

Д.А. Фахрстдинова

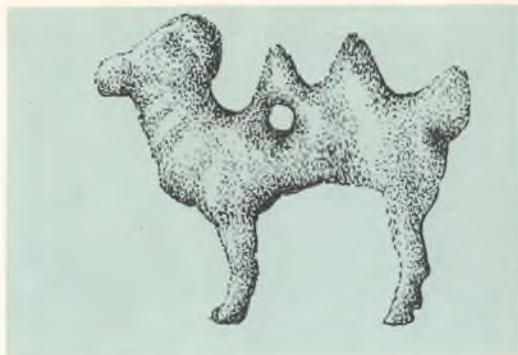
ЮВЕЛИРНОЕ  
ИСКУССТВО  
УЗБЕКИСТАНА



## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава I. От древнейших истоков	8

Книга посвящена многовековой истории развития ювелирного искусства Узбекистана. Эволюция его художественного стиля рассматривается в контексте с эстетическими и мировоззренческими принципами того или иного исторического периода, в тесной связи с материальной и духовной культурой. Автор раскрывает своеобразие ювелирного искусства, взаимосвязь содержания и формы, генезис украшений, их трансформацию во времени и роль в жизни людей разных эпох, от древности до современности.



Глава II. В старых традициях	71
------------------------------	----



Глава III. Мастерство советского ювелира	166
--	-----



Заключение	189
Резюме (на английском языке)	196
Литература	199
Принятые сокращения	203

744.24  
92-29

Д.А. Фахретдинова

# ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА

\* \* \*

Ташкентский  
театр.-худож. институт  
БИБЛИОТЕКА  
ИНВ. № 142741

K. Bekzod nomidagi  
Milliy Raqsonlik  
va Dizayn Instituti  
KUTUBXONA  
№ 4681

ТАШКЕНТ  
Издательство литературы и искусства  
имени Гафура Гуляма  
1988

100р.

КНИГА ПОДГОТОВЛЕНА ИНСТИТУТОМ ИСКУССТВО-  
ЗНАНИЯ ИМЕНИ ХАМЗЫ ХАКИМ-ЗАДЕ НИЯЗИ  
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ УЗБЕКСКОЙ ССР.

85.12  
Ф 29

**Фахретдинова Д. А.**

Ювелирное искусство Узбекистана. — Т.:  
Изд-во лит. и искусства. 1988. — 204 с.: ил.  
Список лит.: с. 199. Список сокр.: с. 203.

ББК 85. 12

490400000—65  
Ф —————148—87  
М 352(04)—88

© Издательство литературы и  
искусства имени Гафура Гуляма,  
1988 г.

ISBN 5-635-00139-4

**Р**аскрывая и обосновывая задачи всестороннего совершенствования социализма на современном этапе, XXVII съезд КПСС большое внимание уделил вопросам духовной жизни общества. «КПСС, — указывается в Программе партии, — придает большое значение более полному и глубокому освоению трудящимися массами богатств духовной и материальной культуры, активному приобщению их к художественному творчеству»<sup>1</sup>.

Важнейшая составная часть духовной жизни общества — социалистическая культура. Ювелирное искусство — своеобразная область народной художественной культуры. Оно помогает раскрыть идейно-эстетические идеалы людей разных эпох, их мировосприятие, отношение к жизни. Изделия ювелиров выражают стилевые особенности искусства своего времени, по ним мы можем судить о мастерстве ремесленников, о производственно-экономических условиях и технике обработки металлов, камня и стекла, о многом другом.

В Узбекистане<sup>2</sup> оно наименее изучено в сравнении с другими видами декоративно-прикладного искусства, притом исследовали его только с позиций археологии и этнографии. Настало время для более полного искусствоведческого исследования.

Собирать и изучать изделия ювелиров, как и другие предметы материальной культуры, в Туркестане начали в последней трети XIX в. Русские ученые и прогрессивные деятели вели археологические раскопки и собирали материал, положивший основу музейных собраний изделий прикладного искусства народов Средней Азии. Планомерное, методологически более совершенное и специализированное исследование началось в советский период.

В прошлом ювелирное ис-

кусство находило выражение в разных видах художественных ремесел: оформлении нарядного оружия, конского снаряжения, предметов соколиной охоты, бытовых изделий и посуды из драгоценных металлов, украшении уникальных кожаных переплетов рукописей металлическими прорезными накладками и застежками. Но основой ювелирного искусства с древнейших времен было изготовление мужских и женских украшений, рассмотрению которых и посвящена эта книга.

Важно высказывание Г. В. Плеханова о происхождении и изначальной природе украшений. В работе «Письма без адреса» он писал о племенах XIX в.: «Украшая себя, например, шкурой, когтями и зубами тигра или кожей и рогами буйвола, дикарь намекает на свою собственную ловкость и силу: тот, кто победил ловкого, сам ловок; тот, кто победил сильного, сам силен. В этом случае нельзя, конечно, думать, что звериные шкуры, когти и зубы первоначально нравились краснокожим единственно в силу свойственных этим предметам сочетаний цветов и линий. Нет, гораздо вероятнее обратное предположение, то есть, что эти предметы сначала носили лишь как вывеску храбрости, ловкости и силы, и только потом и именно вследствие того, что они были вывеской храбрости, ловкости, и попали в разряд украшений» (202, с. 9). Развивая эту мысль на примере среднеазиатских народов глубокой древности, следует сказать и о другом источнике происхождения украшений. Изучение материала приводит к представлению о том, что форма большей части украшений первоначально возникала не только на основе требований и причин эстетического и ритуально-магического порядка, как принято считать согласно точке зрения многих исследователей. Прото-

## ВВЕДЕНИЕ

<sup>1</sup> Программа Коммунистической партии Советского Союза. (новая редакция). М., 1986, с. 58.

<sup>2</sup> При рассмотрении искусства прошлых веков имеется в виду современная территория Узбекской ССР.

оригиналом первоначальных форм украшений послужили детали одежды, которая не магически, а реально охраняла человека от болезней, холода, снега, дождя, зноя, и предметы, которые помогали и охраняли человека во время охоты и в битве.

Искусствоведческий анализ с точки зрения единства содержания и формы, безусловно очень специфического и характерного для данного вида искусства, приводит к мысли, что все без исключения украшения продолжительное время служили амулетами и наделялись конкретным символическим смысловым значением, понять, расшифровать и истолковать которые и пытается автор книги. В исследовании переход от вещи-украшения к идеям, породившим их форму и образный строй, — труден, но возможен и необходим для более глубокого понимания сущности явлений. Проникновение в смысловое значение украшений позволяет понять их роль в жизни, войти в мир представлений людей, создавших первоначальные формы украшений, которые со временем трансформировались и переосмысливались. Назначение, формы и мотивы узоров украшений раскрывали мысли, чувства и мировосприятие людей. Они были выражением их представлений о мире и жизни, их интерпретации, и становились символом добра, счастья, плодородия, плодовитости и т.д. Воплощаясь в искусстве, они передавали поэтическое мироощущение человека.

Ювелирное искусство Узбекистана рассматривается не только как достояние узбекского и таджикского народов. Оно складывалось тысячелетиями в зависимости от сложности этнической истории и становилось результатом творческого труда мастеров народов и племен, живших в разное время на этой территории и поддерживавших

культурно-экономические связи с соседними народами.

Старые бухарские мастера-ювелиры, хорошо изучившие женскую психологию, утверждали: «Пока на земле существует хотя бы одна женщина, дело ювелиров не замрет». И, действительно, в Узбекистане особую «слабую полку», которая отказалась бы от украшений, встретить почти невозможно. Ювелирные изделия здесь издавна пользовались большой любовью. Основными почитательницами их, конечно, были женщины, притом с самого нежного возраста. Девочкам, которые еще не умели ходить, надевали браслеты и сережки. Пестрые «глазчатые» бусины, цветные камни, когти и зубы животных, оправленные в серебро, можно было увидеть на головном уборе и одежде младенца. Эстетическая и магическая функции украшений тесно переплетались, так же как и в пышном убранстве свадебного наряда невесты или в одежде молодой матери.

Ювелирное искусство, как и все виды художественного творчества, обладает специфическими чертами. Главная из них в прошлом — многообразие общественных функций. Тысячелетиями значительную роль придавали ритуально-культурному смыслу украшений. Было в этом искусстве много таинственного: начиная с ремесла металлста, его мастерской, инструментов, звона молотка и чекана, носивших сакральный характер, его работы, связанной со «священным» огнем, материалов — драгоценных металлов и камней, извлекаемых из недр кормилицы-земли, и кончая мотивами орнамента, формой и назначением изделий, — все по древним представлениям наделялось смысловым значением и волшебной силой, становилось символом различных доброжелательных существ, предметов, явлений и понятий.

Широко известно определение К. Маркса об украшениях — как первой форме накопления богатства (4, с. 100—103). Драгоценные украшения в прошлом выполняли и социально-экономическую функцию, служа наглядным показателем иерархического и материального положения человека в обществе. Не менее важна эстетическая функция, выражающая вкусы людей, их мироощущение и понимание гармонии и красоты, доставляющих человеку радость. Утилитарная функция в узком понимании термина как «бытовой полезности» с каждым веком охватывала все меньше видов изделий. В XIX в. в среднеазиатских ханствах украшения служили показателем возрастных градаций и семейного положения. Ювелирные изделия заключали в себе своеобразие этнических признаков. В ювелирном искусстве прошлых веков сложно переплетались идейно-эстетические, жизненные и религиозно-магические представления людей, реальное соприкасалось с фантастическим.

В советское время в судьбе ювелирного искусства, как ни в одном другом виде прикладного искусства, произошло эстетическое переосмысление, которое изменило его основное содержание, смысл, функции и их соотношение. В новых исторических условиях, определивших коренной переворот взглядов на природу и мышление — мировоззренческую революцию, оно теряет, прежде всего, культово-ритуальный характер и на первый план выступает эстетическое значение, созвучное новым идейно-социальным принципам. Доставить человеку радость, украсить его, соответствовать его образу, служить памятью о дорогом человеке — в этом основное значение и смысл современного ювелирного искусства. Интересно отметить, что из всех ювелирных

Ау -

украшений в наше время только золотое обручальное кольцо сохранило свой смысл, как символ любви, верности и нерушимого союза.\*

У многих народов своеобразие ювелирного дела, как вида искусства, заключается и в многогранной синтезированной возможности и средства художественной выразительности, определяемой необычайным богатством материалов и технических приемов оформления. Прежде всего ювелирам помогает материал, разнообразный, ярко декоративный и прекрасный уже по природе: сверкающее солнечным цветом золото, нежно тональное серебро, искрящиеся и переливающиеся самоцветы, разных оттенков и узоров цветные камни, дары моря — жемчуг, коралл, перламутр... Используются разнообразные технические приемы обработки металла и камня: тиснение (басменная техника), чеканка, гравировка, литье, ковка,

филигрань, просечная резьба, зернь, чернение, золочение, таушировка, финифть (расписная, перегородчатая и выемчатая эмаль), инкрустация, резьба и огранка камня. Благодаря им создаются всевозможные декоративные эффекты: пластическая рельефность, скульптурность, графичность, ажурность, живописность. Умелое органическое сочетание этих способов оформления, как и своеобразии условно-метафорического выразительного языка ювелирного искусства, позволяют раскрыть слияние красоты природы, жизни и творческой фантазии мастера и воплотить мысли и чувства современника в поэтично-образных, декоративных художественных решениях.

Одна из особенностей ювелирных украшений состоит в том, что они и одежда должны составлять гармоничный ансамбль, создавая определенный художественный образ.

\* \* \*

Приношу глубокую благодарность дирекции и научным сотрудникам Государственного Эрмитажа, Музея истории СССР, Музея антропологии и этнографии Академии наук СССР, Музея этнографии народов СССР, Музея искусств народов Востока, Музея искусств Узбекистана, Музея прикладного искусства Узбекистана, Музея истории культуры и искусств Узбекской ССР (Самарканд), областных историко-краеведческих музеев Андижана, Бухары, Коканда, Намангана, Термеза, Ферганы, Хивы за огромную помощь в ознакомлении и изучении ювелирных коллекций.

Весьма признательна руководителям и сотрудникам ордена Дружбы народов Института искусствознания им. Хамзы Хаким-заде Ниязи за многолетнюю помощь в работе.

\* Но возникают и другие любопытные взгляды на него. Джон Т. Маллой в статье «Одежда для успеха» (ж. ЭКО, 1981, № 2, с. 184) пишет: «Самое необходимое украшение для деловой женщины — это обручальное кольцо. Его стоит носить, даже если вы не замужем. Обручальное кольцо заявляет всем, что вы заняты только делом и ничем другим».



## Глава I

### От древнейших истоков

*... Эта «седая древность» при всех обстоятельствах останется для всех будущих поколений необычайно интересной эпохой, потому что она образует основу всего позднейшего более высокого развития.*

*Ф. Энгельс*

**И**стоки зарождения ювелирного искусства Узбекистана теряются в глубине тысячелетий. Археологический материал пока не позволяет создать о нем целостное представление. Высветляя то один, то другой памятник, он дает возможность отметить лишь отдельные черты и особенности многопланового стиля искусства отдельных периодов, которое определялось сложной этнической историей, движением племен и народов, сложением разных взаимоотношений с соседними странами, широтой культурных взаимовлияний и многими другими историческими причинами.

Наиболее древние «украшения» археологи нашли в слоях верхнего палеолита, но более широкое производство и распространение их относится к эпохе неолита (VI—III тыс. до н. э.) — времени первобытно-общинного строя. Изготавливали бусины, подвески и пуговицы из камня, раковин, кости и керамики. Использовали раковины округлые, цилиндрические и с красивым рельефным веерообразным узором и зубчатым краем, служившие символом плодородия. Нанизывали бусы из небольшой округлой и плоскооальной гальки. Выделяли каменные и керамические подвески ромбических, овальных, треугольных форм и дисковидные, конические, бочковидные и цилиндрические бусины из бирюзы и мраморовидного оникса. Существовали мастерские, были и примитивные инструменты. Например, одно- и двуручным, а затем и лучковидным сверлом просверливали бусины и подвески.

