сложившиеся веками традиционные формы художественного творчества⁹¹.

Архитектура среднеазиатских ханств в XIX веке представляла сложную картину. Большое значение приобрело народное жилое зодчество, имевшее строительно-архитектурные и декоративно-художественные особенности в каждом из районов Средней Азии в зависимости от природных условий, этнического состава населения, исторических и бытовых традиций. Монументальная, по преимуществу культовая и дворцовая архитектура теряла высокие традиции прошлых эпох, но сохраняла свое значение в крупных городах и под влиянием народного зодчества приобрела некоторые черты локального своеобразия.

Столичная Бухара в XIX веке сохранила облик, сложившийся в предшествующие столетия. Архитектурный силуэт города определяли возвышавшаяся в центральной части цитадель (арк), соборная мечеть и минарет Калян, а также порталы многочисленных медресе, воздвигнутых в XV—XVII веках. Стены города с 12 воротами охватывали большую, неправильной формы территорию. От ворот к базарным центрам, отмеченным куполами, шли оживленные торговые улицы, многие из которых были перекрыты легкими навесами, защищавшими от лучей палящего солнца.

С оживлением торговой жизни во многих кварталах возникли новые здания мечетей, медресе, караван-сараяв, бань. Но, как правило, это были сравнительно небольшие постройки, не внесшие существенных изменений в сложившийся ранее облик города. Оригинальное композиционное решение представляет архитектура построенного в 1807 году медресе Халифа Ниязкула, названного Чар-Минар, так как при входе в него над квадратным в плане павильоном возвышаются четыре минарета с выложенными голубой и синей поливой полусферическими куполками (илл. 348).

Ценным художественным наследием являются жилые здания старой Бухары, сохранявшие на протяжении всего XIX столетия традиционный характер. В отличие от шумных торгово-ремесленных магистралей с выходящими на них лавками и мастерскими, жилые кварталы старой Бухары были относительно тихими. Дома окружали глухие глинобитные стены, иногда возведенные на кирпичном цоколе. Единственным украшением фасада со стороны улицы служила массивная резная деревянная дверь, украшенная металлическими деталями: кольцом-ручкой, колотушкой и другими. Изредка верх фасада прорезает маленькое окно с резными деревянными ставнями.



348. Медресе Халифа Ниязула (Чар-Минар) в Бухаре. 1807 г.



349. Резное ганчевое панно с изображением кипариса из жилого дома в Ташкенте. 1874 г.

Можно насчитать до 10 типов старых бухарских домов, от лачуги бедняка, ютившегося на окраине города, до жилища богача, имевшего много помещений, расположенных в два или три этажа вокруг озелененных внутренних дворики. Общим было традиционное членение дома на мужскую и женскую половины и принятое в Бухаре выделение зимних и летних комнат. Декоративно-художественная отделка жилища зависела, конечно, от материального достатка владельца дома. Украшались летние помещения, особенно мехмон-хона (гостиная), нередко устроенная на мощенной кирпичом высокой террасе. Мехмон-хона строилась высокая, двусветная, с антресолями (шах-нишин) на торцовых стенах. В богатых домах перед мехмон-хоной ставился многоколонный айван. Характерным элементом бухарской архитектуры являются также айванчи — низкие и узкие навесы на плоской крыше, которая летом использовалась для сна.

Конструкция стен, состоявшая из двухрядного каркаса, позволяла, кроме дверных и оконных проемов, устраивать неглубокие ниши, расположение которых определяло общую композицию декоративного убранства парадных комнат. Поверхность стены в соответствии со стояками каркаса расчленена так, что окна и ниши чередуются с гладкими простенками, которые украшены декоративными резными или расписными

панно. Низ стены, как правило, оформляет панель, а верх завершает сталеитовый карниз или расписной фриз. Ниши в стенах, обычно стрельчатые со сталеитовым сводом, нередко превращены во встроенные шкафчики с полками для посуды и ажурными ганчевыми украшениями. Окна, ниши и декоративные панно, расположенные в комнатах с высоким потолком в два яруса, ритмически чередуются по горизонтали и по вертикали.

Для декоративной отделки стен интерьера широко использовалась резьба по ганчу, в исполнении которой бухарские мастера отличались особым искусством. Рельефный узор, созданный углублением фона, они моделировали косыми срезами (шах-пардоз), углубляя середину мотива или же придавая ему многослойную фактуру (табака-пардоз) — сложный прием, используемый лучшими мастерами-резчиками.

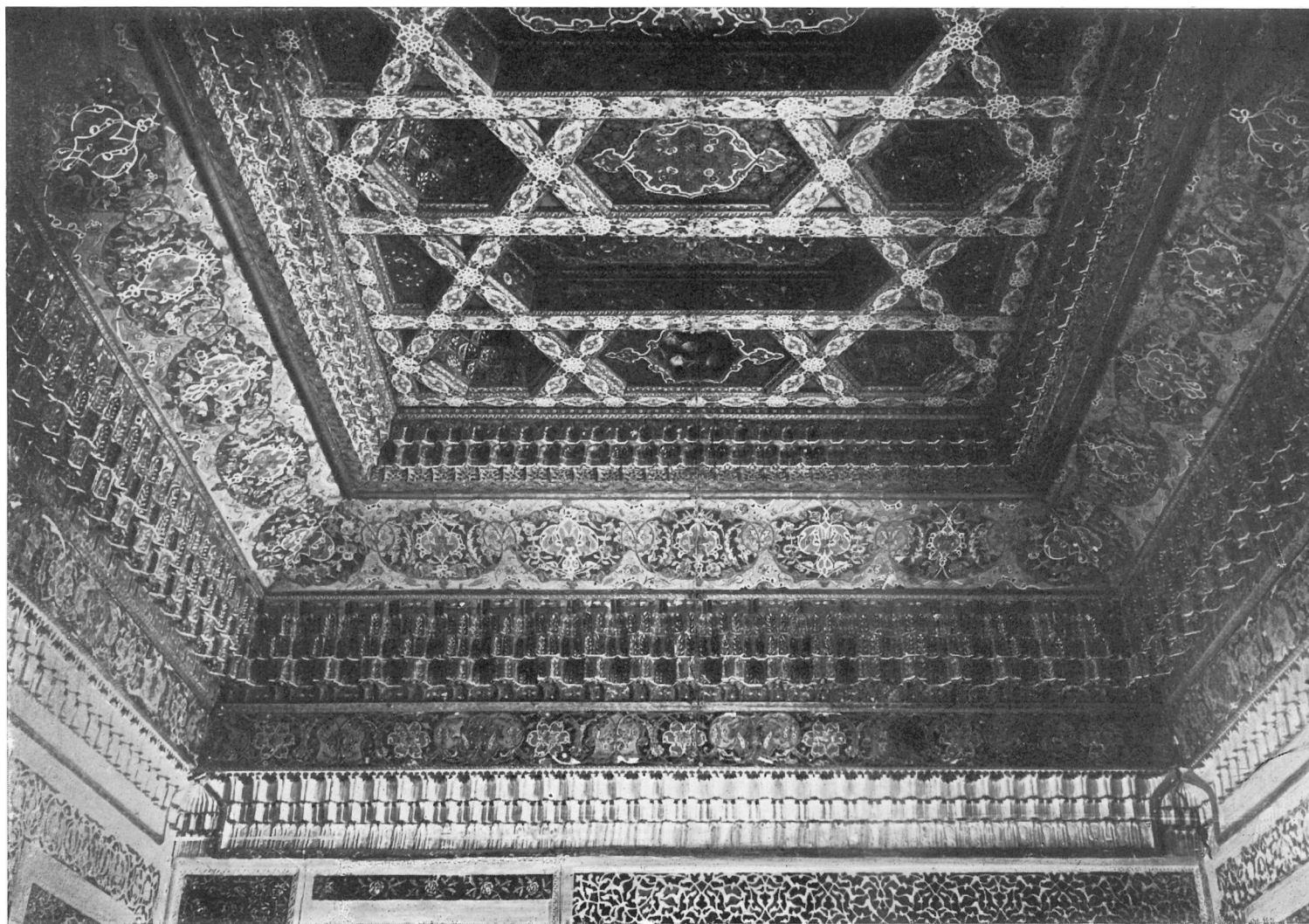
Чаще всего резные панно украшены декоративным мотивом пышного букета в вазе. Вариантов букета в вазе бесчисленное множество, даже в одной комнате панно редко имеют тождественный рисунок. Можно, однако, встретить и другие мотивы, например стилизованное изображение дерева (илл. 349). Панно с мотивами растительного характера на стенах жилища нередко чередуются с геометрической арабеской. Геометрический узор покрывает также бордюры, разделяющие панно и ниши, и панель внизу стены. В небольших прямоугольных рамках иногда помещены надписи с благопожеланиями.

Как правило, декоративное убранство бухарского интерьера полихромно. Наряду с окраской фона резных ганчевых панно применяется своеобразная техника среднеазиатского сграффито — кырма, основанная на использовании разноцветной штукатурки. Кырма может быть плоская, когда ячейки резьбы инкрустированы штукатуркой другого цвета, и рельефная, для чего разноцветная штукатурка наносится слоями и затем прорезается. Мягкую по красочной гамме кырму чаще всего используют для украшения айванов, где она хорошо гармонирует с резным узором деревянных колонн и росписью балочного потолка.

В интерьере наряду с резьбой по ганчу широко применялась роспись клеевыми красками по белой штукатурке. Нередко на стенах помещения ритмично чередуются резные и расписные панно. Исполненные яркими чистыми красками букеты цветов, вписанные в стрельчатые обрамления, очень декоративны. Среди зеленых стеблей и листьев симметрично размещены крупные красные и розовые, желтые и оранжевые, синие и фиолетовые цветы. Можно встретить среди росписей и мотивы деревьев — стройного кипариса или раскидистой плакущей ивы. Мелким цветочным узором часто покрыты сталеитовые сводики и тимпаны ниш.

Особой силы полихромия достигает в росписи деревянных балочных или зашитых досками потолков. Обычно росписи эти многоцветны и сочетают различные мотивы растительного (ислими) и геометрического (гирих) узора, образующие фризные побеги вдоль балок перекрытия, замкнутые, медальонные композиции на небольших плафонах или простой геометрический узор на мелких балочках — васса.

Декоративное убранство интерьера дополняет резьба по дереву. Украшенные резьбой двери и ставни



350. Расписной потолок главного зала во дворце Худояр-хана в Коканде. 60-е — 70-е гг. XIX в.

окон бывают одностворчатые и двустворчатые, часто многофиленчатые. Изящной формы деревянные резные колонны имеют декоративные капители и профилированную подбалку.

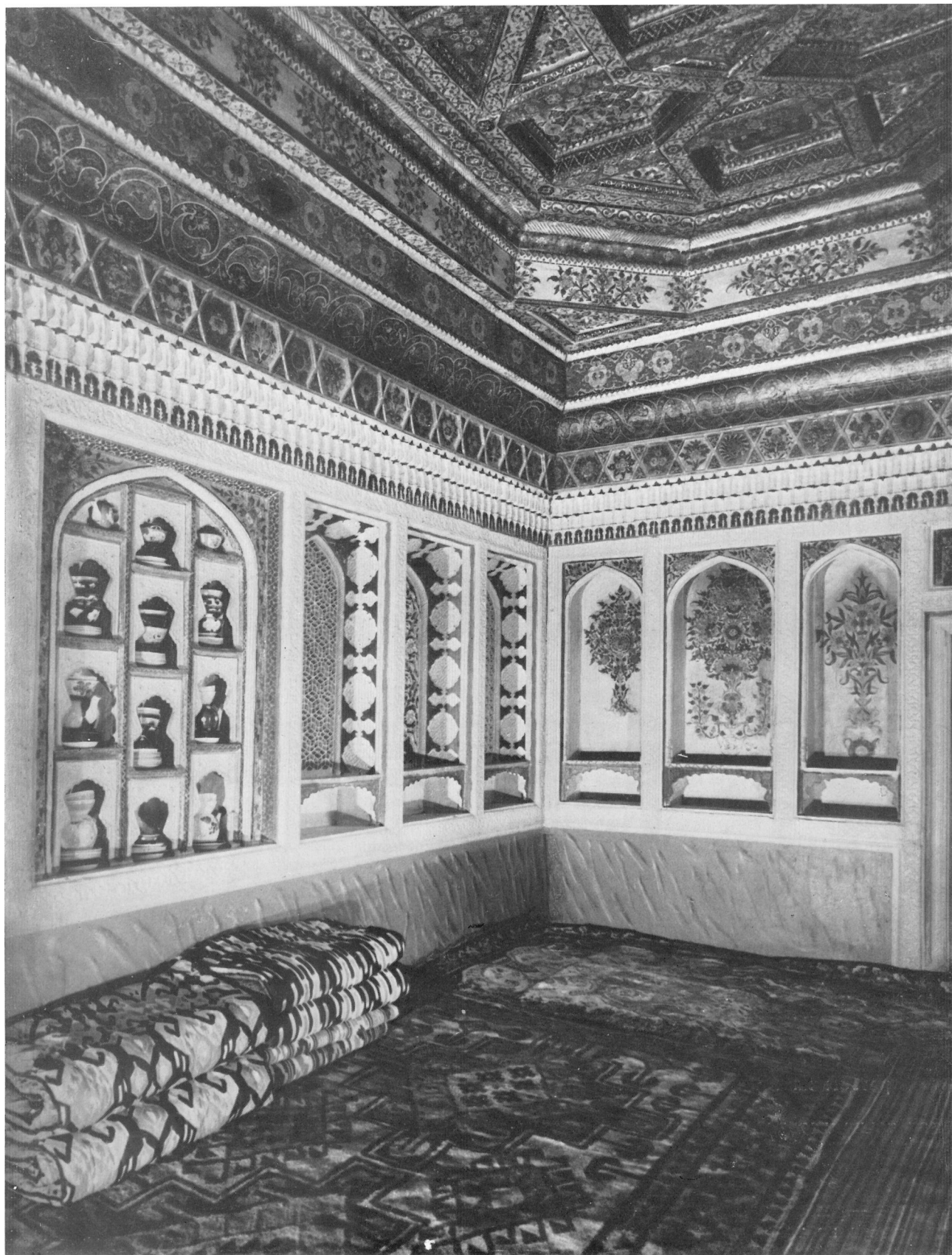
Бухарские мастера резьбы по дереву (славилась резчики Вабкента, Гиждувана и других селений), выбирая фон, исполняли плоскостной узор, редко его моделируя. Излюбленным был также прием трехгранно-выемчатой резьбы на полотнищах и на косяках дверей.

Недостаток точно датированных построек затрудняет выявление эволюции стиля бухарского архитектурно-декоративного искусства. Все же можно думать, что в начале XIX века преобладал монохромный декор; на стенах — резные одноцветные панно, на деревянных потолках не только роспись, но и резьба. Яркая декоративная полихромия нарастает, по-видимому, постепенно и достигает апогея во второй половине столетия.

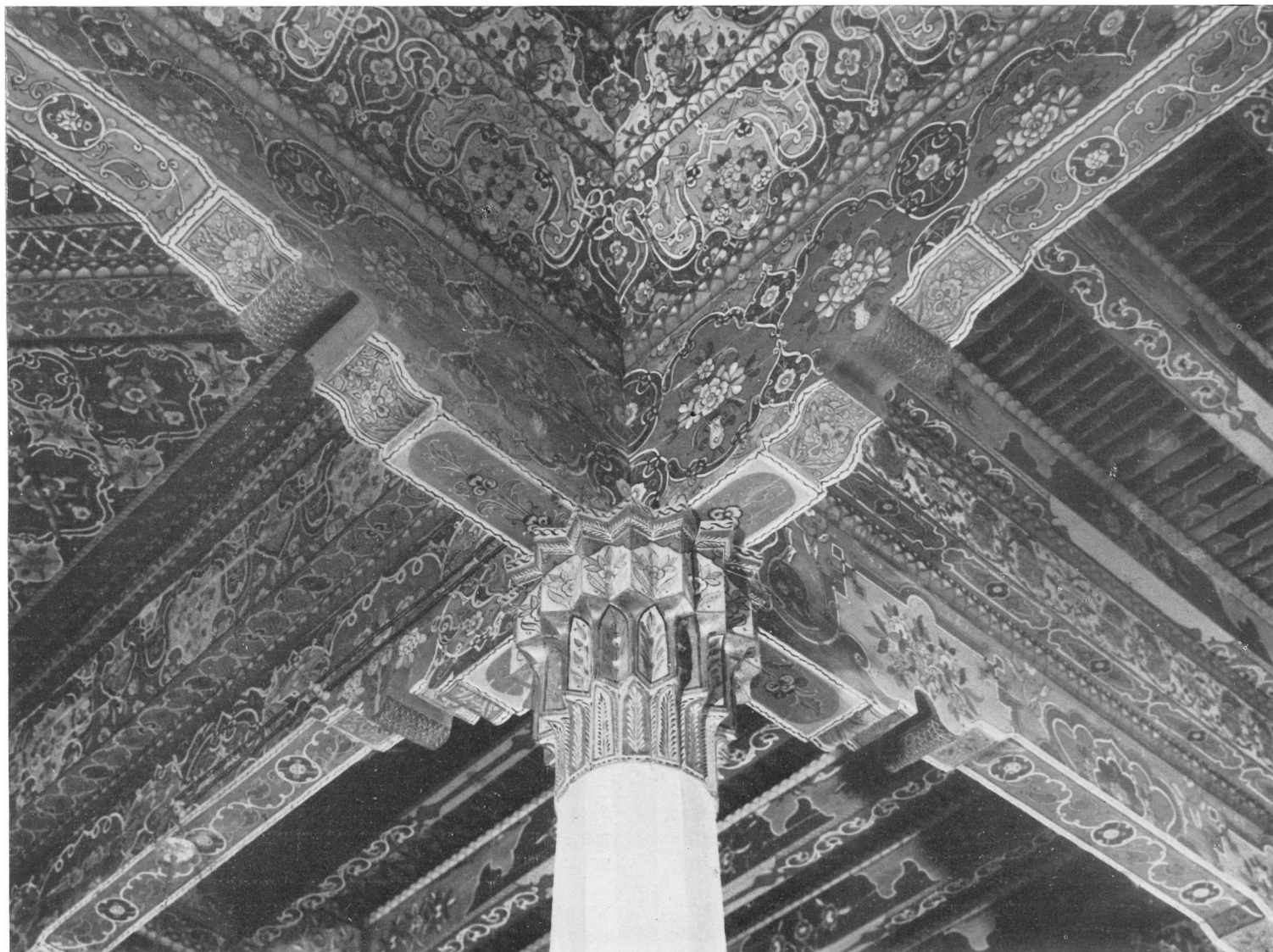
В Коканде монументальных построек XIX века сохранилось немного. Столицу ханства украшала

соборная мечеть, построенная около 1800 года. Ее протяженный айван имеет около 100 деревянных колонн, поддерживающих богато расписанный деревянный потолок. Рядом с мечетью возвышается увенчанный фонарем минарет. Своеобразны, особенно по изразцовому декору, ханские усыпальницы: Дахма-и-Шохан, построенная в начале XIX века, и возведенная в 1825 году Модари-хан, сооружение которой связывают с именем жены Омархана, поэтессы Надиры. Разноцветные изразцы, украшающие порталы усыпальниц, яркостью красок и характером мотивов орнамента напоминают узоры узбекских и таджикских тканей.

«Текстильный» характер имеет также изразцовый узор на фасаде дворца Худояр-хана, построенного на рубеже 60-х — 70-х годов, накануне завоевания Кокандского ханства русскими. Здание, приподнятое на высоком цоколе, решено в традиционных формах: входной портал фланкирован с обеих сторон цепочкой стрельчатых ниш и угловыми башенками — гильдаста. Разнообразные по рисунку и яркие по расцветке изразцы исполнил усто Абдулло из селения Риштан,



351. Интерьер дома торговца Масбута в Ура-Тюбе. XIX в.



352. Плафон потолка мечети Сари-Мазар в Ура-Тюбе. XIX в.

которое издавна славилось керамистами. Для строительства и украшения дворца были привлечены и другие мастера: узбеки и таджики из Андижана, Намангана, Ура-Тюбе, Канибадама и других городов ханства. В убранстве дворца они широко использовали приемы народного декоративного искусства. Правда, отделка здания в целом производит впечатление некоторой перегруженности и нарочитой пышности (что, несомненно, сделано по требованию заказчика), но это не лишает интерьер дворца стилистического единства и эстетической выразительности.

Примером может служить убранство главного зала. Поверхность стен, внизу обрамленная майоликовой панелью, декорирована резным ганчевым узором — белым на цветном окрашенном фоне (первоначально краски были клеевые — матовые; в XX веке их подновили маслом). Верх стены украшает сложного профиля карниз, состоящий из чередующихся сталактитовых и расписных фризов. Карниз органично связан

с плафоном потолка, представляющим уникальное произведение мастеров — резчиков и живописцев. Балки потолка, положенные так, что они образуют крупные фигуры геометрического узора, а также резные сталактитовые куполки и многоугольные филенки создают богатый по пластике фон, и по нему ковром расстилается роспись из стилизованных растительных мотивов, исполненных белым и золотым по красному, зеленому и синему фону (илл. 350).

Как и в Бухаре, в Коканде, Маргелане, Ходженге (ныне Ленинабад), Ура-Тюбе, Исфахе, Канибадаме и других городах и селениях Ферганской долины и прилегающих к ней областей сохранилось много прекрасных памятников таджикского и узбекского народного зодчества.

Это было искусство чрезвычайно высокого уровня, своеобразно развивающее традиции и навыки, выработанные веками, и столь ярко примененные в классических памятниках предшествующих эпох. Большие

группы профессионалов-мастеров, владеющих секретами своего ремесла, передававшегося по наследству от отца к сыну, обычно работали в рамках цеховой организации со своим уставом и обязательством долгого ученичества. Мастера работали в тесном творческом контакте, причем строители-плотники сотрудничали вместе с оформителями-орнаменталистами.

До нас дошло большое количество образцов народного архитектурно-декоративного искусства в жилых домах, мечетях, караван-сараях и других постройках. В каждой местности они имели определенные локальные особенности. Постройки возводились из сырцового кирпича и глины, имели плоскую крышу и открытый айван. Потолки состояли из балочного перекрытия с поперечными брусками — васса, придающими им своеобразную пластичность.

Прекрасный пример декоративной отделки интерьера жилья XIX века представляет мехмон-хона (гостиная) в доме, принадлежавшем торговцу Масбуту (ныне дом Рахматовых) в Ура-Тюбе (илл. 351). Высокий потолок комнаты расчленен системой балок и разнообразных по форме щитков. В середине плафона восьмиугольный глубокий купол со сталактитами. Переход от плафона к стене составляют многоступенчатые фризы, перемежающиеся легкой резьбой (шарофа) и жгутиками (морпеч). В узоре росписи фризов применены разнообразные геометрические и растительные мотивы: ленты ислими, крупные шестиугольники с вписанными в них на ярком зеленом или синем фоне пышными цветами и листьями. Стены мехмон-хоны украшены резьбой по ганчу и росписью. Продольная стена разделена большой нишей с ячейками и фестончатыми арками; по бокам — ниши поменьше с резными панно и геометрического узора решетками. На торцовых стенах в нишах — роспись: традиционный мотив куста, вырастающего из вазы, решенный удивительно живописно и свободно.

Щедрость орнаментики мехмон-хоны, контрастность отдельных плоскостей — то строгих по рисунку и цвету, то насыщенных красками и узорами, — гармоничное сочетание пластики и живописи, света и тени, условных мотивов и реальных изображений флоры дополняется старинной посудой, размещенной в нишах, грудями разноцветных одеял, вышивками, тканями, паласами на полу, деревянными резными или инкрустированными сундуками. Эта насыщенность интерьера выражает народную традицию с ее любовным отношением к каждой вещи, каждой детали своего дома, с ее пониманием красоты как необходимости.

Высокий уровень народного декоративного искусства характерен и для убранства многих гузарных (квартальных) культовых зданий. Мечети почти всегда имели деревянные колонны, нередко со сложной, искусной резьбой; открытые айваны, выходящие на северную сторону, связывали интерьеры с окружающим пространством.

Хорошо сохранилась гузарная мечеть Сари-Мазар в Ура-Тюбе. Она имеет двусторонний айван с колоннами, несущими сталактитовые капители. В интерьере богато расписан потолок в контрастной зеленой и красной гамме (роспись конца XIX в., илл. 352). Центральный квадрат потолка, как обычно, выделен и приподнят; он опирается на четыре колонны с резными профилированными подбалками. Мастера, исполняв-

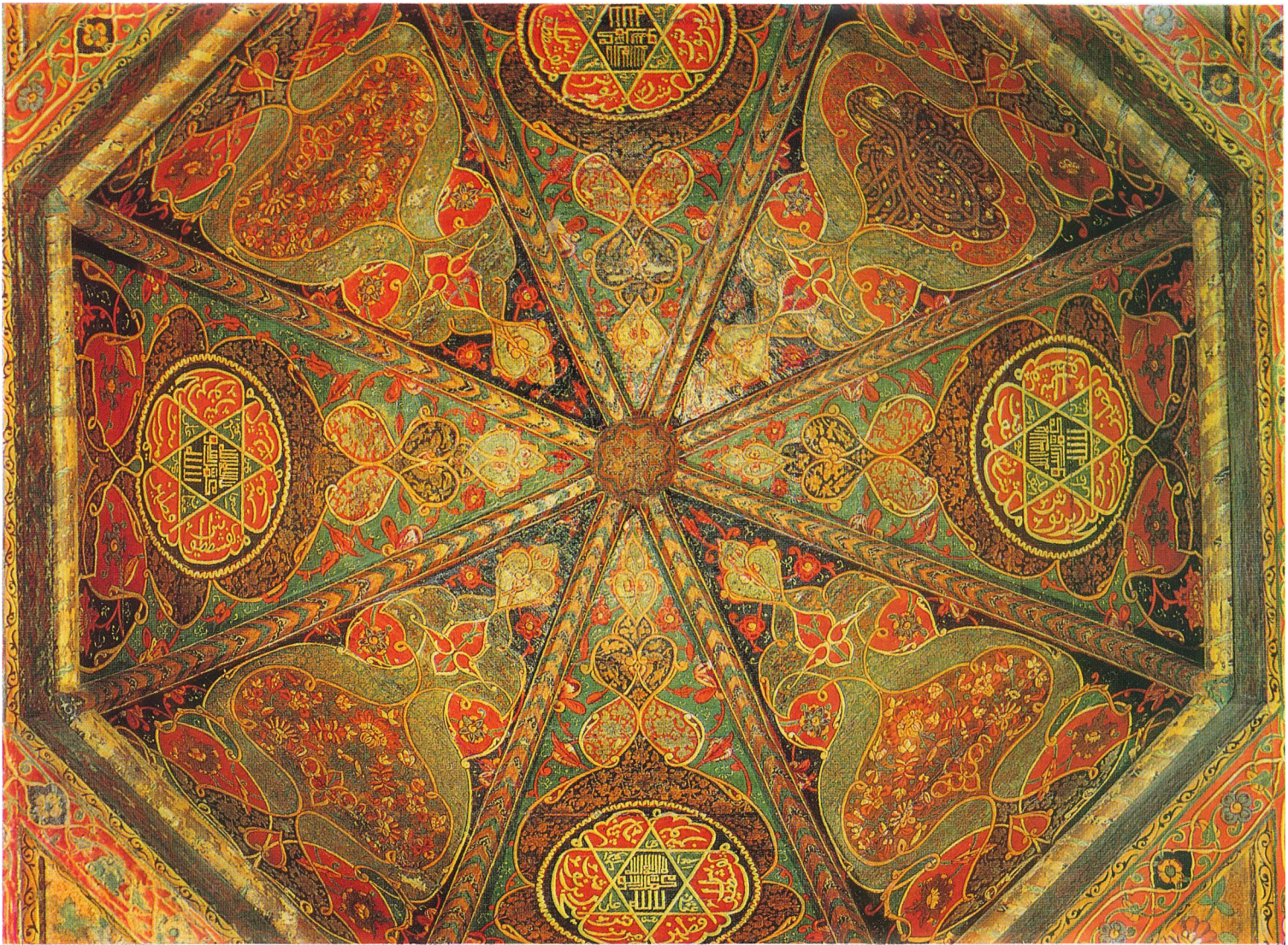
шие росписи, умело сочетали гладкие, одноцветные элементы плафона и узорные, насыщенные ритмами растительных и геометрических фигур. Сложные наборные капители колонн, подобно красочным букетам цветов, создают колористические акценты в местах пересечения балок потолка. Орнаментальная и цветовая насыщенность внутреннего декоративного оформления не производит, однако, впечатления перегруженности и позволяет ясно воспринимать структуру потолка и ритм его членений.

Выдающийся памятник архитектурной росписи — мазар Мавлоно Ишана (Чар Гумбаз) в Ура-Тюбе (илл. 353). Он невелик по размерам, имеет небольшой айван и одну колонну внутри с изящной наборной капителью. На колонну опирается перекрытие из четырех деревянных каркасных ребристых куполов, обильно украшенных орнаментальной росписью, выполненной ходжентскими мастерами усто Максудом и усто Мирмансуром на рубеже XIX и XX веков. Каждый из куполов имеет сложный декор, а периметр помещения при переходе от потолка к стенкам окаймляет широкий фриз. Особенность росписи мазара Мавлоно Ишана — обилие надписей, включенных в узор. В этом можно видеть традицию, идущую от монументальной культовой архитектуры предшествующих столетий. Наряду со словом «аллах» и именами четырех первых халифов надписи содержат также суфийские стихи. Декор отличается яркостью, контрастностью цветов и обилием позолоты; надписи, исполненные белой краской разнообразными почерками (куфи, насталик, насх), четко выделяются на синем, красном, зеленом фонах. Росписи мазара Мавлоно Ишана стоят несколько особняком от чисто народного течения среднеазиатского декоративного искусства; стилизация растительных форм в них достигает почти полной отвлеченности.

В сельской местности — в кишлаках открытые айваны мечетей, выходящие нередко на оживленные улицы и доступные для постоянного обозрения так же, как и в городах, были зачастую объектом любовной заботы местных художников. Расписные айваны зеравшанских мечетей в Урметане, Дардаре, Дархе, Верхнем Дальене были необходимым слагаемым эстетического облика селений.

Мечеть кишлака Дарх особенно примечательна своим открытым айваном с решетками, как бы возвышающимся на специальном подиуме, которым является естественный рельеф местности. Вокруг нее по обе стороны проезжей дороги расположились плоские крыши домов, которые жмутся к центру кишлака, окружая его плотным кольцом, будто собираясь под сень величественного здания. Могучие горы Зеравшанского хребта, постоянно меняющие в зависимости от времени года и освещения окраску, не подавляют постройки своими масштабами, а создают естественный фон, подчеркивающий единство человека и природы. Сложная резьба стройных колонн, переливчатая живопись плафона и переменчивая светотень айвана оставляют незабываемое впечатление чарующего, мягкого движения красок и объемов.

Многие мечети не обладают таким прекрасным местоположением и обозримостью. Но и в том случае, когда внешний вид мечети прост и ничем не примечателен, она поражает воображение при входе под сень



353. Роспись купола мазара Мавлоно Ишана в Ура-Тюбе. XIX в.