Все эти изделия очень условно можно назвать «украшениями». Скорее это первоначальные, зачаточные формы украшений, основная функция которых для первобытных людей заключалась в другом. Вероятно, на первых этапах неболь-

шие камни, служившие необходимым бытовым орудием, подвешивали на одежду или просто на себя, чтобы они всегда были под рукой. Можно предположить, что позже они могли служить и «праденгами», которые для удобства хранения нанизывали на сухожилия и подвешивали на шею. От них и от завязок, закреплявших одеяния из звериных шкур на груди, очевидно, возникли первые бусы.

Обращение в первую очередь к камню и кости объяснялось не только доступностью материала, но и его значением в жизни людей. Например, камень. Он был первым орудием человека, с его помощью высечен первый огонь и впервые смолото зерно. Отсюда его фетишизация и сакрализация. «Рисунки», наносившиеся на изделия из камня и кости, восходили к пиктографии и служили символами тотемов, в них вкладывался магический смысл оберега, защитника. Часто на изделия из камня, кости, а затем и бронзы наносили косую штриховку, «елочки», точки. Они исходили из зарубок о времени, календарных лунных циклах, о предметах. Ритмически нанесенные графические нарезки и точки, возникшие благодаря бытовым потребностям людей, послужили зачатком орнамента. Эстетическая оценка изделия приходила в процессе его практического использования.

«Ожерелья» из когтей, клыков и зубов животных служили не только амулетами-оберегами, они рассказывали о храбрости и умении охотника (в те времена главного кормильца и добытчика), служили как бы знаком отличия сильнейшего. Они воспринимались и как предметы, при ношении которых сила и ловкость зверя передавались человеку, т.е. были связаны с охотничьей магией. Выбор гладких, округлых камешков соответствующего размера, собира-

ние красивых ракушек, сочетание их по форме и величине при нанизывании, свидетельствовало о подступах к пониманию красоты, примитивном ощущении гармонии — о зачатках эстетических представлений. На следующих этапах эволюции приходит все большее ощущение красоты формы, ритма и цвета изделий и начало творческого подхода к изготовлению бусин и подвесок разнообразных форм. Но свое значение амулета они продолжали сохранять многие последующие столетия, вплоть до начала XX в., пока существовали пережитки магическо-религиозных представлений.

В эпоху неолита разнообразнее стали формы бусин из лазурита, агата, сердолика и других камней. Перстни и браслеты, булавки простейших форм и бусины делали из самородного золота и меди, которые люди находили вместе с камнями.

Более широкое представление об украшениях дают памятники эпохи бронзы: найден красивый по цвету сплав олова и меди, более твердый, легкоплавкий и ковкий, чем медь. Бронза, наряду с камнем, становится основным материалом для изделий.

Поселения и могильники эпохи зрелой и поздней бронзы северной Бактрии Сапалли-тепе, Джаркутан, Молали, Бустан и другие принадлежали патриархально-родовой общине и относились к периоду становления и развития древней оседлоземледельческой культуры XVII—X вв. до н.э., генетически связанной с населением южного Туркменистана, а глубже — с культурой древнего Двуречья и долины Инда. Памятники открыл и изучил доктор исторических наук А. Аскарлов.

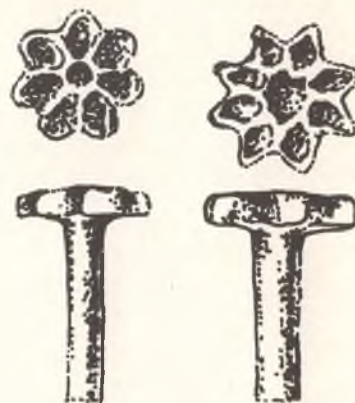
Все богатые захоронения были разграблены еще в древности и полные комплексы украшений в них не сохранились

(29,30). Здесь существовало развитое домашнее производство и ремесло обработки кости, рога и металла, преимущественно бронзы. При обработке металла мастера использовали техникуковки и литья.

К головным украшениям относится диадема из трех крупных листьев, которые располагались на лбу в ряд и сочетались с разноцветными каменными бусинами. Листья выкованы из тонкой пластинки бронзы. Хорошо найдена их форма с чуть волнистыми фестончатыми краями. Они напоминают нам о головном уборе царицы Шубад из древнего Ура, включающего крупные листья (77, с. 67). Здесь можно предполагать и преемственность, и конвергентность. Головной убор, образно восходящий к венку, сплетенному из цветов и листьев, мог возникнуть самостоятельно у каждого народа. Мотив листьев — символ жизни и возрождения природы, сохранился в местных головных уборах до начала XX в.



«Лист» — фрагмент диадемы. Бактрия. Сапалли-тепе. XVII—X вв. до н. э. Бронза. Литье.



Булавки с головками-печатами в виде розетки и звезды. Бактрия. Сапалли-тепе. XVII—X вв. до н. э. Бронза. Литье.

К головным украшениям относились и булавки, которые делали первоначально из кости животных и рыб, а позже из бронзы. Булавки-шпильки служили и для закалывания, закрепления прически или головного убора, и шилом, выполняя прежде всего утилитарную функцию, а затем уже магическую, как всякий колющий предмет. Сакральная сила амулета возрастала от изображения на навершии, красота которого делала булавку украшением. У одних булавок головки изображали многолепестковые розетки или звездочки. На поверхности круглых и четырехугольных плоских наверший изображали четырехчастные центрические композиции крестовидной формы. Другие завершали головкой чечевицеобразной формы с резьбой, лучами расходящейся от центрального кружка и возможно служившей идеограммой солнца. Делали округлые головки, напоминающие бутон, зерно, плод, которые воспринимались как символы цветущей природы, возрождения жизни, также как и астральные мотивы — солнце и звезды, которые служили символом плодоносящих

сил природы. Булавки, плоские навершия которых имели рельефный узор, служили общинными и семейными печатями, знаками, метками, — несли двойную утилитарную функцию. Многие булавки завершались изображением руки, сжатой в кулак, олицетворением защитной и трудовой силы. Булавки с головками в виде миниатюрной лопаточки или ложечки выполняли тройную функцию, служа шпильками, предметом туалета — ухверткой или во время еды — ложечкой для извлечения костного мозга. Булавки с одним тупым концом имели косметическо-лечебное назначение, их использовали для наведения красок на лицо в виде узоров и подведения глаз и бровей. Краски хранили в маленьких бронзовых флакончиках.

Из этих примеров видно, как переплетались в разной степени утилитарное, магическое и эстетическое назначение вещей и как многосторонне и экономно их использовали. Мастера делали бронзовые булавки, завершающиеся миниатюрной фигуркой животного: азиатского муфлона с большими круто изогнутыми рогами, архара, лежащего барана (30, с. 293—1; с. 204—8; с. 83; табл. VI, 5). Самец-производитель служил олицетворением культа плодородия. Фигурки хорошо моделированы, мастера передают красоту гордого животного, изображенного в торжественной, но естественной позе, и фигуру спокойно и привольно лежащего барана.

В украшениях приходит миниатюрная анималистическая, реалистическая скульптура.

Височные кольца незамкнутой формы делали как из гладкой проволоки, так и в виде свернувшейся в кольцо змейки с узким хвостом и подтреугольной головой с глазками. Парные височные кольца прикрепляли к головному убору



Булавки с головками в виде руки, сжатой в кулак и фигурок архара и барана. Бактрия. Джаркутан XI—XIV вв. до н. э. Бронза. Литье.



Булавки с головками в виде руки, муфлона и звезды. Бронза. Литье. Бусы. Камень. Резьба, шлифовка. Бактрия. XVII—XV вв. до н. э.

или прическе. Очевидно, височными украшениями служили и дисковидные отполированные из белого мрамора подвески с проушинами сверху.

Кольцевидные серьги из тонкой проволоки произошли из таких же височных колец. На переходном этапе эти украшения одинаковой формы служили и височными подвесками, и серьгами, и не всегда археологической находке такого типа можно дать точное определение. К этому же времени относится изготовление золотых серег в виде незамкнутого кольца с конически расширяющимися концами, близких по форме височным кольцам и серьгам Хорезма с концами-раструбами.

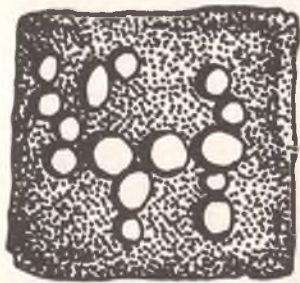
Ожерелья составляли из бусин и подвесок, сделанных из разных материалов: цветных камней — лазурита, сердолика, мрамора, агата, оникса, бирюзы, змеевика, диабазы, кальцита; металлов — бронзы и золота; кораллов. Резчики придавали им разнообразную форму: цилиндрическую, дисковидную, бочковидную, ромбическую, биконическую, овалоидальную, сферическую, трехгранно-призматическую, уступчатых ромбов, квадратов. Каждая форма варьировалась в пропорциях и размерах, сегментировалась или округлялась, что создавало великое многообразие бусин. Бусины дисковидной и уступчаторомбической формы умело орнаментировали точечными узорами, создавая лаконичные изображения ветки, дерева, вихревой розетты, елочки, круга, прямоугольника, свастики, креста, козла и т.д., которые служили при возникновении магической идеограммой, приобретшей декоративную выразительность. Дисковидные бусины инкрустировали «глазками» лазурита. Хотя «глазки» имели магическое значение, мастера понимали красоту цветового сочетания камней и узорность



Пронизка с изображением змеи (на обороте — птицы). Бактрия. Сапаллитена. XVII—XV вв. до н. э. Мрамор. Резьба.



Уступчатая пронизка-разделитель для ожерелья с изображением куста. Бактрия. Сапаллитена. XVII—XV вв. до н. э. Лазурит. Резьба.



Пронизка для ожерелья с фигуркой «козлика». Бактрия. Сапаллитена. XVII—XV вв. до н. э. Камень. Резьба.

их расположения. Нарядны «бусины» в виде уступчатых ромбов и квадратов, сделанные из кремнистой породы — опоки. Их своеобразие в том, что они имели двойные сквозные каналы (30, с. 78). В ожерелье они выполняли роль «разделителей» и наделялись большим значением, чем другие бусины. Они служили для соединения в многослойном ожерелье нескольких низок бусин и ритмически членили его на ряд небольших отрезков. Интересна форма уступчатого квадрата или ромба — одного из любимых мотивов росписи местной древней керамики. Его возникновение, очевидно, было связано с плетением из растений бытовых предметов. Новый, созданный человеком, не существующий в природе красивый мотив наделяется сакральной силой. На уступчатых разделителях мастера гравировали и вырезали фигуру бактриана, создавали композицию с изображением «человека, догоняющего верблюда, который, обернувшись, смотрит на него» (30, с. 142). На одном из разделителей расположены четыре змеи, изгибающимися телами создающие вихревую розетту. На другой стороне — сложная композиция из крестообразно смыкающихся протом четырех животных: горного козла, льва, кабана и камышового кота. Мастера создавали сложные по замыслу и форме завершенные многофигурные композиции с хорошо моделированными выразительными изображениями животных. Они служили печатями с изображением тотема большой семейной общины, которые носили родоначальники семьи (30, с. 142).

Делали подвески-амулеты и в виде человеческой ноги. Связано с нагрудным украшением изделие в виде плоского диска, диаметром, примерно, 3—4 см, с большим отверстием в центре. Самые ранние, выточенные из



Уступчатая пронизка-разделитель для ожерелья с изображением животных и змей. Бактрия. Сапаллитена. XVII—XV вв. до н. э. Камень. Резьба.

кости и стенок керамических сосудов, обнаружила экспедиция С. П. Толстова на неолитической стоянке IV—III тыс. до н.э. Джанбаскала-4 и назвала подвесками (261, табл.



Подвеска «нога». Бактрия. Сапаллитена. XVII—XV вв. до н. э. Мрамор. Резьба.

16). Подобные же дисковидные подвески дает эпоха бронзы. В это время, как и позже, их вытачивали из светлого мрамора или других камней белого, розоватого или серого оттенка, делали из керамики, бронзы и кости, гладкими или со штрихованным узором. По форме и размерам они похожи на пряслица, так что и не всегда различимы. Подтверждение тому, что они служили нагрудными подвесками, дают памятники более позднего времени. Подобные дисковидные кольца изображены на груди ряда персонажей в росписях Бальяк-тепе: они помещены в центре ожерелья или подвешаны на ленте или тесьме, продетой через центральное отверстие. Здесь же найдены оригиналы, вырезанные из мраморовидного известняка (19, с. 81, 100). Они символизировали небо и солнце, и в то время возможна их генетическая близость с пряслицами.

Из бусин, подвесок, «разделителей» разной формы и цвета нанизывали ожерелья, разнообразные по композиции. Одни составляли из бусин одинакового размера, у других выделяли центр; третьи вначале нанизывали из мелких бусин, размер которых постепенно укрупнялся к центру, в четвертых — крупные бусины чередовали с мелкими... Сохранилось ожерелье из богатого захоронения, состоящее из трех низок мельчайших бусин разного цвета, которые спереди переходят в две низки крупных, разнообразных, обильно орнаментированных бусин (29, с. 30—14). Судя по ожерельям, цветные камни, их ритмические и цветовые сочетания были в эту эпоху уже хорошо освоены в эстетическом отношении.

Пуговицы по оформлению стилистически близки к дисковидным и уступчатым разделителям, бусинам и навершиям булавок, которые служи-



Бусы. Бактрия. Сапаллитера. XVII—XV вв. до н. э. Камень. Резьба.

ли печатями. На диск пуговицы наносили точечное или рельефное изображение зооморфных, растительных или геометрических мотивов. Например, орел с распахнутыми крыльями, головой, повернутой в профиль, и хвостом, опущенным вниз, на котором он как бы «восседает». Уже тогда была разработана композиция, которая стала впоследствии каноничной у многих народов. Реалистически трактованная фигура птицы хо-



Бусы. Бактрия. Молали. XIV—X вв. до н. э. Камень. Резьба.

рошо вписана в круг, мастер создал образное решение, проникнутое чертами торжественности. На другой крестовидной пуговице орел изображен в той же позе, но уже в манере примитива (30, с. 78). На одном из дисков точечным орнаментом изображена вихревая розетка, на другом — четыре ветки в крестовидной композиции (30, с. 78, табл. 46—2, 5, 8, 9). В древние времена пуговицы служили и для подвешивания мелких, самых необходимых в повседневной жизни предметов: огнива, точила и т.п. Дисковидную форму придавали зеркалам с петелькой на обратной стороне и узорным бляшкам, нашиваемым на одежду (112, с. 162, т. XXXIII—8) (символом солнца).

Браслеты делали несомкнутые из бронзовых дротов, концы которых были утончающимися или расширяющимися, или ровными, иногда имели вид головы змеи. Поверхность их гладкая или крученая. Браслеты нанизывали и из каменных бусин, они хорошо сочетались с ожерельями, создавая зачатки ансамбля. Кольца гнули из бронзовой проволоки.

Мастера Хорезма выделяли из бронзы и кости булавки с навершиями в виде руки, сжатой в кулак, цветочных и вихревых розетт, звездочек и лопаточек на концах. Изображение руки символизировало силу, орудие производства, дело, на которое был способен человек, и «угрожало злым духам». Вихревая розетка, свастика и триквестр (трехлучевая розетка) воспринимались как символ домашнего очага и солнца. Звезды были надежными указателями в пути и календарными знаками. Височные подвески выковывались в виде выпукло-вогнутой бронзовой полоски, которая, загибаясь в середине и внизу на концах, образовывала парные встречные завитки, так что изделие силуэтно приобретало



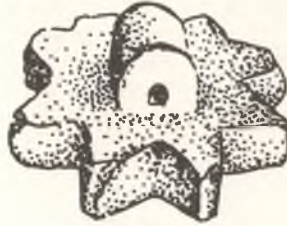
Пуговицы-печати с изображениями розетт и орла. Бактрия. Сапаллитена. XVII—XV вв. до н. э. Бронза. Литье, чеканка.

грушевидную форму. Иногда нижние завитки, заходя друг за друга, создавали фигуру, сходную с цифрой 8. Височные кольца и серьги также делали из проволоки в форме незамкнутого обруча с раструбом на конце, как и в Ферганской и Заравшанской долинах. Бронзовые кольца из проволоки с заходящими ровными концами могли служить и серьгами, и височными подвесками. Ожерелья нанизывали из разноцветных каменных и бронзовых бусин, свернутых из выпукловогнутой узких полосок с ребром посередине и с концами, заходящими один за другой.

Пуговица-печать. Бактрия. Сапаллитена. XVII—XV вв. до н. э. Бронза. Литье.



Они имели биконическую или цилиндрическую форму. Браслеты делали из таких же желобчатых пластин, с округлыми незамкнутыми концами. Их поверхность, как и височных подвесок, оставляли гладкой или гравировали елочной или косой штриховкой. Браслеты как ручные, так и ножные, также нанизывали из каменных и бронзо-



Пуговица-печать. Бактрия. Сапаллитена. XVII—XV вв. до н. э. Мергелистый известняк. Резьба.

вых бусин, как и ожерелья (261, 262, 124, 125, 126, 127, 304).

Близ Ташкента, у селения Искандер, нашли семь литых несомкнутых браслетов, выпукловогнутой в сечении, с округло расширяющимися концами, на которых выступают острые спирально моделированные «рожки». Поверхность браслетов покрыта гравированным штриховым узором, образующим мотивы елочек и кругов. Археолог М. Э. Воронец относил браслеты к степной культуре эпохи развитой бронзы. Они аналогичны браслетам андроновской культуры юго-вос-



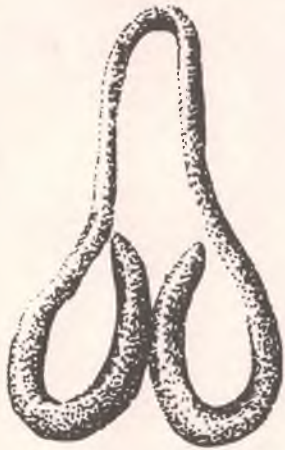
Браслет. Бактрия. Сапаллитена. XVII—XV вв. до н. э. Бронза. Литье.

тока России, Западной Сибири и Казахстана XV—XII вв до н.э., но казахстанские отличались тем, что согнуты из дробта, а их рожки выложены из проволоки спиралью. Ученый считал, что спиральные рожки, пружинящие при нажиме, имели практическое назначение «предохранить браслет от соскальзывания с руки, а литые рожки, воспроизводя спираль, не имели функционального назначения и выполняли исключительно декоративную роль» (74, с. 66—68). С таким истолкованием трудно согласиться. Сходные браслеты найдены и в других районах. Естественно предположить, что первоначально завязки — прообраз браслетов, делали из кожи и скрепляли одежду из шкур на руках и ногах. Затем к ним стали

Фрагмент браслета с изображением головки змеи на конце. Бактрия. Сапаллитена. XVII—XV вв. до н. э. Бронза. Литье, кручение.



и. А. В. и. А. В. и. А. В.



Височная подвеска. Хорезм. Кокча—3. XIII—XII вв. до н. э. Бронза. Литье, ковка.

прикреплять камни и костяные пластинки, а с освоением металла — пластинки из него. Затем уже возник целостный, незамкнутый браслет, согнутый из гибкого металла.

Завязки одежды у запястья и лодыжек защищали человека не только от холода, они предохраняли от ударов и укусов жи-

вотных, от орудий врагов. Ташкентские браслеты представляли одну из защитных форм. В основу их рожков легли не спирали типа казахстанских браслетов, а реальные рога винторогого козла, мощь и защитную роль которых прекрасно представлял себе охотник бронзового века. Каждый виток на рогах означал годовое кольцо. Спирали казахстанских браслетов играли ту же роль: пружиня, они смягчали, амортизировали удар.

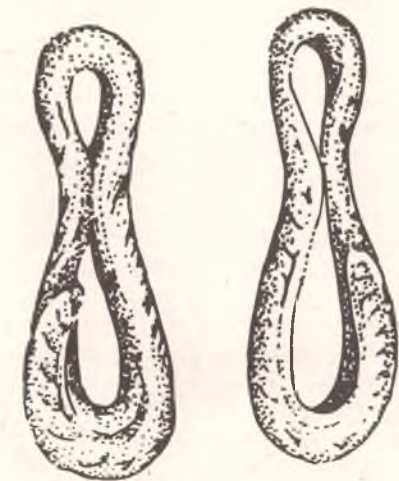
Браслеты по-своему раскрывали и подтверждали представление о происхождении юве-

пример, как подвески, уже разделяли сакральной силой оберега. Защитная роль браслетов без рожков, сделанных из вогнуто-выпуклых широких пластин бронзы, сохранялась: их носили по два-три, и они как наручи закрывали руку. Выпуклая форма также смягчала силу удара. Престижная роль ношения многих браслетов на каждой руке пришла значительно позже.

Украшения, найденные в Самаркандской области, датированы А. Аскарковым XII—XI вв. до н.э. (27, 28). Женский го-



Браслет. Ташкентская область. XII—XI вв. до н. э. Бронза. Литье, ковка, гравировка.



Височная подвеска. Хорезм. Буджайли. II тыс. до н. э. Бронза. Ковка, чеканка.

лирных изделий первоначально не от предметов магического культа, что было вторичным наслоением, а от утилитарных предметов, необходимых человеку в его трудном существовании. Ход мышления человека бронзового века представляется: вначале рожки, воспринятые от реальной природной формы, защитное назначение которых ему было совершенно ясно — предмет, действительно охранявший человека в борьбе; затем их изображение на украшениях или использование натурального кончика рога, на-

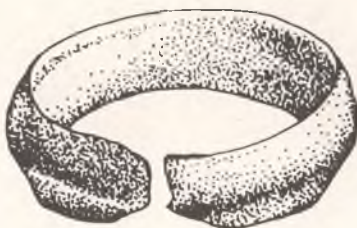
ловной убор сплошь расшит мелкими бусинками из литой бронзы. Изящные формы серег из бронзы и золота — обруч из тонкой проволоки, с одного конца завершающийся конусовидным раструбом-венчиком, в который вставляли другой острый конец, замыкающий кольцо. Возможно, что раструбы на концах украшений-амулетов возникли как изображение конца рога животного, так как находки отрезанных кончиков рога с просверленным отверстием для подвешивания встречались при раскопках других более

поздних памятников (70, с. 39). Височные кольца имели такую же форму, что подчеркивает их генетическую близость с серьгами. Височные кольца сделаны из бронзового и серебряного дрота, обтянутого тонкой золотой пластинкой. Здесь мы встречаемся с одним из приемов, говорящим о бережном отношении к золоту, к пониманию его исключительных достоинств и красоты. Ожерелья в основном нанизывались из бронзовых бусин, чередующихся с цилиндрическими стеклянными. Одежду на груди обильно расшивали мелкими бронзовыми литыми бусинами, она гармонировала с головным убором. На руки женщины надевали по два-три браслета — незамкнутые, желобчатые в сечении с четко выраженным ребром по середине. Округлые концы заходят один за другой и один из них напоминает голову змеи. Обращение к образу змеи при оформлении браслета становится традицией, доживающей до XX в. Перстни делали из бронзы и серебра, обтянутые золотой пластинкой, как и височное кольцо. На ногах носили браслеты, нанизанные из цилиндрических и биконических бронзовых бусин. Комплект украшений дополняет маленькое дисковидное зеркало-амулет с петелькой для подвешивания.

В изделиях из Самаркандского и Хорезмского оазисов середины II — начала I тысячелетия до н.э. намечается один из слагаемых будущих стилей и понимания ансамбля. Височные подвески, браслеты, серьги и бусины, выделанные из желобчатых полосок бронзы, приобретают своеобразную объемную пластику и смотрятся целостно благодаря аналогичности и сочетанию деталей, как и ожерелья и ручные и ножные браслеты из каменных и бронзовых бусин. В основе их пластического решения, сочетания и ритма только намечает-



*Серьга. Самаркандская область. Муминабад. XII—XI вв. до н. э. Бронза, золото. Ковка.*



*Браслет. Самаркандская область. Муминабад. XII—XI вв. до н. э. Бронза. Ковка.*

ся эстетический подход, «гармония» здесь только потенциальна. ✓

Археологи относят эти изделия к культуре степной бронзы, находя в них черты, сближающие их с предметами срубно-андроновской культуры южного Приуралья. Местная, в чем-то близкая к ней тазабагыябская культура, представляющая локальный вариант андроновской, сложилась на основе традиций аборигенного земледельческо-скотоводческого населения и черт культуры пришельцев племен Приуралья,

Поволжья, Западной Сибири и Юга. Ее черты характерны для Хорезма, Ташкентского, Самаркандского, Бухарского оазисов, Ферганской долины и других областей, что говорит о широком взаимопроникновении культуры местных и пришлых аккультурирующихся племен.

Исследование групп памятников Северной Бактрии и тазабагыябской культуры выявило основные линии развития зарождающегося искусства, отмеченные и своеобразием, и чертами общности. Между народами не было четких границ в силу их постоянной взаимосвязи, а в зоне контактов степных и земледельческих племен складывались своеобразные скотоводческо-земледельческие культуры (89, с. 153; 26, с. 28—34; 30, с. 114). И позже они постоянно общались между собой, как и с пришельцами, и с соседними оседлыми народами. Периодические напластования, восприятия, слияния были характерны для местного искусства с древнейших времен.

На всех последующих этапах развития и сложения стиля ювелирного искусства сказывалась сложная политическая и этническая история народов Средней Азии, где шел постоянный процесс смешения народов. Постоянные экономические и культурные связи с народами сопредельных стран обогащали каждого из них, так как в мирном общении воспринималось лишь то, что было близко и сродни, и что органически влияло и как бы растворялось в местном искусстве, которое само обладало ярким своеобразием и прочными сложившимися традициями.

Памятники эпохи бронзы, обнаруженные на территории Узбекистана, показывают: изделиям мастеров было присуще большое разнообразие. К этому времени сложились многие формы украшений: головные, на-

лобные, серьги, височные кольца, ожерелья, подвески, пуговицы, нашивные бляшки, ручные и ножные браслеты и кольца. В «украшениях» сочетались практическое, магическое и эстетическое назначения, которые в отдельных предметах имели разное соотношение. В формах и декоре изделий использовали зооморфные, растительные, геометрические и астральные мотивы, имеющие магическое и эстетическое значение. Их семантика отражала мифологические представления людей о себе, природе и вселенной. Сложилась разнообразная приемы изобразительности: от фигур животных и предметов, трактованных в стиле наивного реализма, мастерски моделированных и нередко образующих сложную декоративно осмысленную композицию из нескольких фигур, подчиненную определенному значению и умело вписанную в простую или сложную форму изделия, — до точечного или линейно-штрихового отвлеченного знака, едва угадываемой по смыслу идеограммы, также умело разработанной, и сложившегося типа. Разработке многих форм изделий способствовало использование металла. Творчество мастеров приносило в украшения миниатюрную анималистическую скульптуру и рельеф. Широкое распространение получила гравировка на камне и металле тотемическо-символических рисунков. Понимаемые всеми начертания знаков стояли на грани пиктографии, предшествующей возникновению письменности и являющейся ее протооригиналом. А для неграмотных людей подобная изобразительная символика многие последующие столетия оставалась единственным понятным, а не абстрактным символическим знаком, заменяющим для них алфавит и надписи.