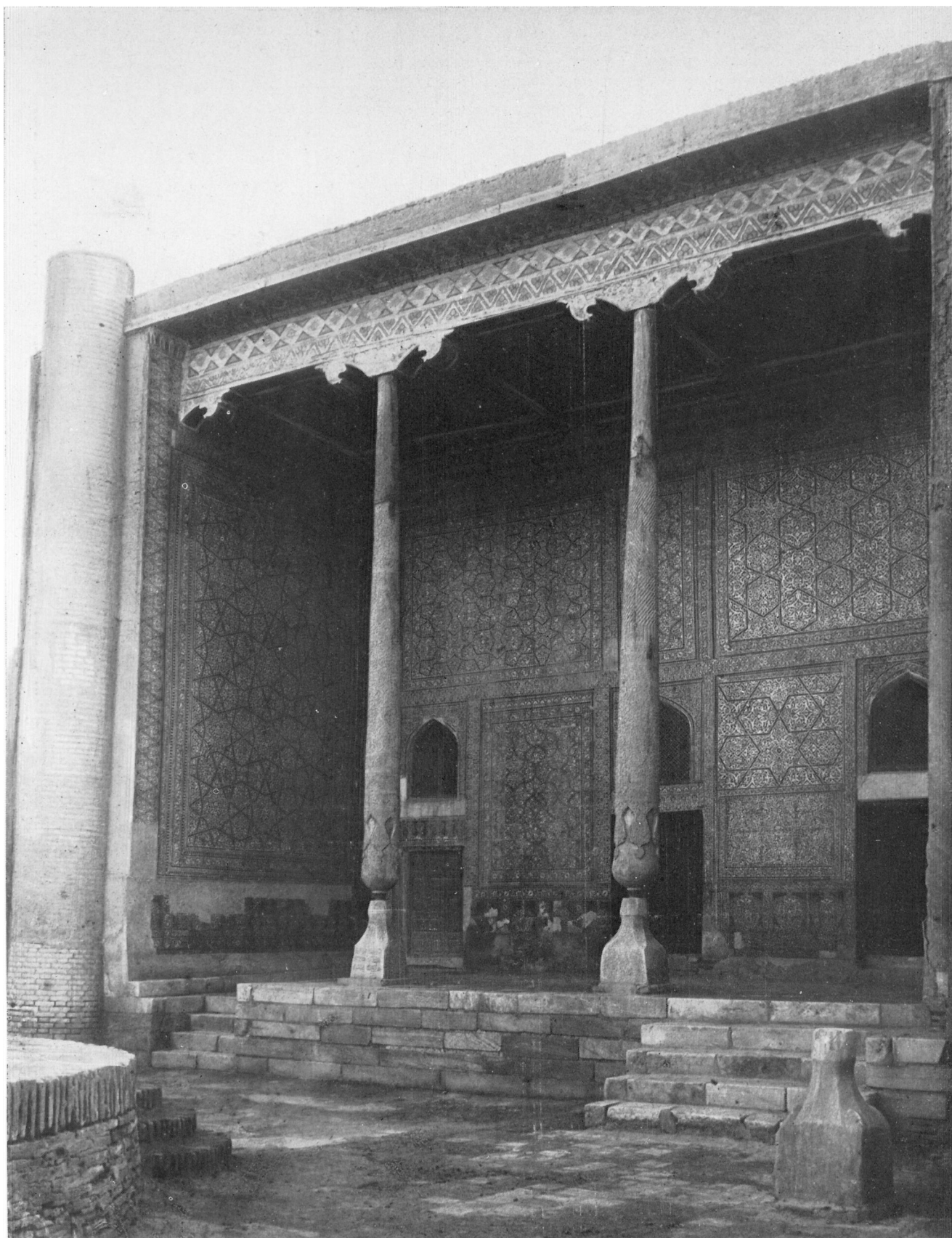
ее колонн тишиной и полумраком внутреннего пространства, рождая чувство торжественности и благоговения. Даже если плафон несет скупую и несложную окраску, его ребристая поверхность, простота геометрических членений, устойчивость, почти монотонность сетки колонн создают атмосферу спокойствия, умиротворенности. Простые яркие краски вассы направляют взор зрителя к центральной части плафона, подготавливая его внимание к восприятию центрального звена, где сложная, многокрасочная поэма вариаций орнамента начинает звучать еще выразительнее.

В горных районах жилые дома и мечети проще и беднее по архитектурному убранству. Но и там нередко встречаются замечательные резные украшения — подбалки, двери, капители и базы колонн. Удивительное понимание законов восприятия в лучших произведениях народного зодчества придает даже не расписанным узорным поверхностям стен и плафона эстетическую активность, построенную на принципе контраста.

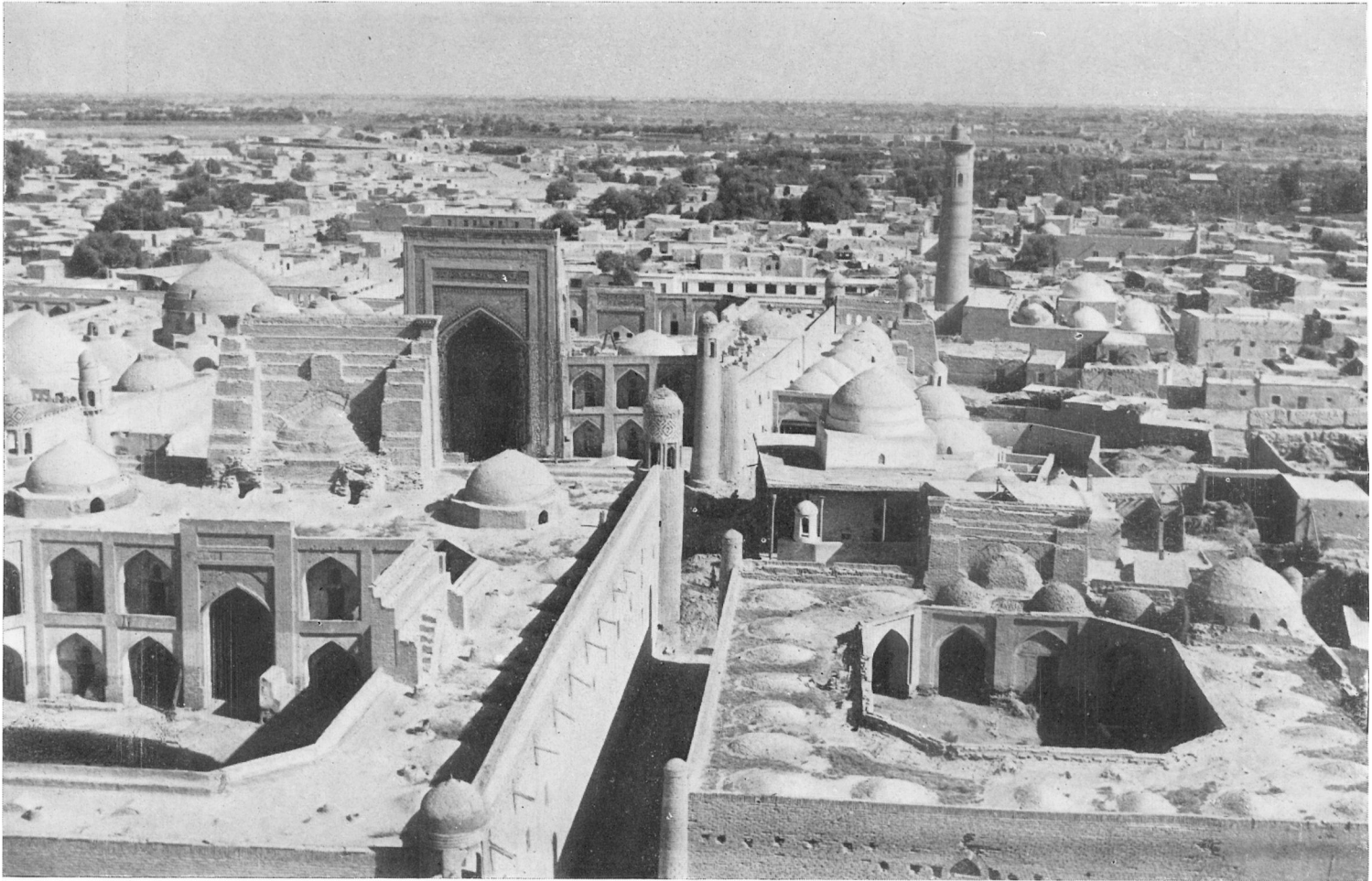
Таким образом, декоративность в народном зодчестве Средней Азии отнюдь не сводится к одной лишь орнаментальности; как средства художественной выразительности умело используются и конструкции, и экстерьер двора, и различные, самые неожиданные соотношения с окружающим пространством.

Роспись по дереву и резьба по ганчу — замечательные страницы в народном искусстве таджиков и узбеков. До нас дошло, к сожалению, сравнительно немного образцов начала XIX века. Роспись по дереву, исполненная яичными красками, и резьба по ганчу плохо переносят сырость и быстро разрушаются.

Таджикско-узбекская архитектурно-декоративная школа народного искусства была в основном орнаментальной. Причем архитектурная орнаментика XIX века в ее народном русле представляется менее традиционной и канонизированной, чем поздне-феодалный архитектурный орнамент крупных монументальных построек Средней Азии XVII—XVIII веков. Широко применялись классические орнаменты средневекового



354. Айван Курныш-хона (аудиенц-зал) в Куня-арке. Хива.
1804—1806 гг.



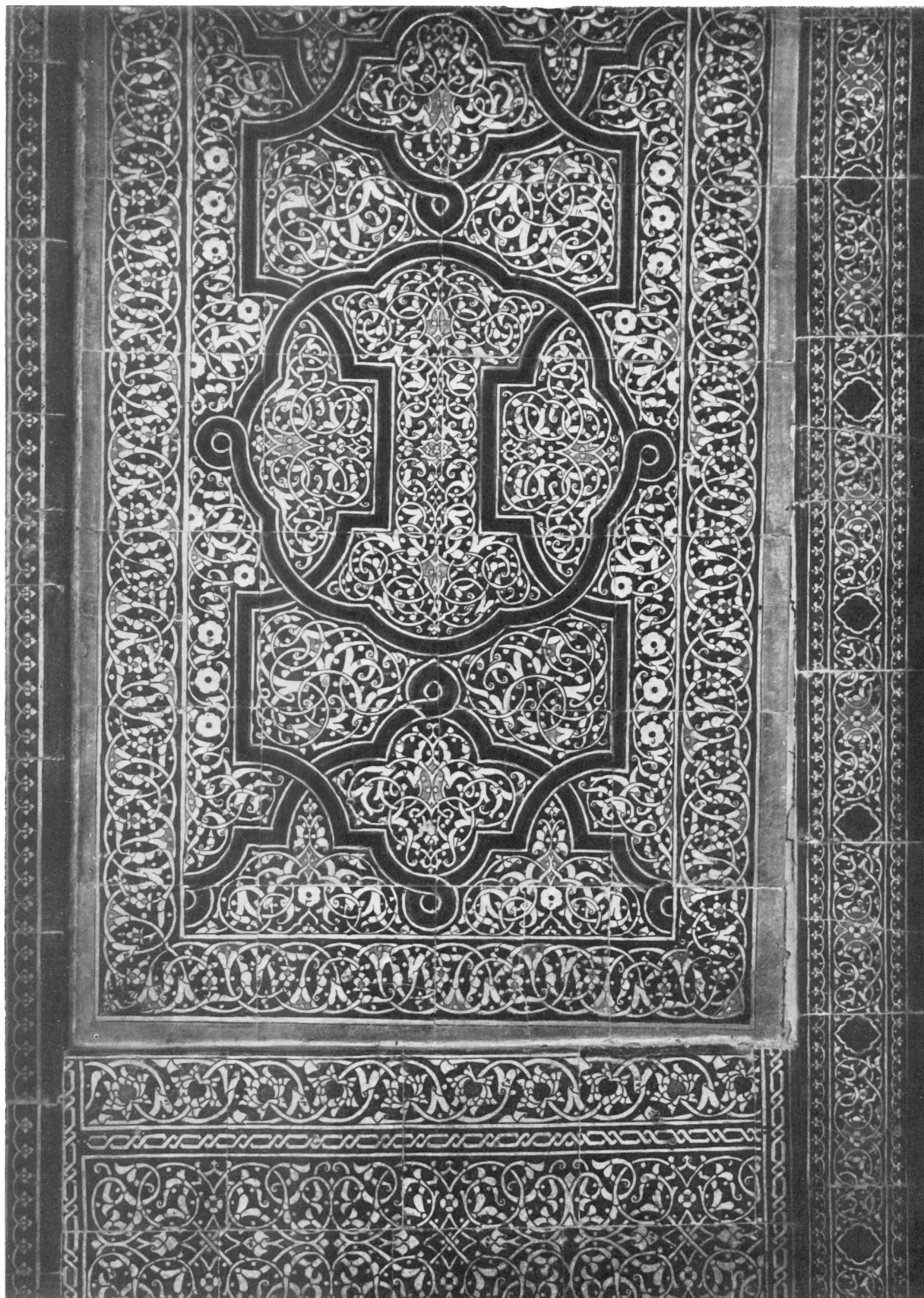
355. Хива. Общий вид Ичан-калы

искусства: гирих и ислими. Однако народные мастера смело и свободно пополняли традиционный узор вариантами растительных форм, взятых непосредственно из окружающей их природы. Известны десятки цветов и злаков, которые включали орнаменталисты в свои росписи. Интересным образцом подобного искусства являются мечети горного Зеравшана, расписанные в середине и второй половине XIX века, по-видимому, уратюбинскими мастерами. Встречаются образцы росписей середины XIX века и даже более раннего периода. Они отличаются тяготением к кораллово-красному и темно-синему цветам, сравнительной скупостью стилизованного растительного узора. Гамма росписи, основанная на контрастах дополнительных цветов, на протяжении XIX века постепенно видоизменялась в сторону большей яркости и полихромии. В богатых домах применялись обильная позолота, лепка, кундаль⁹², инкрустация и резьба балок.

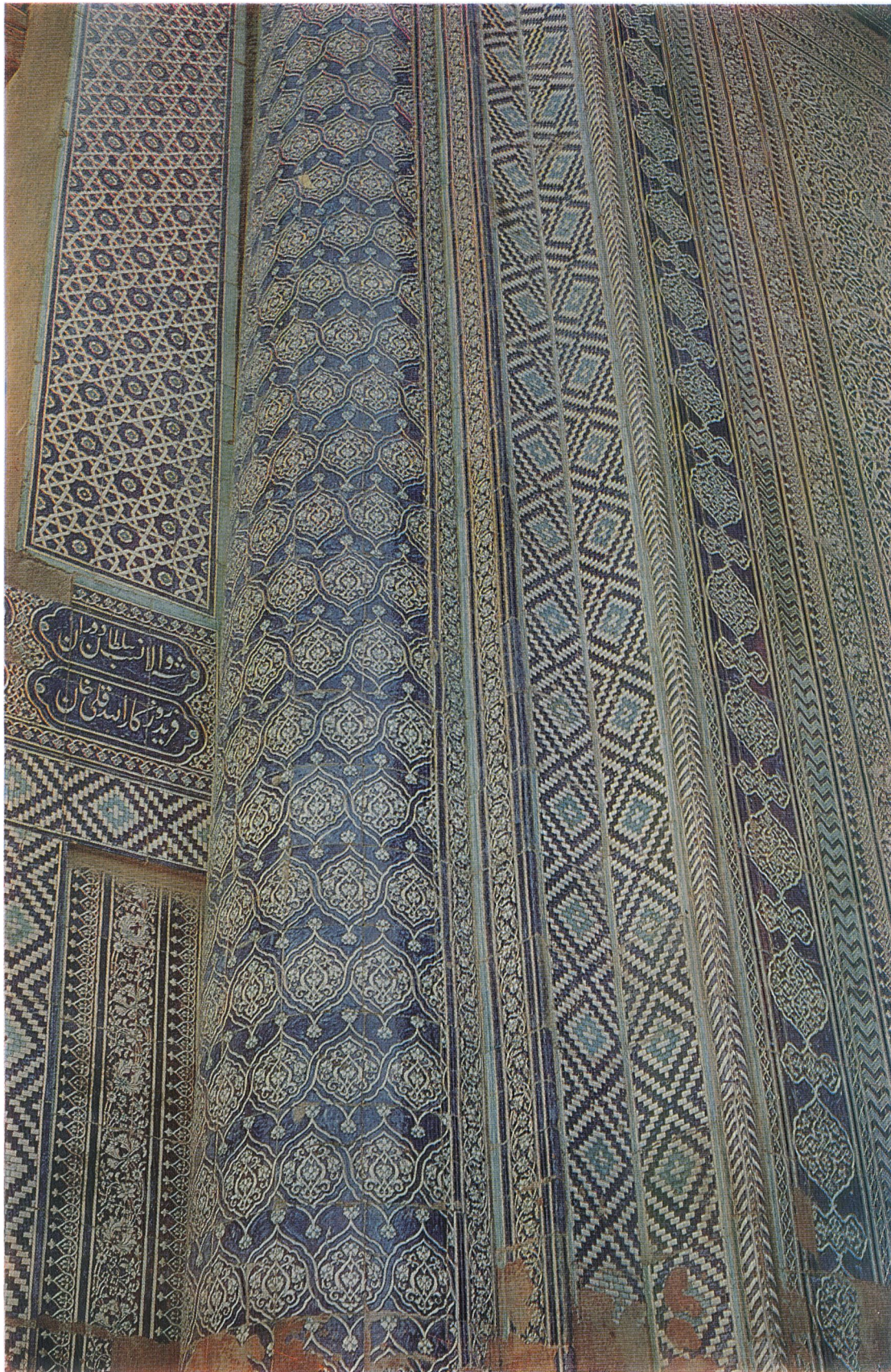
Народный архитектурный орнамент, будучи в основном растительным, постоянно обогащался новыми формами. Наряду с классическими формами, общими для всего мусульманского мира, в локальных его школах много свежего и оригинального. Примечательно в росписи и резьбе обилие эпиграфики, исполненной каллиграфической вязью арабского алфавита, умелое

сочетание ее с орнаментом. Наряду со стилизованными изображениями кустов граната, ивы встречаются местные виды флоры, изображения предметов обихода и живых существ. Так, на стенах ходжентского дома начала века были нарисованы обезьяна, попугай, барс и верблюд. Вместе с тем стилизация и унификация отдельных элементов порою заходит настолько далеко, что реальный прообраз невозможно угадать. Здесь творчество орнаменталистов не столько питается непосредственными впечатлениями от природы, сколько идет по линии сложной переработки отдельных привычных слагаемых растительного и геометрического орнамента. Они образуют порою почти совершенную по красоте и отработанности линий композицию, умело вписанную в определенную плоскость. Таковы, например, панно на резных ходжентских и уратюбинских дверях, резьба по ганчу на стенах старых домов, наконец, чудесные в своей слаженности и яркой цветовой выразительности рисунки на плафонах исфаринских домов начала XIX века.

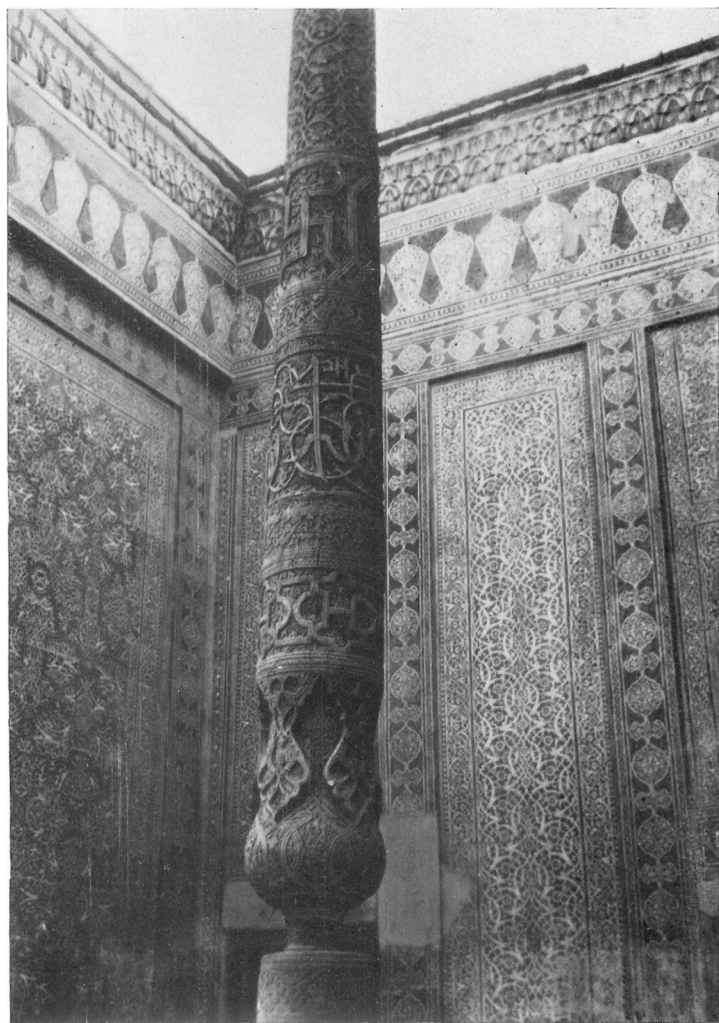
Рассмотренные примеры не исчерпывают локального многообразия таджикского и узбекского народного зодчества XIX века. Местными чертами обладало в это время зодчество и декоративное искусство Самарканда, хотя в целом оно близко бухарскому. Особо



356. Майоликовое панно. Гаремный двор дворца Таш-хаули
в Хиве. 30-е гг. XIX в.



357. Майоликовая облицовка стен во дворце Таш-хаули в Хиве.
30-е гг. XIX в.



358. Колонна деревянная резная во дворце Таш-хаули в Хиве. 30-е гг. XIX в.

следует отметить оригинальные по планировке и архитектурным деталям, обнесенные высокой глинобитной стеной пригородные усадьбы Самарканда, включающие жилые и хозяйственные постройки, сады, огороды и хауз для воды. Декоративная резьба, состоящая из вертикальных и наклонных полос, а также узорных розеток, придает поверхности стен и укрепляющих их башенок пластическую выразительность и подчеркивает ритм архитектурных членений.

Свои особенности имела народная архитектура Шахрисабза, Карши и ряда других городов. В XIX веке росло значение Ташкента, где тип жилого дома тяготел к ферганскому, но развивался самостоятельно.

Значительным своеобразием обладала архитектура Хорезма, и особенно столичной Хивы, которая почти весь XIX век была центром интенсивной архитектурной деятельности. Старая часть Хивы состоит из цитадели (арка) и прямоугольного в плане внутреннего города (Ичан-кала), окруженного глинобитной крепостной стеной с башнями и четырьмя воротами. В течение XIX века Ичан-калу украсило много монументальных сооружений, воздвигнутых по преимуществу

вдоль основной проезжей улицы, пересекающей город с востока на запад (илл. 355).

В качестве примера застройки, характерной для Хивы, рассмотрим комплекс зданий, сложившийся у городских ворот Палван-Дарваза. В начале века к воротам снаружи городской стены пристроили длинный крытый куполами проезд, предназначенный для торговли импортными товарами. Внутри города, напротив медресе Ходжамбердыбия, по принципу кош (построек по сторонам площади, обращенных фасадами друг к другу) возвели здание медресе Кутлуг-Мурадинак.

В 30-х годах во время правления Аллакули-хана был построен примкнувший к ансамблю с севера большой дворцовый комплекс Таш-хаули. Напротив дворца, сломав часть городской стены, поставили каравансарай, а немного времени спустя вдоль его фасада соорудили тим — длинное рыночное помещение, покрытое двумя рядами куполов. Реконструкцию всего комплекса завершило возведение медресе Аллакули-хана на месте разобранного и частично включенного в новое здание медресе Ходжамбердыбия. Несмотря на разновременность и разнохарактерность зданий, построенных у восточных ворот города, зодчие 30-х годов, проявив незаурядное мастерство, создали целостный архитектурный ансамбль. Свободно интерпретируя древние градостроительные традиции, они избегли сухости, обычно свойственной в это время архитектуре мусульманского Востока. Объемно-пространственная композиция у ворот Палван-Дарваза, рассчитанная на восприятие с разных видовых точек, привлекает богатством архитектурных форм и их гармоничным сочетанием.

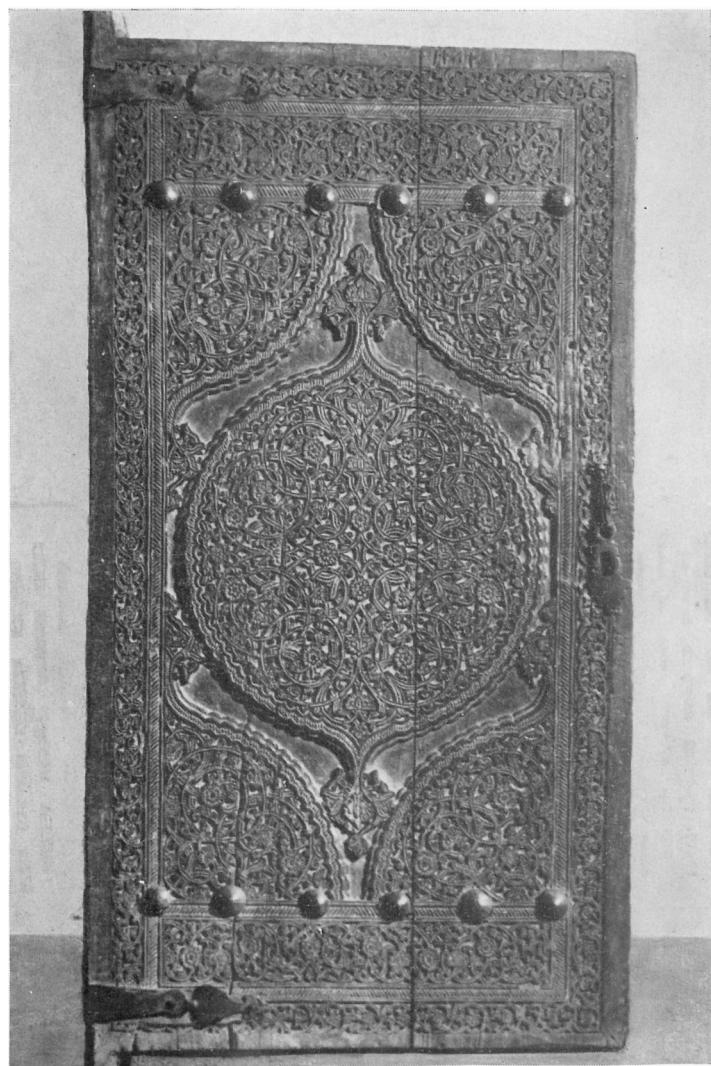
Принцип живописного объединения традиционных по облику монументальных построек прослеживается и в остальной застройке Ичан-калы. На противоположном конце города у западных ворот архитектурный ансамбль состоит из цитадели с дворцом Куня-арк (илл. 354) и расположенных с другой стороны площади воздвигнутых в середине XIX века медресе Мухаммед Амин-хана и самого грандиозного в Средней Азии минарета (14,2 м в диаметре у основания), оставшегося недостроенным. В центре Ичан-калы находится Джума-мечеть, построенная в XVIII столетии (см. т. 4); из-за ее большой плоской крыши виден голубой купол мавзолея Пахлаван-Махмуда.

Архитектурные массы дворцов и зданий медресе, над стенами которых высятся украшенные майоликой величественные порталы (пештаки), купола мавзолеев, мечетей, караван-сараев и торговых зданий, а также утончающиеся кверху высокие минареты определяют специфический архитектурный облик старой части Хивы.

Из дворцов наиболее интересен Таш-хаули. Снаружи он окружен высокими глухими стенами, кое-где прорезанными воротами, немногочисленными дверями и несколькими окнами во втором этаже. Внутри жилые и служебные комнаты, соединенные коридорами, контрастируют с ярко освещенными и богато украшенными внутренними дворами, окруженными айванами, плоские кровли которых поддерживают деревянные резные колонны. Стены во дворах и айваны, словно коврами, покрыты расписной полихромной майоликой (илл. 356, 357).



359. Дверь деревянная резная из мечети Муслихиддина в Ленабаде. XIX в.



360. Дверь деревянная резная. Хива. Конец XVIII—XIX вв.

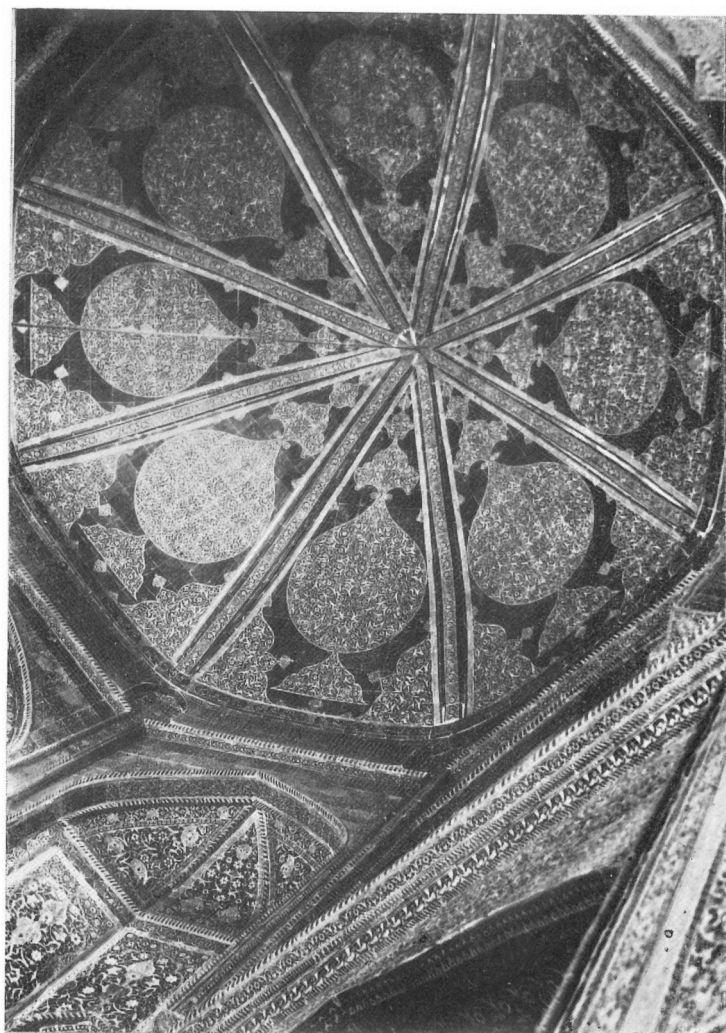
Хивинская майолика — это оригинальное явление в истории среднеазиатской архитектурной декорации. В отличие от полихромии мозаичного убранства XIV—XV веков и подражавших ему бухарских расписных плиток XVI—XVIII столетий колорит хивинской майолики ограничен тремя-четырьмя красками. Сочный арабесковый белый узор, обведенный четким черным контуром, контрастно выделяется на глубокого тона ультрамариново-синем фоне. Иногда в узор вкраплены бирюзово-зеленые пятна, оживляющие красочную гамму, но не нарушающие ее строгой гармонии. Холодная гамма красок не лишает, однако, хивинские облицовки специфической декоративной нарядности и пластической выразительности. Особенно хороша хивинская майолика, освещенная ярким солнцем, лучи которого вызывают блеск и мерцание красок.

Хивинский гирих — это разнообразные многоугольники и звезды, образованные переплетением синих с белой обводкой лент. Среди мотивов, излюбленных хивинскими мастерами, нередко сложные фигурные медальоны и картуши, составленные из отрезков прямых,

полукруглых или дугообразных линий. Симметричные геометрические фигуры образуют непрерывную орнаментальную вязь или объединены в центрические композиции.

Традиционный для Хорезма характер имеет ислими. Его основу образует вьющийся спиралью белый с тонким черным контуром стебель, который, раздваиваясь, создает новые пересекающиеся в своем движении спирали. На стеблях и между ними размещены розетки и бутоны цветов, листья, круглые точки-ягоды. Характерны двойные с загнутыми концами листья на местах раздвоения стебля.

В различной ширины фризах и бордюрах, обрамляющих орнаментальные панно, раппорт ислими повторяется лишь в одном направлении. Для заполнения прямоугольных и квадратных панно применяются открытые композиции, узор которых равномерно развивается во все стороны. При этом центр каждого раппорта обычно отмечен розеткой — мотивом распустившегося цветка. Нередки также замкнутые композиции, вписанные в контур фигурного медальона.



361. Майоликовый купол главного зала мавзолея Пахлавана-Махмуда в Хиве. 1825 г.

В зависимости от формы медальоны называются: мадохиль, бодом, турундж и т. д. Часто (особенно в узоре больших панно) ислими и гирих совмещены в одной композиции. В таких случаях либо в ячейки геометрического узора включены замкнутые композиции ислими, либо гирих как бы наложен на открытую композицию ислими.

Майоликовый декор, в какой-то мере созвучный с узором народных текстильных набоек, обычно подчеркивает гладь и монолитность стены. В его композиции выделены невысокая панель внизу, карниз под потолком айвана и иногда фриз на середине высоты стены. Основную же ее гладь покрывают прямоугольные и квадратные, похожие на большие узорные ковры орнаментальные панно, расположенные свободно, далеко не всегда симметрично. Лишь в редких случаях лента узора образует кольцо или вьется по спирали, подчеркивая полукруглую форму пилон или другой крупной архитектурной детали.

Орнаментальную симфонию, которая встречает посетителя во дворе каждого дворца, дополняет резьба по дереву и камню. Резной узор исполнялся в два-три

плана и слегка моделировался продольными желобками, штрихами, скруглением контура. Композицию определял высокий рельеф гириха; для ислими отводились второй и третий планы. Резной узор деревянных дверей разнообразен (илл. 359, 360). Он может заполнять все полотнище двери крупным медальоном и прямоугольным бордюром. Нередко орнамент скомпонован в трех прямоугольных филенках. Если филенок много, то само их расположение образует крупный геометрический мотив. В декоративную отделку двери входят бронзовые детали: ряд гвоздей с большими круглыми шляпками, покрытыми гравированным орнаментом, а также кольца и узорной формы пластины.