В X—VII вв. до н.э. в эпоху поздней бронзы и раннего желе-

за сохраняются традиции искусства предшествующего времени. Памятники амирабадской и кюсайской культуры в Хорезме свидетельствуют о существовании ювелирных мастерских с примитивным оборудованием, в которых выделывали височные кольца и серьги из бронзовой и золотой проволоки в виде овальных обручей с незамкнутыми перекрещивающимися концами. Для ожерелий и браслетов изготавливали бусины в основном из бирюзы и лазурита, цилиндрической, бочковидной, дисковидной и других форм, например, имитирующих клыки животного, а также бронзовые бусины старых видов; использовали и раковины. В центре ожерелий помещали более крупные пронизки или медалионы ромбической, овальной, дисковидной или усеченно-конической формы из лазурита, светлого камня, керамики. Для нашивки на одежду делали металлические бляшки с тисненым узором в виде перлов, идущих по краю круга (125, с. 127, р. 13—9).

В VIII в. до н.э. в Среднюю Азию из восточных и северных районов проникают кочевые ираноязычные племена саков, родственных массагетам Приаралья, Закаспийской равнины и скифам Причерноморья. Они принесли яркое своеобразное искусство. «Звериный стиль» нашел наиболее выразительное воплощение в торовитке (99, с. 28—29). Мастера хорошо освоили прием тиснения по тонкой золотой пластинке: создавались форма украшения и рельефное изображение. Бронзовые и золотые бляшки, которые нашивали на головные уборы, одежду, пояса, обувь, и восходили к тем кусочкам металла, которые прикрепляли к одежде для сохранения тела человека от ударов рогов животных, от их зубов и оружия врага, стали у саков настоящими образно-содержательными произведения-

ми искусства. Главными героями в оформлении украшений, оружия, конского снаряжения были звери — сильные, могучие, красивые, полные жизни: львы, кони, верблюды, олени, сайгаки, грифоны. Их часто изображали в состоянии экспрессии, нередко свирепыми, в ярости. Фигуры их напряжены в порыве, в обычной или сложной позе разворота, увиденные в разных ракурсах. Они символизировали мощь и силу. Мастера хорошо знали и передавали облик, типичные черты, повадки и позы животных без тени натурализма, подчиняя языку пластического искусства и своеобразно поэтизируя их. В лучших работах поражает умение декоративно вписать фигуру любого животного в простую или самую сложную форму изделия, сохраняя при этом в образе зверя его жизненность и характерные черты, а также создать изобразительной композицией новую форму украшения сложно-фигурного силуэта с пластично выразительной линией рисунка. Изделия мастеров покоряют завершенностью композиций, движением и упругостью линий, орнаментальностью силуэта, сочностью рельефного узора. Они как бы по-новому увидели животных и передали свое восприятие и отношение к ним. В основе сакского терратологического стиля лежит не только идея борьбы добра и зла, но и идея завоевателей — победы сильного над слабым. Ведь ювелирные изделия саков в основном предназначались для знатного воина-всадника и украшали его одежду, оружие и снаряжение коня. С веками часть племен саков переходила к оседлому образу жизни и ассимилировалась с местным населением, но приходили все новые и новые группы, и черты искусства, привнесенного саками, сохранились до первых веков н.э.

В VI—IV вв. до н.э. часть

территории Средней Азии входила в состав государства Ахеменидов. Отдельные черты искусства этого периода раскрывают материалы Амударьинского клада, датируемые V—III вв. до н.э. и относящиеся к разным художественным школам. Изучение и атрибуция его в течение столетия привели к выводу о существовании бактрийской художественной школы ювелирного искусства (22, 25, 135, 150, 151, 152, 206).

Клад принадлежал царскому роду рабовладельческого общества. В V в. до н.э. греческий историк Геродот писал о массагетах: «... Головные уборы, пояса и перевязи украшают золотом» (98, с. 21). К работам местных мастеров относится золотой эгрет со скульптурно-рельефно-ажурным изображением свирепо рычащего львогрифона, действительно способного испугать всех врагов и злых духов (22, № 23). Фигура его нескладная, неуклюжая, остроколючая. Коварно изогнут хвост. По образному решению и манере исполнения изделие восходит к теряющему свои лучшие традиции сакскому стилю. Нарушена композиционная целостность, гармоничность сочетаний частей, теряется декоративность и эстетическая выразительность, чувствуется налет эклектики.

Произведения высокого, развивающегося мастерства — инкрустированные бирюзой золотые незамкнутые браслеты из дроба с скульптурно-пластичными изображениями на концах противостоящих животных: львов, баранов, горных козлов, грифонов. Такие браслеты могли делать мастера многих районов обширной ахеменидской державы, в том числе и в Северной Бактрии. На рельефах Персеполя саки преподносят такие браслеты Дарию (V в. до н.э.). В основе их образного решения, формы и технических приемов оформления лежат традиции ис-



Эгрет с изображением грифона. Бактрия. IV—III вв. до н. э. Золото. Ковка, литье, чеканка, гравировка.

кусства бактрийских мастеров, сакского и ахеменидского искусства, более утонченного и рафинированного, с его торжественной неподвижностью.

Целостны, гармоничны, найдены по форме и пропорциям золотые литые женские перстни с овальными щитками с изображением богини с цветком и птиц в руках, по трактовке образа восходящие к греко-персидским геммам, но более статичные по композиции. Влияние искусства Эллады задолго до прихода Александра Македонского происходило опосредствованно через народы Передней Азии, это была своеобразная греко-малоазийская струя куль-

турного влияния, которая отразилась в местном искусстве и нашла в нем отклик.

В лучших традициях сакского звериного стиля решен перстень с круглым ажурным щитком с легким и декоративно выписанным изображением свернувшегося зверя и с разнофигурными гнездами для бирюзы, подчеркивающими силу и мускулатуру гибкого тела (22, № 111, V—IV вв. до н.э.).

О местном характере произведений свидетельствует и антропологический тип персонажей, изображенных на пластинках, своеобразная передача утяжеленных и укороченных пропорций фигур, статичность по-





*Браслеты с изображением животных на концах. Бактрия. III в. до н. э. Золото. Литье, чеканка.*

зы, азиатские головные уборы, одежда, оружие, порода лошадей и т.д. Об этом говорят и вставки украшений, в основном из бирюзы и лазурита, и обилие изделий из золота (151, с. 197—198; 152, с. 263—267).

Украшения, найденные в Бактрии, Согде, Хорезме и Фергане, свидетельствуют как о широких культурных и торговых связях народов Средней, Центральной и Передней Азии, так и о творческих взаимопроникновениях достижений разных народов. Бактрийская шко-

ла сложилась на основе местных художественных традиций и влияния персидского, греческого и сакского искусства. Изделия ее мастеров были стилистически близки к искусству соседних народов, существовала региональная общность культуры.

В связи с усилением частнособственнических и деловых отношений, в рабовладельческом обществе увеличивается роль личных печатей. Значительно расширяется круг их изобразительных мотивов, со-

хранявших магическо-охранительный смысл. В печатях-инталиях с изображениями животных и людей прослеживается синкретичность и многогранность искусства этого времени. На одних целиком сохранялся архаическо-знаковый стиль изображений с искажением пропорций и угловатостью форм. На других печатях VI—V вв. до н.э., найденных на Афрасиабе, выявляются и иные черты (205, с. 126, р. 131, 132). На подквадратной печати из яшмы ифронильно изображен остроно-

сый, остробородый мужчина с длинноволосой шевелюрой, увенчанной зубчатой короной. В руках натянутый лук, за спиной колчан. Композиция статична, рисунок плоскостный, переданный контурной прерывающейся линией и штрихами. Изображение предельно условно, близко к пиктографии, но ясно, лаконично и образно выразительно. Мастер-резчик создал образ высокомерного, застывшего в торжественной позе воина-царя. На другой овальной печати из яшмы изображено животное в такой же статичной позе, стоящее на неуклюжих тонких палочках-ножках, но величественно несущее свою крупную голову. В подобных произведениях глиптики отразились черты официального ахеменидского искусства, его идейно-образные решения. Даже в миниатюрных ювелирных украшениях улавливаются черты превосходства, уверенности и величественности — черты, раскрывающие идеи победителей, основателей деспотий и сатрапий.

В иной манере даются изображения на двух других овальных инталиях из агата. На одной — два козла, стоящие на задних ножках в позе адорации по сторонам дерева. Козлики легки, грациозны и немножко смешны. Их позы напоминают па танца, натура передана в опозитизированно-реалистической манере, от которой веет духом искусства Эллады, но в далекой первооснове они, очевидно, восходят к Шумеру. Округлая плавность и живость линий в изображении двух коней в геральдической композиции на овальном полосатом агате. Фигуры коней в движении перекрещиваются у шеи как бы в момент ласкового прикосновения (205, с. 126, рис. 133, 134). Верхняя часть композиции создает прообраз широко распространенного позже канонического символического мотива с двумя головами коней,



*Перстень-печать с изображением Анахиты. Бактрия. Конец IV—начало III вв. до н. э. Золото. Литье, чеканка.*



*Перстень-печать с изображением свернувшегося зверя (пантера?). Бактрия. V—III вв. до н. э. Золото. Литье, резьба.*

повернутыми в разные стороны. Поза, первоначально не сочиненная мастером, а увиденная им в жизни.

На печатях этого времени из Хорезма, найденных в Кой-Крылган-кала, изображены бегущий олень, сцена «терзания», выполненные в сако-массагетском зверином стиле (263, с. 13, рис. 8—1, 2, 3, 4).

В Самарканде найдена мастерская ювелира, относящаяся к середине I тысячелетия до н.э. Здесь делали бронзовые браслеты, бусины из бирюзы, костяные булавки с ажурным фигурным завершением (57, с. 524).

В Хорезме мастера продолжали изготавливать бусины и пронизки разных форм из лазурита, бирюзы, пасты, бронзы и сердолика, которые сочетались в ожерельях. Выделывали бронзовые бляшки с изображением сайгака, львиных голов для нашивки на одежду (99, с. 30). Как и раньше, делали серьги в виде обруча из бронзовой или серебряной проволоки. Более скромные и массовые украшения изготавливали для других социальных слоев населения, они более прочно сохраняли традиции предшествующих периодов.

Некоторое представление о комплексе украшений III—I вв. до н.э. дает материал из женского захоронения (разграбленного) у селения Бурч-мулла (Чач). Х. Дуке (102, с. 51) нашел «5 серебряных подвесок (форма не описана.— Д. Ф.), орнаментированных двумя рядами треугольников, обращенных вершинами друг к другу; серебряный проволочный браслет, 6 крупных бронзовых нашивок, 5 бронзовых серег грушевидной формы (очевидно, это не только серьги, а височные или накосные подвески.— Д. Ф.) и множество бус из серебра, бронзы, пасты в 3—4 ряда».

В I в. до н.э.—III в. н.э. один из ведущих культурных центров — по-прежнему Север-



*Инталия-печатка. Согд. VI—IV вв. до н. э. Камень. Резьба.*

ная Бактрия. Живописные и скульптурные произведения Халчаяна, Дальверзин-тепе и Айртама раскрывают развитие древних традиций, высокие достижения эпохи и плодотворное взаимовлияние искусства народов дальних и сопредельных стран.

Памятник бактрийско-кушанской культуры — дворец в Халчаяне, датируется рубежом н.э. (212, с. 54). Скульптурное и живописное оформление парадных помещений, предназначенных для приемов, с изображением сцен победного торжества и апофеоза царской четы дают некоторое представление об одежде и украшениях того времени. Целостность восприятия нарушается фрагментарной сохранностью произведений монументально-декоративного искусства. Персонажи скульптуры — представители Гераева круга, из рода кушан, одного из племени юечжей (207, с. 188—189). Головы правителей и знати увенчивает символ власти — диадема в виде узкой налобной повязки — гладкой неорнаментированной ленты или полоски кожи, возможно и из тонкого

металла. Здесь еще ясно выступает ее утилитарная роль. Она закрепляла, фиксировала прическу или головное покрывало у женщин и мужчин, она была нужна для того, чтобы волосы не мешали, падая на глаза. Подобные одинарные или двоянные диадемы-повязки встречаются на монетах с изображением правителей Греко-Бактрии Евтидема, Евкратиды I и Гелиокла и кушанских, чекана Кадфиза I (207, с. 111—113).

Изображение царицы показывает, насколько сдержан и строг ансамбль украшений правительницы. Он состоял из ожерелья из крупных сферических бусин и диадемы-повязки, увенчанной, как и диадема богини, «рожками» или полумесяцем, а возможно и очень обобщенным изображением распахнутых крыльев летящей птицы. Описано и другое женское украшение, фрагментарно сохранившееся на скульптуре в виде «кокошника из трех рядов мелких и плотных овальных зубчиков, окрашенных, чередуясь по трое, в красный, белый, коричнево-желтый цвет», аналогии которым исследователь находит в коропластике Согда (208, с. 79). Очевидно, это головное украшение состояло из широкой налобной повязки из ткани, на которую были нашиты рядами цветные камни, стекла, а возможно и металлические подвески — «коричнево-желтые».