Хивинская деревянная резная колонна, как и в других районах Средней Азии, имеет квадратную в плане, суживающуюся вверх по вогнутой кривой высокую базу и стройный ствол. Основание ствола шаровидной формы (кузачи) соединяется с базой цилиндрической шейкой. Хивинские колонны отличаются богатой, пластически тонкой, подчас виртуозной резьбой. В нижней части ствола и на базе узор скомпонован в медальоны и небольшие панно с бордюрами, сверху, иногда почти до капители, — образует различной ширины орнаментальные фризы. В Таш-хаули базы колонн исполнены из мрамора и завершаются капителями в форме раструба, покрытого ячейками сталактитов. На капитель опирается подбалка с профилированными концами. Колонна — ее стройный силуэт и резной орнамент — обогащает архитектуру и декор айвана (илл. 358). Этой цели служат и красочные росписи деревянных плафонов потолка. В их узоре наряду с гирихом и ислими можно встретить надписи арабским шрифтом. Теплые желтовато-красные тона росписи и резьбы по дереву, контрастируя с холодной красочной гаммой майолики, придают живописность декору айванов.

Своеобразен декор некоторых айванов во втором этаже Таш-хаули. Потолки расписаны прямо по балкам крупными цветочными мотивами красной и белой красками с черными штрихами и точками. На стенах вместо майолик росписи по штукатурке, изображающие цветущий сад, густо покрытые плодами и листьями деревья. В отличие от других районов Средней Азии, где растительные мотивы декоративных панно обычно стилизованы и строго симметричны, росписи в Таш-хаули исполнены без обрамлений, в свободной живописной композиции. Эта манера, встречающаяся в некоторых других старых зданиях города (см. т. 4), по-видимому, характерна для Хивы. Типичны и своеобразные стеллажи, полки которых закрыты ганчевыми с резным узором плитками. На полках расставляли сосуды из меди, керамику и другую утварь. В некоторых помещениях Таш-хаули, а также в приемном зале дворца Куня-арк стены декорированы резными ганчевыми панно, иногда окрашенными яркими красками. Насыщенные орнаментальными узорами интерьеры Таш-хаули представляют прекрасные примеры типичного для Средней Азии XIX века синтеза декоративного искусства и архитектуры.

Другой выдающийся памятник монументального зодчества Хивы, мавзолей популярного борца и поэта Пахлавана-Махмуда, превращенный в усыпальницу хивинских ханов, особенно известен превосходной майоликой, которой в 1825 году украсили его стены и своды.

Создав огромный майоликовый ковер (особенно в главном, очень высоком помещении), мастера-орнаменталисты мудро рассчитали «пороги восприятия» узора. Стены до яруса трюмов словно затканы белым кружевом ислими. В подкупольной части узор скомпонован в стрельчатых арках, и его крупные фигуры отмечены желтым и голубым. На самом же верху, в чаше купола, разделенной на сегменты, расположены восемь крупных белых медальонов, выделяющихся на звучном синем фоне (илл. 361). В сумеречном освещении мавзолея слабое мерцание красок придает орнаментальному декору особую эмоциональную выразительность.

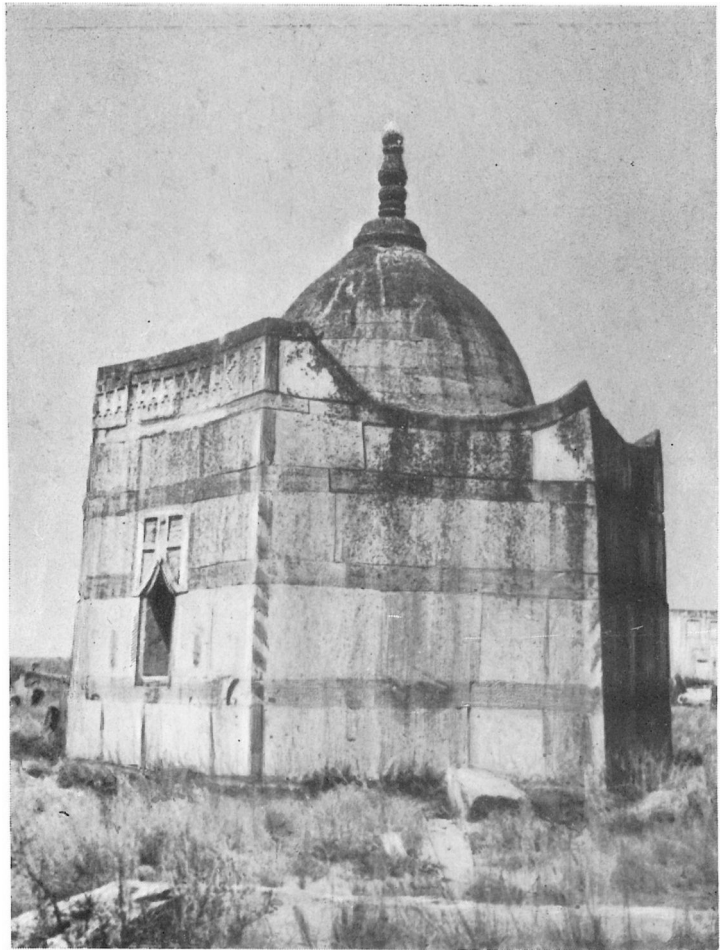
Для современника, художественный вкус которого был воспитан на средневековых канонах, искусство орнамента обладало большой поэтической правдой. Об этом напоминает одна из надписей, вkomпонованных в узор мавзолея:

О, вкушающий от мудрости предопределения,
Любуйся изображением этих цветов.
Розовый куст, на куст роз этого орнамента
Раскрой глаза, чтобы взять с него пример.

На одной из плиток указано имя мастера — Абдулла. По-видимому, за свое виртуозное мастерство он получил прозвище Джин. Абдулла Джин принимал также участие в украшении майоликой дворцов Хивы. Известны имена и других хивинских керамистов того времени: Нур Мухаммед ибн Каляндар и Мухаммед Нияз ибн Абд-ал-Джабар.

В хивинских медресе декор выделяет портал входа. Его прямоугольное очертание повторяют полосы коранических текстов; кружево хивинского ислими заполняет тимпан арки, а в ее своде мощный красочный аккорд создает синий цвет, служащий фоном для белых орнаментальных медальонов. Красочными пятнами на фасаде звучат также цепочки майоликовых тимпанов лоджий и верхушки угловых башен (гульдаста). В отличие от декора интерьера дворцов на фасадах медресе холодная сине-белая гамма майолики сочетается с теплым охристо-желтым тоном кирпичной кладки стен. Это контрастное сочетание холодной и теплой гаммы характеризует колорит монументального зодчества Хивы в целом. Вместе с тем архитектура Ичан-калы гармонично связывается с жилыми кварталами внешнего города — Дишан-калы, с его живописно разбросанными среди зелени глинобитными постройками.

Жилые дома Хивы, как и в других среднеазиатских городах, представляют каркасные постройки, архитектурная композиция которых состоит из комнат, внутренних двориков и террас-айванов. Во дворе хивинского жилого дома айванов обычно два: высокий, обращенный к северу, и напротив него — низкий, что обусловлено особенностями климата. Иногда айваны так сближены, что дворик становится крытым. Основным украшением айванов служат резные деревянные колонны и двери. В отличие от дворцовых, колонны в народных жилых домах имеют деревянные базы, не так богато орнаментированы и редко увенчаны капителями, хотя завершающие их резные подбалки, как правило, отличаются разнообразием и изяществом профиля. На стенах изредка встречаются резные ган-



362. Мавзолей Ергали в Казахстане. Начало XIX в.

чевые полки. На улицу дома обращены глухими стенами. Однако иногда над резной входной дверью вмонтирован деревянный карниз с орнаментированными консолями и фигурными подбалками.

В сельских местностях Хорезма господствовали не кишлачные, а хуторские поселения. Внешний облик усадьбы-хаули хранил черты средневекового укрепления: толстые стены, сложенные из пахсы (битой глины) и укрепленные снаружи башенками-контрфорсами по углам и по сторонам массивных ворот. Наряду с усадьбой-хаули в Хорезме бытовал кочевой тип жилища — юрта, сборный остов которой покрывали кошмой, а интерьер украшали коврами и вышивкой. О живучести кочевых традиций в среде господствовавшего класса свидетельствует то, что юрту ставили во дворе хивинского дворца, и сидя около нее хан принимал иноземных послов.

Близки к хорезмским жилые усадьбы-хаули приамударьинских туркмен. Их планировка, делившая усадьбу на «чистый» и скотный дворы, соответствовала укладу жизни, сочетавшему земледелие и скотоводство. Вокруг дворов располагались служебные постройки и жилые помещения с колонными айванами. Архитектура окружавших усадьбу глинобитных стен, предназначенных в те беспокойные времена для обороны, говорит о древних строительных и художественных



363. Платье женское золотошвейное с мотивом «маджнун-гуль» в узоре. XIX в.

традициях. Блоки глины выложены ровными рядами и украшены вертикальными каннелюрами или рядами наклонных, иногда пересекающихся и образующих сетку штрихов; нередко на поверхности стены фигурным штампом оттиснуты орнаментальные розетки и звезды. Башни-контрфорсы расположены симметрично по отношению к входу в усадьбу; верх стены завершают зубцы, часто лишь прочерченные на глине. Над воротами обычно укреплен резной деревянный карниз.

В комплекс некоторых приамударьинских усадеб включены своеобразные купольные постройки — кумез с круглым помещением внутри, предназначенные для традиционных встреч стариков, которые собирались для бесед вокруг очага.

О древних строительных традициях свидетельствуют и жилища в Прикопетдагском районе. В архитектуре здесь также важную роль играли айваны, композиционно связывающие жилые помещения с пространством внутреннего двора. Сохранившиеся в некоторых старых домах деревянные колонны айванов имеют волютообразные капители, восходящие к очень древним прототипам.

В селениях оседлых туркмен и небольших, пришедших в XIX веке в упадок городах строились мечети, медресе, мавзолеи и караван-сарай, архитектура которых,

как правило, не представляет художественной ценности. Лишь в некоторых общественного назначения постройках видно стремление творчески использовать традиционные строительные приемы, обогатить их элементами народного зодчества и архитектурного декора. Такие тенденции можно наблюдать в архитектуре построенного в XVIII—XIX веках ансамбля Талхатан, состоящего из мечети, минарета, медресе и караван-сарая, комплекса культовых зданий Йсмамут-ата, начатом в XVIII и законченном лишь в XX столетии, в формах и декоре мавзолея Бабаджан в Багире.

Некоторое оживление городов, пришедших в упадок в XVII—XVIII столетиях, а также городского строительства наблюдается в XIX веке в Киргизии и особенно в Казахстане.

Присоединение Казахстана к России способствовало восстановлению некоторых старых городов, таких, как Аулие-ата (ныне город Джамбул) на месте древнего Тараза, города Туркестана (средневекового Яссы) и другие. Для XIX века характерно также возведение крепостей для русских войсковых частей и войск Кокандского ханства. В начале столетия возникла крепость Ак-мечеть (ныне город Кызыл-орда); в середине XIX века — город Верный (ныне Алма-Ата) на месте средневековой Алматы, крепость Ак-Тюбе (ныне город Актюбинск), а также ряд кокандских крепостей в местах расселения киргизов. Многие из крепостных поселений постепенно превратились в города, обрстая слободами с гражданским — ремесленным и торговым — населением. Интенсивное развитие этих, как и ряда других новых городов, относится к концу XIX — началу XX века и будет рассмотрено в следующем томе настоящего издания.

Характерные памятники народного зодчества представляют собой кирпичные и каменные мавзолеи над могилами почитаемых лиц, возведенные в XIX веке на территории, заселенной казахами и киргизами⁹³. Архитектура мавзолеев воспроизводит традиционные формы портално-купольных или центрических построек. Так, например, мавзолей Жузденъ (Карагандинская область), построенный в середине столетия мастером С. Еламановым, воспроизводит формы и декор мавзолея Алаша-хана (XIII в.): кубическая постройка увенчана сферическим куполом; главный фасад подчеркнут большим прямоугольным порталом со стрельчатой аркой. Стены мавзолея снаружи украшены рельефным узором из кирпича.

Однако в большинстве казахских мавзолеев XIX века классические традиции средневековой культовой архитектуры приобрели своеобразные черты народного зодчества. В этом отношении характерен оригинальный по архитектуре мавзолей Ергали начала века. Сложенная из камня постройка имеет форму шестигранника, увенчанного слегка заостренным шлемовидным куполом. По своему объемно-пространственному решению и декоративным деталям мавзолей Ергали напоминает юрту кочевников (илл. 362). Его стены покоятся на низком цоколе без фундамента и слегка наклонены внутрь. Замковый камень входного проема, покрытый рельефной надписью, имеет вырез, похожий на слегка раздвинутый завес двери юрты. Над входом — парапет с богатым рельефным геометрическим узором. Остальные грани мавзолея имеют дугообразное, повышающееся к углам завершение. Вместе с тем

монументальность здания подчеркивает кладка стен мавзолея, выполненная чередующимися широкими и узкими хорошо пригнанными гладкими камнями. Ряды каменной кладки ясно обозначены и на поверхности купола, вершина которого увенчана большим фигурным шпилем. Близка к архитектуре мавзолея Ергали по своей объемно-пространственной характеристике архитектура мавзолея Бисембая (1814).

К первой половине XIX века относятся некоторые мавзолеи некрополя Камыспай. Многие из них имеют прекрасную по рисунку резьбу по каменной облицовке фасадов. В узоре преобладают растительные мотивы и символические изображения в виде круга. Встречаются в казахских степях и отдельно стоящие мавзолеи, как правило, сооруженные на возвышенных местах. Примером может служить мавзолей Джубана на вершине холма близ гор Иман-кара. Несмотря на небольшие размеры, постройка производит впечатление величия и монументальности благодаря хорошо найденным пропорциям кубического объема, шлемовидного купола и венчающего его шпиля. Фасады постройки украшены орнаментом, выполненным резьбой и краской. Орнаментальный рельефный узор, голубая, кремевая и черная краски сохранились на куполе и внутри мавзолея. Оформление интерьера в основных чертах воспроизводит убранство богатой юрты.

Небольшие, простые по объемам портално-купольные и центрические мавзолеи-гумбезы, сложенные большей частью из обожженного или сырцового кирпича, сооружались в XIX веке руками киргизских мастеров. Иногда они использовали традиционные формы. Так, мавзолей Боро-Теряк (близ селения Ключевка), построенный в конце XVIII — начале XIX века, имел развитый портал и по архитектурной композиции напоминал мавзолей Манаса (см. т. 3). Мавзолеи и другие надгробные сооружения XIX века образуют живописные группы на кладбищах Тянь-Шаня, на берегах Иссык-Куля, в Чуйской и Таласской долинах. Часто они украшены росписью и фигурной кладкой. Роспись хорошо сохранилась в гумбезах Таласской долины. Здесь на внутренних оштукатуренных и побеленных стенах мавзолеев можно встретить нанесенные природными минеральными красками красного, синего, желтого, зеленого цветов наряду с орнаментальными мотивами, изображения отдельных фигур животных — лошадей, верблюдов, баранов, козлов, а также посуды, одежды, оружия и т. п. Встречаются и сюжетные композиции со сценами перекочевков, охоты и военных столкновений, выполненные плоскостно, без перспективы. Все эти изображения связаны, по-видимому, с древнейшими анимистическими представлениями, с обычаями захоронения вместе с умершими предметов домашнего обихода. В Центральном Тянь-Шане стены гумбезов украшались резьбой по глине.

Мавзолеи и их художественное убранство характеризуют лишь одну грань архитектуры кочевых народов Средней Азии и Казахстана в XIX веке. Основным жильем кочевников была юрта, которая разбиралась и перевозилась на новое место при перекочевке. По своему силуэту и некоторым деталям юрты не одинаковы у разных кочевых народов и даже в отдельных районах их проживания, но конструкция постройки в общем повсеместно одна. Основу деревянного остова юрты составляют складные решетчатые стенки, придающие



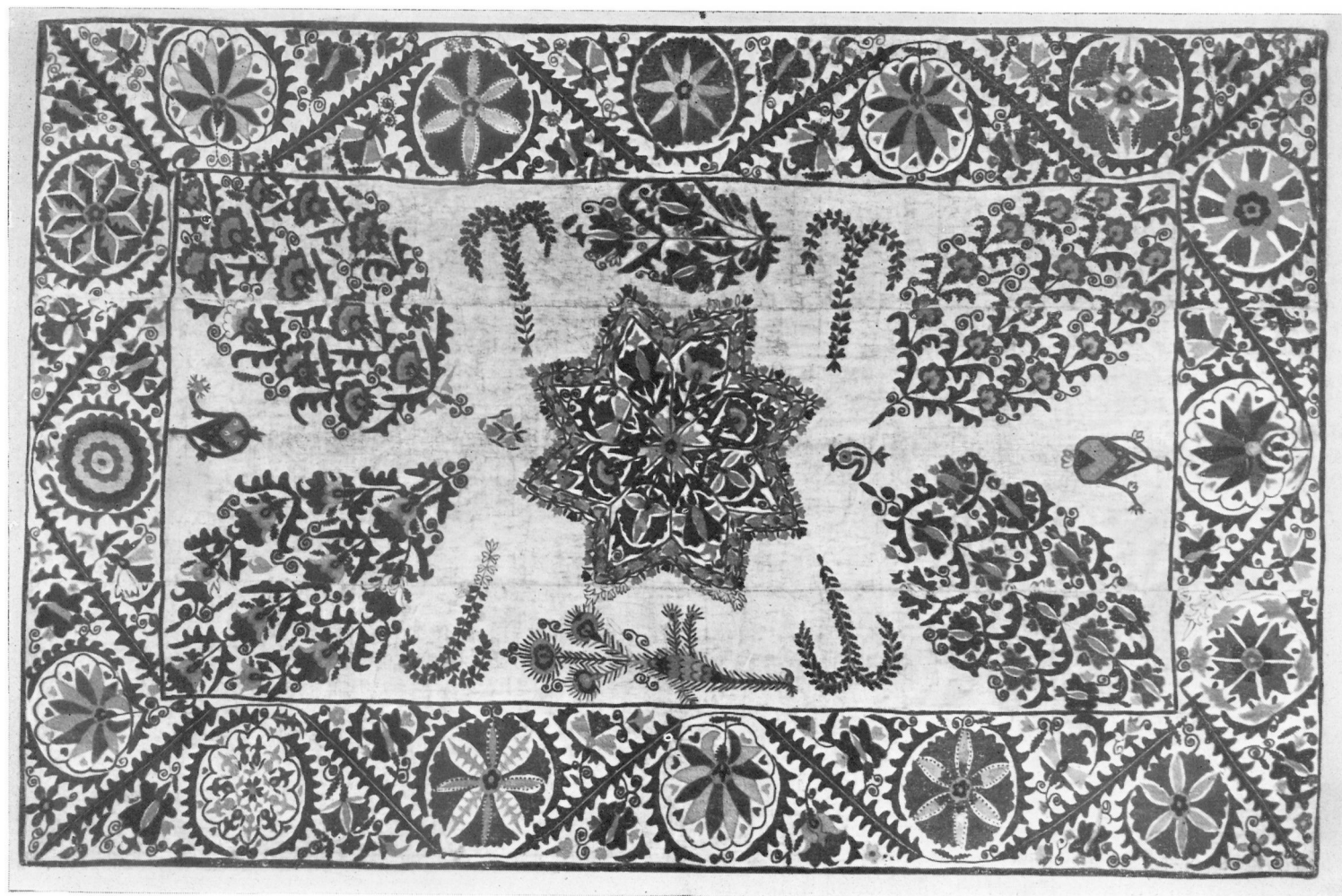
364. Шойи — ткань бухарская. XIX в.

сооружению круглую форму, и деревянные жерди, образующие сферическую по абрису куполообразную крышу. Собранный, скрепленный ободом из гнутых стволов дерева, остов юрты покрывали войлоком и циновками.

С художественным убранством юрты, особенно интерьера, связаны многие виды бытового декоративно-прикладного искусства кочевых народов.

Декоративно-прикладное искусство — самая яркая страница в художественной культуре народов Средней Азии и Казахстана XIX века. Здесь продолжали жить древние самобытные художественные традиции, и вместе с тем это искусство постоянно оживляла нерасторжимая связь с повседневным бытом, с многообразием эстетических вкусов и представлений народов. В бытовом декоративном искусстве выработанные веками традиционные каноны свободно трансформировались, порождали разнообразие региональных видов и художественных форм.

В столицах среднеазиатских ханств, крупных городах и окружавших их селениях процветали художественные ремесла. Подобно строителям и мастерам архитектурного декора, чеканщики, ткачи, гончары, ювелиры и ремесленники других специальностей селились целыми кварталами и составляли подчас сильные



365. Такияпуш — покрывало, вышивка нуратинская. Вторая половина XIX в.

цевые организации. Руками узбекских и таджикских ремесленников в XIX веке было создано много высоких по своим художественным достоинствам произведений прикладного искусства.

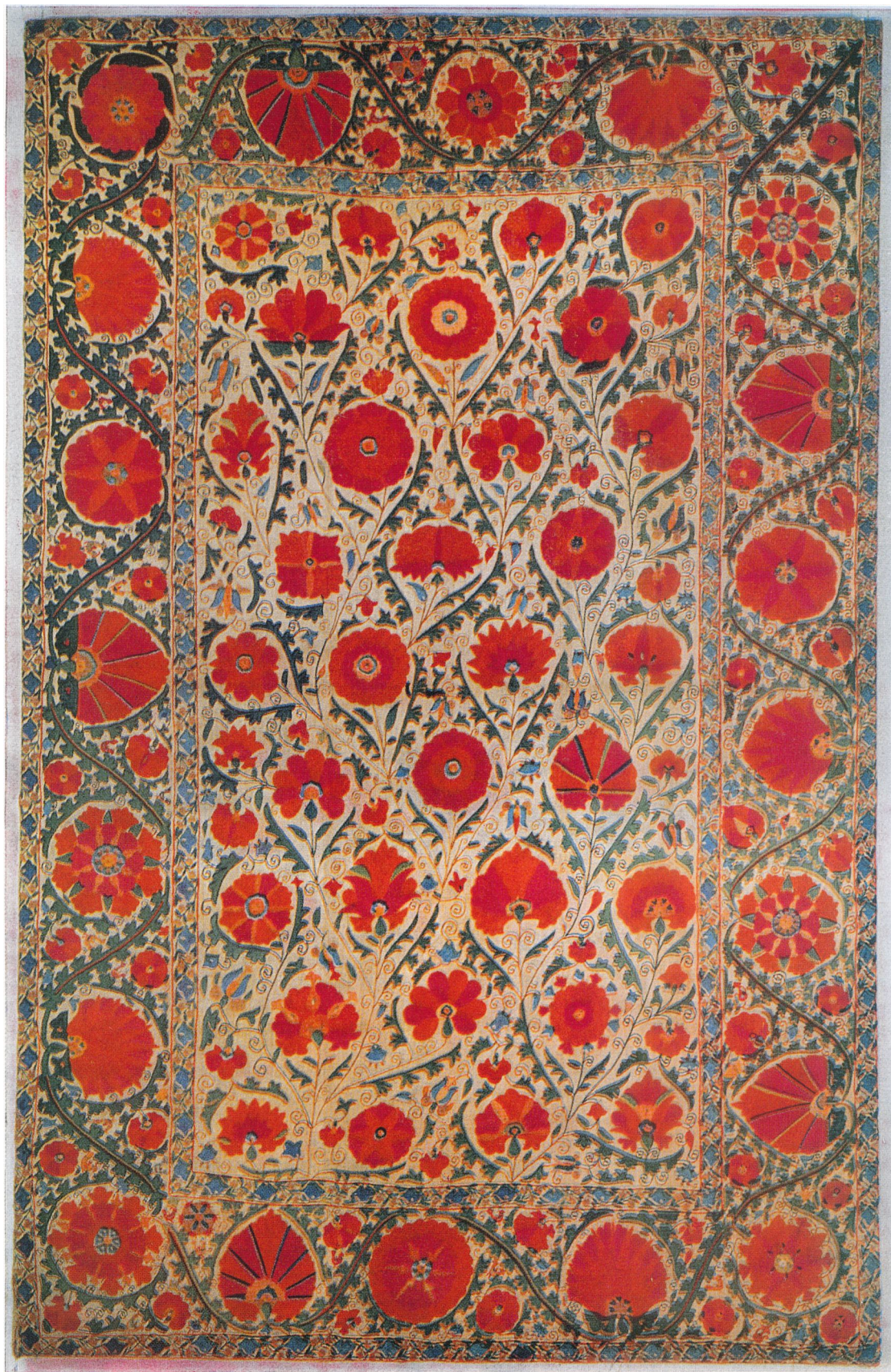
Замечательными декоративными качествами — яркостью красок и мастерством узора — отличаются текстильные художественные изделия. Производство тканей было одним из наиболее организованных видов художественного ремесла в Средней Азии. Здесь издавна занимались выработкой шелковой и бумажной пряжи. В крупных городах господствовало мануфактурное производство со значительным разделением труда.

В Бухаре и Маргелане (близ Коканда) изготовляли дорогие бархатные (бахмаль) и шелковые (шойи, атлас, ханатлас) ткани, предназначавшиеся для знати и богатых людей (илл. 364). Широко было распространено повсюду, в частности в горных районах, производство более дешевых полушелковых, пуховых, и особенно бумажных тканей. Излюбленным видом ткани была неплотная бумажная материя — карбос белого и желтоватого цветов. Хлопчатобумажная ткань — алоча имела сравнительно несложный рисунок в полосу,

черный, синий, фиолетовый, зеленый, желтый цвета в различных комбинациях.

Наряду с расцветкой в полосу очень популярными были узоры, исполненные приемом абрбанди. Абровый узор создавался в процессе тканья способом окраски отдельных участков основы путем резервации (перевязки) остальных. Для нанесения другого цвета резервировались уже окрашенные места и те, которые предназначались для окраски в третий и следующий цвета. Состоящий из различных, подчас причудливо геометризованных фигур, абровый узор имеет расплывчатый, как бы размытый контур. Чистые и мягкие по тону краски (красная и синяя, желтая и зеленая) контрастны. Нередко, однако, мастер, накладывая их одну на другую, создавал на границах рисунка дополнительный переходный цвет, придавая узору особую декоративную живописность. Иногда абровая ткань окрашена двумя красками, но нередко она многоцветна.

Из бумажных тканей особо следует отметить интересную ткань с абровым рисунком синего, белого и красного цветов — ялангадаврон. Из полушелковых тканей наиболее распространены были адрас и



366. Сузани бухарское. Вторая половина XIX в.



367. Сузани ура-тюбинское. XIX в. Фрагмент

бекасаб, которых в одном Ходжете изготавливали свыше 10 видов; заказы на них заранее поступали из разных районов.

Особенно хорош был бекасаб — полушелковая полосатая ткань с муаром, основа которой делалась из тонкой шелковой пряжи. Многие ткачи того времени ткали бекасабы собственного изобретения с очень большим количеством нитей основы; тканям этим присваивалось имя мастера, например «бекасаби Шамси Кодыри» — по имени усто Кодыра. Разновидности бекасабов строились на сочетании полос различной ширины и чередования в основном зеленого, белого, желтого и фиолетового цветов. Выделялись и очень нарядные бекасабы с различными абровыми узорами для платьев женщин.

Иной колористический строй имеют набивные (обычно хлопчатобумажные) ткани. В их узоре преобладают густые цвета: красный, черный, иногда индигово-синий на светлом розовом фоне. В рисунке крупные и мелкие растительные узоры сочетались с геометрическими, образуя то раппортные, то замкнутые (на штучных изделиях) композиции.

Художественные особенности тканей придают красочную декоративность одежде — традиционным

женским платьям, и особенно мужским и женским полосатым и одноцветным халатам. При различии этнических, а также местных особенностей покрой узбекской и таджикской одежды в разных районах Средней Азии имел общие черты: прямизну линии, широкие, длинные, свободно ниспадающие формы. Мужской халат подпоясывался кушаком или платком; у знати пояса были бархатные с серебряными украшениями. Из-под халата виднелись широкие, сужающиеся книзу штаны (у женщин — шаровары). Головным убором служили тюбетейки или кулохи, иногда обернутые чалмой. На улице женщины носили халат-паранджу и закрывали лицо сеткой, сплетенной из конского волоса.

Особое место в текстильном искусстве занимало золотое шитье. Это была работа из дорогого материала, которую выполняли мужчины-ремесленники для узкого круга знати и в специальных придворных мастерских. Высоким качеством искусства золотшвейев славилась Бухара. Золотой и серебряной нитью расшивались халаты, головные уборы, сапожки, а также седла, попоны и разные бытовые предметы, предназначенные для эмирского двора и знати. Слегка рельефный от подложенных кусочков кожи или картона, состоящий из крупных стилизованных мотивов, узор сверкал и контрастно выделялся на глубокого тона синем, зеленом, красном бархате или шелке. Золотшвейные вещи, особенно в ансамбле, мажорно красочны, торжественны и напоминают драгоценные ювелирные изделия (илл. 363).

По сравнению с ними совсем иной характер имеют традиционные вышивки, бытовавшие в среде широких народных масс. Исполняли их женщины, приучаясь работать иглой с юных лет. Каждая девушка создавала приданое, состоявшее из целого набора вышитых вещей, от больших покрывал на постели и молитвенных ковриков — джойнамазов до различных бытовых мелочей (мешочки для зеркал, хранения чая и т. д.). Вышивка была наиболее массовым видом искусства женщин, который развивался повсеместно как в городах, так и в сельских местностях и имел свои локальные особенности даже в отдельных кишлаках.

Для больших декоративных вышивок — сузани, что значит «игольный», то есть вышитый иглой, пользовались хлопчатобумажной неокрашенной тканью (карбос, буз) и разноцветными шелковыми нитками, окрашенными растительными красками местного производства. Швы применяли разные (босма, кандахиель, тамбур); вышитые элементы имели сплошь затянутую нитями поверхность, производящую впечатление тонкой аппликации. Перед началом работы звали опытную рисовальщицу (чизмакаш), наносившую краской на ткань основные контуры рисунка, что, несомненно, способствовало традиционной устойчивости композиции. Вместе с тем это не превращало вышивание в работу по заданному образцу; каждое сузани — неповторимо индивидуально по манере исполнения рисунка и расцветке.

Вышивки имели самое широкое применение: ими украшались комнаты, они играли существенную роль в оформлении праздников, погребальных обрядов, молитвенных собраний. Следует отметить, что ранних образцов, XVIII — начала XIX века, почти не сохранилось; мы судим о вышивке главным образом по позднейшим материалам.



368. Блюдо и чаши расписные. Керамика из селения Чорку. Конец XIX в.

Прямоугольной формы покрывала (такияпуши) и другие крупные вышивки, подобно ковру, имеют главное поле и кайму, которые заполнены узором из растительных мотивов в виде крупных цветочных розеток, стеблей, усыпанных цветами (волнообразно изогнутых — ислими или скомпонованных в букеты) и разнообразной формы листьями. Покрывало — рюиджо имело вышитой только кайму; джойнамаз украшался вышивкой по контуру среднего поля, напоминающего по форме стрельчатую нишу михраба мечети.

Классические по узору и расцветке вышивки исполнялись в Бухаре. Они очень разнообразны. В узоре центрального поля преобладают симметричные композиции с крупной многоцветной (как бы многослойной) розеткой в центре и несколькими розетками меньшего размера, между которыми вьются стилизованные ветви растений. Мотивы центрального поля бывают скомпонованы и в ромбовидный медальон. На некоторых вышивках узор центрального поля состоит из разнообразных цветочных мотивов, размещенных в ячейках сетки, составленной из растительных стеблей; иногда растительные побеги и цветы образуют свободный арабесковый узор. Для бухарских вышивок характерны

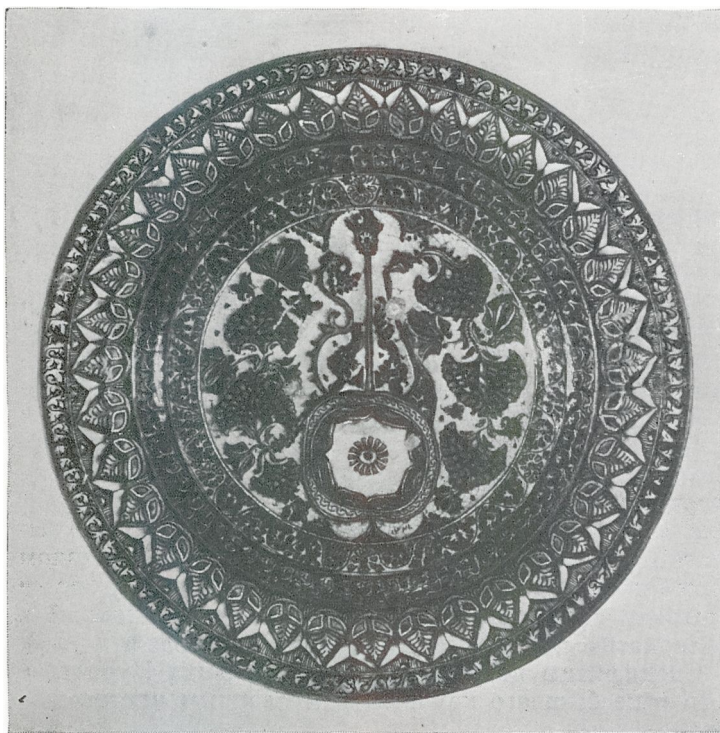
довольно плотное заполнение узором как центрального поля, так и каймы, а также богатый насыщенный колорит, построенный на тонком сочетании красного, малинового, зеленого с нежно-голубым, лиловым, серым, желтым и розовым (илл. 366).