Одежда на отдельных фигурах закреплена крупной пуговицей. У молодого мужчины она круглая, с рельефно выделенным центром (очевидно, вставлен камень). У женщины на правом плече рельефное украшение в виде четырехлепесткового цветка, с которого спускаются подвески (208, с. 30). На Айртаме была найдена «покрытая зернью круглая пуговица, бусина или серьга» (78, с. 40). На одеждах фигур за-



*Бляшка с изображением сайгака. Хорезм. Юж. Тагискен. VII—V вв. до н. э. Золото. Литье.*



*Бляшка нашивная. Хорезм. Чирикрабат. V—II вв. до н.э. Золото. Босма\*.*

\* Босма — тиснение, басменная техника.

метны нашивные бляшки, сходные с оригиналами, найденными во дворце. Среди них самая крупная дисковидная золотая бляха (диаметр 6,5 см) с тисненым магическим узором, напоминающим «колесо Будды», четырех- и восьмилепестковые розетки, сердцевидная пластинка и другие, которые тоже были культовыми символами.

Обычай нашивать на одежду серебряные бляхи различной формы, среди которых доминируют дисковидные (диаметр 3—5 см) с изображением многолучевой звезды или розетты, называемые ситора-звезда, сохранился до начала XX в. Ситора нашивалась на перед женской одежды рядами, сверху

вниз от двух до десяти полос, порой закрывая весь перед одежды и магически «защищая» грудь, живот, лоно женщины от болезней и действия «злых духов». Эти фигурные и орнаментированные бляшки первоначально, вероятно, восходили к тем кусочкам металла, которые прикреплялись к одежде из шкур животных и действительно защищали человека на охоте и в битве. От них произошла и панцирная кольчуга.

На скульптурных фрагментах рук встречаются браслеты одинарные и двоянные из дров, охватывающие запястья или предплечье.

Профильное изображение головы юноши, сохранившееся фрагментарно на стенописи, отличается от скульптурных персонажей и представляет этнически иной тип (207, с. 150—152). Он выделяется всем обликом — наголо острижена голова с прядями волос, оставленными на темени, висках и над челом. В мочке уха — серьга в виде низки из шести бусин с «глазками». Это живописное

*Начельная повязка-диадема на голове принца. Бактрия. Халчаян. Скульптура. I в. до н. э.—I в. н. э.*



*Головной убор царицы. Бактрия. Халчаян. Скульптура. I в. до н. э.—I в. н. э.*

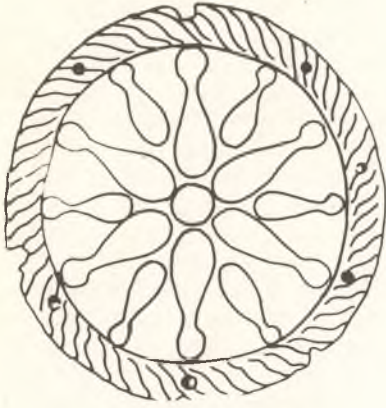
изображение доносит обычаи далекого прошлого, восстанавливает связь времен. До XX в. в отдельных районах у любимого и долгожданного сына при стрижке по обету сохраняли прядки волос на темени или висках, иногда их оставляли вплоть до женитьбы, пока не совершалось жертвоприношение на мазаре (187, с. 94; 297, с. 196). Подвески от «сглаза» из бусин с «глазчатый» узором, называемых «куз мунчок», прикрепляли к одежде и головному убору ребенка, либо низку бус надевали на ручку в виде браслета. Теперь становится понятной магически-охранительная роль серьги юноши из Халчаяна.

Учитывая особенности скульптурно-живописных композиций Халчаяна, в которых главное для мастера — раскрыть победно-торжественный смысл событий и создать портретно-психологические характеры людей, естественно предположить, что воспроизведение аксессуаров отступало на второй план. Украшения даны очень обобщенно, что должно внести коррективы в наше восприятие. Поэтому утверждать о полной идентичности украшений в скульптуре с подлинными изде-

лиями мастеров невозможно. Но общую форму скульптор, очевидно, сохранял. Он выступает здесь, как «реалист» рубежа н.э. Даже при том, что декоративный эффект ювелирных изделий на глиняных фигурах Халчаяна несколько приглушен, невидимы их детали и узоры, обращает внимание определенная скромность украшений на высокопоставленных лицах — участниках большого праздничного торжества. Такая художественная сдержанность очевидно определялась эстетическими критериями представителей в недавнем прошлом степного кочевого племени, которые, принося свои традиции материальной культуры, не были чуждыми влиянию местного бактрийского искусства городских цивилизаций, сохранявшего черты эллинистического и воспринимавшего веяния гандхарской культуры.

В украшениях Халчаяна нет ничего, что говорило бы об иноземном изготовлении. Они переключаются по форме и материалам с местными изделиями более ранних и поздних периодов, и, очевидно, в основном их делали местные мастера, хотя, безусловно, в обиход знати попадали и импортные изделия.

О дальнейшем высоком развитии ювелирного искусства кушанской эпохи свидетельствуют археологические материалы Дальверзин-тепе — одного из крупных городов Северной Бактрии I в. до н.э. — III в. н.э. В буддийском святилище в «зале царей», в сцене прославления кушанского рода, на скульптурных фигурах правителей, членов царской семьи, придворных, а также гениев-деват изображены разнообразные украшения (210, с. 206, т. 141.). Наряду с плоскими ленточными начельными повязками, встречаются и более пластичные в виде обруча; создается впечатление, что сделаны они из гладких или орна-



*Бляшка нашивная. Бактрия. Халчаян. I в. до н. э.—I в. н. э. Золото. Босма.*

ментированных дротов. К одним обручам прикрепляли крупные круглые или овальные камни в широкой, сочно моделированной оправе; располагаясь свободно, с интервалами, они создавали спокойные ритмы. На других над лбом помещали один крупный овальный камень в такой же пластично выразительной оправе, окруженный рядом перлов. У бактрийской богини головной убор увенчан изображением полумесяца. Конусовидный головной убор принца украшен овальными, по видимому, цветными камнями в золотой оправе с петелькой. По нижнему краю колпак обрамлен такими же мелкими перлами. Мотив круга повторяется, бляшки расположены в спокойном размеренном ритме с большими интервалами на открытом фоне.

На шее одной из фигур — двойная гривна из дротов. Они разные: одна гладкая, другая — как бы с нанизанными на нее крупными кольцами, набранными из перлов. Кольца расположены свободно, с хорошо ритмически найденными интервалами. На руках и ногах, у щиколотки — браслеты из двух дротов, ажурно скрепленных между собой овальными бляха-

ми с камнями в середине или розетками из перлов. Крупные круглые серьги в виде камня, вставленного в широкую оправу, такие же, как детали головных уборов и браслетов. На украшениях фигур сохранились следы сусального золота. Отдельные элементы и детали, в разных сочетаниях, повторяются во всех украшениях, составляющих пластично выразительные гармоничные ансамбли. В художественном решении украшений доминируют округлые формы и линии, создающие плавные мягкие очертания, своеобразную музыкальность. У мастеров нет стремления к сплошной изукрашенности изделия: в образном решении большое значение имеет масштабная найденность интервалов, создающих спокойные, размеренные ритмы.

Каменная матрица из Дальверзин-тепе была предназначена для выделки овальных и прямоугольных оправ для камней, сходных с изображенными в скульптуре. В ней так же изготавливали полусферы, и после спайки их получали шаровидные металлические бусины для ожерелий и подвесок (211, с. 139, р. 204).

В ином, более динамичном ключе решен браслет на руке жрицы, высоко поднявшей ребенка, изображение которой фрагментарно сохранилось в Дальверзин-тепе (211, р. 53, 55). Браслет незамкнутый, пластинчатый, спирально обвивающий руку. Концы браслета в виде головки и хвоста змеи. Образ змеи выступает в еще с древности принятой ипостаси — покровительницы и защитницы детей.

Наиболее ярко раскрывают черты стиля искусства подлинные украшения I в. н.э. К местным изделиям относят исследователю золотую пектораль и пряжку. Пектораль спаяна из трех гладких трубок, которые размыкаются в

центре, где помещен прямоугольный медальон с вставленной в него в овальной оправе инталией с изображением головы Геракла. Рамка медальона оживлена шариками крупной зерни, расположенными на расстоянии друг от друга (211, с. 41, т. VI). Мастер нашел удивительную гармонию драгоценного металла и формы — ясной, спокойной, сочной, которая, в свою очередь, позволяла выявить пластику золота и красоту его солнечного света и блеска. Пектораль плавно-округлыми очертаниями органично вписывалась в облик человека, украшая его и образно возвеличивая. Это нашейное украшение встречалось в различных вариациях в последующие столетия, оставалось традиционным в Согде и Бактрии. Близки к нему по художественному решению украшения, изображенные на скульптуре «зала царей» из дальверзинского святилища. Даже это единственное украшение подтверждает реальность форм ювелирных изделий на фигурах и позволяет яснее понять их особенность.

К местному типу относятся гривна и браслеты из дрота с незамкнутыми конусовидными концами, очевидно, воплощающими изображение рогов животного. Подобная гривна встречается на шее теракотовой фигурки бактрийской богини, изготовленной местными мастерами в это же время. Гривна надета так, что конусовидные концы в несомкнутом виде располагаются на шее спереди. Такая гривна на фигурке сочеталась с типичным ожерельем из крупных сферических бусин. Браслеты из дротов с утолщенными сплюснутыми конусовидными концами массового производства из бронзы тоже найдены на городище Дальверзин-тепе. Замкнутый золотой браслет со спирально перевитыми концами — изде-

лие местных мастеров; подобные ему железные и бронзовые браслеты также из Дальверзинтепе, эта же форма характерна для Ферганской долины I в. до н.э. — I в. н.э. (209, с. 411). Пектораль, гривна и браслеты монолитны и лаконичны по форме, с гладкой, не тронутой орнаментом поверхностью. Конечно, такая простая форма не была локальной, она получила широкое распространение и в соседних землях.

Круглая золотая пряжка заполнена динамичной композицией с изображением свернувшегося зверя. Его фигура по кругу окаймлена рядом гнезд в форме лепестков плюща, предназначенных для вставки камней, очевидно, бирюзы. По краю проходит полоса крупнозерни. Изделие свидетельствует о сохранении в местном искусстве традиций сакского терратологического стиля (209, с. 412; 415; 210, с. 41, р. 140). Изменилось образное решение произведения: сохранились формальные признаки — сложная композиция с фигурой свернувшегося в клубок зверя, но снизилась внутренняя напряженность, расслабились формы, потерялась красота и упругость линий, животное «успокаивается», «утихает». Образ зверя обобщается, нередко трудно определить, какое животное изображено, части его тела превратились в завитки.

Суть в том, что искусство теряет одухотворенность. Эту линию эволюции сакского стиля подтверждает и бронзовая литая ажурная пряжка, найденная в Согде, в Шахривайроне, и относящаяся к эпохе кушан. На пряжке изображена сцена схватки тигра и бактриана. Звери узнаваемы, но по сравнению с более ранней лянвандакской пряжкой II в. до н.э., найденной тоже в Согде, изображение трактовано в обобщенно-отвлеченной манере (197, с. 73). свойственной и другим произ-



Диадема. Бактрия. Дальверзинтепе. I в. н. э. Скульптура.



Гривны. Бактрия. Дальверзинтепе. I в. н. э. Скульптура.

ведениям затухающей ступени сакского терратологического стиля.

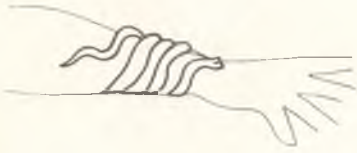
Более поздний памятник кушанского времени — горельеф-



Браслет. Бактрия. Дальверзинтепе. I в. н. э. Скульптура.

ный фриз из буддийского храма в Айртаме (II в. н.э.), исследованный М. Е. Массоном (167, 169), К. В. Тревер (268), Г. А. Пугаченковой и Л. И. Ремпелем (205). Мастера-ваятели, используя мифологические сюжеты, создали реальные образы из окружающей действительности. На изваяниях фриза, изображающих музыкантов и гирляндоносцев, участников праздничного ритуального обряда, изображены ансамбли украшений. Усиление общественно-экономических и культурных связей с Индией обусловило некоторую общность художественных идей, но традиционная преемственность местного искусства сохранялась и развивалась.

Изображение, связанное с буддийским культом — момент определяющий, однако это не лишает его достоверности: метод художественного воплощения основан на действительности. «... Мифологический сюжет облечен здесь в реальные скульптурные образы людей, чей внешний облик, антропологический тип, одежда и атрибуты ваяты ваятелем из окружающей среды» (205, с. 26).



Браслет «змейка» на руке жрицы. Бактрия. Дальверзинтепа. I в. н. э. Стенная роспись.

Ансамбли украшений складывались из многообразных и более нарядных и сложных по форме ювелирных изделий, чем это было на скульптуре Халчаяна и Дальверзин-тепе, но сохраняющих с ними стиливую близость.

Ансамбль украшений арфистки состоял из головного убора в виде начельника из сомкнутых узких пластинок, согнутых в форме угла. Налобные украшения из подобных тисненых пластинок с округло-загнутыми концами сохрани-

лись до начала XX в. (БМ, 539/8). Этот мотив получил широкое распространение во многих видах декоративно-прикладного искусства. Он полисемантичен по смыслу. Одно из его значений — турна (журавль). Мотив действительно очень схематично передавал фигуру летящей птицы — одного из многочисленных символов культа плодородия. Из центра начельника на середину лба спускалась подвеска в виде магического знака сердечка — листа плюща — идеограммы ростка, наделенного тем же смыслом. Небольшая, найденная по пропорциям подвеска не скрывала красоту открытого лба и ее линии ритмично вторили изгибу бровей. В ушах — длинные до плеч серьги с крупной амфоровидной подвеской. На шее два яруса ожерелий: более короткие — из плоских квадратных звеньев, производящих впечатление цветных камней, вправленных в широкую



оправу. Из подобных же по форме элементов составлен браслет на левой руке. На правой руке браслет из круглых камней. Завершает ансамбль ожерелье из двух рядов крупных бусин, в середине перехваченных круглым медальоном с вставленным камнем, сходным по приему исполнения с элементами верхнего ожерелья и браслета. Обычай ношения женщинами одновременно нескольких ожерелий или других нашейных или нагрудных украшений разной длины, так что они ярусами располагались один под другим, закрывая грудь, был традиционным и в XIX в.

У флейтистки на голове диадема в виде пятилепестковой пальметты. В ушах — длинные многоярусные серьги до плеч, составленные из крупной и меньшей по размеру розеток, каплевидной подвески и завершающего шарика. В розетки и подвески вставлены камни. Многие типы таких длинных серег с многоярусными подвесками также дожили до XIX в. На шее флейтистки — обруч с узором из ромбов.

И у тамбуристки многоярусные серьги из последовательно подвешенных прямоугольника, ромба с вставленными камнями и завершающего



Пектораль. Бактрия. Дальверзинтепа. I в. н. э. Золото, сердолик. Ковка, резьба по камню (вверху справа — фрагмент).



Браслет. Бактрия. Дальверзинтепа. I в. н. э. Золото. Литье.

шарика. На шее — гривна из дров, гладкая в середине и витая по краям. На запястье правой руки два браслета. Один в виде широкого уплощенного обруча, на который насажены перлы, образующие шестилепестковые розетты; другой — из дисков с камнями, между которыми расположены маленькие двоянные прямоугольные пластинки.

На каждой фигуре украшения, не повторяясь, являют произведения единого художественного стиля, близкого в основе искусству Дальверзинтепе: та же сочная пластика объемно-пространственных решений, та же соразмерность и прекрасное чувство ансамбля разнообразных видов и вариан-



Фрагмент пряжки с изображением зверя. Бактрия. Дальверзинтепа. I в. н. э. Золото (бирюза выпала). Литье, инкрустация.

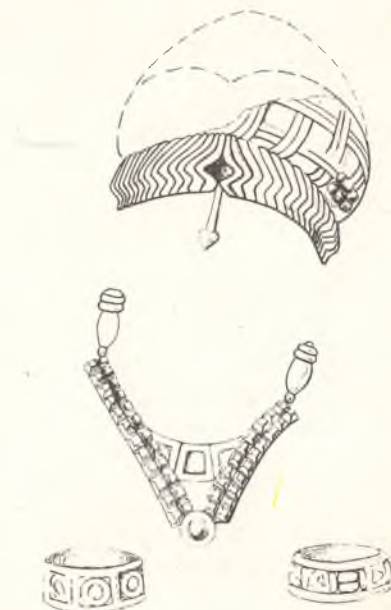
тов изделий. Черты общности с отдельными ювелирными изделиями Бактрии можно проследить и в Хорезме. Дротовые браслеты мы встречаем на руках арфистки в стеной росписи дворца хорезмских правителей в Топрак-кала (II—нач. IV в. н.э.). Округлый браслет из широкого дрота на запястье гармонирует с ее пухлой рукой, женственно пышным телом. Возможно, что на шее у нее обруч из дрота круглого или уплощенно-овального в сечении (261, р. 46).

Расширяют представление о головных уборах этих веков изображения правителей на монетах. У царей Бактрии II в. до н.э. Архебия, Эвкратиды I и Гелиокла II на шлеме изображены бычьи рога и уши. У первых кушанских владетелей Герая и Сотера Мегаса мы видим лентообразные налобные повязки, как и на скульптурных персонажах Халчаяна. Царский головной убор в виде хищной птицы с распростертыми крыльями появляется на монетах царя Канишки. Короны с изображением хищной птицы сохраняются у позднекушанского царя Васудевы и хорезмийского правителя Вазама в II в. н.э. и переходят в трансформированном виде на короны эфталитских правителей. В конце III—начале IV в. на монетах Вазама появляется корона-шапочка в форме лежащего верблюда-бактриана. Смысловое значение таких корон определялось эволюцией родового тотема к племенному, но главным на данном историческом этапе представляется восприятие изображения птицы или животного как иерархического знака, как символа власти и могущества. Тот же смысл имели царские короны в виде шапочек, сплошь расшитых рядами перлов и бляшек с полумесяцем в центре, аналогичные сасанидским коронам (58, с. 18—30, т. X — 1,2).

Изображение одних и тех же символов, например, полумесяца, на коронах правителей и на головном уборе богини-матери можно объяснить рядом причин. Большинство символов было полисемантическим по смыслу и имело разное значение на короне правителя и венце богини-матери; появление атрибутов богини-матери на короне правителя могло означать представление о ее покровительстве над ним; «утверждало» божественное происхождение царской власти.

Сохранившиеся изображения царских головных уборов дают представление о существовании в этот период самых простых и древнейших налобных повязок, в которых на первый план выступало их утилитарно-бытовое назначение, и сложно-фигурных сооружений в виде хищных птиц и двугорбого верблюда, служивших символами власти и магической «охранявших» их владыц.

Многочисленны терракотовые фигурки этого периода, изображающие богиню-мать и ее ипос-



Ансамбль украшений арфистки. Бактрия. Айртам. II в. н. э. Скульптура.

тасей Анахиту, Нана, Ордохшо и других. Обычно голова богини увенчивалась различными уборами с украшениями. В этих миниатюрных фигурках божества — образках, трудно разглядеть детали, но основная форма иногда улавливается. Основание головного убора представляли разной ширины полосы, составленные из одинаковых деталей. В одних — украшения из квадратных пластинок с вставленными камнями, в других — без камней, иногда из ряда сомкнутых прямоугольных или овальных пластинок-долек. Встречаются пластинки и с зубчатыми концами. Составляются они и из разных чередующихся деталей, например, из круглых и квадратных пластин. Часто над таким основанием помещали навершие в виде кокошника, полукруглого, треугольного, рогатого, пальметтообразного, фестончатого, веерообразного, крыловидного, солнцеподобного и других. На многих из них был изображен круг с отверстием или камнем в середине, который помещали в центре кокошника, окружая разнообразными мотивами. Судя по терракотам, в это время сложились многие виды нарядных женских головных украшений, которые наделяли магическо-заклинательным значением, связанным с культом плодородия и плодovitости. Основные конструкции и, очевидно, детали украшений в трансформированном виде дожили в местном ювелирном искусстве до начала XX в.

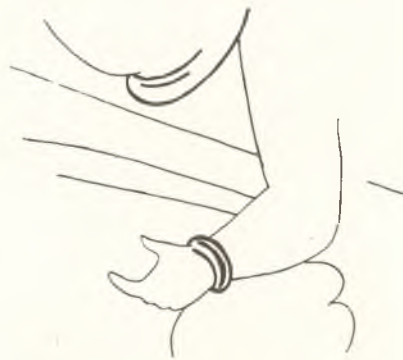
Терракотовые статуэтки также дают представление об ансамблях женских украшений, состоявших из различных сочетаний диадем или налобных повязок с несколькими рядами ожерелий и гривны, серег, металлических бляшек, нашитых на одежду на груди, иногда до пояса, по краям халатов или накидок, по борту и обшлагам. Ручные браслеты носили на за-



Ансамбль украшений тамбуристки. Бактрия. Айртан. II в. н. э. Скульптура.

пястье и предплечье, а ножные — на лодыжках. Складывался все более разнообразный и пополняющийся комплекс украшений. Для каждой части тела предназначался свой нарядный «охранитель».

Оригиналы ювелирных украшений, найденных археологами в разных районах Узбекистана, дополняют представление о ювелирном искусстве этого времени. Некоторые, аналогичные тем, что изображены на скульптуре, рельефах, настенной живописи и терракотах, подтверждают реальность их существования.



Браслет и гривна (?) на арфистке. Хорезм. Топрак-кала. II — начало IV вв. Стенная роспись.

Согдийское головное украшение, принадлежавшее богатой женщине, найдено в Бухаре. Оно нашито на головной убор или на полоску ткани, повязываемой на него; а состояло из множества стеклянных бусин и бисера. В центре композиции располагалась круглая тисненая золотая бляшка диаметром 2,5 см с рельефным изображением головы богини, обрамленной двумя рядами «перлов». В трактовке образа богини прослеживаются черты эллинистического влияния, переосмысленные местным мастером, более упрощенные, подчиненные согдийскому стилю. Такое налобное украшение в какой-то степени перекликается по композиции и деталям с обнаруженным на скульптуре Халчаяна. И то, и другое состоит из рядов нанизанных или нашитых разноцветных бусин или мелких элементов. Центральная часть украшения на скульптуре не сохранилась, что не позволяет говорить о тождестве. Но, учитывая тот факт, что у большинства скульптурных персонажей центр нарядного головного украшения выделен бляшкой, можно предположить, что была она и на халчаянском венце.

Захоронение также дает представление о комплекте украшений состоятельной женщины из Согда второй половины II в. до н.э. На голове — описанная повязка, в ушах — нарядные золотые серьги в виде кольца из проволоки с подвеской-стержнем, на который напущена крупная сферическая сердоликовая бусина. Сверху бусина накрыта золотым рифленым куполом, с которого свешиваются две спиральные подвески, снизу бусина вставлена в золотой конус. Куполок и конус исполнены в технике тиснения и по краю обрамлены полоской скани. Таким образом, красивая бусина получила нарядное обрамление. По



Изображение правителя Вазамара в короне в виде птицы. Хорезм. Вторая половина III— начало IV вв. Чекан на монете.



Корона правителя Вазамара с изображением птицы. Хорезм. Вторая половина III— начало IV вв. Чекан на монете.

силуэту серьги напоминают амфоровидную форму. По смыслу бусина была связана с культом солнца, а амфоровидная форма всей подвески, очень близкая к сосудам местного производства — кувшинам для воды и вина, также служила символом плодородия. «Манжеты обшиты бисером из гишера». На руке перстень со щитком ромбовидной формы, как и в Бактрии этого времени. На щитке зеркальное изображение двух мотивов в форме буквы Л со спирально загибающимися

концами (195, с. 156—157). Мотив аналогичен по форме с височными подвесками тазабагъябской культуры Хорезма эпохи бронзы. Такая композиция, очевидно, не обязательно взаимосвязанная для разных районов, стала традиционной. Она встречалась на украшении из дрота, которое завершалось головками двух лебедей, из Кой-Крылган-кала IV—III вв. до н.э. Очевидно, одно из значений такого мотива — представление о парности, о единстве мужского и женского начала, как символа плодovitости.

Из головных булавок интересно отметить костяные с резным навершием в виде головы коня (найлены в Зар-тепе Сурхандарьинской области). Такие булавки носили массовый характер. Образ коня, как и у многих народов, связывали с культом плодородия, с солнцем, с богиней-матерью. Делали булавки с навершием в виде плода граната и в виде человеческой фигуры, вырастающей из бутона лотоса (99, с. 37, № 309, 317), и с завершением в виде руки, сжатой в кулак (165, с. 97), и двойными спиральми.

Мастера делали разнообразные серьги. Одни по конструкции повторяли форму серег и височного кольца предшествующих периодов, начиная с эпохи бронзы. Простейшие представляли незамкнутый обруч из проволоки. Более нарядные варианты — с насаженной на обруч бусиной или обруч, расширяющийся книзу в форме полумесяца. Для более сложных каркасом служил тот же обруч, к низу которого вертикально прикрепляли украшающую деталь, неподвижно припаянную или подвижную, колышущуюся. К ним принадлежит и повсеместно широко распространенный тип салтовских серег с биоконическим утолщением в середине низа кольца, к которому неподвижно прикрепляли сферические, чечеви-



Корона правителя Вазамара с изображением бактриана. Хорезм. Конец VII— начало IV вв. Чекан на монете.

цевидные, грушевидные и другие детали или бусины (261, р. 60; 158, с. 30). Детали бесконечно варьировались, создавали разнообразные модификации серег с более короткой или длинной пластически решенной фигурной «ножкой». Конструкция кольца с биоконическим утолщением посередине восходила к незамкнутым гривнам, браслетам и серьгам из проволоки или дротов с конусовидным завершением концов.

Изящная форма серег из бронзы, найденных на Дальверзин-тепе (АКИИ). К маленькому обручу прикреплена пирамидка, сложенная из четырех шариков зерни, — это простейший вариант. У более нарядных — в первом ярусе



Корона правителя Хорезма, аналогичная сасанидской. Хорезм. Конец VI— начало VIII вв. Чекан на монете.

сомкнуты три такие пирамидки, из середины которых спускается еще одна нижняя пирамидка. У последних серег несколько усложнена и конструкция обруча, он составлен из двух дужек, скрепленных шарниром — серьги «открываются» и «закрываются». Пирамидка из зерни изображает кисть винограда — символ плодородия. Другим вариантом этой же темы служат серьги, в которых сочетаются в той же композиции крупные полые шарики диаметром 5—6 мм и «кисти» из зерни, прикрепленные к ним. Шарики изготавливали в технике тиснения двух полушарий и спайки их. Серьги просты, найдены по пропорциям, нарядны и пластически выразительны. Такие же серьги делали мастера Ферганской долины (158, с. 30).