Основным мотивом многих самаркандских вышивок, как и в Бухаре, является круглая розетка, но по форме она более геометризована и лаконична. Обрамляющие розетки стебли чаще всего образуют правильной формы круг. Каймы самаркандских вышивок узки и не столь насыщены мотивами узора, как бухарские. Вместе с тем четкость простого крупного узора сообщает самаркандским сузани особую, высокого звучания декоративность. Бухарские и самаркандские вышивки служили своего рода эталоном — образцом высокого мастерства, но почти в каждом городе и крупном селении сложился свой композиционный и колористический характер народной вышивки.

Специфичны по узору вышивки селения Нурата, в XIX веке бывшего крупным ремесленным центром по производству тканей и изделий из мрамора. Вышивальщицы Нураты применяли два традиционных приема композиции: центральное поле заполнено розетками



369. Усто Хидоят. Блюдо расписное из Катта-Кургана. Керамика. XIX в.



370. Блюдо расписное бухарское. Керамика. 1817 г.

растительного характера, размещенными в ромбовидных ячейках сетки, или, что встречается чаще, оно украшено множеством живо трактованных цветочных букетов, симметрично разбросанных по светлому фону материи вокруг крупной звездообразной розетки. Цветочные мотивы нуратинских вышивок чрезвычайно многообразны. Иногда среди букетов вкраплены изображения кувшинчиков, фигурки птичек и даже, хотя и редко, животных. Узоры нуратинских сузани отличаются тонкостью линий, изяществом мотивов, свободой их расположения, чистотой и богатством красок (илл. 365).

В Ура-Тюбе и Ходженте сложились свои типы сузани. Для старинных ура-тюбинских сузани характерны крупные размеры, сплошное заполнение фона и каймы мелкими малинового оттенка цветами типа гвоздик в окружении зеленых листьев (илл. 367). К середине XIX века ура-тюбинская вышивка начинает отличаться более яркой по сравнению с Самаркандом колористической гаммой. Сузани Ходжента более ажурны, легки, заполнены мотивами растительного мира — кустиками, цветами, фантастическими растениями. В вышивке наблюдается тяготение к симметрии рисунка и цвета, нередко, впрочем, нарушаемое. Для вышивок Шахрисябза типичны розетки с тонким радужным переливом красок. В Ташкенте исполняли вышивки «палаяк», сплошь зашитые крупными, чаще всего малиново-красными розетками, обрамленными синими листовыми венчиками.

При определенных, свойственных каждому региону особенностях, среднеазиатскую вышивку объединяет общий, только ей присущий стиль узора, образующий своеобразную и прекрасную ветвь в мировом декоративном искусстве. Многие мотивы вышивки имеют древнее происхождение, наделены магической силой оберегов, но эстетически узор сузани — плод подлинного художественного творчества. В живом ритме ярких цветочных розеток, прихотливо изогнутых стеблей и листьев, в контрастной, но гармоничной полихромии узора (с преобладанием разных градаций красного и зеленого) воплощен поэтический мир представлений о сказочно цветущей чудесной природе, о «райском саде» восточного фольклора.

В украшении таджикской и узбекской одежды вышивка занимала сравнительно скромное место. Узорной тесьмой (ширози, джияк) обшиты края халатов, вырез ворота платьев-рубашек; вышивкой покрыты мужские пояса и, как правило, головные уборы (тюбетейки, платки). Тюбетейки в каждом районе шились особой формы, имели свой рисунок, расцветку, а часто и технику исполнения. Так, например, в Шахрисябзе коническую поверхность тюбетейки сплошь зашивали многоцветным ироки; в Чусте по черной материи исполняли белый графический узор бодом; для Ферганы характерен многоцветный узор на зеленом или лиловом фоне. Таджики горных районов украшали конические и плоскодонные по форме тюбетейки геометризованными растительными мотивами, образующими разнообразные симметричные композиции, часто расчлененные на четыре сектора.

Замечательными произведениями вышивального искусства являются женские свадебные лицевые занавески горных районов (рубанды). Они отличаются особой прелестью многокрасочного гармоничного узора,



371. Керамика горных таджиков. XIX в.

изображающего дерево с парными птицами или конями, треугольники и стрелы. Окрашенные растительными красками теплых, насыщенных тонов, преимущественно в красной гамме, узоры рубандов отмечены глубокой поэтичностью народного таланта.

Особую страницу представляют собой вышитые платья горных таджичек, в основном Куляба, Каратегина, Дарваза. В начале прошлого века вышивка, видимо, была более скупой и строгой, носила более четко выраженный геометрический характер. Сохранившиеся старинные вышивки и альбомы с узорами орнаментов говорят о тяготении к эмблематике и элементам магии, связанной с народными легендами и обрядами. В горных районах широкое распространение имели также шерстяные чулки-джурабы, орнаментика которых отличается семантическим богатством, смелыми красочными сочетаниями.

Исследование и выявление художественных особенностей различных видов вышивки, характера ее орнаментики — процесс еще далеко не завершенный. Принципы художественного решения вышивки строились на

двух началах: колористическом пятне и ритмичности рисунка. Так, в небольших вышивках на женских накидках, мужских поясных платках, чалмах графически четкий рисунок, скупой и немногословный, подчеркивающий протяженность каймы или угол свисающего поясного платка, обычно выходит на первый план. В декоративных вышивках прошлого века и аппликациях на первый план выступает чисто живописное начало, и некоторая небрежность, как бы эскизность исполнения воспринимается как художественный прием.

Живописное начало присуще также узору ковровых изделий (безворсовых, ворсовых и кошм), которые изготавливались во многих районах. Оригинальностью выделяются ковры жулхирсы (медвежья шкура) Самаркандского района. Они обладают высоким пушистым ворсом, придающим расплывчатость контурам узора, обычно состоящего из ромбовидных фигур. Невысокой плотной стрижки, бархатистые по фактуре, ковры узбеков и киргизов Ферганской долины имеют обычно узор из крестообразных фигур и контрастную



372. Блюдо деревянное резное из Ура-Тюбе. Конец XIX в.

расцветку синим и красным. Разнообразны безворсовые паласы (гилемы). На юге Средней Азии потомки арабских племен исполняли гилемы «араби» с характерным крупным уступчатым узором.

К текстилю близка в ряде отношений художественная обработка кожи, из которой шили одежду, обувь и некоторые бытовые (преимущественно дорожные) и служившие для убранства коня и верблюда предметы. По коже, окрашенной в различные цвета, исполняли узор вышивкой цветными шелками, аппликацией из цветной кожи, иногда бисером. Кожаные футляры и фляги, а также переплеты для рукописей часто украшали изящным тисненным орнаментом.

Наряду с вышивкой наиболее распространенным видом прикладного искусства узбеков и таджиков в XIX веке была керамика. Благодаря своим бытовым свойствам, незаменимым в жарком климате, сравнительной дешевизне и красоте, в повседневной жизни народа она составляла необходимую часть обихода и являлась выражением эстетических вкусов. Традиционными были формы изделий: чаши (пиалы), миски (косы), блюда (ляганы), кувшины (кумганы), подсвечники, чернильницы, светильники (чирог) и другие. Неизменным оставался орнаментальный характер узора, так как шариатом запрещалось изображать живые существа. Однако трактовка мотивов, по преимуществу растительных (разной степени стилизации), геометрических, условно-зооморфных и изображающих бытовые предметы, а также их композиция и расцветка всегда отличают произведения народных керамистов XIX века от классических изделий прошлого. Декор исполнялся на поверхности сосуда резьбой, гравировкой, штампом и росписью красками. Последние

наносились на ангобированный черепок и затем покрывались прозрачной глазурью. Глазурованные изделия расписывали красками, добывавшимися из местных красителей — марганца, красной и желтой глины, окиси меди, железной окалины. Привозной кобальт давал богатую гамму сине-голубых тонов.

В орнаментике дошедшей до нас посуды прошлого века существует как бы два способа оформления. Первый — живописный, где орнамент накладывается большими свободными мазками, не имея характера конкретного изображения. Цветовая гамма подобной посуды, обычно теплых коричнево-красных, зеленовато-желтых тонов, поражает своей насыщенностью, свободной живописностью колористических пятен. Во втором случае рисунок прослеживается со всей четкостью; роспись отличается огромным разнообразием форм и сюжетов, включающих не только растительные мотивы, но и предметы обихода (парные ножи, кумганы).

Для расписной керамики XIX века, так же как и для текстиля, характерна богатая и звучная полихромия. При большом разнообразии красок и цветных ангобов можно выделить две основные колористические группы: в одних районах в росписи керамики преобладает декоративное сочетание коричнево-красных и зелено-желтых тонов; в других — синие и голубые краски на белом фоне. Старых, точно датированных керамических изделий мало. Поэтому особую ценность представляет бухарское блюдо, изготовленное в 1817 году (Государственный Эрмитаж, *илл. 370*). Его высокий, круто отогнутый борт украшен густым растительным узором, а в центре изображен кувшин с высоким тонким горлом, обвитый цветочной гирляндой. Рисунок черным и синим четко читается на светлом фоне. Известны имена и произведения некоторых керамистов, работавших в первой половине XIX века: уже упомянутый нами усто Абдулло из Риштана, Байбобо — чиннисоз из Коканда, Джамалитдин-Чусти, Абдуазиз из Гиждувана, который, по преданию, изображал на посуде животных и птиц.

Крупным старинным центром керамического ремесла являлся Риштан в Ферганской долине. Изделия этого кишлака отличаются разнообразием мотивов орнамента при относительной ограниченности цветовой гаммы, чаще всего сине-голубой или зеленовато-голубой на белом фоне, иногда с включением коричневого. В Риштане, по-видимому, еще в первой половине XIX века стали изготавливать посуду чинни — фаянс, подражающий фарфору. На старинных блюдах в узор нередко включены изображения кувшина, чайника, ножа-оберега. Делали в Риштане и фигурные сосуды с головой барана на конце носика.

Богатство и своеобразие мотивов отличают изделия керамистов Ходжента. Узор ходжентской керамики сочетает композиционную уравновешенность с большой непринужденностью и свободой исполнения. Так, ходжентское блюдо XIX века, исполненное синим кобальтом, пленяет строгой продуманностью композиции, четкостью любовно выписанных деталей, удивительным умением направить внимание на центральное поле, которое все заполнено огромным пышным тюльпаном, имеющим явно эмблематический характер. Во многих росписях два начала — живописное и графическое — сплетаются в стройное целое, сопутствуют друг другу. Разнообразие оттенков и нюансов, насыщенность

цветовой гаммы, какая-то удивительная непосредственность исполнения, наконец, неисчерпаемое количество свободных вариаций любимых традиционных сюжетов, таких, как цветы хризантемы, реповидные формы, спирали, тюльпаны, аркатура, побеги ислими и т. д., ставит ходжентскую керамику на весьма высокую ступень художественного творчества. К риштанской и ходжентской керамике стилистически близки, но обладают своими локальными особенностями узоры изделия керамистов Канибадама, Исфары, Урметана, Ура-Тюбе, Чорку (илл. 368).

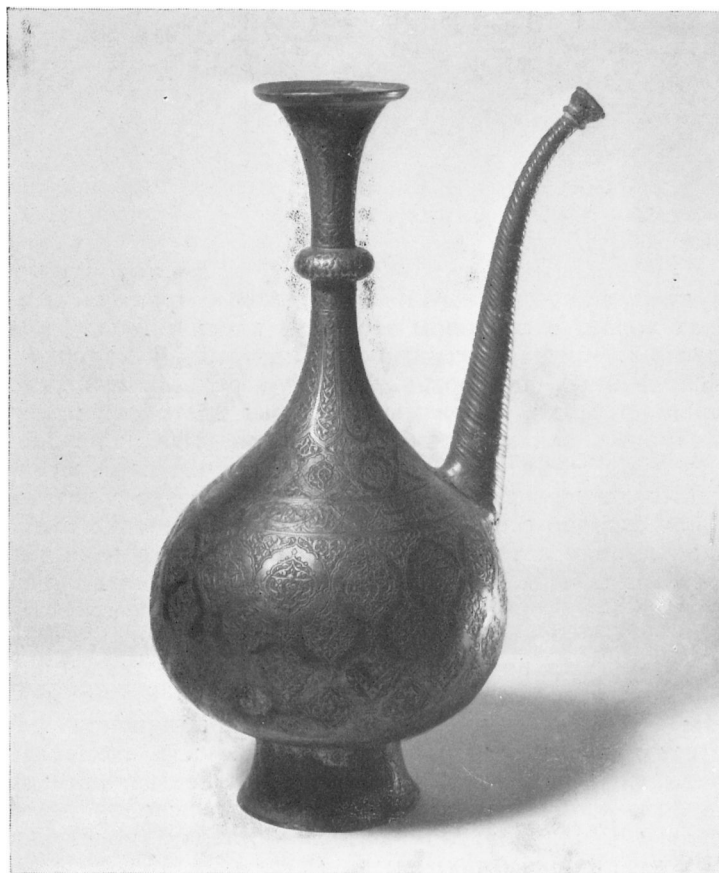
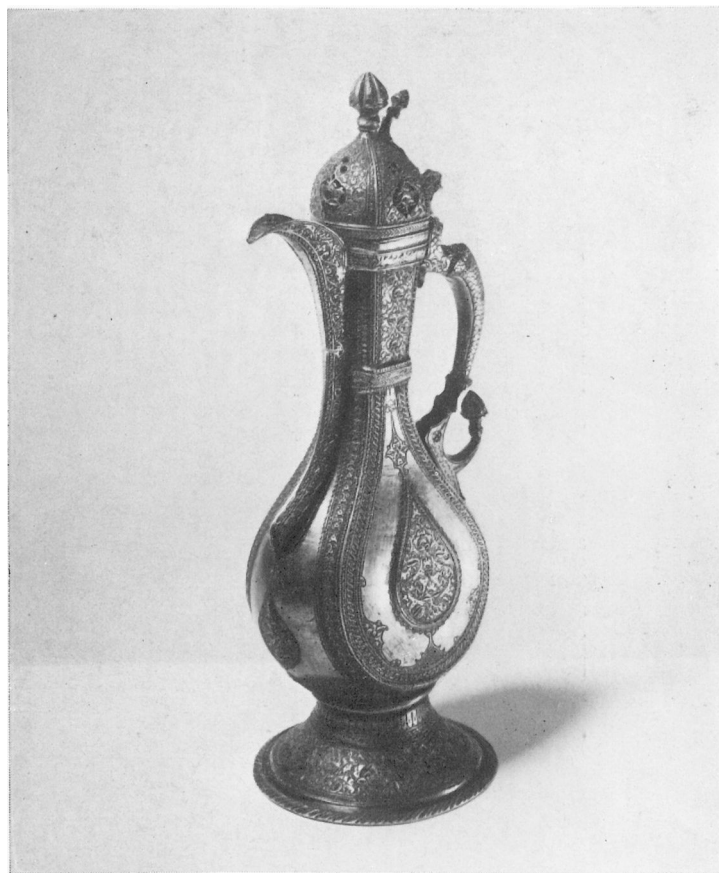
Крупным центром художественной керамики было селение Гиждуван, расположенное близ Бухары. Произведения гиждуванских мастеров характеризует яркая декоративная полихромия, сочетание густых по тону зеленой, коричневой, синей, кирпично-красной красок, часто положенных на темный ангобный фон. Близка гиждуванской керамика Катта-Кургана. Сохранились подписные изделия мастера второй половины XIX века — усто Хидоята (илл. 369).

В Самарканде керамисты исполняли и полихромные и более монохромные росписи. В Ташкенте в XIX веке было выработано особое сочетание росписи кистью и гравированного процарапанного рисунка. Предполагают, что этот художественный прием ввел Ма-саид-ходжа-наккош, умерший в 1860 году в возрасте 80 лет.

Своеобразную по форме и колориту посуду изготовляли в Хиве и Хорезмском оазисе. Чаши (бодия) здесь делали глубокие, с высоким, часто вертикальным бортом. Узор в виде крупной розетки, сетчатого мотива или арабески хивинского ислими заполняет поверхность сосуда. Для хорезмской посуды характерен строгий колорит (темно-зеленые и синие тона с вкраплением бирюзового и белого), созвучный майолике хивинских дворцов и медресе.

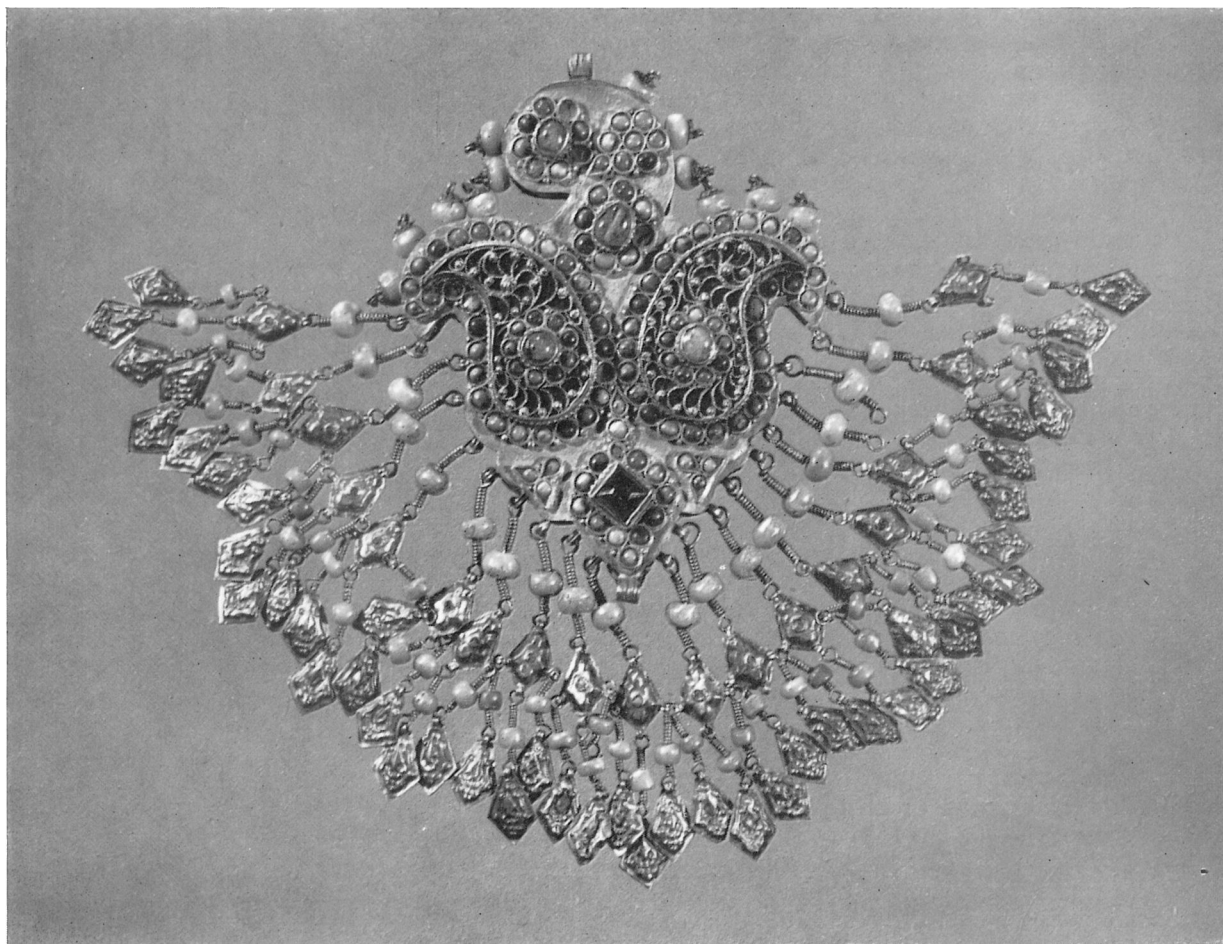
В отличие от керамики вышеназванных городов и селений, где сосуды исполнялись на гончарном круге и само керамическое ремесло было делом мужчин, в юго-восточных горных районах Средней Азии выделялась керамическая посуда в основном без гончарного круга. Это было ремесло исключительно сельской местности, и занимались им женщины таджички (илл. 371). Посуда горцев сохраняет многовековую устойчивость форм и приемов. Она пленяет своей грубоватой простотой, наивной непосредственностью исполнения, целостностью художественного облика. В Каратегине, Дарвазе, Кулябе ручная керамика была довольно разнообразна — чаши, сосуды для воды, блюда. Особенно хороша посуда из местной глины с лощением, покрытая коричневато-красным ангобом по светлому фону, иногда с лепными украшениями. В приемах ее росписи, чрезвычайно динамичной, оригинальной своим асимметричным расположением, имеются архаические черты.

На протяжении XIX века искусство керамики в Средней Азии развивалось в соответствии с эволюцией



373. Усто Саид Мухаммад. Чойдыш — сосуд для чая из Коканда. Медь, чеканка. 1863 г.

374. Афтоба — кувшин для воды. Хива. Медь, чеканка. Вторая половина XIX в.



375. Бодам-ой — женское ювелирное украшение. Серебро, штамповка, скань, полудрагоценные камни. Хива. XIX в.

эстетических вкусов и запросов времени. Однако региональные типы керамических форм и росписей были очень устойчивы.

В некоторых районах Средней Азии изготавливали посуду из черного, белого и многоцветного мрамора местных пород. В основном это были плоские блюда для плова с эпиграфическими орнаментами. В надписях, исполненных на бортиках низким рельефом, можно прочесть стихи, афоризмы, шутливые благопожелания. Сохранилось каменное блюдо с датой (1806, Государственный Эрмитаж), исполненное из черного газганского мрамора в селении Нурата. Искусство глиптики было связано с изготовлением печатей, нередко имевших наряду с тонкой вязью арабских букв изящные орнаментальные мотивы (печати были и металлические).

Для другого рода печатей — манер (колыбов), употреблявшихся при изготовлении набоечных тканей, использовалось твердое грушевое дерево и более мягкое — тополь. Элементы мотивов, по преимуществу растительных, давали мастеру возможность создавать различные по композиции узоры. Из дерева, которое широко использовалось в архитектуре, исполнялись и предметы обихода: детские люльки, лаухи (подставки для книг), шкатулки, блюда (илл. 372). К резьбе по

дереву примыкает художественная обработка тыкв, из которых делали сосуды и табакерки (наскавак) для табака, украшенные рельефным или гравированным рисунком.

Распространенной была высоко ценившаяся медная посуда и утварь: кувшины, рукомойники, котлы, блюда, подносы, чайники, пеналы. Основными центрами производства художественных изделий из металла являлись Бухара, Самарканд, Коканд, Ходжент, Ура-Тюбе, Ташкент, Карши, Хива и некоторые другие города.

Изготавливали литые и кованые предметы из желтой и красной меди. Большим мастерством отличалась работа чеканщиков. Поверхность сосуда чаще всего покрывали тонким чеканным, гравированным или прорезным узором, мотивами которого служили геометрические фигуры, выходящая ветвь-ислими, медальоны, иногда довольно сложных очертаний; фигурные изображения появились в конце XIX века. Постепенно менялся характер исполнения узора: пластичная рельефная чеканка, нередкая на изделиях первой половины столетия, уступила место более сухой — плоскостной.

Следует отметить, что много прекрасной медной посуды в XIX веке среднеазиатские ханства завозили из

Ирана и Северного Афганистана. Однако местные народные эстетические традиции были чрезвычайно устойчивы.

Для самаркандских изделий первой половины XIX века характерен чайник — чойдыш (Государственный музей искусств Узбекской ССР), чеканный узор которого равномерно заполняет поверхность в соответствии с формой сосуда. Тулово кокандского чайника украшено крупными рельефными медальонами (илл. 373). Хивинские кувшины часто сплошь покрыты узором и не имеют ручки (илл. 374). Огромные медные сосуды с каллиграфическими надписями, сложной тонкой орнаментикой, изготовленные в XIX веке ходжентскими мастерами, отличаются монументальностью форм и величавостью.

Дорогие изделия, предназначенные для ханского двора и знати, делались из серебра или инкрустировались им, украшались чернью (прием, заимствованный с Кавказа), эмалевыми красками, бирюзой и драгоценными камнями. Богато оформлены были дорогие предметы вооружения: ножны и рукоятки сабель и кинжалов, пороховницы, пояса.

Уникальным произведением искусства начала XIX века является трон хивинского хана (Государственный Эрмитаж). Сделанный из дерева, он обит тонкими листочками серебра, покрытыми чеканным или ажурным (на красной подкладке) узором, состоящим из мотивов хивинского ислими. Трон изготовил в 1816 году мастер Мухаммед.

На большой высоте стояло ювелирное искусство. Таджикские и узбекские ювелиры, искусство которых носило характер городского ремесла, работали в общем русле бухарского стиля, который в то время был классическим; однако в каждом районе мастера придавали своим изделиям местный колорит. Широко применялись золото, серебро, а также электр — сплав этих металлов. Среди драгоценных и полудрагоценных камней часто встречаются лалы (благородная шпинель), сердолик, бирюза, кораллы, изумруд. В обработке камней распространена шлифовка, в технике — зернь, чернь, гравировка, штамповка, крученая проволока. Формы украшений весьма разнообразны и нередко отражают возраст и социальную принадлежность владельцев (илл. 375).

Изготавливались налобные повязки в виде отдельных, подвижно скрепленных пластин, диадемы, украшенные жемчугом, бирюзой, лалами. Подвесные украшения обычно спускались вдоль щек в виде многоступенчатых висюлек. В уши вдевались разнообразные серьги, основу которых составляли пластины в виде рыбок, птиц, полумесяца, усыпанные драгоценными камнями.

Очень распространен был тип серег в виде пучков тонкой крученой проволоки с подвесками из мелких кораллов. Грудь украшали многоярусными нитками бус, сложными колье в виде цепочек, скрепленных фигурными орнаментальными пластинками с драгоценными камнями. Большую группу ювелирных украшений составляют амулеты и ладанки, имеющие форму цилиндров с подвесками или треугольных плоских корбочек. Они украшались каллиграфическими надписями на арабском и персидском языках и имели характер оберега. Косы женщин забирались в длинные фигурные серебряные трубочки, к ним подвязывались нитки из бисера. Мужчины носили пояса с драгоцен-



376 Ахмад Дониш (Калла). Меджнун в пустыне. Миниатюра XIX в.

ными камнями, кольца и перстни. Оружие, конские доспехи, посуда также нередко украшались. Во второй половине XIX века вместо драгоценных камней часто употребляли цветную фольгу и стекло.

Очень оригинальные, разнообразные по видам украшения создавали мастера южных горных районов. Здесь работали сельские ювелиры; их изделия лаконичнее, с большим количеством архаических деталей. Были распространены украшения из костей и зубов животных, различных злаков, бисера, дешевых кораллов, из крученой проволоки (серьги), в виде куполов и подвесок, бляшки, исполненные штамповкой и нашивающиеся на одежду.

В заключение следует отметить сохранение в XIX веке и даже некоторый подъем искусства книжной



377. Туркменский ковер (иомудский) с рисунком «гапса-гёль» на центральном поле. Шерсть, естественные красители. Начало XIX в. Фрагмент

миниатюры⁹⁴. В этот период наблюдается оживление литературной деятельности, в связи с чем появляются рукописи с миниатюрами и орнаментальными украшениями. Рукописи создаются при бухарском, хивинском и кокандском дворах. Чаще всего переписываются и иллюстрируются произведения классической поэзии и прозы.

Бухарскую миниатюру XIX века характеризует творчество выдающегося таджикского мыслителя, поэта и художника Ахмада Дониша (1826—1897), известного под прозвищем Калла (голова) и его учеников (илл. 376). Многие миниатюры Дониша — подписные. В рукописи поэта Абдукадира Бедиля, украшенной и иллюстрированной Донишем⁹⁵, наиболее интересно изображение поэта, беседующего с художником. Миниатюры рукописи, в целом исполненные в традиционной манере, несут подчас эмоциональную окраску от решенности и грусти, собственных мировосприятия художника. В некоторых его произведениях есть ноты гнева и обличения (например, рисунок карандашом «Опиоман», исполненный в записках художника). Из учеников Дониша наиболее интересен Абдулхалик

Маждум, руке которого принадлежат тщательно выполненные изображения растений («Ветка розы» — подписная миниатюра (1888/9 года и др.).

Своеобразно оформил неизвестный ферганский художник сборник газелей Навои и Физули (1824)⁹⁶. На каждом развороте рукописи — оригинальные по композиции обрамления текста и картуши, заполненные живыми по трактовке букетами ярких роз, гвоздик и других цветов.

Для художественного оформления среднеазиатских рукописей XIX века характерна повышенная цветность — яркая, порой пестрая и резкая по краскам. Заметно также обращение к узорам тканей и других произведений прикладного искусства. Так, не известный нам художник, украшая рукопись Джалаладдина Руми, для одной из заставок использовал раппорт узора золотошвейной бухарской парчи.

Как и в предшествующие столетия, в XIX веке большой популярностью пользовались так называемые кыт'а — небольшие поэтические или прозаические тексты, исполненные каллиграфами на листах плотной бумаги или картона. Кыт'а вывешивали на стенах в помещении или вклеивали в альбомы; искусство каллиграфа иногда сопровождали рисунки художника — цветы или миниатюры, подчас помещенные на оборотной стороне кыт'а. Рисунки делались карандашом или пером и слегка подцвечивались красками.

Высокое по своим декоративно-художественным качествам бытовое прикладное искусство развивалось и у тех народов Средней Азии и Казахстана, социально-экономическая, политическая и культурная жизнь которых в XIX веке протекала в условиях кочевого образа жизни.

Искусство кочевников было орнаментальным, но оно имело иной генезис и характер, чем декоративное узоротворчество в городах и селениях оседлых народов среднеазиатских ханств.

Далеким наследием кочевников Средней Азии и Казахстана было искусство сако-массагетских племен. Однако, по-видимому, еще в I тысячелетии нашей эры в искусстве кочевников раннего средневековья «звериный стиль» древности трансформировался в орнаментальное узоротворчество, сложившееся задолго до распространения в степях ислама.

По семантике, мотивам и декоративному образному строю орнамент кочевников Средней Азии и Казахстана качественно иной, чем гирих и ислими, составляющие основу узоротворчества оседлых народов — таджиков и узбеков. В орнаменте кочевников есть простейшие геометрические, стилизованные растительные и зооморфные мотивы. Последние составляют основной пласт в узоротворчестве кочевников, и это свидетельствует о тесной связи эстетических представлений и порожденных ими художественных форм с трудовой жизнью скотоводов. Одним из самых типичных для искусства большинства среднеазиатских кочевников является мотив бараньих рогов, изображение которых имело широкое символическое и почти универсальное образное значение.

В композициях, составленных из геометризованных зооморфных и растительных мотивов, художник воплощал свое представление о красоте окружающего



378. Туркменский коврик на верблюда (иомудский) с изображением свадебного каравана. Шерсть, смешанные красители. Начало XX в.

мира. При сравнительно ограниченном репертуаре традиционных орнаментальных элементов мотивы в искусстве кочевников исполнены подлинно художественной творческой фантазии, глубоко поэтичны по своему художественному содержанию, музыкальны по ритму. К ним вполне применимо метафорическое выражение: орнамент — музыка для глаз.

Важно отметить еще одну характерную черту художественного творчества кочевых народов Средней Азии и Казахстана. Оно никогда не входит в противоречие с бытовым назначением украшенной узором вещи. Органическое единство эстетического и утилитарного, всегда свойственное народному бытовому искусству, в художественных изделиях кочевников проявилось особенно ярко и убедительно. Узор украшает войлоки и циновки, покрывающие стены юрты, ковры, составляющие ее дорогое убранство, двери и деревянную утварь кочевых жилищ, одежду и различные предметы обихода.

Общие, типологического характера черты искусства кочевников по-разному проявляются в творчестве народов Средней Азии и Казахстана в зависимости от эт-

нических культурно-художественных традиций и классовой дифференциации общества. Вместе с тем они имеют оттенки, вызванные местными региональными условиями развития культуры и быта, а также взаимосвязями с соседними оседлыми народами.

Туркменский народ в XIX столетии все еще не представлял национального единства. Составляющие его многочисленные племена находились в состоянии постоянных междоусобных войн. Соседствующие с туркменами соперничавшие между собою государства — Бухарское и Хивинское ханства, а также Иран претендовали на господство над туркменским народом или отдельными его племенами. Кровопролитные войны и восстания следовали одно за другим до конца 70-х годов.

От постоянных войн и упадка экономики сильно пострадали (или совсем исчезли) старые, некогда цветущие торгово-ремесленные города — Мерв, Ургенч и другие. Большинство из них превратилось в небольшие крепости и поселения, влачившие жалкое существование. Пришли в упадок городские художественные ремесла.



379. Туркменский ковер (эрсаринский) с рисунком «гулли-гёль» на центральном поле. Шерсть, естественные красители. Конец XIX в. Фрагмент

Однако полностью высокие художественные традиции прошлых эпох не были утрачены. Как уже отмечалось, сохранились они в народной жилой архитектуре земледельческого населения Туркмении, в традициях шелкоткачей, выпускавших очень красивые ткани в городе Мерве, и, конечно, в богатых и разнообразных видах народного декоративно-прикладного искусства, которое продолжало развиваться и процветать в среде туркменских скотоводов. Это искусство было самым теснейшим образом связано с жизнью и бытом народа. Умелыми и искусными руками туркменских женщин создавалось все необходимое как для устройства жилищ, так и для создания и украшения одежды. Они ткали красивейшие в Средней Азии разнообразные ковровые изделия и паласы, валяли одноцветные и узорные кошмы для утепления юрт и застилания полов, ткали хлопчатобумажные и шерстяные ткани для одежды, украшали одежду разнообразной вышивкой и т. д. В мастерстве и искусности туркменским женщинам не уступали и туркменские ювелиры (зергары, кумушчи).

Славу туркменского народного искусства издавна составляло ковроделие. Красота и добротность туркменских ковровых изделий отмечается историко-географической литературой средневековья, разнообразными

письменными источниками нового времени и современности. Широкое распространение и популярность этого искусства среди туркменского скотоводческого населения совершенно закономерны. В быту кочевника-скотовода ковровое изделие никогда не являлось просто украшением, оно имело конкретное и определенное утилитарное назначение. Большими ворсовыми коврами (халы) застилали пол в кибитке. Из ковровых тканей изготавливали мешки (чувалы, торбы) для хранения одежды и домашней утвари. Длинная и узкая ковровая дорожка (ой йуп) скрепляла кибитку с внешней стороны, придавая ей устойчивость. Ковром энси завешивался вход в кибитку. Маленький узкий коврик — гермеч выполнял роль порога и т. д. В хозяйстве бытовали ковровые переметные сумы, различные чехлы для мелких бытовых вещей. Из ковровой ткани делались отдельные части упряжи для лошадей и верблюдов, которыми пользовались в особо торжественных случаях. Распространение получили и специальные молитвенные коврики — намазлыки.

Потребность в ковровых изделиях была очень велика, поэтому ткать ковры умела большая часть женского населения скотоводческих аулов. В XIX веке туркменские ковровщицы наследовали богатейшие традиции коврового ткачества, накопленные предшествующими поколениями. Эти традиции сказались в большом техническом мастерстве (приготовлении пряжи, окраске ее природными красителями, владении различными приемами ворсового, паласного и комбинированного ткачества⁹⁷) и художественном совершенстве.

Основные племенные подразделения туркменского народа (салоры, сарыки, текинцы, иомуды, чоудоры, эрсари и др.) в прошлом разрабатывали и основные типы ковров, хотя при некоторых отличительных особенностях все туркменские ковры по своим художественным принципам (колориту, композиционным построениям и характеру орнамента) представляли единое стилистическое целое.

Большая часть туркменских ковровых изделий поражает строгостью колорита. Они имеют изысканно-нарядную, благородную и цельную цветовую гамму, в которой всегда доминирует красный цвет в различных своих оттенках, от светло-красного до густо-вишневого или красно-коричневого. Этот цвет является цветом фона и входит в элемент орнамента. Используется обычно от четырех до семи цветов: два оттенка красного, синий, оранжевый или желтый, коричневый, черный и белый (последние три — натуральные цвета шерсти). При такой сравнительно скупой цветовой палитре туркменские ковры отличаются колористическим богатством. В эмоциональной выразительности цвета ковра большую роль играет сложный и разнообразный цветовой ритм. Самыми простыми формами цветового ритма здесь служит диагональная расцветка мотивов медальонного характера и последовательное чередование двух, трех, четырех цветов в одинаковых повторяющихся по одной линии мотивах. Цветовой ритм усложняется за счет оконтуривания орнамента другим цветом, расположения узоров и т. д.

Композиционные построения туркменских ковров и ковровых изделий характеризуются замкнутостью, ограничением центрального поля со всех сторон узорной каймовой рамой, состоящей из нескольких орнаментальных рядов. По количеству рядов продольные и



380. Кошма текинской работы. Шерсть, смешанные красители. Начало XX в.

поперечные каймы не всегда одинаковы. У постилочных ковров за основной каймовой рамой на поперечных сторонах ткались дополнительные полосы — элем, орнаментированные узором, отличным от центрального поля и основной каймы. У ковровых мешков — чувалов и торб дополнительная орнаментальная полоса находилась в нижней части, и само изделие завершалось богатой шерстяной бахромой. Орнаментальное поле молитвенных ковриков, занавесей на вход, покрывал на верблюдов, некоторых видов юртовых дорожек строилось по принципу одноосной вертикальной симметрии. В построении центрального поля туркменских ковров использовались различные композиционные принципы. Наиболее типичным было расположение основного узора строгими рядами в горизонтально-вертикальном направлении, в шахматном порядке, в прямоугольных или ромбовидных клетках, на которые разбивалось все центральное поле. В отдельных случаях использовалась фризовая композиция.

Большим своеобразием отличалось композиционное решение энси и намазлыков. В них отчетливо сказывалось влияние форм архитектурных сооружений, издавна бытовавших в земледельческих оазисах Закаспия. Композиционное построение центрального поля молитвенных ковриков явно имитирует форму стрельчатой арки михраба, обращенной в сторону Мекки. Компози-

ция энси передает характерные черты portalного фасада здания в архитектуре X—XIV веков⁹⁸. Эти старинные композиции превратились в традиционные для многих туркменских племен и до XIX века почти не подвергались изменениям.

Орнамент большинства туркменских ковров характеризуется одинаковыми чертами. Будучи изобразительным, представляющим условные образы окружающего мира, он был сильно геометризован. Многие мотивы растительного, зооморфного, предметного и антропоморфного орнамента настолько стилизовались, что значение их с трудом можно было опознать. Большая степень стилизации узоров туркменских ковров говорит о длительном сроке их бытования. Геометризация узоров объясняется также техникой ткачества, особенностями материала, и, наконец, чутьем мастериц, учитывающих художественные задачи произведений прикладного искусства.

В туркменском ковроделии существовало четкое разделение орнамента на отдельные группы. Каждому виду ковра соответствовали определенные узоры как на центральном поле, так и в кайме. Среди многообразного коврового орнамента особого внимания заслуживает мотив центрального поля постилочных ковров, торб и чувалов, который носит название гёля. Медальон — гёль — наиболее сложный мотив, и в прошлом



значение его не сводилось только к чисто декоративной роли. В туркменских ковровых изделиях он несет определенную смысловую нагрузку, являясь своеобразной племенной эмблемой, отличительным знаком племени. Поэтому нередко в название гёля входило и название племени, например теке-гёль, салор-гёль, сарык-гёль и т. д. Гапса-гёль и дырناق-гёль считались племенными узорами иомудов, гулли-гёль и темирджин-гёль — эрсари, ортмен-гёль — чоудоров и т. д. Рисунок гёля, его композиция очень своеобразны — это синтез геометрического, растительного и зооморфного орнаментов. В целом ряде ковровых гёлей можно проследить преемственность их декоративного решения с древнейшим искусством Южного Туркменистана, вплоть до расписной керамики эпохи бронзы. В гёлях часто встречается геральдическая композиция из сильно стилизованных птиц и рогатых зверей.

Как уже отмечалось, для туркменского коврового орнамента характерен строгий геометризм. Ему не свойственны свободная живописная игра линий, как будто выполненных кистью, или игривость капризных арабесок, а также всевозможных сплетений, плавных завитков.

Ритмическая размеренность, неторопливость сочетаются здесь с четкостью, легкостью, изяществом и ювелирной отточенностью форм. Впечатление строгости, уравновешенности в орнаменте усиливается благодаря господству взаимно перпендикулярных направлений в целом. Может быть, в художественном строе орнамента и нет прямой аналогии с окружающей природой как в рисунке отдельных мотивов, так и в композиции туркмена-скотовода, однако сравнительная скупость мотивов в каждом отдельном ковре невольно наталкивает на аналогию со скупым и суровым характером туркменской природы.

Среди ковровых изделий XIX века наиболее редкими и старинными считаются ковры племени салоров. Значительная часть этого племени уже в середине века перестала заниматься ковроделием. Однако художественные традиции салорских ковровых изделий и орнаментики сохранились в коврах других племен. Особенно много общих черт имеется в орнаментации ковров салоров и сарыков. Отличие состояло в том, что салорские ковровые изделия выполнялись полуторным узором, в то время как сарыкские — двойным. К тому же сарыкские имели более темный фон.

Текинские ковры характеризуются также высокими техническими качествами, сдержанной и вместе с тем богатой по оттенкам гаммой. Среди мелких изделий текинцев особенно оригинальными были чучалы и торбы, выполненные комбинированной техникой. В них чередуются горизонтальные безворсовые полосы малинового или красного цвета с ворсовыми полосами, орнаментированными узором на белом фоне. Минимальными художественными средствами в этих ковровых изделиях достигается большая декоративная выразительность. Ковры текинцев стали особенно популярными в конце XIX века, когда их узоры стали подражать соседние племена.



383. Ак-баскур каракалпакский. Шерсть. XIX в.

Наиболее разнообразным по видам изделий и приемам орнаментации было ковроделение иомудов. Их ковры имели меньшую плотность и более высокий ворс. Ковровщицы применяли двойной и полуторный узел вязки. Цветовая гамма коричнево-красная, коричнево-золотистая; нередко употреблялся синий и голубой цвета. Обилие белого цвета в деталях узоров, особенно в фоне средней каймовой рамы являлось типичным признаком иомудских ковровых изделий (илл. 377). У иомудов существовали изделия из ковровой ткани, предназначавшиеся для самых различных целей в хозяйстве. Только здесь сохранилось полное ковровое оборудование упряжи для верблюда во время свадебной церемонии, наседельники на коня и т. д.

Иомудские юрты украшали нарядными ковровыми дорожками, выполненными различной техникой с орнаментом на белом фоне. В этих дорожках, а также в свадебных ковриках на верблюда — асмалыхах (халыхах) встречаются довольно реалистично изображенные зооморфные мотивы и даже целые сцены, изображающие свадебные процессии (илл. 378).

Художественные особенности и орнаментика иомудских ковров были свойственны ковровым изделиям и целого ряда других мелких племенных групп и отчасти коврам племен чинкор.

Большим разнообразием орнаментальных форм отличались ковровые изделия туркмен — эрсари. Они были высоковорсовыми, с небольшой плотностью и решались в более светлой гамме цветов, традиционных для туркменских ковров вообще. Основной цвет здесь светло-красный и кирпично-красный; часто используются контрастные сочетания довольно крупных цветowych пятен. Эрсаринские постилочные ковры имеют самые крупные гёлы простой восьмиугольной формы (илл. 379). Несколько иными художественными принципами, сближающими их с некоторыми образцами ковровых изделий Ирана и Афганистана, характеризовались беширские ковры, также входящие в группу эрсаринских.

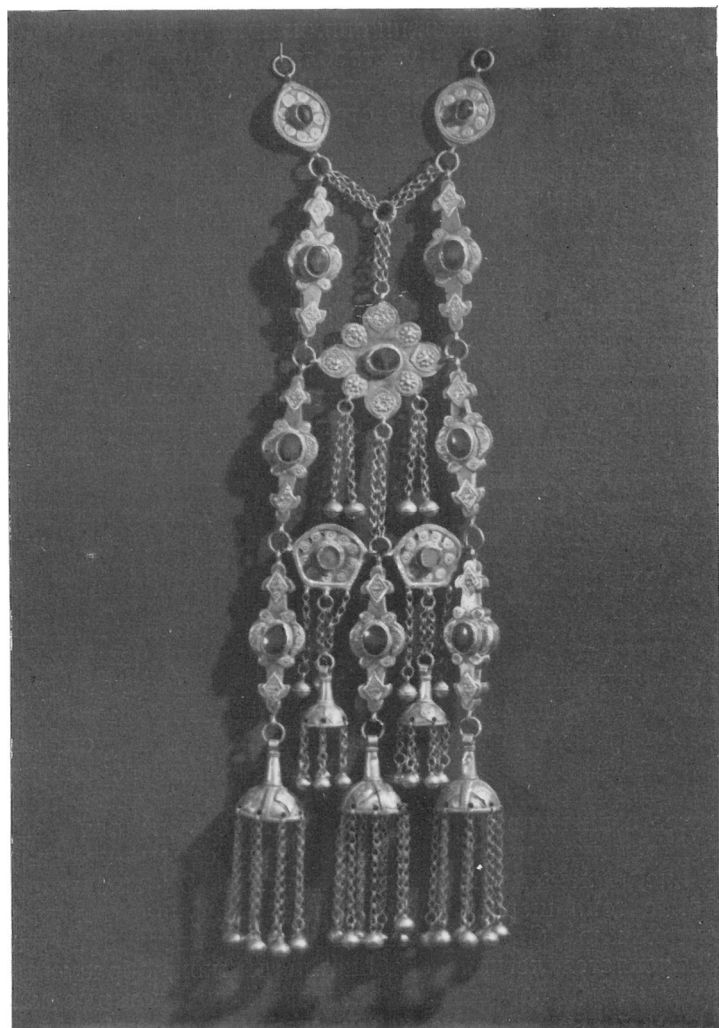
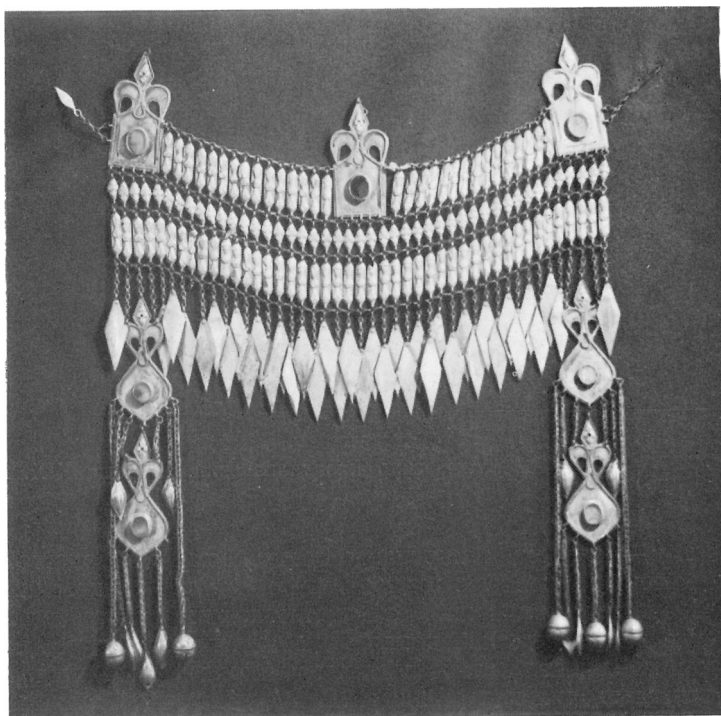
В убранстве туркменской юрты наряду с ворсовыми коврами широко использовались безворсовые паласы и войлоки или кошмы (илл. 380). Несмотря на крупные размеры потребления войлоков, их производство не представляло столь развитой отрасли народного искусства, как у других скотоводческих народов Средней

Азии — казахов и киргизов. Выпускаемые в большом количестве простые одноцветные войлоки, имевшие утилитарное значение, не несли никаких декоративных функций. К произведениям декоративного искусства можно отнести только узорные войлоки — кече, применявшиеся для покрытия пола. В техническом отношении туркменские кече несколько уступают киргизским и казахским, так как выполнялись они наиболее простой техникой вваленного узора; ни мозаичной техники, ни узорной стежки, ни аппликации туркменские мастерицы, видимо, не употребляли. Однако по своим художественным достоинствам и самобытности орнаментального и цветового строя они вряд ли уступают первым.

Узоры туркменских кече крупные и простые. Особенно популярны были вихревые розетки с различным количеством лучей, ромбы с вписанным в них мелким орнаментом, треугольники с рогообразными завитками, крестообразные фигуры и т. д. Эти узоры отличались значительным разнообразием. В декоративных композициях кече можно проследить пять основных типов. Наиболее частым является расположение нескольких крупных орнаментальных фигур в один или два ряда по длине кошмы и обрамление их неширокой каймой с характерным орнаментом сары ичан, напоминающим бегущую волну.

Декор туркменской кошмы в пластическом и ритмическом отношении отличается большой свободой, живописностью, округлостью форм и плавностью линий. Некоторые декоративные принципы (оконтуривание узора контрастным цветом, чередование одних и тех же цветов и т. д.) общие и для кошмы и для ковра. При этом декоративный строй кошмы не повторяет строй ковра. Это своеобразие кошмы продиктовано материалом и техникой производства. Именно поэтому она несет на себе печать непосредственной «рукотворности».

В цветовой гамме узорных кошм использовались естественные цвета (черный, белый, серый) для фона центрального поля и каймы, а также сочные красные, синие и желтые цвета в орнаменте. Окрашенная в яркие тона шерсть в общей гамме звучала мягко и сдержанно. Своеобразная матовость цвета в кошме объясняется легкой серебристой дымкой, образуемой отдельными ворсинками светлого фона, которые как бы омывают контуры узора, частично смешиваясь с



цветом орнамента в процессе валяния войлока. Лучшие войлоки в прошлом выделялись мастерицами туркменского племени иомуд. Особенно славилась их войлоки с двусторонним узором гошма-кече.

Ворсовое ковроделие, узорные войлоки, паласы отвечали утилитарным и эстетическим потребностям туркменского жилища. Вышивка и ювелирное искусство, имеющие не менее высокие художественные традиции, теснейшим образом были связаны с национальной одеждой, и прежде всего с женской, сохранившей свои древние черты. Как и коврам, одежде была свойственна строгая цветовая гамма и традиционный красный цвет. Простое длинное туникообразное платье придавало туркменским женщинам особую стройность и величавость. Платье дополнялось несколькими видами халатов и оригинальным головным убором, представлявшим собой разных форм высокие цилиндрические шапки, задрапированные красными платками, или повязки из нескольких платков. Высокие головные уборы туркменок имеют многочисленные аналогии среди уборов древних терракотовых статуэток, воспроизводящих образы богинь местного языческого пантеона (Маргианской и др.).

Простая и строгая одежда туркмен с большим вкусом украшалась вышивкой. В Туркмении отсутствовали большие декоративные вышивки, подобные узбекским и таджикским сузани. Вышивка играла сравнительно небольшую роль в мужской одежде, являясь в то же время непременным украшением женского платья, халатов и головных уборов. Здесь она прекрасно сочеталась с ювелирными изделиями.

Техника туркменской вышивки менее разнообразна, чем таджикская и узбекская, но по характеру орнамента она очень оригинальна. В ней четко прослеживаются два орнаментальных стиля: вышивка с линейной композицией и с крупными свободными композициями, сплошь покрывающими все поле. В первом случае вышивка выполняется мелким простым геометрическим орнаментом и отличается большим изяществом. Она украшает ворот, рукава женского платья и мужских рубаш, узкие манжеты женских штанов, боковые разрезы на халатах, тюбетейки, головные платки. По своему характеру эта вышивка близка декору каймы ковров. Вышивка второго стиля, представляющая сильно геометризованные, преимущественно растительные формы (листья чинары, тюльпаны, трилистники), богато украшала праздничные халаты — курте и халаты-накидки — чырпы. Особенно красивой вышивка была на чырпы, которые шились из одноцветного материала; зеленого, красного, желтого и белого (илл. 381, 382).

Своеобразны ювелирные изделия туркмен. Среди них наряду с совсем простыми формами (плоскими или слегка выпуклыми, иногда с чеканным орнаментом бляшками) были широко распространены довольно сложные по декору и по форме изделия, покрытые

384. Сумсюле — украшение для женского головного убора эрсаринской работы. Серебро, сердолик. 70-е — 80-е гг. XIX в.

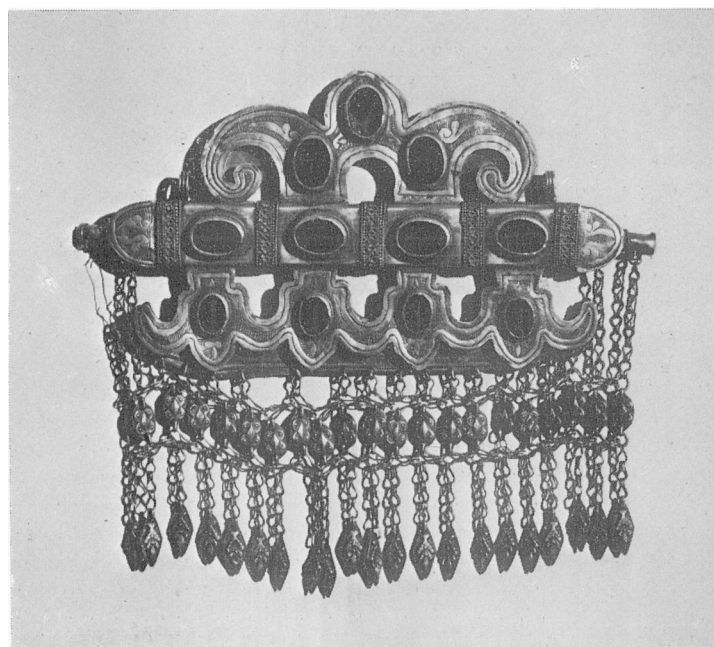
385. Сач-монжук — женское украшение на косы иомудской работы. Серебро, накладное золото, чеканка, штамповка, сердолик. 80-е гг. XIX в.



386. Эгме — украшение для женского головного убора текинской работы. Серебро, позолота, штамповка, гравировка, инкрустация сердоликом. Конец XIX в.

гравированным орнаментом, инкрустированные камнями и дополненные шумящими подвесками. Туркменки любили всевозможные нагрудные украшения типа круглой броши — гульяка, медальонов — чапраз или гонджик, изящных или массивных амулетов — тумар и хейкел, в которые вкладывались изречения из корана. Они носили шейные пластины — буков, широкие браслеты — билезик, состоящие из нескольких сегментов и инкрустированные сердоликом, кольца, иногда соединенные цепочкой с браслетом и т. д.

Среди женских головных уборов центральное место занимали налобные украшения — эгме и сямсюле (илл. 384, 386). Эгме представляют собой сплошную серебряную пластину, декорированную прорезным орнаментом и пышной гравировкой и украшенную сердоликом, сямсюле — несколько горизонтальных рядов серебряных ромбовидных или прямоугольных пластинок, скрепленных цепочкой. При этом сямсюле



387. Хайкел — женское нагрудное украшение. Серебро, штамповка, гравировка, инкрустация сердоликом. Каракалпакия. XIX в.



388. Текемет — казахский войлочный ковер. Начало XX в.

имело снизу шумящие подвески, а сверху обрамлялось более крупными орнаментальными формами с сердоликом. Налобные украшения, как правило, носили в комплексе с различного рода височными подвесками и серьгами. Большой оригинальностью отличались девичьи украшения. Маленькие круглые шапочки девушек завершались полым серебряным куполком на макушке, от которого во все стороны ниспадали подвески. К косам подвешивались ажурные орнаментальные подвески (илл. 385).

Сочетание массивных фигурных медальонов и легких изящных подвесок представляло интересный контраст, очень выразительно подчеркиваемый строгим красно-малиновым платьем. Любовь к ювелирным украшениям являлась общей чертой для всех туркменских племен, однако наборы и виды украшений в каждом отдельном случае отличались определенным своеобразием. Так, у иомудок большой популярностью пользовалась круглая брошь — гульяка; эрсаринки носили носовую серьгу, а текинки любили массивные браслеты, доходившие порой до локтя. Много серебряных украшений содержал праздничный костюм туркменки, и особенно богатой невесты.



389. Аяк-кап — казахская сума, войлочная, с аппликацией. Начало XX в.

Техника туркменских ювелирных изделий не отличалась большим разнообразием. Мастера применяли в основном штамповку и гравировку. Иногда использовали ковку, филигрань и чернь, но уникальных образцов, исполненных в этой технике, в XIX веке не встречается.

Искусство гравировки у туркмен было необычайно высоким. На серебряных изделиях разной формы искусно гравировался изящный и изысканный стилизованный растительный орнамент типа ислими. Позолотой покрывался фон или сами узоры. Умение вписать орнамент в заданную форму, найти пропорциональное равновесие всех деталей, скомпоновать узор вокруг инкрустации требовало от мастера-зергара большой точности глаза. Туркменские мастера искусно владели и техникой инкрустации серебра бирюзой или особенно часто встречающимся сердоликом. Крупные зерна сердолика разного оттенка, от густого медового, янтарного до спокойного красного, в сочетании с матовой поверхностью серебра и мерцающей позолотой, с разнообразными по форме шумящими подвесками придавали особую торжественную нарядность и благородство туркменским украшениям.



390. Сырмак — казахский войлочный ковер «мозаичной» техники. Начало XX в.

Как отмечают исследователи, туркменские ювелирные изделия отличаются большим художественным своеобразием и почти не находят себе аналогий в украшениях других среднеазиатских народов.

В конце XIX века в народном туркменском декоративно-прикладном искусстве происходят некоторые изменения, сказавшиеся на качестве изделий. Влияние и спрос рынка, распространение анилиновых красителей, ухудшивших окраску шерсти, отрицательно сказалось на колорите ковровых изделий. Более широкое использование позолоты придало ювелирным украшениям чрезмерную декоративную пышность. Однако в целом туркменское народное искусство сохранило свои богатейшие художественные традиции, корни которых уходят в глубокую древность.

В начале XIX века завершился длительный процесс освоения каракалпаками низовой реки Амударьи. Частично они расселились также в Ферганской долине, в районе Бухары и Самарканда. Общаясь с оседлым населением, каракалпаки тем не менее в искусстве прочно сохраняли традиции, связанные с кочевым бытом, с убранством юрты, утвари и костюмов кочевников.

Каракалпаки изготавливали как ворсовые, так и гладкие безворсовые ковры. Преобладающими, однако, были изделия смешанной техники, при исполнении которых на гладкий безворсовый фон в процессе тканья наносился ворсовый рельефный узор. Рельефным ковровым узором украшены ак-баскуры — широкая

тканая узорная полоса, опоясывающая и скрепляющая остов юрты (илл. 383), полосы, обрамляющие дверь в кочевое жилище, а также отделанные бахромой жамбау, которые прикреплялись снаружи юрты. Сплошным ворсовым узором украшали лицевую сторону продолговатых сумок, в которых хранили одежду и другие изделия бытового назначения.

В ковровых узорах доминирует мотив рогов барана, встречающийся в самых различных комбинациях. Применяется и довольно большое число других геометризованных мотивов, связанных, судя по названиям, с животным и растительным миром, а также с предметами домашнего обихода («шея гуся», «цветок хлопка», «гребень» и т. п.). Для композиции каракалпакского коврового узора характерно фризовое расположение мотивов, что в наибольшей степени соответствует форме украшаемых предметов. Как правило, довольно протяженные раппорты узора отделены один от другого узкой вертикальной полосой орнамента. Специфична красочная гамма ковровых изделий: теплая розово-коричневая с вкраплением желтого и зеленого тонов.

Цветной узор имеют также войлочные изделия каракалпачков (текимет — подстилка и терлик — подседельники). Узор на них исполнен вваленной техникой; своеобразен орнамент каймы текиметов, состоящий из завитков в виде волн с чередующейся расцветкой.

На деревянных дверях юрт, подставках — сабаяках, шкафчиках — сандыках и других предметах мебелировки узор располагается горизонтальными поясами и очень органично вписывается в орнаментальное убранство

кочевого жилища. Створки дверей имеют три-четыре филенки, лишь сверху и снизу отделенные друг от друга узкими поясками орнамента. Каракалпакская резьба одноплановая, плоскорельефная, в ней нет той сложности и изощренности, которые характеризуют изделия хивинских или бухарских мастеров. Однако из геометрических, стилизованных растительных и зооморфных мотивов каракалпакский резчик создавал разнообразные декоративные композиции, отличающиеся пластичностью и изяществом рисунка, красиво заполняющего отведенную для узора плоскость. Нередко рельеф резьбы дополняет инкрустация пластинками кости или красным сукном.

Вышивка и ювелирное искусство каракалпаков предназначались для украшения женской одежды. Разноцветными шелковыми нитями вышит узор (крестом или тамбурным швом) на праздничных женских головных уборах (кзыл кимешек), на нарукавниках, на так называемом синем платье, имеющем сплошную вышивку от ворота до подола. Вышивка, как и все декоративно-прикладное искусство каракалпаков, имеет узор, состоящий из геометризованных мотивов. Большинство орнаментальных образов связано с миром животных, с растительными прототипами («цветок урюка» и др.), с предметами быта («цепочка», «серьга», «пестик маслобойки»). К названию некоторых узоров добавлено определение — туркменский. Действительно, в каракалпакской вышивке отдельные мотивы, а также общая полихромия и контрастное сочетание вышитых полос и цвета материи, служащей фоном, близки туркменским и отчасти казахским вышитым изделиям. С туркменским и казахским сходно и ювелирное искусство каракалпаков, для которого характерны крупные декоративные формы. Женская нагрудная бляха — хайкел украшена цветными камнями и бахромой из подвесок (илл. 387); красивы простые по форме литые браслеты, кольца, перстни, серьги с ромбовидными подвесками.

На протяжении XIX века каракалпаки сохраняли высокий художественный уровень и самобытный характер традиционного народного декоративно-прикладного искусства.

Специфические условия формирования материальной и духовной культуры казахского народа, у которого главным было кочевое и полукочевое хозяйство, определили своеобразие и самобытность казахского прикладного искусства. Его талантливые творцы — народные мастера, несмотря на превратность и сложность исторических судеб народа, из века в век передавали художественную традицию, совершенствующуюся сообразно требованиям времени, быта, национального художественного идеала. Эта художественная традиция довела до высокого уровня технологию производства, форму и декор предметов быта, превратив их в подлинные произведения искусства.

XIX век оставил прекрасные памятники казахского прикладного искусства, достигшего в этот период высокого расцвета. Собранные в простом и удобном в условиях кочевья жилище-юрте, полностью соответствующие кочевым условиям жизни, эти изделия объединяются в цельный и красочный ансамбль, построенный по внутренним законам красоты и гармонии.

Особо важную роль в декоративном синтезе предметов из различных, противоположных по структуре

материалов — дерева, кости, кожи, металла, войлока — играют орнамент и цвет. Казахский орнамент прост, лаконичен, монументален. В нем нет излишней измельченности и усложненности. Пластика и сдержанная гибкость его линий находятся в полном соответствии с колористической гаммой, строящейся на выразительном сочетании немногих основных цветов. Расшифровка элементов орнамента и определение смыслового содержания цветосочетаний подтверждают глубокую реалистическую основу казахского художественного творчества. Так, например, один из основных орнаментальных элементов — кошкар-муюз (рога барана). У казахов — кочевников и скотоводов это животное олицетворяло богатство и плодородие, поэтому его изобразительный символ закрепился во всех видах народного узоротворчества. Каждый цвет тоже имел свое значение: красный символизировал радость, тепло, белый — истину, счастье, желтый — разум, печаль, коричневый — землю.

В XIX веке в казахском прикладном искусстве были высоко развиты изготовление орнаментированных войлочных изделий, ткачество, вышивка — этим обычно занимались женщины, а также резьба по кости, резьба и роспись по дереву, художественная обработка металла и кожи — произведения мужского труда. И если женские ремесла на протяжении всего периода предназначались для нужд собственного дома, то изделия ювелиров, резчиков по кости и дереву, кузнецов с середины XIX века стали изготавливаться на продажу.

Традиция изготовления войлочных изделий восходит к глубокой древности. В орнаментальных мотивах и технических приемах казахских узорных войлоков можно проследить общее с самыми ранними из известных нам образцов войлочных ковров Пазырыкских курганных захоронений на Алтае (VI—V вв. до н. э.).

По технике исполнения, определяющей их художественный стиль, казахские войлочные ковры делятся на два основных типа: текемет и сырмак. Это обычно крупные по размеру постилочные ковры с соотношением сторон 2:1.

Текемет изготавливался способом вваливания рисунка из цветной шерсти в рыхлую войлочную основу. Узор текеметов не имеет четких границ и слегка расплывается по контуру. Композиция узора строится на выделении центрального поля и широкой каймы, часто не орнаментированной. Узор центрального поля крупномасштабен, прост и выразителен. Он обычно состоит из расположенных по длине ромбов со вписанными в них рогообразными крестовинами, иногда делится на две равные части, по всей площади которых широко и размашисто выписаны крупные спирали или упрощенные варианты узора кошкар-муюз (илл. 388). На юге текеметы выполнялись в звучном сочетании оранжево-красных тонов и коричневого поля. В северо-западных областях рисунок выбирается мельче, цвета спокойнее и приглушеннее.