Сложный вид серег представляет фрагмент подвески, найденной на Фархадстрое. «Подвеска состоит из цилиндрического стержня, к концам которой прикреплены квадратные пластинки. К верхней пластинке прикреплено ушко; к нижней — как бы гроздь из крупных шариков (полые из двух полушарий) и зерни, которая украшает и верхнюю пластинку» (130, с. 79, т. 16). В Чаче в I в. делали серьги в виде дисковидной золотой пластины в обрамлении зерни, к которой прикрепляли три цепочки с подвесками листиками и розетками (75, с. 55, р. 6; 158, с. 36). Фрагмент подобной серьги в виде «золотого плоского кружка с миндалевидной подвеской со вставкой, видимо, из граната — альмандина» был найден в Топрак-кала (Хорезм, II — начало IV вв.) (272, с. 129). Близкая к ней по конструкции серьга детально и четко изображена на росписи того же памятника. У женщины в ушах серьги (виден фрагмент одной) в виде подтреугольной орнаментированной пластины с

длинными двухъярусными подвесками из мелких листиков и кружков внизу (272, т. III, р. 5). Композиция таких серег, мотивы, детали крепления — листики прикреплены к пластине с помощью колечек, а кружки к листикам с помощью куска проволоки, изогнутой в виде «восьмерки» — сохранились в разных вариантах до начала XX в. Подобные серьги представляли один из наиболее широко распространенных и излюбленных типов.

Изготавливали серьги с «амфоровидной» подвеской. Найдены не только серьги, но и форма для их отливки. Серьги состояли «из кольцевой основы диаметром 2,9 см, к которой была прикреплена амфоровидная каннелированная подвеска, завершенная шариком, в одном случае с восьмеркообразными ручками, в другом — без ручек» (81, с. 100). «В основе подвески лежит западный прототип античной амфоры»; амфоровидные подвески появились в Средней Азии в II—I вв. до н.э. и широко распространились в первые века н.э. (158, с. 43, 139). Подобные нарядные серьги были изображены на фигуре арфистки со скульптурного фриза из храма в Айртаме. Но здесь, как и в ряде найденных оригиналов, сохранялось лишь тулово сосуда без ручек-завитков. Форма красивого сосуда для вина и масла была органично включена в традиционную композицию серег с обручем и вертикальной подвеской, так как подобные формы амфоровидных кувшинов с двумя ручками и того же назначения были характерны для местной керамики этого времени. В дальнейшем форма подвески упростилась, утратила ручки и все более стала походить на местные кувшины без ручек, также предназначенные для масла и вина. Миниатюрные бронзовые кувшинчики сходных форм для лекарств и косметических снадобий делали

в Бактрии еще в эпоху бронзы (Сапаллитепа). Таким образом, здесь также прослеживается связь через форму и назначение сосуда с культом плодородия и магически-охранительной ролью подвески. О том, насколько форма амфоровидных сосудов и сосудиков была близка местному декоративно-прикладному искусству, свидетельствует тот факт, что их здесь производили и много столетий спустя. Бронзовый амфориск, миниатюрный (67×26 мм), без ручек, датируемый XII в., был найден в Хорезме. Его сфероконическая форма с гофрированной поверхностью повторяла



Плакетка для головного убора, расширенного разноцветными бусинами, с изображением лица богини. Согд. Лавандак. Около II в. до н. э. Золото. Восма, чеканка.

форму подвесок для серег с кольцом первых веков до н.э. и н.э. Но оформлен он в стиле искусства XII в.: на шейке и плечиках почерком насх выгравировано барака — благопожелание. Выгравировано полуграмотным мастером, который копировал с другого предмета (82, с. 286). Подвески в виде кувшинчиков других местных форм были среди украшений и в последующие периоды. А изображения их, как и чайников среднеазиатской формы,

дожили на праздничных блюдах-лаганах прославленного керамического центра Риштана до XX в. Изображения чайников и пиалок можно увидеть и на ювелирных украшениях, причем наделенных сверхъестественной сакральной силой — туморах-амулетах XIX — начала XX вв.

На шее терракотовой статуэтки кушанской эпохи, найденной на Аяк-тепе близ Варахши, видно, как «связка из крупных бусин достигает мочек ушей» (III, с. 200). Подобные украшения в виде ожерелий, прикрепленных к ушам, видятся и на других женских фигурках, но нечеткость миниатюрного глиняного изображения не всегда позволяет отличить его от длинных серег при фронтальном изображении визуально как бы перетекающих или накладывающихся на ожерелье. Нечто подобное просматривается и в более поздних настенных росписях Балалык-тепе. На этом основании можно предположить, что такой тип украшений уже сложился в кушанскую эпоху, а может быть и раньше, но оригинал пока не найден. Этот своеобразный тип украшения соединял в себе серьги и ожерелье, которое располагалось на шее или под подбородком. В несколько трансформированном виде оно



Серьги. Согд. Лявандак. II в. до н. э. Золото, сердолик. Босма.



Перстень. Согд. Лявандак. II в. до н. э. Серебро. Литье, ковка.

дожило до XIX в. под названием «силсила» и «шокила».

Подвески для волос делали в виде колокольчиков и бубенчиков.

Ожерелья, как и раньше, составляли из разноцветных бусин и подвесок, выточенных из камня: бирюзы, сердолика, халцедона, мрамора, горного хрусталя; литых из прозрачного и глухого (паста) стекла; их вырезали из коралла, кости, раковин; лепили из глины, изготовляли из металлов... Бусины делали разных размеров и форм: бипирамидальные, бочковидные, кубические, сферические, цилиндрические, призматические, кольцевидные, чечевицеобразные, трубчатые, катушкообразные, веретенообразные, овалоидные, четырнадцатигранные (октаэдры), в виде лягушек и другие. Среди бусин в ожерельях часто встречались привозные из соседних стран, сделанные из египетского фаянса, из стекла с прослойкой сусального золота, из сердолика, из коралла и раковин каури. Сакральное значение имели бусины из bezoаров, образующихся в печени, желудке, кишеч-

нике или мочевом пузыре животных и рыб (261, с. 32; 272, с. 119—128; 204; с. 116).

В ожерелья и другие украшения включали подвески. Были они традиционными дисконидными из камня и кости с отверстием в центре, сходные с пряслицами, были и более нарядные, например, в виде литого кольца из бронзы, по широкой поверхности которого располагались девять бугорков, создававших рельефный узор и фестончатый контур изделия (33, с. 60). Эта форма представляла своеобразное развитие символа культа солнца и плодородия. Делали бронзовые подвески-лунницы, также связанные с космогоническим культом. На Дальверзин-тепе «найденны шаровидные, каплевидные и миндалевидные детали для подвесок», а также подвески в форме рыбок (209, с. 408), каменная матрица для отливки подвески и бляшек сферической, миндалевидной и полулунной формы, а также в виде фигурки рыбки, украшенной зернью (210, с. 204, 206, р. 141). Рыбки связывали с культом орошаемого земледелия и плодородия. Этой же матрицей можно было отливать овальные и подпрямоугольные оправы в обрамлении перлов для цветных камней, которые служили деталями многих украшений, изображенных на скульптуре из «зала царей». Пронизки и



Украшение с головками лебедей. Хорезм. Кой-Крылган кала. VI—III вв. до н. э. Бронза. Литье.

подвески в форме виноградной грозди делали из камня и стекла. Из камня, стекла, бронзы, керамики были пронизки в форме руки, сжатой в кулак или сложенной в кукиш, в форме ноги, в форме фаллоса — символа плодоносящих сил.

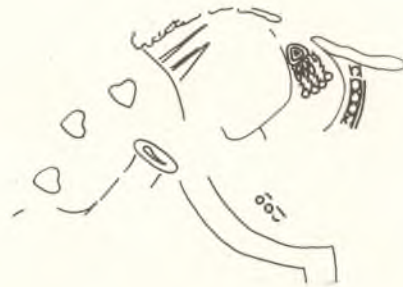
В ожерелье входила и «крупная бронзовая с позолотой сердцевидная бляха со следами рельефного орнамента, аналогичная налобной подвеске арфистки из Айртама» (272, с. 128). Судя по росписи стен Топрак-калы, где была найдена эта подвеска, и по археологическим и этнографическим материалам других районов, сердцевидный мотив имел широкое распространение. Он воспринимался и как лист растения, например вьющегося плюща, и служил идеограммой роста, роста, жизнеспособности, и как и большинство мотивов орнамента и форм женских украшений связывался с культом плодородия (этот же мотив перешел в игральные карты в виде червонной масти). Крупный сердцевидный медальон, как центральная подвеска ожерелья, в несколько трансформированном виде сохранился в отдельных вариантах нагрудного украшения «нози-гардон» до начала XX в.

Делали подвески-амулеты в виде бронзового зеркала. Об их семантическом значении читаем: «По-видимому, в Средней Азии зеркало считалось атрибутом женского божества земли и плодородия (Анахиты) и было связано с культом солнца. Верования, связанные с зеркалом отличались большой сложностью и полисемантической» (157, с. 97). Зеркалу с древнейших времен, с эпохи бронзы и до конца XIX в., придавали магически-заклинательное значение символа производственных и охранных сил.

В Кюю-мазарском могильнике (Бухарская область) приблизительно II—I вв. до н.э. была найдена «ниже грудной клетки прямоугольная пластина

из гишера (5×3×0,5 см). По краям пластинки имеются две дырочки с каждой стороны. На лицевой стороне пластинки видны вбитые в нее бронзовые стерженьки, видимо, шипы крепления отсутствующего украшения» (193, с. 215, р. 13). Возможно, что это один из образов квадратного по форме металлического тумора, имевшего широкое распространение в XIX в. и восходящего к пластинкам панцирной кольчуги.

Широко распространены были подвески-амулеты в виде миниатюрных зооморфных и антропоморфных фигурок. О рыбке уже упоминалось. В Наутаке (Кашкадарьинская область) найдена очень нарядная золотая подвеска-амулет в виде фигурки ежа, инкрустированная бирюзой и перламутром (I—IV в. н.э.). Образ связывался с культом плодородия. Керамические фигурки ежей-охранителей встречаются в местной пластике. В Хорезме найдены отлитые из бронзы и меди подвески с изображением верблюда, кабана, петушка и слона (261, р. 73, табл. 83—11, 12; 263, с. 239, р. 114—13). Животные в статичной позе, в профиль, с едва намеченной рельефной моделировкой тела и воспринимаются силуэтно. Такая плоскостная форма подвесок была удобна для ношения. Они очень просто решены, композиционно уравновешены, хорошо читается мягкая линия



Серьги в ушах женщины. Хорезм. Топрак-кала. III в. Стенная роспись.



Серьги в ушах женщины. Хорезм. Топрак-кала. III в. Стенная роспись.

абриса. Степень условности такова, что легко определяется вид животного, узнаются его основные признаки и повадки, переданные в декоративно-обобщенной манере. По образному решению они отличаются от изделий сакского звериного стиля. Это смирные животные, спокойные, безобидные, добродушные или равнодушные. Верблюд, слон, кабан и петух выступают, как символы и атрибуты, связанные с культом плодородия. Как уже говорилось, большинство магических символов было полисеманлично, поэтому образ верблюда на короне владетеля и на груди женщины воспринимался и понимался по-разному. Здесь он символизировал оплодотворяющее начало: еще в XIX в. женщины, у которых запаздывали роды, пролезали под верблюдом (92, с. 11).

Восприятие изображаемого не было упрощенным: «в амулетах с изображением коня или птицы видели не только животных-охранителей, но ощущали их поэтическую привлекательность, причем не в простой отвлеченной игре форм и линий орнамента, а в содержательности. Каждый образ наполнялся глубоким смыслом и не был просто знаком, но облекался в некую конкретность. Образ становился оживленным духом» (66, с. 174). То же

относилось к антропоморфным подвескам в виде женских и мужских фигурок, которые делали из металла, камня, кости, глины. Среди них чаще всего встречались фигурки богини-матери, главного божества языческого культа. Костяная подвеска-амулет в виде миниатюрной обнаженной женской фигурки (23×8×6 мм) — олицетворение богини-матери — найдена на Халчае и отнесена к V—IV вв. до н.э. (207, с. 218, р. 102). Богиня изображена в традиционной фронтальной позе, левая рука прижата к груди, правая опущена. Ее пухленькое пышное тело с подчеркнутыми признаками плодovitости раскрывает символическое значение амулета. В ее образном решении проявляются и традиции древней культуры Двуречья, и черты греческого искусства. Нарядная золотая подвеска-статуетка из селения Хаит (Таджикистан) I—IV вв. высотой 6 см изображает фигуру богини-матери в складчатодрапирующей одежде и с цветными камнями (отсутствуют) на головном уборе и на груди (269, с. 145). Головной убор в виде ряда круглых блях из крупных цветных камней в широкой оправе напоминает украшения, изображенные на скульптуре Дальверзин-тепе. В поднятой руке богини — бутоны лотоса или граната. Расположение складок одежды и цветных камней подчинено декоративно-орнаментальному принципу. Фигурка богини-матери, найденная в жилом доме на Дальверзин-тепе, вырезана из дерева — 7×4×1,2 см (210, т. 34). По трактовке она напоминает изделия архаического времени. Композиция фронтальна, статична, плоскостна, непропорционально короткие руки сложены на груди. Богиню из селения Хаит делал «золотых дел мастер», вторую — резчик-примитивист. Сравнение этих фигурок подтверждает существование двух

линий — официального искусства и массового народного творчества в этот период, как и на протяжении всей последующей истории искусства.

В Топрак-кала (Хорезм, III в.) «вместе с ожерельем был найден амулет из слоновой кости в виде маленького бюста человека» (272, с. 126). Подвески в виде мужских фигурок в шапках и шлемах, обнаженных или в одеяниях, включенные в женские ожерелья, по своему смысловому значению служили оберегами и были связаны с фаллическим культом. Очевидно, фигурки богини-матери занимали центральное место в нагрудных украшениях.

Прослеживается линия эволюции изображения богини-матери от архаического в традициях древнего Востока, с ее подчеркнутыми признаками плодovitости, к трактовке близкой натуре с чертами поэтического греческого искусства, и в дальнейшем к все большему возрастанию степени условности, усилению отвлеченности и декоративности. Наряду с этим не исчезает своеобразная манера исполнения предметов народного творчества.