Стилистический принцип декорирования сырмаков — позитивно-негативный метод, определяемый способом изготовления этих ковров. Орнамент вырезался из двух сложенных вместе, противоположных по цвету войлоков. Затем контрастные узоры сшивали вместе, составляя центральное поле ковра из двух прямоугольников, зеркально повторяющих друг друга. Следствием этого



391. Тускииз — казахский настенный ковер. Бархат, вышивка шелком и кораллами, серебряные накладки. XIX в. Фрагмент

метода явилась еще одна особенность казахского узоротворчества — взаимопроникновение фона и узора, обусловившее художественную равноценность как фона, так и рисунка (илл. 390). Отголоски этого приема можно встретить в вышивке, ткачестве, некоторых ювелирных изделиях.

Графический четкий узор сырмака подчеркивался ярким шнуром, проходящим по контуру узоров и укрепляющим место их соединения. Так же как текеметы, сырмаки имели центральное поле и кайму, в отличие от первых, всегда орнаментированную. В целом же сырмаки более спокойны и уравновешены по своему художественному образу, чем текеметы. Узор на них тоже крупный, хотя и не столь монументальный. В орнаменте использовались главным образом зооморфные мотивы. Колористическое решение строилось на сочетании двух, реже трех цветов — обычно белого, коричневого и красного.

Кроме мозаичной техники, в изготовлении сырмаков применяли аппликацию хлопчатобумажной материей, сукном или тонким войлоком. Однако во всех случаях

сохранялось основное условие — равноценно активная роль фона и орнамента.

Монументальность орнамента, контрастное сочетание теплых и холодных тонов, отличающие казахские постилочные войлоки, обусловлены масштабом юрты и степенью ее освещения. Свет, пропускаемый через купольное отверстие, только чуть оживлял их узоры, придавая им особую выразительность.

Художественно оформлялись и широко применяемые в быту различные войлочные сумы. Они делались самой различной формы: кесе-кап — футляр для пиал, тен — сума для хранения постелей и одежды при перекочевке, сандык-кап — чехлы для сундучков, плоские, с закругленными и прямоугольными краями, аяк-кап — сума для хранения мелкой хозяйственной утвари (илл. 389). Их декорировали аппликацией из сукна, бархата, цветного шнура, вышивали, по краям украшали шерстяной плетеной бахромой, крашеным конским волосом. Декорировались обычно лицевые части сум, и только кесе-кап украшался по всему объему. Узор никогда не нарушал формы предмета, а, наобо-



392. Шапан — казахский халат. Вышивка шелком. XIX в.

рот, подчеркивал плавность или геометричность его абриса, выразительную масштабность по отношению к другим изделиям. Казахские войлочные изделия, празднично и ярко оформленные, являлись необходимой принадлежностью интерьера юрты.

Из настенных ковров наиболее известны тускиизы. Их художественному решению придавалось особое значение, так как тускииз вешался на почетное место в юрте, прямо против двери. Это было наиболее красочное пятно в декоративном оформлении ее интерьера. В первой половине XIX века тускиизы делали главным образом из войлока со сложной аппликацией из

дорогих тканей, часто сочетающейся с вышивкой. На тускииз нашивали ювелирные изделия, пучки перьев филина, охраняющие от «злого духа». Так же как в постилочных войлоках, в тускиизах украшались центральное поле и кайма. Имелись тускиизы, композиция которых строилась по принципу орнаментированного П-образного бордюра. Таким способом выполнен уникальный тускииз, принадлежащий Центральному государственному музею Казахстана. Материалом для него послужила кожа с тисненным узором; по полю разбросаны узорные серебряные бляхи. Ковер изготовлен на рубеже XVIII и XIX веков.

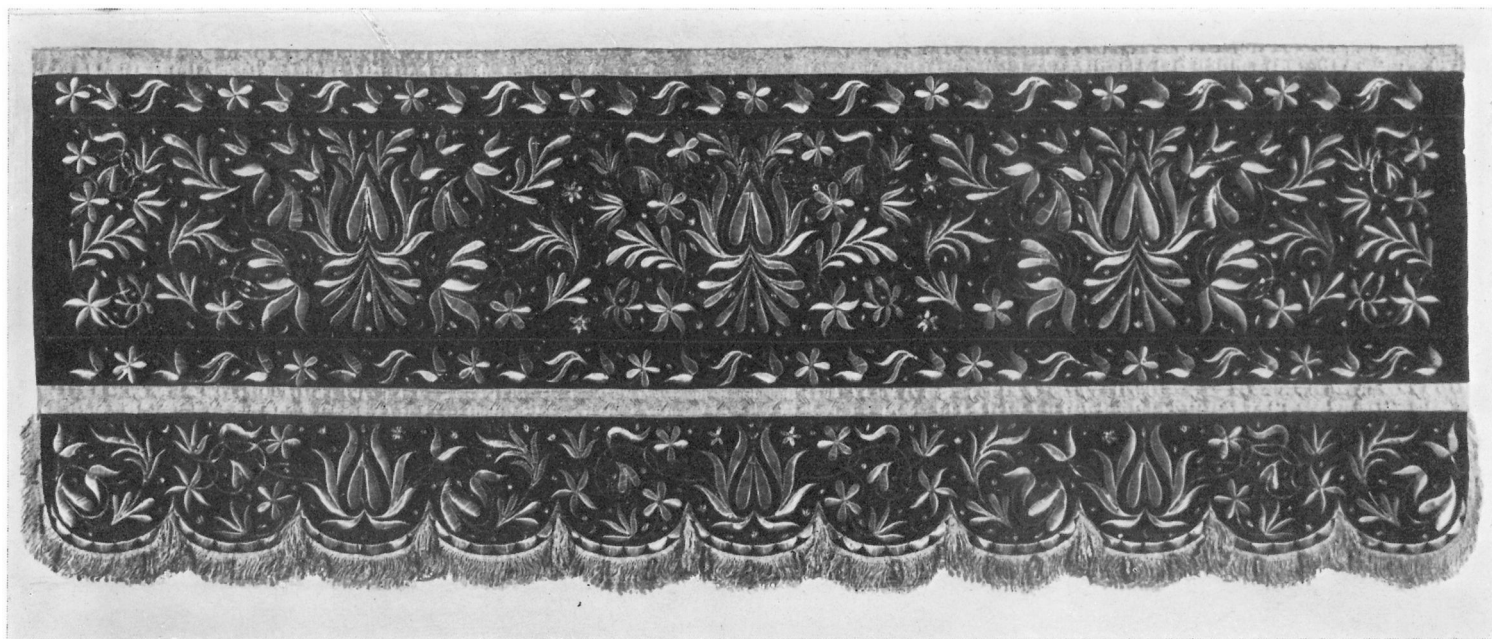
С распространением дорогих привозных тканей — цветного сукна, бархата, шелка, тускиизы стали делать из более эффектных, чем войлок, материалов. Постепенно закрепилась композиция, в которой центральное поле иногда оставляли совсем свободным от декора, зато П-образный бордюр, обычно из черного бархата, расшивался пышными и яркими растительными узорами.

К концу XIX века тускиизы стали чрезвычайно декоративными и красочными. В Государственном музее искусств Казахской ССР хранятся два тускииза, выполненные в последние годы столетия мастерицей из рода аргын на территории нынешней Семипалатинской области. Центральное поле одного тускииза составлено из двух шкур снежного барса; по черному бархатному бордюру золотым шитьем исполнены растительные розетки, скромные по размеру, но выразительные законченностью орнаментальных линий. По краю ковер оторочен мехом норки и выдры. В бордюре второго ковра крупными кораллами вышиты цветы с тонкими изящными стеблями и листьями. В узор бордюра вкомпонованы нашитые ювелирные бляхи прекрасной работы (илл. 391).

Более скромные тускиизы вышивались тамбурным швом. В их вышивке преобладали растительные узоры; это были или заполненные пышной цветочной вязью солярные розетки или свободно выющийся стебель, обогащенный разнообразными растительными побегами. Яркость и сочность цвета в сочетании с глубоким бархатным фоном создавали впечатление праздничности и изысканности. Предпочтение П-образной композиции бордюра и свободного центрального поля объясняется, очевидно, тем, что по обычаю перед тускиизом ставили подставку со сложенными на ней постельными принадлежностями. Таким образом, оставался виден только край ковра с трех сторон.

Вышивкой украшались различные бытовые предметы — сумы для хозяйственной утвари, полотенца, попоны для лошадей, покрывала на кровать (илл. 393).

В коллекции Государственного музея искусств Казахской ССР есть покрывало (тосек жакпыш), декорированное золотым и серебряным шитьем. Мастерица из рода аргын Шонаева Турлыхан выполнила его в 1841 году. Объемность пластичных узоров, обусловленная техникой вышивки, создает на темно-красном бархатном фоне изделия мягкую игру света и тени. В высоком мастерстве исполнения, в продуманности каждого изгиба растительных побегов, собранных в строгие, законченные композиции, в полной мере проявились древняя художественная традиция вышивки и орнаментальной импровизации, творческая индивидуальность и талант мастерицы.



393. Тосек жакпыш — казахское покрывало для кровати. Вышив-ка золотыми и серебряными нитками. Вторая половина XIX в.

Гладевой и тамбурной вышивкой, золотым и серебряным шитьем украшалась одежда — головные уборы, халаты, платья, обувь.

Широко распространенный в Казахстане обычай дарить халаты повлиял на особую изысканность их декора. Халаты знати имели устойчивую декоративную композицию. На спине и полах халата вышивались солярные круги, заполненные растительными мотивами. Этот орнамент был одновременно оберегом и символом аристократического происхождения. Плотная тамбурная вышивка блестящими шелковыми нитями по монохромному, преимущественно темно-красному фону напоминает праздничный блеск глазурованной мозаики в облицовке среднеазиатских архитектурных сооружений (илл. 392).

Значительную роль в интерьере юрты и в быту казаха-кочевника играли тканые изделия. Ткали большие ворсовые ковры (тукти-клем, илл. 394), безворсовые (такыр килем), длинные орнаментированные полосы для скрепления и украшения юрты (бау, баскуры), паласы (алаша), сшитые из бау и баскуров, различные сумы (коржын — переметная сума, кереге-кап — сума для перевозки складывающейся стены юрты).

По технике ткачества и декоративному стилю эти предметы близки киргизским и каракалпакским тканым изделиям. Различие определяется трактовкой орнаментальных элементов, выбором цвета, общим композиционным решением. В казахских ворсовых коврах, обычно темно-красных, насыщенных тонов, рисунок исполнялся черным или темно-красным утком и подчеркивался светлым контуром. Узор состоял из соединенных по вертикали ступенчатых квадратов с вписанными рогаобразными композициями. В бордюре использовали те же рогаобразные мотивы и различные составленные из треугольников фигуры. Ворсовые ковры ткали на станке, который представ-

лял собой вертикально-наклонную раму размером $3,5 \times 2$ метра.

Изготовление ворсовых ковров было распространено на юге и в районах нынешних Кызыл-Ординской, Гурьевской, Актюбинской областей. В северных и северо-восточных районах ткали безворсовые, скупо орнаментированные баскуры и ковры.

Техника безворсового тканья насчитывает несколько художественных приемов. Наиболее простой из них — способ терме. Им выполнялись бау и простые алаша. Ткачество кежимтеру дает большее разнообразие орнаментальных мотивов и высокую плотность переплетения. Ткачеством орама-терме, обеспечивающим рисунок с обеих сторон, выполнялись главным образом настенные ковры — такыр килем. Способ бес-кесте, напоминающий вышивку гладью, применялся обычно вместе с другими видами ткачества при изготовлении коржынов и баскуров. Безворсовые изделия ткали на горизонтальном станке — ормек, который был известен по всей территории Казахстана.

С особым вниманием выполнялись баскуры, скреплявшие деревянный каркас юрты в месте соединения купольных жердей (уык) со стеной решеткой (кереге). Подобно архитектурному фризу, зрительно отделявшему перекрытие здания, баскуры служили для отделения купольного пространства от основной части юрты. Сообразно с размером юрты они бывали очень длинными (до 18—20 м). Орнаментальные импровизации по всей длине баскура не повторяются. Каждый вытканый узор является законченной узорной комбинацией. Преобладает геометрическая группа орнамента. Широко используется мотив дерева с симметрично уравновешенными частями по обе стороны.

Из степной травы — ши казахские женщины изготавливали простые и узорные циновки — шим ши. Такие циновки обычно помещались между войлочным



394. Тукти-клем — казахский ворсовый ковер. Шерсть. XIX в.



395. Казахское женское седло. Дерево, металл, серебрение, ажурная резьба. Вторая половина XIX в.

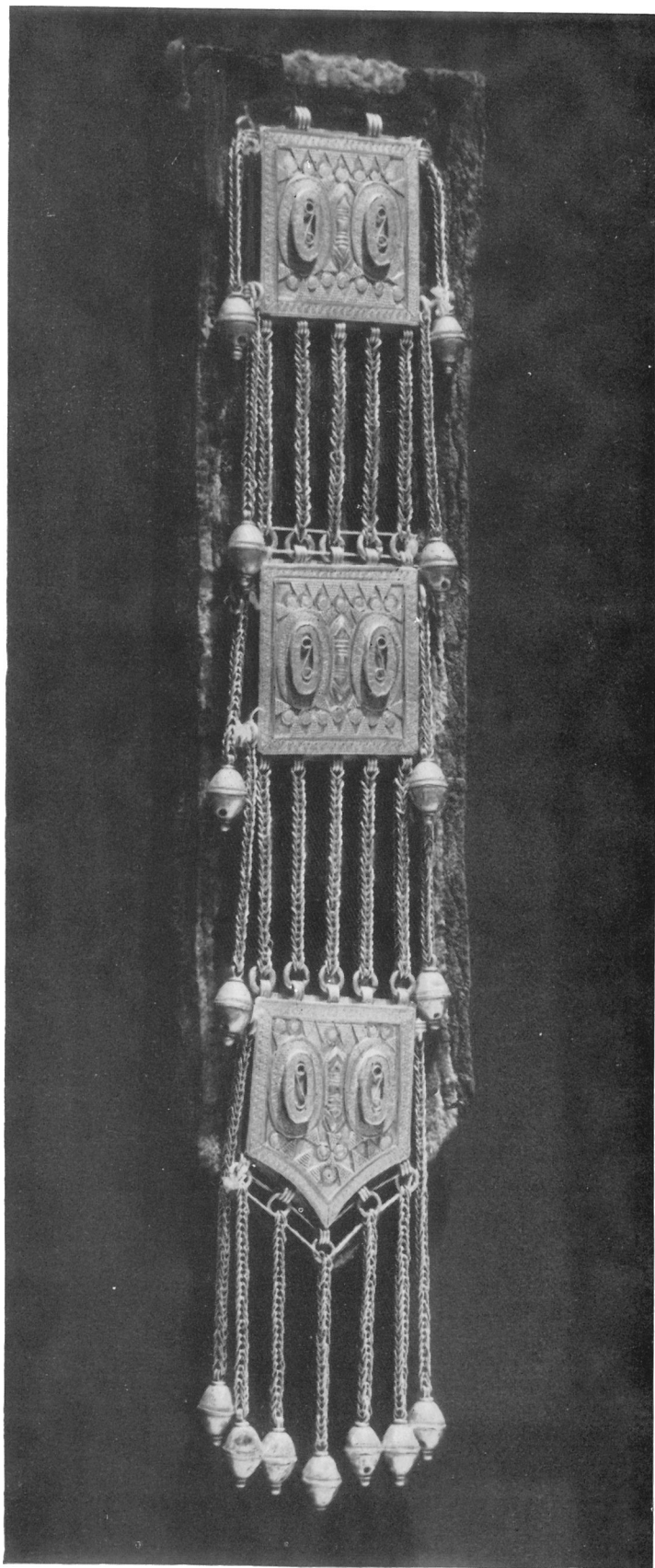
покрытием юрты и кереге. Своей яркостью и праздничностью шим ши прекрасно дополняли интерьер. Процесс их изготовления трудоемок. Каждый стебель оплетался шерстяными окрашенными нитями или цветной шерстью соответственно задуманному рисунку. Узор циновки близок казахским ворсовым и войлочным коврам.

Художественная обработка металла достигла в XIX веке высокого уровня. Многие русские и зарубежные путешественники, посетившие Казахстан в этот период, отмечали самобытность и совершенство изделий казахских ювелиров-зергеров. Изготавливались серебряные наборы для конской сбруи, седла (илл. 395), мужских и женских поясов, бляхи для украшения деревянного каркаса юрты, сундучков, кроватей, кожаной и деревянной посуды. Ювелирные украшения обязательно входили в комплекс повседневной и праздничной одежды. Особенно красивы были праздничные украшения. Для их изготовления употреблялось обычно серебро. Это связано не только с тем, что при постоянном спросе на изделия серебро было найти легче и проще (материалом служили монеты заказчика). Своими декоративными качествами серебро больше

отвечало национальному художественному идеалу, не терпящему пестроты и мишурного блеска. Соответственно строго выбирались и отделочные камни: серебро прекрасно сочеталось с теплым благородным сердоликом, а кораллы и бирюза выгодно оттеняли его природные достоинства.

Особенностью стиля казахского зергерства являются сдержанность изобразительного языка, лаконичность в подборе выразительных средств, внимание к проработке каждой детали. Эти художественные приемы выгодно подчеркивают форму изделия, его пространственно-композиционную завершенность.

Можно выделить несколько школ казахского ювелирного искусства. Изделия из западных районов отличаются массивностью форм, величественностью и торжественностью образа. Нагрудное украшение — ониржиек состоит из нескольких соединенных цепочками прямоугольных или фигурных пластин, обработанных с внешней стороны позолотой, ложной зернью. Пластины центрируются розетками, круглыми или овальными, с геометрическими композициями из ложной зерни. Иногда в розетки вставлено цветное стекло, укрепленное треугольниками зерни (илл. 396).



396. Ониржиiek — нагрудное украшение. Серебро с позолотой, штамповка, вставки из стекла. XIX в.

Нагрудное украшение дополнено массивным браслетом с присоединенными к нему двумя или четырьмя кольцами. Перстни обычно плоские, без камня, овальной или круглой формы, с поверхностью, обработанной в том же стиле.

На территории нынешней Кустанайской области изготавливались штампованные изделия. Их любили украшать подвесками из серебряных штампованных листочков, коралловыми и стеклянными бусинками на цепочке. В северных и северо-восточных районах была распространена филигрань. Так, украшения для кос — шолпы часто делали из нескольких соединенных по длине фигурных розеток. Каждая розетка состоит из ажурного сканого обрамления с крупным сердоликом в центре.

Техника чернения, известная казахам с древнейших времен, в середине XIX века, с проникновением сюда изделий работы кавказских мастеров, получила новое рождение. Ее широко применяли и в северных и в северо-восточных районах, и украшения в этой технике стали называть кавказскими.

Повсеместно изготавливали литые и кованые браслеты, плоские и круглые в сечении. Их несомкнутые концы всегда декоративно обрабатывались — резьбой, гравировкой, чеканкой. Наборы для конской сбруи украшались насечкой по железу, резьбой, инкрустацией сердоликом. Техника насечки, известной всем народам Средней Азии, обрабатывались ажурные и штампованные бляхи для кожаных подседельников. В соединении с тисненными узорами они придавали этим изделиям особую декоративность.

В XIX веке среди казахов были широко популярны различные изделия из кожи. Кожаная хозяйственная утварь (торсык — сосуд для кумыса, конек — подойник, шыны-кап — чехлы для пиал) часто сочетает несколько материалов — кожу, дерево, металл. Украшалась она гравировкой и тиснением, выполняемым с помощью специальных трафаретных досок. Узоры этих изделий восходят к основной группе мотивов казахского национального орнамента, приобретая, однако, в каждом конкретном случае соответствующую пластическую выразительность (илл. 398).

Замечательным качеством искусства казахских народных мастеров является глубокое чувство материала, его природных свойств, умение их выделить и подчеркнуть. Это качество проявляется во всех видах казахского народного творчества, в том числе и в искусстве резьбы по дереву и кости. По данным археологических раскопок традиции художественной обработки дерева и кости на территории Казахстана восходят к эпохе ранних кочевников VI—IV веков до н. э.

В XIX веке резчики по дереву — агаш уста и резчики по кости — суюкши, так же как и зергеры, были профессиональными ремесленниками. Многие из них пользовались широкой известностью. Труд их высоко ценился. В резьбе по дереву преобладал плоско-рельефный узор с четко выраженным контуром рисунка. Известны также трехгранновыемчатая резьба и штриховка. Резьбой украшались лицевые части сундучков для хранения продуктов — кебеже, посудных шкафов — асадал (илл. 399), кроватей — тосек агаш. Особенно изысканны объемные резные изделия: различные ковши для разливания кумыса — ожау и чаши — сапты аяк. Вырезанные из цельного куска дерева

ожау, часто композиционно очень сложные, пластичной и цельностью образа, певучестью удлинённых пропорций напоминают музыкальные смычковые инструменты.

Узорный рельеф казахских деревянных изделий выдержан в общем стиле национального орнамента. Он одноплановый, никогда не перегружен. В нем та же сдержанность и законченность узорных композиций, как и на других произведениях казахского народного декоративного искусства. Мотивы орнамента — смешанного характера: растительные, космологические, животные.

Резные изделия на юге Казахстана часто тонировались или ярко раскрашивались таким образом, чтобы еще больше подчеркнуть рельефный рисунок. В других областях деревянные резные предметы украшались орнаментированной костью, металлическими ажурными бляхами. Полностью расписные изделия встречались реже.

Художественно обработанными костяными пластинами инкрустировались деревянный каркас юрты, мебель, посуда, музыкальные инструменты. Бытовали изделия, сделанные целиком из кости или рога, — гребни, ожау. В декоре некоторых деревянных изделий орнаментированная кость сочеталась с резным посеребренным металлом.

Известны несколько способов инкрустации костью — сплошная облицовка гравированными или резными костяными пластинами и частичная. Частичная инкрустация иногда сочеталась с резьбой по дереву. В коллекции Государственного музея искусств Казахстана хранится дверца посудного шкафа с резьбой и инкрустацией (илл. 400). Резьба — контурная, неглубокая и применена лишь для того, чтобы подчеркнуть гибкую пластику орнаментальных узоров в композиции, исполненной инкрустированностью костью. Костяные пластины с рельефом часто раскрашивались. Под ажурную кость иногда подкладывался фон из цветной материи. Кость прикрепляли к основе гвоздиками с высокими посеребренными шляпками. Все это придавало изделию дополнительный декоративный эффект.

В целом казахское народное прикладное искусство XIX века отличается сложившимся художественным стилем, позволяющим определить его особенности в общем круге художественного творчества народов Средней Азии и Казахстана.

Как и у других, по преимуществу кочевых народов Средней Азии, искусство киргизов в XIX веке было неотделимо от быта, связано с практическими задачами создания жилища, утвари, одежды. Вместе с тем ограниченность форм художественного творчества отнюдь не свидетельствовала о слабой творческой одаренности народа. В произведениях декоративного искусства эстетические чувства раскрывались с большой талантливостью, а порой и с тончайшим артистизмом и подлинно художественным вкусом.

Представления о прекрасном в киргизском искусстве наиболее ярко выражены в войлочных изделиях. Орнаментированный войлок служил для украшения переносного жилища — юрты, предметов, связанных с перекочевками, народными празднествами, свадебными церемониями.



397. Текче — киргизская подвесная сумка. Войлок. Аппликация. XIX в.



398. Казахские кожаные сосуды с тисненым узором. Первая половина XIX в.



399. Лицевая часть ящика для хранения посуды. Резьба по дереву. Начало XIX в.



400. Дверца шкафа для посуды. Дерево, инкрустация костью, резьба. XIX в.

Различные технические приемы орнаментации войлочных изделий во многом определили и их художественные особенности. Как и казахам, киргизам была известна мозаичная техника, близко соприкасающаяся с аппликацией и в своем происхождении, по-видимому, связанная с ней. Этой техникой киргизы выполняли постилавшиеся в юрте на пол ковры — ширдаки (в южных районах — ширдамал), подвесные сумки и мешки для хранения домашних вещей, широкие полосы, укреплявшиеся внутри юрты на ее купольной части, навесные двери на юрту и т. п.

Ширдаки изготовлялись киргизами почти повсеместно. Исключение составляют лишь некоторые районы, населенные родоплеменной группой ичкилик. В ширдаках хорошо видна зависимость их орнаментации от техники исполнения. Вырезанные одновременно из двух кусков войлока разного цвета, орнаментальные мотивы образуют в ширдаках композиции, в которых каждый из мотивов занимает равную по отношению к узору другого цвета площадь и является зеркальным его отражением. Узор плоскостный, графически четкий, цветовая гамма его ограничена (илл. 402).

Ширдак состоит из центрального поля и обрамляющего его бордюра. Узор центрального поля крупный. В этом сказывается, с одной стороны, понимание народными мастерами декоративного назначения ковра, рассчитанного на рассмотрение извне юрты на довольно значительном расстоянии, с другой — зависимость от технических возможностей, заставляющая избегать мелких форм орнамента и его детализации. Композиция, вытянутая по горизонтали, отличается уравновешенностью, отдельные мотивы располагаются в ней однопланово и никогда не бывают наложенными один на другой или переплетенными между собой.

Композиционное расположение орнамента в центральном поле построено на выделении двух, трех, четырех крупных, ритмически повторяющихся фигур в виде круга, четырехугольника, ромба или крестовины. Иногда центральное поле разбито по диагонали на клетки. Пространство между клетками, так же как и между крупными фигурами и внутри их, заполняется узором, представляющим различные вариации завитков, в основе которых лежат изображения животных и растительных форм. Один из основных элементов этого узора — рогообразный завиток, носящий у киргизов название «кочкор муйуз» (рог горного козла). Различные сочетания рогообразных завитков образуют подчас сложный и витиеватый, как бы текучий орнамент. Особенно распространены парные рогообразные завитки. В бордюрах они в сочетании с одиночными завитками составляют плавно очерченные ряды.

Большую роль в создании впечатления богатства орнамента и его композиционной слаженности в ширдаках играет умелое использование мастерами контрастных цветовых сочетаний. В расцветке центрального поля ширдаков доминируют сочетания красного цвета с синим, коричневого с оранжевым. Эти же цветовые сочетания преобладают в расцветке бордюров, но они, как правило, не совпадают. Если, например, центральное поле строится на сочетании красного цвета с синим, то в бордюре ведущими будут коричневый с желтым или оранжевым (долина Таласа) или белый с красным (Тянь-Шань). Если цвета центрального поля и бордюра совпадают, они берутся в различной

тональности. Большую декоративную роль играет и цветной шнур, оконтуривающий узор ширдака.

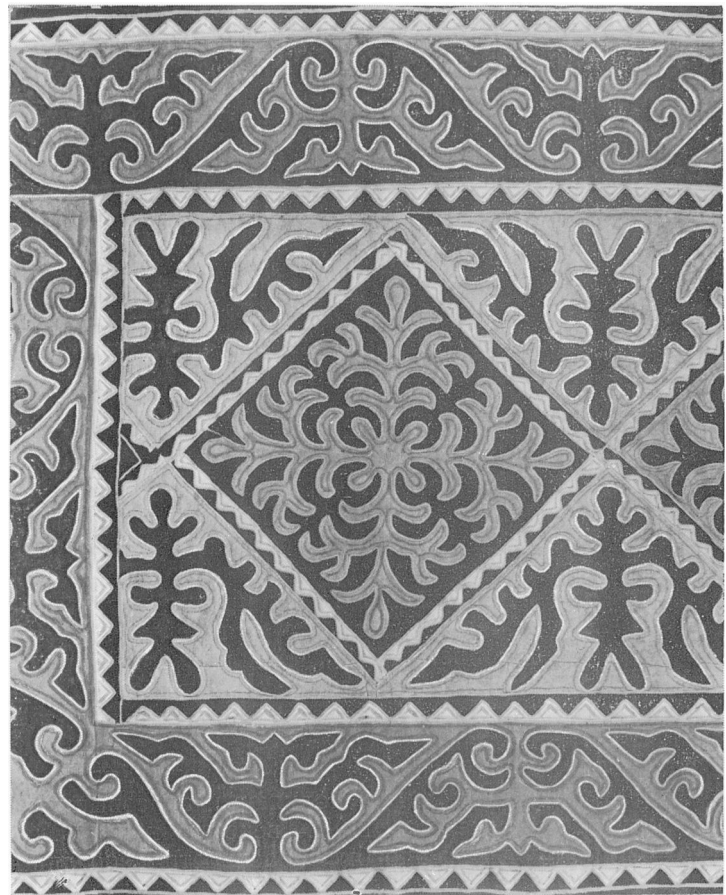
При общности решений орнаментального и декоративного строя киргизских мозаичных войлочных ковров в них есть некоторые локальные различия, определяемые особенностями развития этого вида искусства у отдельных родоплеменных групп. На Тянь-Шане, где этот вид искусства имеет особо устойчивые традиции и где в основе композиции войлочного ковра лежит обычно круг, ромб и квадрат, связанные с древними космологическими представлениями, широкое распространение имеют также ковры со сплошным заполнением центрального поля непрерывным узором из искусно скомпонованных парных завитков. Тянь-шанские ширдаки отличаются большой уравновешенностью композиции, ясностью и стройностью рисунка и его ритмом, что вместе с повышенной декоративностью цветового решения придает им особую монументальность. В долине Таласа в орнаментации войлочных ковров сказываются близкие связи с искусством казахов. Здесь же встречается и миндалевидный узор растительного характера, заимствованный, по-видимому, у узбеков.

Мозаичная техника оформления войлочных изделий сочеталась иногда с аппликацией, заключающейся в наложении на светлую кошму узора, вырезанного из красного войлока, а с середины XIX века — из красного фабричного сукна или хлопчатобумажной ткани. Наиболее широко аппликация применялась при внешнем оформлении богатых и свадебных юрт. Ею декорировались войлочные покровы купольной части юрты, войлочные завесы на вход в юрту и многое другое.

Высокий вкус и мастерство особенно ярко проявлялись при изготовлении мелких войлочных изделий: многочисленных сумок (илл. 397, 406), чехлов и т. д. В их орнаментации ясно сказывается умение киргизских мастеров согласовывать декоративное оформление вещи с ее формой. Находя для каждого предмета из войлока соответствующую форму, они подчиняют ей все композиционное и цветовое решение декора.

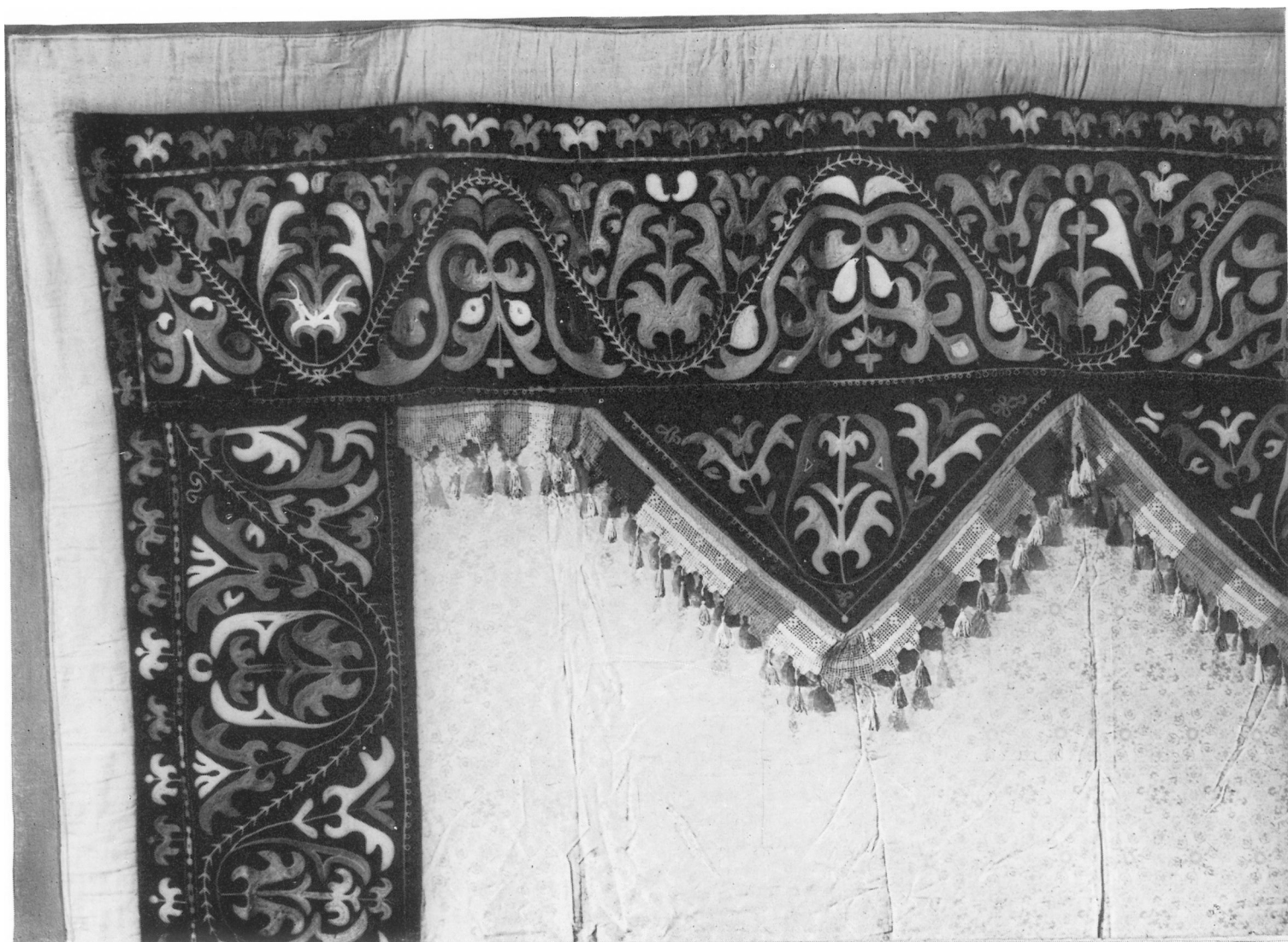
Существуют известные различия между художественным строем крупных и мелких изделий из войлока. Крупные изделия строже по рисунку и композиции, четче по ритмам; мелкие — отличаются большей свободой в компоновке узора, большей его живописностью. Несмотря на небольшие размеры, они не утрачивают свойственные киргизскому искусству черты монументальности, достигаемые особой лаконичностью образного решения, соотношением пропорций, локальностью цвета.

В противоположность мозаичной технике изготовления войлочных изделий техника вваленного или вкатанного узора придает их декору пластичность, сглаженность цветовых переходов, расплывчатость и подвижность орнаментальных форм. Эта техника применяется в основном для изготовления постилочных ковров (алакииз), которые производятся почти всеми



401. Алакииз — киргизский войлочный ковер с вваленным узором. XIX — начало XX в. Фрагмент

402. Ширдак — киргизский войлочный ковер. XIX — начало XX в. Фрагмент



403. Тушкииз — киргизское настенное панно. Тамбурная вышивка по черному бархату. Начало XX в. Фрагмент

народами Средней Азии (илл. 401). Орнамент выкладывается в алакизах из прядей цветной шерсти или из тонкого цветного войлока в процессе валки. Также как и в ширдаках, в орнаменте киргизских алакизов преобладают композиции, складывающиеся из крупных рогообразных завитков — муйуз. Расцветка строится на сочетаниях красного с синим, желтого с оранжевым на фоне естественного цвета шерсти — коричневого, серого или белого.

Одним из древнейших видов украшения киргизских войлочных изделий является узорная стежка, исполнявшаяся по одноцветной светлой или темной кошме нитками из верблюжьей шерсти. В стежке встречаются и наиболее древние элементы узора — концентрический круг, спираль, зигзаг.

Почти аналогичную роль, какую играют в быту киргизов войлочные изделия, исполняют и ворсовые ковры, хотя ковроткачеством в XIX веке занимались далеко не все киргизы. Оно было распространено лишь в южных, примыкающих к Ферганской долине обла-

стях, заселенных родопленными группами ичкилик, мундуз, басыз и другими. Киргизские ковры в XVIII—XIX веках поставлялись в виде дани ханскому двору в Коканде. Со второй половины XIX века они в большом количестве шли на международные рынки.

По рисунку киргизские ковры чрезвычайно разнообразны. Композиция узора, его интерпретация имеют большое количество вариантов, благодаря чему узор производит впечатление большого богатства. В некоторых коврах композиция центрального поля строится на повторе по горизонтальной оси двух, трех крупных медальонов в виде ступенчатых многоугольников, квадратов или ромбов, обрамленных парными завитками, или на массе одной усложненной фигуры. Центральная часть ковра бывает разбита продольными полосами на два, три и более поля. Иногда поле ковра покрыто решеткой из поперечных и продольных полос, рассекающей его на мелкие квадраты или ромбы, заполненные ромбовидными мотивами, округлыми или звездообразными розетками, S-образными фигурками и т. п.

Встречается решетка и крестообразной формы с крестообразным же узором в промежутках. Сложную разработку получает мотив рогообразного завитка.

Некоторые старые киргизские ковры приближаются по композиции к туркменским ковровым изделиям с племенными гёлями. Медальоны и небольшие промежуточные розетки размещаются в них строгими рядами в продольном направлении. В расцветке используется диагональный принцип, не совпадающий с линейным ритмом. Однако от туркменских эти ковры отличаются более крупными масштабами орнаментальных форм, большей графичностью и лаконизмом рисунка, имеющего в основном геометрические очертания с четко обозначенными завитками. Кроме того, киргизские ковры отличаются от туркменских большей высотой (6—8 мм) и рыхлостью ворса благодаря меньшей плотности вязки узлов (узел полуторный, 80—110 тыс. на 1 кв. м), а также большей полихромностью цветовой гаммы, в которой, как и в войлоках, главные цвета — красный и синий, а дополнительные — коричневый, белый, желтый, оранжевый, розовый, фиолетовый, зеленый и другие.

В узоре киргизских ковров значительное место занимают растительные мотивы. Встречается, например, орнамент в виде вертикально стоящего стебля со стилизованными ветвями. В ряде растительных форм узора киргизских ковров есть близость к узорам ковров Восточного Туркестана. Характерна цветочная розетка типа хризантемы, типичная для хотанских и кашгарских ковров. В бордюрах киргизских ковров, состоящих из одной широкой и двух или нескольких узких полос, преобладают вытянутые, подчиненные одноосной симметрии ромбы и треугольники, многолепестковые розетки, непрерывные ломаные линии с завитками, наклонные линии с уступами, меандровый узор.

При большом разнообразии композиционных и колористических построений, большой свободе в использовании разнородных элементов орнамента, киргизские ковры производят впечатление художественного единства. В них есть ясная и величественная простота, нарядность, выражающая жизнеутверждающий характер киргизского народного творчества.

Наиболее ценными в художественном отношении и традиционными, наряду с небольшими войлочными изделиями, являются мелкие киргизские коврики — чаваданы, баштыки, предназначенные для хранения и перевозки при перекочевках предметов домашнего обихода. Они более свободны и выразительны по рисунку, более гармоничны по цвету, нежели большие ковры. Уравновешенность орнамента достигается в них не столько симметрией, сколько большой его ритмической слаженностью, органической связанностью с формой предмета и его назначением. Виртуозно владея ритмическим членением плоскости ковра, умея точно наметить соотношение мотивов орнамента с фоном и цветовым построением, киргизские мастера искусно komponуют свои узоры, заставляя их всякий раз звучать по-новому.

В большинстве мелких ковровых изделий проявляется принцип равновесия фона и орнамента с активным выделением центрального поля, ограниченного узкой и скромной каймой. Цельность красочной гаммы основывается здесь на преобладании благородного насыщенного мареново-красного цвета и умелом подборе



404. Киргизский замшевый вышитый халат. XIX в.

цветовых сочетаний. Важную роль в этом играли и применявшиеся до последней четверти XIX века для окраски шерсти растительные красители, придававшие ей блеск, сочность и богатство оттенков.

Несмотря на то что ковры производились лишь некоторыми племенными группами, несомненно, что этот вид искусства — неотъемлемая часть культуры всего киргизского народа. Стилистически они неразрывно связаны со всеми другими видами киргизского художественного творчества, и прежде всего изделиями из войлока и тростника — чия. Из чия, оплетая каждую тростинку цветной шерстяной нитью, киргизы изготавливали узорные циновки, использовавшиеся при сооружении юрты и как дверные завесы и ширмы.

Декоративность в циновках достигается раппортным или симметричным расположением орнаментальных форм, имеющих геометрические очертания, и контрастным сопоставлением цветов. Обводка орнаментальных мотивов прерывистой линией и некоторая фактурность поверхности, обусловленные техническими особенностями изготовления циновок, придают узору как бы подвижность. Узор имеет неисчислимо количество вариантов. В одних случаях он приближается к орнаментации войлочных мозаичных, в других — ворсовых ковров. В Прииссыккулье и Тянь-Шане преобладают крупные формы в виде соприкасающихся, вытянутых



по горизонтали ромбов и своеобразных ломаных фигур, образованных как бы разрезанными на части рогообразными завитками. В Алайской долине традиционная трехчастная композиция с крупным тяжеловесным медальоном в виде ромба или квадрата в центре. По сторонам его располагаются легкие и свободные по рисунку вертикальные стебли с симметричными завитками. Основой декоративного строя этих циновок при большом количестве компонентов является замечательная уравновешенность всех их цветовых элементов.

Широкое распространение у киргизов имели вышивка и узорное ткачество. Вышивкой украшались многие предметы в юрте, мужская и женская одежда, головные уборы, конское убранство. Она выполнялась по кошме, шерстяной и хлопчатобумажной ткани цветной шерстью и шелком. Со второй половины XIX века типичной становится вышивка по черному бархату и красному сукну.

Техника вышивания разнообразна. Повсеместно распространена вышивка одним из древнейших на Востоке тамбурным швом (ильмес): крючком — на севере, иглой — на юге. На юге пользуются также основанным на переплетении ниток швом ильмедос, в более уплотненном варианте известным и туркменам. В старинных вышивках преобладающим был красный цвет. Позднее расцветка становится более полихромной. В основе орнамента лежит чаще всего круглая розетка, заполненная завитками, растительными и стилизованными зооморфными мотивами.

Среди предметов, предназначенных для убранства юрты, большим своеобразием отличаются вешавшиеся на стенку, вытянутые в длину, обрамленные сверху и с боков вышивкой прямоугольные панно — тушкиизы (илл. 403, 407). Этот вид изделий был известен всем киргизам, кроме ичкиликов. Старинные тушкиизы делались из войлока и украшались аппликациями из красного сукна домашней валки или вышивкой цветной шерстью. Позднее вышивка стала выполняться цветным шелком по черному бархату. Средняя, невышитая часть заполнялась узбекским узорным шелком или цветной тканью. В узоре тушкиизов наряду с мотивом круглой розетки нередко встречается изогнутый, идущий вдоль всего края панно стебель, в изломах которого помещаются пучки листьев, мотив граната, миндаля. В некоторых вышивках можно видеть схематизированные изображения животных и птиц и даже сцены охоты и пастбища. Эти жанровые мотивы, как и отдельные изображения животных, напоминающие рисунки на стенах мазаров, благодаря найденности масштабных отношений, плоскостной трактовке формы и декоративному цветовому решению, органично связаны с орнаментальным декором вещи, составляя с ним неразрывное целое.

Из предметов киргизской одежды особыми декоративными качествами отличались вышитые тамбуром женские распашные бархатные юбки для верховой езды и мужские замшевые штаны, а также халаты (илл. 404, 405). В старину искусно вышивались голов-

405. Киргизский замшевый вышитый халат. XIX в.

406. Аяк-кап — киргизская сумка для посуды. Вышивка по бархату. XIX в.

ные уборы в виде шлемовидных шапочек для замужних женщин. Вышивка на шапочках исполнялась по белой ткани очень тонким тамбурным или счетным швом со сплошным заполнением фона мелким узором различных оттенков красного цвета.

Среди киргизских узорных тканей широко использовалась в быту плотная, отличающаяся слегка рельефной фактурой двухцветная, красная с синим, ткань терме. Особенностью ее является взаимопроникновение фона и узора, состоящего из ломаных линий, образующих ромбы с парными завитками. На юге изготавливали ткани с чередующимися белыми и цветными узорными полосами и с рисунком, создающимся при помощи дополнительного цветового утка, четко выступающего на светлом одноцветном фоне. Все они ткались из шерстяных нитей в виде полос различной ширины, которые служили для укрепления и украшения юрты, для поддержания ее войлочных покровов. Из полос сшивали узорные паласы, сумки, попоны.

Разделение труда в художественном творчестве между женщинами и мужчинами у киргизов было такое же, как и у казахов. Женщины хранили и развивали традиции искусства валяния кошм, ткачества и вышивки, передавая эти традиции от матери к дочери. Художественная обработка металла, кожи и дерева находилась главным образом в руках мужчин — кузнецов, ювелиров, мастеров резьбы по дереву, которые сочетали свое ремесло с основным занятием животноводством и земледелием. Об исконности этих ремесел свидетельствует не только их широкое распространение на всей территории, заселенной киргизами, но и глубокая стилистическая связь созданных мастерами художественных изделий со всеми другими видами народного творчества, связанного с кочевым укладом жизни.

Резьба по дереву, сочетавшаяся иногда с росписью и раскраской, применялась в украшении деревянных частей юрты, а также различных бытовых предметов: укладок, подставок, на которые складывались кошмы, ковры и постель, шестов — вешалок для одежды и конской сбруи, мешалок для кумыса, черпаков. В большинстве областей преобладала рельефная резьба со скошенными, мягко снижающимися к фону округлыми краями. Резьба эта давала возможность создавать узоры, отличающиеся большой пластичностью и внутренней динамикой. Плоская резьба под прямым углом бытовала преимущественно в южных районах и лишь на небольших предметах. На юге же встречается резьба двуплановая с дополнительной обработкой основных линий орнамента резцом.

Выразительная рельефная резьба на притолках, дверных рамах и дверях юрт из Тянь-Шаня. Узор на них, образованный в результате довольно глубоко выбранного ножом фона, состоит из кругов и спокойных, уравновешенных округлых рогообразных линий. Переход освещенных, выпуклых частей резьбы к углубленным, затененным образует мягкую светотень, благодаря которой предметы из дерева приобретают своеобразную живописность, подчеркнутую декоративностью, роднящие их с произведениями искусства из войлока с вваленным узором. Плавность движения орнамента обуславливает особую текучесть линий, усиливающую декоративные качества. Двери воспринимаются издали как висящий у входа в юрту ковер.



407. Тушкииз — киргизское настенное панно. Тамбурная вышивка по бархату. Начало XX в. Фрагмент

Традиции искусства резьбы по дереву были особенно устойчивыми именно в северных районах. Наиболее распространен здесь мотив вихревой розетки — древний солярный знак, который помещался как оберег при входе в юрту на притолке или на верхней части створки двери. Он или вкомпоновывается в рисунок, состоящий из рогообразных завитков, или выступает как самостоятельный мотив. Особенно часто вихревая розетка применялась при украшении резных деревянных футляров для хранения и перевозки фарфоровых чашек. Хорошо вписываясь в округлость крышки футляра, она принимает более обобщенную, то более детально разработанную форму.

На юге резьба по дереву в искусстве киргизов связана с традициями узбекской и таджикской декоративной резьбы. Двери здесь являются деталью жилища преимущественно оседлого типа. Орнамент имеет в основе своего построения узоры, образованные пересечением линий квадрата или различного очертания звезд с окружностью. В предгорьях Алая резьба наносится на поверхность предмета не путем углубления фона, а путем вырезывания самого узора в виде прямых и косых зарубок. Несмотря на примитивность и



410. Лука седла, украшенная серебром. Ажурная резьба, штамповка. Киргизская работа. 1914 г.

ценными камнями, из которых излюбленными были сердолик, бирюза и кораллы (илл. 408). Различные родоплеменные группы пользовались разными по форме и характеру декора украшениями. Некоторые из них носили повседневно, другие надевали только в особо торжественных случаях — на свадьбу, при перекочевках.

Пуговицы, наконечники на Тянь-Шане и в Таласе украшались ажурной филигранью. Здесь же сохранялись наиболее древние формы наконечных украшений в виде массивной прямоугольной пластинки с серебряной насечкой, а иногда и с голубой эмалью и вставными камнями. В XIX веке получила распространение известная казахам массивная треугольная или фигурная подвеска с бляшками на кольцах и коралловая низка с серебряными, полыми внутри ажурными бусинами. У северных же киргизов было распространено сложное по форме богатое височно-нагрудное украшение, состоящее из большого количества орнаментированных подвесок, соединенных на груди треугольной или прямоугольной пластиной.

На юге известна была фибула — большого размера застежка с отверстием в центре, служившая для

скрепления ворота женского платья. Повсеместно распространенными были кольца, браслеты (часто не сомкнутые) и серьги. Серьги в форме круга и полукружья с филигранью и зернью широко бытовали на юге.

Киргизские мастера-ювелиры не любили резких изломов линий, острых углов, дробных форм. Путем сопоставления светлого и темного, мелкого и крупного, гладкого и изукрашенного они добивались игры света, игры объемов, делающих их произведения броскими и декоративными (илл. 409).

Искусство киргизов в XIX веке, несмотря на некоторые местные, локальные особенности, обусловленные историческими судьбами племен, из которых формировалась киргизская народность, обладает большой целостностью и своими характерными чертами. Отдельные виды киргизского изобразительного народного творчества, функционально и художественно между собой связанные, составляют единый комплекс, в котором пластическая и цветовая сущность предметов имеет свой неповторимый образный строй. Важную роль в сложении этого строя играют узорные кошмы, ковры, вышивки, циновки, образующие как бы

внешнюю и внутреннюю оболочки юрты. Они организуют ее пространство и составляют единый декоративный аккорд, где ярко выражено стремление к цветовому эффекту, к контрастам и своеобразной ритмике чередования звучных, открытых тонов, а также отдается предпочтение крупному и броскому орнаменту с четким и ясным силуэтом, рационально и конструктивно построенным.

Искусство киргизов, имеющее много точек соприкосновения с творчеством туркмен, каракалпаков и ряда других народов, особенно близко искусству казахов, с которым его роднит общность не только образного языка, но и всего орнаментально-декоративного строя. Вместе с тем об исконности его традиций свидетельствует сходство многих орнаментальных форм и построений с декором древних архитектурных памятников Киргизии — узгентских мавзолеев XI—XII веков, гумбеа Манаса XIV века и других.

Рассмотрение архитектуры и декоративно-прикладного искусства народов Средней Азии и Казахстана показывает, что в XIX веке в рамках традиционной художественной системы они не переставали быть развивающимся творчеством, многообразным в своих жанрах и формах.

По сравнению с классическими периодами средневековой художественной культуры в развитии искусства XIX века явственно сказался приоритет тех его видов, которые рождались непосредственно в быту народных масс. Яркие примеры этому дают народное зодчество, резьба и роспись по ганчу и дереву, различные виды текстиля, бытовая керамика, художественная работа по металлу, искусство ювелиров.

Высокая культура узоротворчества — мастерство рисунка, чувство пластики, композиции и колорита — сообщила народному искусству неповторимый характер и глубокое эмоциональное звучание, основанное на поэтически-образном воплощении красоты окружающей человека природы.

В интерьере жилища и народном костюме осуществлялся синтез декоративных искусств, основанный на вековых традициях. Свойственное народным мастерам чувство ансамбля позволило им независимо от материала и техники, в которых они работали, безошибочно включать произведения декоративного искусства в единую эстетическую среду. В этом, а также в художественно-поэтическом содержании заключена непреходящая ценность народного творчества, традиции которого мастера Средней Азии и Казахстана бережно сохранили до Великой Октябрьской социалистической революции и передали нашим современникам.

- ⁷⁸ Иоганн Бротце, по происхождению чех, родился в Гёрлитце, учился в Лейпцигском и Виттенбергском университетах, удостоен степени доктора философии. С 1768 года жил в Риге. Был субректором, конректором и впоследствии выполнял обязанности ректора Рижского императорского лицея (с 1804 — гимназия). Титулярный советник автор и составитель известного собрания «*Sammlung verschiedener Liefländischen Monumente Prospective, Münzen, Wappen etc*» (10 томов инфолио).
- ⁷⁹ Jauna boksterēšanas un lasīšanas grāmata Vidzemes mīļiem bērniem par labu sarakstīta no Pridriķa Erdman Stoll, Jaunpils draudzes mācītāja. Rīga, 1813. Julius Konrad Daniel Müller.
- ⁸⁰ «Иллюстрация», 1845, № 20, стр. 320.
- ⁸¹ Портреты, принадлежность которых не указывается, находятся в Государственной картинной галерее Армении (Ереван).
- ⁸² В Государственном музее искусств Грузинской ССР, где находится портрет, его считают работой неизвестного художника. Однако стилистический анализ показывает исключительную близость этого портрета художественным принципам живописи Нерсисяна. К тому же его нельзя приписать никому из живших в то время в Тбилиси художников армян, грузин и других национальностей.
- ⁸³ Основная масса армянских ковров XIX века создавалась на шерстяной основе, но ткались и шелковые ковры, нежные, легкие, мягкие и блестящие.
- ⁸⁴ Записки С. А. Тучкова, 1766—1808. СПб., 1908, стр. 186.
- ⁸⁵ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 594.
- ⁸⁶ В. Романович. Путевые заметки.— «Литературная газета», 1830, № 51, стр. 57.
- ⁸⁷ П. Г. Бутков. Заметки персидского похода 1796 г., или Все, что видел, слышал, узнал.— «Материалы для новой истории Кавказа 1722 по 1803 г.», т. 2, СПб., 1869, стр. 580.
- ⁸⁸ А. фон Гакстгаузен. Кавказский край, ч. 1, СПб., 1857, стр. 231.
- ⁸⁹ Записки о Персии.— Газета «Кавказ», 1852, № 78.
- ⁹⁰ А. Дюма. Кавказ. Тифлис, 1861, стр. 393.
- ⁹¹ Это обстоятельство позволяет нам в качестве иллюстраций к данной главе использовать произведения народного искусства не только первых двух третей, но и конца XIX века; кроме того, точная датировка народных художественных изделий XIX столетия часто затруднительна.
- ⁹² Кундаль — техника росписи, особенность которой заключается в том, что контуры узора при помощи массы, состоящей из глины, алебаstra и клея, сделаны рельефными и покрыты золотом.
- ⁹³ В литературе XIX века казахов обычно называли киргизами, а киргизов — каракиргизами.
- ⁹⁴ Раздел о миниатюре написан по материалам В. Г. Долинской.
- ⁹⁵ Ташкент, Институт востоковедения, инв. № 373.
- ⁹⁶ Там же.
- ⁹⁷ Наибольшей плотностью вязки, от 220 до 400 тысяч узлов на квадратный метр, отличались салорские, сарыкские и текинские ковры; наименьшей плотностью (78 — 156 тысяч узлов) — ковры эрсаринской группы. Иомудские ковры занимают промежуточное место.
- ⁹⁸ У других народов Средней Азии, кроме туркмен, энси не встречается. Нет подобных изделий и среди ковров народов Ирана, Турции, Восточного Туркестана. Орнамент энси и его композиционное построение абсолютно не похожи на другие постилочные и мелкие ковровые изделия туркмен. Эти резкие отличия позволяют считать их своего рода раритетом.

- Üprus, H. Tallinn aastal 1825. Tallinn, 1965.
 Üprus, H. XIX sajandi esimese poole ehitismälestised. Rmt. «Eesti arhitektuuri ajalugu». Tallinn, 1965, lk. 333—375.
 Üprus, H. Eesti rahvakunst kunstiajaloo aspektist.— «Etnograafiamuuseumi aastaraamat», 24. Tallinn, 1969, lk. 7—38.
 Vaga, V. Tartu Ülikooli arhitektid. Tartu, 1928.
 Vaga, V. Vene arhitektide ja skulptorite teoseid baroki—ja klassitsismiajajärgust Eestis. Eesti NSV Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised. Ajalugu I. Tartu, 1947.
 Vaga, V. Kunst Tartus XIX sajandil. Tallinn, 1971.
 Vaga, V. Kunst Tallinnas XIX sajandil. Tallinn, 1976.
 Viiges, A. Eesti rahvapärane puutööndus. Ajalooline ülevaade. Tartu, 1960.
 Manninen I. Die Sachkultur Estlands, bd. 1—2. Tartu, 1931, 1933.
 Neumann W. Karl August Senff. Ein baltischer Kupferstecher. Reval, 1895.
 Neumann W. Lexikon baltischer Künstler. Riga, 1908.
 Neumann W. Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts. Riga, 1902.

ИСКУССТВО АРМЕНИИ

- Братья Акоп и Агафон Овнатяны. Каталог выставки. Предисл. Р. Драмбяна. М., 1952.
 Драмбян Р. Г. Армянский художник Акоп Овнатян и иранские влияния в его искусстве. III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Ленинград, 1935, сентябрь. М.—Л., 1939, стр. 56—59.
 Дурново Л. А. Армянская набойка. М., 1953.
 Измайлова Т. А., Айвазян М. А. Искусство Армении. М., 1962.
 Казарян М. Художники Овнатяны. [М., 1968].
 Овнатян Акоп. [Альбом]. Предисл. Р. Драмбяна. Ереван, 1969.
 Степанян С. Л. Дореволюционное искусство Армении.— В сб.: «Очерки по истории искусства Армении». М.—Л., 1939, стр. 56—73.
 Халпахчьян О. Х. Армяно-русские культурные отношения и их отражение в архитектуре. Ереван, 1957.
 Халпахчьян О. Х. Гражданское зодчество Армении (жилые и общественные здания). М., 1971.
 Шопен И. И. Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи. СПб., 1852.
 Яралов Ю. С. Ереван. М., 1943.

Հակոբյան Թ. Խ., Երևանի պատմությունը (1801 — 1879 թթ.), Երևան, 1959:
 Շահազիզ Ե., Հին Երևանը, Երևան, 1951:
 Շահախանյան Գ. Հովհաննես, Ստորագրություն կաթողիկէ էջմիածնի և հինգ գաւառացի Արարատայ, հ. Ա., էջմիածին, 1842:

- Hofrichter Z. Armenische Teppiche. [Album]. Wien, 1937.
 Poidebard R. P. Anciennes broderies arméniennes.— «Revue des Etudes Arméniennes», 9. Paris, 1929, pp. 239—248.
 Sakisian A. Pages d'Art Arménien. Paris, 1940.
 Sakisian A. Les tapis arméniens du XV^e au XIX^e siècles.— «La Revue de l'Art ancien et moderne». Paris, t. 64, juin — décembre 1933, pp. 21—36.

ИСКУССТВО ГРУЗИИ

- Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. [М., 1968].
 Беридзе В. Грузинская архитектура с древнейших времен до начала XX века. Тбилиси, 1967.
 Габуниа А. Г. Народное творчество Грузии. Тбилиси, 1958.
 Джандиери М. И., Лежава Г. И. Архитектура горных районов Грузии. М., 1940.
 Драмбян Р. Г. Армянский художник Акоп Овнатян и иранские влияния в его искусстве. III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Ленинград. 1935, сентябрь. М.—Л., 1939, стр. 56—59.
 Казарян М. Художники Овнатяны. [М., 1968].
 Лежава Г. И., Джандиери М. И. Архитектура Сванетии. М., 1938.

- Чубинашвили Г. Н. Грузинское чеканное искусство. Исследование по истории грузинского средневекового искусства. Тбилиси, 1959.
 Чубинашвили Г. Н., Северов Н. П. Пути грузинской архитектуры. Тбилиси, 1936.

ბედუქაძე ს., რეზვიაშვილი ნ., მოლოდინი ლ., ჩართოლანი მ., ჩაჩაშვილი გ., ქართული ხალხური კერამიკა (კატალოგი). საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია. აკად. ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი. თბილისი, 1964
 ბერიძე ვ., თბილისის ზუროთმძღვრება. 1801—1917 წლები. ტ. I. თბილისი, 1960;
 დავითაშვილი ქ., ძველი ქართული ნაქარგობა. თბილისი, 1973.

АЗЕРБАЙДЖАН

- Абдуллаев Н. Ковровое искусство Азербайджана. Баку. 1971.
 Азербайджанская вышивка. [Альбом]. Под ред. П. А. Азизбековой. М., 1971.
 Аскерова Н. Орнамент на металле. Баку, 1974.
 Ашурбейли С. Об истории сурханского храма огнепоклонников.— В сб.: «Памятники архитектуры Азербайджана», вып. 1. М.—Баку, 1946, стр. 43—54.
 Бретаницкий Л., Датиев С., Мамиконов Л., Мотис Д. Нуха. М., 1948.
 Бретаницкий Л., Саламзаде А. Кировабад. М., 1960.
 Бретаницкий Л. С., Мамиконов Л. Г., Ревазов У. Б. Лагич (к вопросу связи планировочной структуры города с его производственной спецификой).— «Советская этнография», М.—Л., 1964, № 3, стр. 124—133.
 Бретаницкий Л. Баку. [Л.—М., 1970].
 Казиев А. О видах народного бытового искусства.— В сб.: «Искусство Азербайджана», вып. 4. Баку. 1954, стр. 9—51.
 Керимов К. Азербайджан в произведениях русских художников.— В сб.: «Искусство Азербайджана», вып. 6. Баку, 1959, стр. 137—224.
 Керимов Л. Азербайджанский ковер, т. 1. Баку—Л., 1961.
 Миклашевская Н. Стенные росписи Азербайджана XVIII — XIX вв.— В кн.: «Архитектура Азербайджана. Очерки». Баку. 1952, стр. 467—556.
 Саламзаде А. К изучению стенных росписей Азербайджана XVIII — XIX вв.— «Доклады АН Азерб. ССР», т. 10, 1954, № 6, стр. 445—456.
 Саламзаде А. Архитектура Азербайджана XVI—XIX вв. Баку, 1964.
 Сысоев В. Атешга—храм огнепоклонников в Сураханах, близ Баку.— «Известия Азербайджанского археологического комитета» (Азкомстари), вып. 1. Баку, 1925, стр. 1—28.
 Усейнов М., Бретаницкий Л., Саламзаде А. История архитектуры Азербайджана. М., 1963.
 Эфенди Р. О средневековой скульптуре Азербайджана.— «Искусство», 1975, № 5, стр. 65—68.
 Эфенди Р. Декоративно-прикладное искусство Азербайджана. [Альбом]. Баку, 1976.
 Эфендијев Р. Азербайжан ел сәнәти. Бақы, 1971.
 Кәримов. К. Монуменгал бојакарлыг сәнәтиимзин тарихиндән.— «Гобустан», 1971, № 1, сәһ. 58—61.
 Саламзаде Ә. В., Садыгзаде Ә. Ә. XVIII—XIX әсрләрдә Азербайжанда јашајыш биналары. Бақы, 1961.

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

- Абдурасулаев Р. А. Архитектура народного жилища Узбекистана.— В сб.: «Архитектурное наследие Узбекистана». Ответ. ред. доктор искусствоведения Г. А. Пугаченкова. Ташкент, 1960, стр. 6—37.
 Аведова Н. А. Искусство оформления узбекских музыкальных инструментов. Ташкент, 1966.
 Аведова Н. А. Живые традиции хивинской резьбы по дереву.— В сб.: «Искусство зодчих Узбекистана», 4. Ташкент, 1969, стр. 192—206.
 Андреев М. С. К материалу по Средне-Азиатской керамике. Запись экспедиции от об-ва изучения Таджикистана и средазкомстариса, работавшей в пределах Таджикистана летом 1925. Ташкент, 1926.

- Андреев М. С. Орнамент горных таджиков верховьев Аму-Дарьи и киргизов Памира. Ташкент, 1928.
- Антипина К. И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов. По материалам, собранным в южной части Омской области Киргиз. ССР. Фрунзе, 1962.
- Антипина К. И. Народное искусство киргизов. Изделия из войлока, ткани, вышивка. Фрунзе, 1970.
- Антипина К. И. Народные сокровища Киргизии. Фрунзе, 1974.
- Антипина К. И. Народное искусство киргизов. Дерево, чий, плетение, вышивка, кожа, металл. Фрунзе, 1977.
- Архитектурные памятники Хивы. Путеводитель. Сост. В. А. Булатова, И. И. Ноткин. Ташкент, 1972.
- Астафьев А. А. Текинские орнаменты с их применением для ковров, вышивок и проч. Собранные в Ахал-Текинской экспедиции, вып. 1. СПб., 1885.
- Басенов Т. К. Прикладное искусство Казахстана. Алма-Ата, 1958.
- Бачинский Н. М. Резное дерево в архитектуре Средней Азии. [М.], 1947.
- Белинская Н. А. Мастера архитектурного орнамента.— В сб.: «Искусство таджикского народа», вып. 3. Душанбе, 1965, стр. 78—112.
- Белинская Н. А. Декоративное искусство горного Таджикистана. [Текстиль]. Душанбе, 1965.
- Белинская Н. А. Резной ганч Таджикистана.— В сб.: «Искусство таджикского народа», вып. 4. Душанбе, 1979, стр. 125—174.
- Бернштам А. Н. Архитектурные памятники Киргизии. М.—Л., 1950.
- Бернштам А. Н. Материалы к изучению архитектуры киргизов и казахов XVIII—XIX вв. в Семиречье.— «Краткие сообщения Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая», вып. 10. М., 1950, стр. 64—76.
- Бобринский А. А. Орнамент горных таджиков Дарваза (нагорная Бухара). М., 1900.
- Бурдуков Н. Гончарные изделия Средней Азии. СПб., [1904].
- Бурдуков Н. Указатель к коврам, выставленным на исторической выставке в Музее училища барона Штиглица. СПб., 1905.
- Веймарн Б. В. Искусство Средней Азии. М.—Л., 1940.
- Веймарн Б. В. Архитектурно-декоративное искусство Узбекистана. [М.], 1948.
- Веймарн Б. В. Изучение орнамента Хивы XIV—XIX вв.— «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. 28. М., 1949, стр. 110—114.
- Воронина В. Л. Жилища Ванча и Язгулема.— В сб.: «Архитектура республик Средней Азии». М., 1951, стр. 251—280.
- Воронина В. Л. Народные традиции архитектуры Узбекистана. М., 1951.
- Воронина В. Л. Народная архитектура Северного Таджикистана. М., 1959.
- Воронина В. Л. Народная архитектура юга Таджикистана.— «Архитектурное наследие», 21. Малоизученные проблемы архитектуры народов СССР. М., 1973, стр. 150—164.
- Востров В. В. Некоторые изделия казахских мастеров-зергеро-в по материалам экспедиции 1955 года.— «Труды Института истории, археологии, этнографии АН Каз. ССР», т. 6. Этнография. Алма-Ата, 1959, стр. 127—143.
- Гаврилов М. Ф. О ремесленных цехах в Средней Азии и их статусах-рисоля.— «Известия Средне-Азиатского комитета по делам музеев и охраны памятников старины, искусства и природы», вып. 3. Ташкент, 1928, стр. 223—241.
- Гаврилов М. Ф. Орнамент киргиз Сусамыра. Ташкент, 1929.
- Гогель Ф. Ковры. М., 1950.
- Государственный музей искусств Каракалпакской АССР. Автор-составитель И. В. Савицкий. М., 1976.
- Гулямов Я. Г. Памятники города Хивы. Ташкент, 1941.
- Денике Б. П. О резных деревянных дверях в Средней Азии.— «Труды секции археологии Института археологии и искусствознания», т. 4. М., 1928, стр. 178—179.
- Денике Б. Прикладное искусство Средней Азии.— В сб.: «Художественная культура советского Востока». Под общ. ред. И. Бороздина. М.—Л., 1931, стр. 53—74.
- Денике Б. П. Архитектурный орнамент Средней Азии. М.—Л., 1939.
- Дудин С. Киргизский орнамент.— «Восток», кн. 5. М.—Л., 1925 стр. 164—183.
- Дудин С. М. Ковровые изделия Средней Азии. Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР, т. 7. Л., 1928, стр. 71—166.
- Ершов Н. Н., Широкова З. А. Альбом одежды таджиков. Душанбе, 1969.
- Жданко Т. А. Народное орнаментальное искусство каракалпак-ов.— «Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции». Под общ. ред. чл.-кор. АН СССР С. П. Толстого, т. 3. М., 1958, стр. 373—410.
- Засыпкин Б. Н. Архитектура Средней Азии. М., 1948.
- Захидов П. Ш. Искусство проектирования в творчестве народных зодчих Узбекистана (XIX — начало XX в.).— В сб.: «Искусство зодчих Узбекистана», т. 1. Ташкент, 1962, стр. 75—92.
- Захидов П. Ш. Самаркандская школа зодчих XIX — начала XX века. Ташкент, 1965.
- Захидов П. Ш. О школах зодчества Узбекистана (XIX — начало XX в.).— В сб.: «Искусство зодчих Узбекистана», 4. Ташкент, 1969, стр. 132—155.
- Исаев Б. Архитектурно-декоративное искусство Таджикистана. Душанбе, 1963.
- История Бухары с древнейших времен до наших дней. Под ред. И. М. Муминова. Ташкент, 1976.
- История киргизского искусства. Краткий очерк. Под ред. чл.-кор. АН Кирг. ССР А. А. Салиева. Фрунзе, 1971.
- История Самарканда, т. I. С древнейших времен до Великой Октябрьской социалистической революции. Ответ. ред. И. М. Муминов. Ташкент, 1969.
- История Хоремза с древнейших времен до наших дней. Под ред. И. М. Муминова. Ташкент, 1976.
- Киргизский национальный узор. Материалы собр. и обработ. худ. М. В. Рындиным. Под общ. ред. акад. И. А. Орбели. Вступит. статья А. Н. Бернштама. Л.— Фрунзе, 1948.
- Кисляков Н. А. Свадебные лицевые занавески горных таджиков.— Сборник Музея антропологии и этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР, т. 15. М.—Л., 1953, стр. 291—316.
- Клодт Е. А. Казахский народный орнамент. Вступ. статья В. Чепелева. М., 1939.
- Ковровые изделия Средней Азии. Из собрания, составленного А. А. Боголюбовым, вып. 1, 2. СПб., 1908, 1909.
- Корнилов П. Е. Бытовое искусство Средней Азии. Материалы по народному искусству Средней Азии. Бухара, 1932.
- Корнилов П. Е. Чеканное производство Бухары. Казань, 1932.
- Круковская С. М. Встречи с Кокандом. Ташкент, 1977.
- Лавров В. А. Градостроительная культура Средней Азии (с древнейших времен до второй половины XIX века). М., 1950.
- Маргулан А., Басенов Т., Мендикулов М. Архитектура Казахстана. Алма-Ата, 1959.
- Масанов Э. А. Домашние промыслы и ремесла казахского народа во 2-й половине XIX — начале XX в.— «Ученые записки Казахского гос. университета им. С. М. Кирова», т. 38, вып. 4. Вопросы истории Казахстана. Алма-Ата, 1959, стр. 167—177.
- Масанов Э. А. Заметки о резьбе по кости и камню у казахов (вторая половина XIX — начало XX в.).— «Труды Института истории, археологии, этнографии им. Ч. Велиханова АН Каз. ССР», т. 18. Материалы и исследования по этнографии казахского народа. Алма-Ата, 1963, стр. 103—121.
- Махкамова С. Узбекские абровые ткани. [Альбом]. Ташкент, 1963.
- Морозова А. С. Архитектурные мотивы в орнаменте текстильных изделий народов Средней Азии.— В сб.: «Искусство зодчих Узбекистана», т. 6. Ташкент, 1969, стр. 217—229.
- Мошкова В. Г. Племенные «гёли» в туркменских коврах.— «Советская этнография», 1946, № 1, стр. 145—162.
- Мошкова В. Г. Джюльхырысы (два уникальных узбекских ковра XIX в. из собрания музея).— «Труды Музея истории народов Узбекистана», вып. 1. Материалы к истории народов Узбекистана из фондов музея. Ташкент, 1951, стр. 27—32.
- Мошкова В. Г., Морозова А. С. К истории ковроделия Мерва.— «Известия АН Туркменской ССР», № 1. Ашхабад, 1961, стр. 80—81.
- Мошкова В. Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX — начала XX века. Материалы экспедиций 1929—1945 гг. Обработаны, дополнены и подготовлены к печати канд. исторических наук А. С. Морозовой. Ташкент, 1970.
- Муканов М. С. Ковровое производство и его орнамента.— «Труды Института истории, археологии, этнографии АН Казахской ССР», т. 6. Этнография. Алма-Ата, 1959, стр. 91—103.
- Народное декоративно-прикладное искусство киргизов.— «Труды киргизской археолого-этнографической экспедиции», т. 5. Под ред. С. В. Иванова, К. И. Антипиной. М., 1968.

- Народное декоративно-прикладное искусство казахов. Текст на казахском и русском языках Н. А. Оразбаевой. Л., 1970.
- Народные сокровища Киргизии. Фрунзе, 1974.
- Народы Средней Азии и Казахстана. Под ред. С. М. Толстова. В 2-х томах. М., 1962, 1963.
- Ноткин И. И. Ансамбль у восточных ворот Ичан-Калы г. Хивы.— В сб.: «Архитектурное наследие Узбекистана». Ответ. ред. доктор искусствоведения Г. А. Пугаченкова. Ташкент, 1960, стр. 85—110.
- Ноткин И. И. Хивинские мастера-строители.— В сб.: «Искусство зодчих Узбекистана», т. 3. Ташкент, 1965, стр. 147—151.
- Ноткин И. И. Композиционные приемы узбекских зодчих в архитектуре Хивы.— «Материалы и исследования по истории и реставрации архитектурных памятников Узбекистана», вып. 1. Ташкент, 1967, стр. 116—127.
- Нурмухаммедов Н.-Б. Искусство Казахстана. Под общей редакцией Б. В. Веймарна [М., 1970].
- Нусов В. Е. Архитектура Киргизии с древнейших времен до наших дней. Фрунзе, 1971.
- Оразбаева Н. А. Искусство резьбы по кости у казахов.— «Труды Института истории, археологии, этнографии АН Казахской ССР», т. 6. Алма-Ата, 1959, стр. 144—158.
- Памятники архитектуры Средней Азии. Автор текста и сост. А. М. Прибыткова. М., 1971.
- Пещерева Е. М. Бухарские золотошвей.— «Сборник Музея антропологии и этнографии», т. 16. М.—Л., 1955, стр. 265—282.
- Пещерева Е. М. Гончарное производство Средней Азии.— «Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР», т. 42, М., 1959, стр. 311—372.
- Пещерева Е. М. О ремесленных организациях Средней Азии в конце XIX — начале XX в.— «Краткие сообщения Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР», т. 33. М., 1960, стр. 39—46.
- Пиркулиева А. Н. Ковровое ткачество туркмен долины Средней Аму-Дарьи.— В сб.: «Материальная культура народов Средней Азии и Казахстана». М., 1966, стр. 146—170.
- Писарчик А. Жилой городской дом Бухары и Хивы.— «Архитектура СССР», 1937, № 1, стр. 40—46.
- Писарчик А. К. Строительные материалы и конструктивные приемы мастеров Ферганской долины в XIX и XX вв.— «Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР». Новая серия, т. 21. М.—Л., 1954, стр. 216—298.
- Писарчик А. К. О народном прикладном искусстве Таджикистана.— В сб. «Искусство таджикского народа», вып. 2. Сталинабад, 1960, стр. 61—92.
- Пугаченкова Г. А. Зодчество Узбекистана. [Альбом]. Ташкент, 1959.
- Пугаченкова Г. А. Самарканд, Бухара. М., 1968.
- Пугаченкова Г. Термез, Шахрисабз, Хива. М., 1976.
- Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана. Ташкент, 1958.
- Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. [Ташкент, 1960].
- Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины XIX в. [М., 1965].
- Рахимов М. К. Художественная керамика Узбекистана. Ташкент, 1961.
- Ремпель Л. Архитектура Хивы.— «Архитектура СССР», 1936, № 9, стр. 46—51.
- Ремпель Л. Архитектура народного жилища в Средней Азии.— «Архитектура СССР», 1937, № 1, стр. 32—39.
- Ремпель Л. И. Панджара. Архитектурные решетки и их построение. Ташкент, 1957.
- Ремпель Л. И. Архитектура старого Джуйбара.— В сб.: «Архитектурное наследие Узбекистана». Ответ. ред. доктор искусствоведения Г. А. Пугаченкова. Ташкент, 1960, стр. 162—220.
- Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения. Научн. ред. доктора искусствоведения Г. А. Пугаченковой. Ташкент, 1961.
- Ремпель Л. И. Из истории градостроительства на Востоке (материалы по планировке старой Бухары).— В сб.: «Искусство зодчих Узбекистана», т. 1. Ташкент, 1962, стр. 211—266.
- Ремпель Л. И. Народная архитектура предгорной зоны юга Узбекистана.— В сб.: «Искусство зодчих Узбекистана», т. 4. Ташкент, 1969, стр. 156—191.
- Ремпель Л. И. Искусство Среднего Востока. М., 1978.
- Ромм А. Г. Очерк истории изобразительного искусства Киргизской ССР. М.—Л., 1941.
- Рузиев М. Резные двери жилищ Бухары. Душанбе, 1967.
- Рузиев М. А. Художественные особенности таджикских деревянных колонн конца XIX — начала XX в.— «Известия Отделения общественных наук АН Тадж. ССР», 2. Душанбе, 1968, стр. 74—83.
- Рузиев М. Искусство таджикской резьбы по дереву. Душанбе, 1976.
- Русаякина С. П. Народная одежда таджиков Гармской области Таджикской ССР.— «Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Среднеазиатский этнографический сборник», 2. М., 1959, стр. 132—214.
- Савицкий И. В. Народное прикладное искусство каракалпаков. Резьба по дереву. Вступ. статья Л. И. Ремпеля. Ташкент, 1965.
- Саурова Г. Современный туркменский ковер и его традиции. Под ред. канд. искусствоведческих наук Н. В. Черкасовой. Ашхабад, 1968.
- Семенов А. Исторический очерк художественных ремесел Узбекистана.— «Литература и искусство Узбекистана», кн. 4, 5. Ташкент, 1937, стр. 112—129.
- Сергеев Б. С. Чеканка по меди. Ташкент, 1960.
- Симаков Н. Искусство Средней Азии. Сборник Среднеазиатской орнаментации, исполненный с натуры. СПб., 1883.
- Стасов В. В. Трон хивинских ханов.— «Вестник изящных искусств», т. 4, вып. 5. СПб., 1886, стр. 405—417.
- Сухарева О. К истории развития самаркандской декоративной вышивки.— «Литература и искусство Узбекистана», кн. 6. Ташкент, 1937, стр. 119—134.
- Сухарева О. А. К истории художественного ремесла в Узбекистане (производство табакерок).— Сборник Музея антропологии и этнографии, т. 14. М.—Л., 1953, стр. 119—139.
- Сухарева О. А. Древние черты в формах головных уборов народов Средней Азии.— «Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР». Новая серия, т. 21. М., 1954, стр. 299—353.
- Сухарева О. А. Бухара XIX — начала XX в. М., 1966.
- Тереножкин А. Казахские фрески XIX в.— «Искусство», 1938, № 2, стр. 159—162.
- Тихонович В. Культура орнамента туркменского ковра.— «Туркменоведение», 1930, № 4, 5, стр. 23—27.
- Факретдинова Д. Народное искусство Каракалпакии.— «Декоративное искусство СССР», 1963, № 8, стр. 32—35.
- Факретдинова Д. А. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана. Ташкент, 1972.
- Фелькерзам А. Старинные ковры Средней Азии.— «Старые годы», 1914, октябрь — декабрь, стр. 57—113; 1915, июнь, стр. 17—41.
- Хива. [Альбом]. Текст и фото Б. Фабрицкий и И. Шмелев (на русском и английском яз.). Л., 1972.
- Чепелев В. Киргизское народное изобразительное творчество.— «Искусство», 1939, № 5, стр. 33—44.
- Чепелевская Г. Л. Сузани Узбекистана. Ташкент, 1961.
- Черкасова Н. В. Памятники резьбы по дереву в Хиве.— «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры», вып. 28, 1949, стр. 115—116.
- Широкова З. А. Архаические детали в женской одежде горных районов Кулябской области.— «Известия отделения общественных наук АН Тадж. ССР», 3. Сталинабад, 1953, стр. 99—106.
- Юлдашев Х. Архитектурный орнамент Таджикистана. [Альбом]. М., 1958.
- Юнусова Н. З. Декоративная вышивка Ура-Тюбе конца XIX — начала XX в.— «Известия отделения общественных наук АН Тадж. ССР», 2, 1968, стр. 62—73.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Т. де Томон. Биржа. 1805—1816 гг. Вид с Большой Невы. Гравюра 1817 г. И. Ческого по рисунку М. Шотошников
2. А. Воронихин. Казанский собор в Ленинграде. Один из вариантов проекта с двойной колоннадой. 1810—1811 гг. План
3. А. Воронихин. Казанский собор в Ленинграде. 1801—1811 гг. Вид со стороны Невского проспекта
4. В. Демут-Малиновский. Похищение Прозерпины Плутонем. Скульптура у входа в Горный институт в Ленинграде. Пудожский известняк. 1809—1811 гг.
5. С. Пименов. Геркулес и Антей. Скульптура у входа в Горный институт в Ленинграде. Пудожский известняк. 1809—1811 гг.
6. А. Захаров. Адмиралтейство в Ленинграде. 1806—1823 гг. Павильон у Невы
7. А. Захаров. Адмиралтейство в Ленинграде. 1806—1823 гг. Перспектива фасада
8. Ф. Щедрин. Морские нимфы. Кариатиды перед аркой центральной башни Адмиралтейства в Ленинграде. Пудожский известняк. 1812 г.
- 9, 10. И. Теребенев. Заведение флота в России. Горельеф на аттике центральной башни Адмиралтейства. Гипс. 1812 г.
11. К. Росси. Главный штаб. 1819—1829 гг. Общий вид с Дворцовой площади в Ленинграде
12. К. Росси. Арка здания Главного штаба в Ленинграде. 1819—1829 гг.
13. К. Росси. Александринский театр в Ленинграде. 1828—1832 гг.
14. К. Росси. Театральная улица (ныне улица Зодчего Росси) в Ленинграде. 1828—1834 гг.
15. К. Росси. Александринский театр, Театральная улица и Чернышева площадь в Ленинграде. План ансамбля. 1828—1834 гг.
16. Певческий мост в Ленинграде. Чугун. Инженер Е. Адам. 1839—1840 гг.
17. В. Стасов, скульптурный декор Б. Орловского. Триумфальные ворота у Московской заставы в Ленинграде. Чугун. 1834—1838 гг.
18. О. Бове. Дом Н. С. Гагарина в Москве. 1817 г. Центральная часть фасада (не сохранился)
19. Летящая Слава. Горельеф на фасаде дома Н. С. Гагарина в Москве. 1817 г. (не сохранился)
20. Д. Жилярди, при участии А. Григорьева, скульптор И. Витали. Опекунский совет в Москве. 1823—1826 гг. Литография середины XIX в.
21. Д. Жилярди, А. Григорьев. Дом Луниных в Москве. 1818—1823 гг.
22. Садовая беседка в усадьбе Усачевых-Найденовых в Москве. 1829—1831 гг.
23. И. Витали. Фонтан на Театральной площади в Москве. Фрагмент. Бронза. 1835 г.
24. О. Бове, скульпторы И. Витали, И. Тимофеев. Триумфальные ворота у Тверской заставы в Москве. Гранит, чугун. 1827—1834 гг.
25. А. Григорьев. Дом Хрущевых-Селезневых в Москве. 1814 г.
26. Дом А. П. Сытина в Москве. 1805 г.
27. П. Паньков. Гостиный двор в Ярославле. Круглая лавка. 1813—1818 гг.
28. П. Фурсов. Пожарная каланча в Костроме. 1823—1826 гг.
29. Дом Польшана в Калуге. 1806 г. (?)
30. Особняк на Волжской набережной в Ярославле (дом общества врачей). Первая половина XIX в.
31. Лицевой фасад дома П. Г. Колчиной в деревне Гумнице Городецкого района. Рельефная резьба. 1850 г.
32. Ворота избы Е. П. Рожковой в деревне Новый Юг Городецкого района. Рельефная резьба. 1854 г.
33. О. Монферран. Исаакиевский собор в Ленинграде. 1818—1858 гг.
34. С. Пименов. Проект надгробия М. И. Козловского. Гипс. 1802 г. Государственный Русский музей. Ленинград
35. В. Демут-Малиновский. Русский Сцевола. Гипс. 1813 г. Фрагмент. Государственный Русский музей. Ленинград
36. И. Мартос. Надгробие М. П. Собакиной. Мрамор. 1782 г. Галицкая усыпальница Донского монастыря. Москва
37. И. Мартос. Надгробие Е. С. Куракиной. Мрамор. 1792 г. Благовещенская усыпальница Александро-Невской лавры. Ленинград
38. И. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. Бронза, гранит 1804—1818 гг. Первоначальное местоположение
39. Б. Орловский. Памятник фельдмаршалу М. И. Кутузову в Ленинграде. Бронза, гранит. 1829—1832 гг.
40. С. Гальберг. Бюст А. Н. Оленина. Мрамор. 1831 г. Государственный Русский музей. Ленинград
41. Ф. Толстой. Душенька любит себя в зеркале. Иллюстрация к поэме И. Богдановича «Душенька». Тушь, перо. 1825 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
42. Ф. Толстой. Народное ополчение 1812 года. Медальон из серии, посвященной Отечественной войне 1812 года. Барельеф. Воск на грифельной доске. 1816 г. Государственный Русский музей. Ленинград
43. Ф. Толстой. Портрет пожилой дамы в чепце. Барельеф. Воск на зачерненном стекле. 1805—1810 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва
44. Н. Рамазанов. Портрет Н. В. Гоголя. Мрамор. 1852 г. Государственный Русский музей. Ленинград
45. И. Витали. Портрет актрисы В. Н. Асенковой. Гипс. 1841 г. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
46. Н. Пименов. Парень, играющий в бабки. Гипс. 1836 г. Государственный Русский музей. Ленинград
47. П. Клодт. Укротитель коня. Скульптурная группа на Аничковом мосту в Ленинграде. Бронза, гранит. 1833—1850 гг.
48. Ан. Иванов. Единоборство Мстислава Удалого с Редеем Х., м. 1812 г. Государственный Русский музей. Ленинград
49. А. Егоров. Рождество Иоанна Крестителя. Эскиз. Карандаш. Первая половина XIX в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
50. В. Шебуев. Автопортрет с гадалкой. Х., м. 1805 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
51. О. Кипренский. Пейзаж с рекой в лунную ночь. Тушь, итальянский карандаш, белила. Первая четверть XIX в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
52. О. Кипренский. Портрет гусарского полковника Е. В. Давыдова. Х., м. 1809 г. Государственный Русский музей. Ленинград
53. О. Кипренский. Автопортрет. Х., м. 1828 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
54. О. Кипренский. Портрет С. С. Щербатовой. Итальянский карандаш, акварель, сангина. 1819 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
55. О. Кипренский. Портрет Е. П. Ростопчиной. Х., м. 1809 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

335. Покров для аналоя. Атлас, гладь, цветные, серебряные, позолоченные нити. 1803 г. Фрагмент. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
336. Кувшин — оркура из селения Ниноцминда. Кахетия. Керамика, серая глазурь, зеленая роспись. XIX в. Государственный музей Грузии имени С. Джанашиа. Тбилиси
337. Марани. Фигурный сосуд для вина из селения Ниноцминда. Кахетия. Керамика, серая глазурь, зеленая роспись. XIX в. Государственный музей Грузии имени С. Джанашиа. Тбилиси
338. Мастер Пепу Меунаргиа. Икона св. Георгия из Зугдиди. Серебро, чеканка, позолота. 1843 г. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
339. Минарет в Белоканах. Первая половина XIX в.
340. План города Шемахи. 1847 г.
341. Авез Али из Мугани. Миниатюра из рукописи «Калила и Димна». 1809 г. Рукописный фонд при Академии наук Азербайджанской ССР. Баку
342. Джанамаз. Вышивка гладью по атласу цветными нитками и гюлябетином. Гянджа. XIX в. Фрагмент. Музей истории Азербайджана. Баку
343. Ворсовый ковер «Мараза». Ширванская группа. Шерсть. Начало XIX в. Частное собрание. Баку
344. Вышивка по сукну цветным бисером и гюлябетином. Карабах. XIX в. Фрагмент. Музей истории Азербайджана. Баку
345. Ворсовый ковер «Голлу-чичи». Кубинская группа. Шерсть. Начало XIX в. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку
346. Медночеканная бадья, украшенная гравировкой. XIX в. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку
347. Лошадь, фигура, высеченная из камня. Кельбаджарский район Азербайджана. XIX в.
348. Медресе Халифа Ниязула (Чар-Минар) в Бухаре. 1807 г.
349. Резное ганчевое панно с изображением кипариса из жилого дома в Ташкенте. 1874 г. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
350. Расписной потолок главного зала во дворце Худояр-хана в Коканде. 60-е — 70-е гг. XIX в.
351. Интерьер дома торговца Масбута в Ура-Тюбе. XIX в.
352. Плафон потолка мечети Сари-Мазар в Ура-Тюбе. XIX в.
353. Роспись купола мазара Мавлоно Ишана в Ура-Тюбе. XIX в.
354. Айван Курныш-хона (аудиенц-зал) в Куня-арке. Хива. 1804—1806 гг.
355. Хива. Общий вид Ичан-калы
356. Майоликовое панно. Гаремный двор дворца Таш-хаули в Хиве. 30-е гг. XIX в.
357. Майоликовая облицовка стен во дворце Таш-хаули в Хиве. 30-е гг. XIX в.
358. Колонна деревянная резная во дворце Таш-хаули в Хиве. 30-е гг. XIX в.
359. Дверь деревянная резная из мечети Муслихиддина в Ленинабаде. XIX в. Ленинабадский областной историко-краеведческий музей
360. Дверь деревянная резная. Хива. Конец XVIII—XIX вв. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
361. Майоликовый купол главного зала мавзолея Пахлаван-Махмуда в Хиве. 1825 г.
362. Мавзолей Ергали в Казахстане. Начало XIX в.
363. Платье женское золотошвейное с мотивом «маджнун-гуль» в узоре. XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
364. Шойи — ткань бухарская. XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
365. Такияпуш — покрывало. Вышивка нуратинская. Вторая половина XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
366. Сузани бухарское. Вторая половина XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
367. Сузани ура-тюбинское. XIX в. Фрагмент. Фонды Института истории Академии наук Таджикской ССР. Душанбе
368. Блюдо и чаши расписные. Керамика из селения Чорку. Конец XIX в. Фонды Института истории Академии наук Таджикской ССР. Душанбе
369. Усто Хидоят. Блюдо расписное из Катта-Кургана. Керамика. XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
370. Блюдо расписное бухарское. Керамика. 1817 г. Государственный Эрмитаж. Ленинград
371. Керамика горных таджиков. XIX в. Фонды Института истории Академии наук Таджикской ССР. Душанбе
372. Блюдо деревянное резное из Ура-Тюбе. Конец XIX в. Ленинабадский областной историко-краеведческий музей
373. Усто Саид Мухаммад. Чойдыш — сосуд для чая из Коканда. Медь, чеканка. 1863 г. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
374. Афтоба — кувшин для воды. Хива. Медь, чеканка. Вторая половина XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
375. Бодам-ой — женское ювелирное украшение. Серебро, штамповка, скань, полудрагоценные камни. Хива. XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
376. Ахмад Дониш (Калла). Меджнун в пустыне. Миниатюра. XIX в. Институт востоковедения Академии наук Узбекской ССР. Ташкент
377. Туркменский ковер (иомудский) с рисунком «габса-гёль» на центральном поле. Шерсть, естественные красители. Начало XIX в. Фрагмент. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад
378. Туркменский коврик на верблюду (иомудский) с изображением свадебного каравана. Шерсть, смешанные красители. Начало XX в. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад
379. Туркменский ковер (эрсаринский) с рисунком «гулли-гёль» на центральном поле. Шерсть, естественные красители. Конец XIX в. Фрагмент. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад
380. Кошма текинской работы. Шерсть, смешанные красители. Начало XX в. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад
- 381, 382. Халаты женские текинской работы (сары-чырпы). Шелк кенде, гладь вприкреп. Естественные красители. Начало XX в. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад
383. Ак-баскур каракалпакский. Шерсть. XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
384. Сюмсюле — украшение для женского головного убора эрсаринской работы. Серебро, сердолик. 70-е — 80-е гг. XIX в. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад
385. Сач-монжук — женское украшение на косы иомудской работы. Серебро, накладное золото, чеканка, штамповка, сердолик. 80-е гг. XIX в. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад
386. Эгме — украшение для женского головного убора текинской работы. Серебро, позолота, штамповка, гравировка, инкрустация сердоликом. Конец XIX в. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад
387. Хайкел — женское нагрудное украшение. Серебро, штамповка, гравировка, инкрустация сердоликом. Каракалпакия. XIX в. Государственный музей искусств Каракалпакской АССР. Нукус

388. Текемет — казахский войлочный ковер. Начало XX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
 389. Аяк-кап — казахская сума, войлочная, с аппликацией. Начало XX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
 390. Сырмак — казахский войлочный ковер «мозаичной» техники. Начало XX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
 391. Тускииз — казахский настенный ковер. Бархат, вышивка шелком и кораллами, серебряные накладки. XIX в. Фрагмент. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
 392. Шапан — казахский халат. Вышивка шелком. XIX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
 393. Тосек жакпыш — казахское покрывало для кровати. Вышивка золотыми и серебряными нитками. Вторая половина XIX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
 394. Тукти клем — казахский ворсовый ковер Шерсть. XIX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
 395. Казахское женское седло. Дерево, металл, серебрение, ажурная резьба. Вторая половина XIX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
 396. Ониржиек — нагрудное украшение. Серебро с позолотой, штамповка, вставки из стекла. XIX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
 397. Текче — киргизская подвесная сумка Войлок. Аппликация. XIX в. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе
 398. Казахские кожаные сосуды с тисненым узором. Первая половина XIX в. Центральный государственный музей Казахстана. Алма-Ата
 399. Лицевая часть ящика для хранения посуды Резьба по дереву. Начало XIX в. Центральный государственный музей Казахстана. Алма-Ата
 400. Дверца шкафа для посуды. Дерево, инкрустация костью, резьба. XIX в. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
 401. Алакииз — киргизский войлочный ковер с вваленным узором. XIX — начало XX в. Фрагмент. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе
 402. Ширдак — киргизский войлочный ковер. XIX — начало XX в. Фрагмент. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе
 403. Тушкииз — киргизское настенное панно. Тамбурная вышивка по черному бархату. Начало XX в. Фрагмент. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе
 404. Киргизский замшевый вышитый халат. XIX в. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе
 405. Киргизский замшевый вышитый халат. XIX в. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе
 406. Аяк-кап — киргизская сумка для посуды. Вышивка по бархату. XIX в. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе
 407. Тушкииз — киргизское настенное панно. Тамбурная вышивка по бархату. Начало XX в. Фрагмент. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе
 408. Киргизское украшение для кос. Серебро. Начало XX в. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе
 409. Кемер — киргизский мужской пояс. Кожа, серебро, гравировка. Начало XX в. Деталь. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе
 410. Лука седла, украшенная серебром. Ажурная резьба, штамповка. Киргизская работа. 1914 г. Киргизский музей изобразительных искусств. Фрунзе
- На суперобложке: Ф. Толстой. Народное ополчение 1812 года. Медальон из серии, посвященной Отечественной войне 1812 года. Барельеф. Воск на грифельной доске. 1816 г. Государственный Русский музей. Ленинград

О Г Л А В Л Е Н И Е

ВВЕДЕНИЕ. <i>Е. М. Костина</i>	5	ИСКУССТВО АРМЕНИИ	
РУССКОЕ ИСКУССТВО		<i>О. Х. Халпакчян</i> (архитектура), <i>Р. Г. Драмбян</i> (изобразительное искусство), <i>И. Р. Драмбян</i> (декоративно-прикладное искусство)	323
<i>М. М. Ракова</i> (введение, живопись, графика), <i>И. М. Шмидт</i> (архитектура, скульптура), <i>Е. М. Костина</i> (театрально-декорационное искусство), <i>И. М. Бибикина</i> (архитектура русской провинции, декоративно-прикладное искусство), <i>В. М. Макаревич</i> (искусство народов Крайнего Севера, Сибири, Поволжья, Северного Кавказа)	15	ИСКУССТВО ГРУЗИИ	
ИСКУССТВО УКРАИНЫ		<i>В. В. Беридзе</i> (архитектура), <i>Т. Б. Вирсладзе</i> (изобразительное искусство), <i>И. Р. Кениа</i> (обработка металла), <i>С. В. Барнавели</i> (глиптика), <i>М. З. Зандукели</i> (керамика), <i>К. Г. Давиташили</i> (художественное шитье)	339
<i>Л. И. Попова</i> (введение, живопись, графика, декоративно-прикладное искусство), <i>И. А. Игнаткин</i> (архитектура, монументально-декоративная живопись, скульптура)	169	ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА	
ИСКУССТВО МОЛДАВИИ		<i>Л. С. Бретаницкий</i> (архитектура), <i>Ю. А. Казиев</i> , <i>К. Д. Керимов</i> (изобразительное и декоративно-прикладное искусство)	359
<i>М. Я. Лившиц</i>	217	ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА	
ИСКУССТВО ЛИТВЫ		<i>Б. В. Веймарн</i> (введение, заключение), <i>Н. А. Белинская</i> , <i>Б. В. Веймарн</i> (таджикская и узбекская архитектура и искусство), <i>Б. А. Глаудинов</i> (казахская архитектура), <i>А. С. Морозова</i> , <i>Г. И. Саурова</i> (туркменское искусство), <i>К. В. Ли</i> (казахское искусство), <i>Н. В. Черкасова</i> (киргизское искусство)	367
<i>В. В. Дрема</i> (введение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство), <i>Э. Б. Будрейка</i> (архитектура)	227	ПРИМЕЧАНИЯ	423
ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ		SUMMARY	426
<i>Л. Н. Дробов</i>	265	БИБЛИОГРАФИЯ	429
ИСКУССТВО ЛАТВИИ		СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	441
<i>Р. К. Бем</i> (введение, архитектура, изобразительное искусство), <i>И. Н. Ланцманис</i> (декоративно-прикладное искусство)	285	LIST OF ILLUSTRATIONS	449
ИСКУССТВО ЭСТОНИИ		УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТОРОВ	456
<i>Х. Я. Юприс</i> (архитектура, изобразительное и народное искусство), <i>Л. Ю. Генс</i> (введение, народная архитектура)	301		