✓ Судя по изображениям на скульптурах и предметам Дальверзинского клада, нагрудные украшения этого времени представляли массивные золотые гривны, витые и гладкие, простые или украшенные крупными цветными камнями в широких оправках и с подвесками, были и нарядные пекторали. Ожерелья составляли из одинаковых бусин или из оправленных камней, более нарядные украшали центральным медальоном с подвесками. В широких слоях населения были распространены ожерелья из разноцветных бусин из разных материалов и разной формы, иногда с узорами — так продолжались и развивались традиции предшествующих веков. В ожерелья включали пронизки

и подвески, изображавшие реальные предметы, растения, животных.

Широко изготовлялись конусовидные, куполообразные и сферические колокольчики и бубенчики для височных, нагрудных, накосных и других украшений. Сферические служили и пуговицами. Их звон должен был «отгонять злых духов», болезни и другие неприятности. Много делали мастера и золотых и бронзовых бляшек, которые нашивали на головные уборы и одежду. Бляшки были разной формы — дисковидные, куполообразные, миндалевидные, каплевидные и в виде цветочных розеток, гладкие или орнаментированные. В сочетании с цветными бусинами их нашивали на узкую или широкую полоску ткани, служившей налобной повязкой или нагрудным украшением (158, с. 56). Бляшками обрамляли халат по борту, подолу, на обшлагах рукавов, или зашивали верхнюю часть одежды, закрывая грудь, а иногда и весь перед. Таким образом они должны были «защищать» все проходы — входы к телу, как и вышивка. ✓

Близ Самарканда найдена золотая фигурная бляшка для нашивки на пояс. Она выполнена в технике тиснения в виде хищной птицы с распахнутыми крыльями и поднятым хвостом (2×2, 5 см, II—IV вв. н.э.; 196, с. 63). В чисто внешне «динамичной» композиции, в трактовке «мускулов» или перьев, ранее создававших ощущение силы, сохранились черты сакского стиля. Но образ птицы отвлечен, линия силуэта вялая, угловатая, фигура приземистая, коротконогая, неуклюжая.

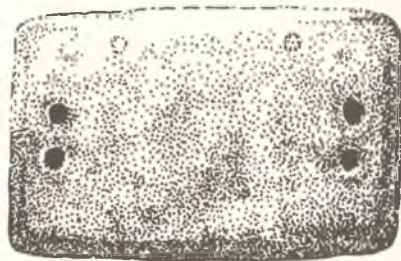
В женском захоронении в Айртаме, датируемом II в. до н.э. — началом I в. н.э., была найдена миниатюрная золотая нашивка в виде трехступенчатого зубца-мерлона с тремя петельками с обратной стороны

(273, с. 52). Интересна форма украшения, характерная для Средней Азии. Уступчатые зубцы как функциональная деталь архитектуры с бойницами для стрельбы во время осады венчали стены оборонительных сооружений. Очевидно, он и послужил одним из прообразов мотива, так как именно с охранительным значением была связана его семантика. Мы сталкиваемся с характерным явлением, когда протооригиналом мотива уступчатого зубца послужил реальный предмет, действительно помогавший охране жизни людей и этот его смысл переносился на мотив, который наделялся сакральной охранительной силой, становился оберегом.

Дополняет представление о его смысловом значении и магической роли оберега и другая миниатюрная пластинка (9,5×11, 8 мм), найденная на Ер-Кургане в Южном Согде, в слоях III—IV вв., а может быть, и более раннем (274, с. 46). На тонкой золотой пластинке в технике тиснения изображена часть крепостной стены и башни, завершенной зубцами и стреловидной бойницей. Контур башни, стены, зубцов и бойницы обведен полоской скани. Изображение фронтальное, плоскостное, силуэтное. С обратной стороны пластинки — петелька для пришивания. На украшении воспроизводится конструкция реального согдийского оборонительного сооружения, которое послужило прототипом для украшения-амулета. В эти и последующие века мотив кунгра — уступчатый зубец получает распространение во многих видах прикладного искусства, сохраняя смысловое значение. Помимо бляшек, нашиваемых на головные уборы и одежду, кунгра, как символ непобедимости, встречался на изображениях корон властителей (на монетах). Иногда такая зубчатая корона венчала голову боги-

ни-матери, Анахиты, Нана в торевишке VI—VIII вв. Встречался он и на терракотовых скульптурках-образках, и на других предметах ритуально-культурного назначения (осуарии, курильницы). Традиции такого магически-смыслового отождествления форм архитектуры в ювелирных изделиях дожили до XIX в.

Лицевая поверхность нашивки в виде уступчатого зубца совершенно гладкая, без ornamentации. Эта особенность украшения, как и гладкая поверхность пекторали и гривны с расширяющимися концами и



Фрагмент нагрудной подвески (узорная металлическая накладка отпала). Согд. Кую-Мазар. Около II—I вв. до н. э. Глишер. Резьба.

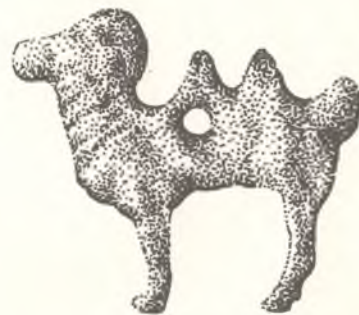
ряда браслетов из Дальверзинского клада, принадлежавшего правителю, свидетельствуют о том, что ряд украшений, а возможно, и большинство изображенных на скульптуре Халчаяна, Дальверзина и Айртама, были не орнаментированы. Очевидно, существовало понимание красоты гладкого полированного золота и целостности пластических форм украшений, которые не дробились мелкими ритмами узоров, а создавали спокойные и торжественные образные решения, созвучные характеру персонажей, для которых они предназначались. В то же время они раскрывали



Подвеска «ежик». Согд. Наутака. I—IV вв. Золото, бирюза, перламутр. Литье, чеканка, инкрустация.

одну из черт официального искусства кушанской Бактрии периода расцвета.

Браслеты делали из бронзы, латуни, меди, железа, золота; несомкнутые и сомкнутые из дрота, пластинчатые и полукруглые в сечении; незамкнутые, с расширяющимися концами в виде уплощенного конуса и гладкой поверхностью; такие же, но с резным штриховым узором, имитирующим витие; литые с выступающими бугорками, создающими волнистую фестончатую линию поверхности; замкнутые со спирально перевитыми головками змей и животных на концах; пластинчатые с изображением на расширяющемся конце креста в виде буквы «X». Крест с древнейших времен воспринимался как символ огня и до-



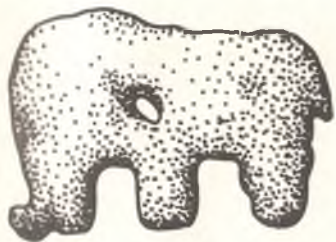
Подвеска «верблюд». Хорезм. Аякал. Конец I — начало II вв. Бронза. Литье.



Подвеска «петушок», Хорезм. Беркут-кала. Конец I — начало II вв. Бронза. Литье.



Подвеска «кабан». Хорезм. Аяз-кала. Конец I — начало II вв. Бронза. Литье.



Подвеска «слон». Хорезм. Джеты-асар. III—IV вв. Бронза. Литье.

прорезью снизу (АКИИ; 158, с. 50; 99, с. 37, № 321). Эти находки дают лишь частичное представление о самых массовых и дешевых традиционных видах браслетов, некоторые повторяли в золоте.

Разнообразны перстни, изготовленные мастерами. В большинстве это бронзовые и железные колечки и перстни с узкими, плоскими или полукруглыми в разрезе шинками и небольшими щитками. Щитки образовывались благодаря расширению шинки к середине или напаявались на нее. Делали кольца незамкнутые, в виде спирально изогнутой шинки в полтора оборота или меньше; незамкнутые, концы которых увенчаны парными спиралями, как и на навершиях головных булавок эпохи бронзы. Мотив спирали — полисемантичен. В одном случае в нем видели витые рога козла или барана-производителя, служившие символом плодovitости. В другом, как у перстня со щитком в виде спирально изогнутой проволоки, спираль скорее воспринималась как идеограмма воды, также служившей символом плодovitости, так как от воды зависело главное — плодородие земли и все связанное с ним в жизни человека. Выделяли перстни со щитками в виде овальной или ромбической пластинки, гладкой или орнаментированной; с возвышающейся жуковиной с гнездом для круглого или овального камня; с гнездами для двух или трех камней, например, в центре — круглый глазок, а по бокам гнезда в форме мотива листа плюща — символа жизненных сил; перстни-печати с различными изображениями-апотропеями (богини и животных); перстень в виде спирально свернутой змеи с камнем и двумя шариками в центре (261, с. 92, р. 26, 45, 63; 272, с. 128—129; 193, с. 215; 194, с. 113—114; АКИИ). В III—II вв. до н.э.



Подвеска «богиня». Бактрия. Халчаян. V—IV вв. до н. э. Кость. Резьба.

получили распространение колечки из стекла и особенно широко в первые века н.э.

В украшениях повторялись одни и те же мотивы, наделавшие магической символикой, не было ничего случайного, что явилось бы лишь плодом фантазии мастера. Каждый мотив имел смысловую связь с украшением и находил декоративно-эстетическую интерпретацию.

В III в. до н.э.—III в. н.э. можно было встретить на женщине полный ансамбль украшений, состоящий из нарядной диадемы, головных булавок с фигурным навершием, височных колец или серег, одно-или многоцветных ожерелий с металлическими фигурными подвесками, золотых гривн и пекторалей, массивных ручных и ножных браслетов и перстней с цветными камнями, но зачастую «украшения» женщины ограничивались колечком или браслетом из железа и бронзы простейшей формы, что раскрывало ее социально-экономическое положение, противоречивость стиля искусства эпохи.

машинного очага, так как был идеограммой скрещенных палочек для разжигания костра. Браслеты также нанизывали из разных бусин, часто включая раковины каури, или из чередующихся колокольчиков и сферических бубенчиков с



Подвеска «богиня». Бактрия. Хаит. IV—VII вв. Золото, гранат? Литье, чеканка, инкрустация.

Целостный, единый для всей эпохи стиль искусства не мог сформироваться в этой сложной политической и этнической обстановке, рождавшей в нем разные направления и течения, определявшие его многоплановость. Украшения первых веков рубежа нашей эры, порой такие разные, раскрывают некоторые черты стиля ювелирного искусства, которое развивалось на основе традиций местного искусства, органически воспринимая и перерабатывая на своем историческом пути

созвучные ему достижения мастеров эллинистической, персидской, парфянской, индийской и других культур. Элементы нового, приводящие извне, переосмысливались и подчинялись канонам местного искусства, обогащая его. В первые века до н.э. в искусстве Греко-Бактрии сохраняются черты эллинизма, которые постепенно исчезают к III в. В южные районы проникают, усиливаясь, влияния индийской и переднеазиатской культуры, изменяются черты сакского стиля. Искусство развивается естественно, не отстраняясь, а в тесном контакте с культурой других народов.

Отдельные черты стиля ювелирного искусства этой эпохи выразились в многообразии изделий и их вариантности, в более широких поисках и находках выразительных объемно-пластических форм изделий, простых, ясных и монолитных. Красота их в найденности пропорциональных соотношений, плавности линий силуэта, в сочной трактовке, что создавало приподнято-торжественное и уравновешенно-спокойное об-

разное решение. Другая черта, созвучная ей, проявилась в умеренном использовании орнамента и зачастую в полном отказе от нее. Аналогичные особенности ясно прослеживаются в местной керамике — такой же монолитной, выразительной и многообразной по объемам, формам, силуэтам, пропорциям монохромной терракоте, гладкой и безузорной. Наряду с этим сохранялись пережитки и перепевы сакского «звериного стиля», совершенно иного по мироощущению, затухающего и подчиненного основным тенденциям официального искусства. Одновременно изготавливали массовые дешевые изделия, которые порой трудно назвать украшением — незамысловатые, примитивные кольца и браслеты из железа, олова, бронзы. Мастера здесь заботили не красота, а дань ритуалу, создание оберега, наделенного сакральной силой.

Также сложна историческая обстановка следующего периода раннего средневековья: IV—V вв. отмечены кризисом рабовладельческого общества и зарождением новых идей, выдвигаемых возникающими феодальными отношениями. Южные районы захватывают сасаниды, владычество которых оказалось непродолжительным. В IV—V вв. большую часть территории завоевывают разные кочевые племена или союзы племен — хиониты, кидариты, эфталиты, иногда называемые «белыми гуннами». С середины V в. начинается сложение государства эфталитов. Во второй половине VI в. наступают кочевники-тюрки и создают обширное политическое объединение — Тюркский каганат, под власть которого попадают Средняя Азия, Восточный Иран, Северная Индия, Восточный Туркестан. Снова создается конгломерат народов. IV—VIII вв. — время тесного общения оседло-земледельческого и коче-

Подвеска «богиня». Бактрия. Дальвер-  
линта. I—II вв. Дерево. Резьба.



вого скотоводческого населения. Степные племена сыграли значительную роль в сложении художественной культуры, но в основном создателями изделий прикладного искусства из металла, керамики и стекла оставались ремесленники, принадлежавшие к оседлому населению.

VI—VII вв. — период формирования и сложения феодальных отношений, экономического подъема и высокого развития искусства. Усиливаются связи с Ираном, Восточным Туркестаном, Византией, Китаем. С конца VII в. начинаются нашествия арабов, закончившиеся в VIII в. завоеванием Средней Азии.

Находки ювелирных украшений в слоях IV—V вв. довольно редки. Они свидетельствуют о сохранении традиционных видов и формы украшений и непрерывной связи с прошлым. В северных районах, которые обживались пришельцами-кочевниками, наблюдалось определенное своеобразие форм и декора ювелирных изделий.

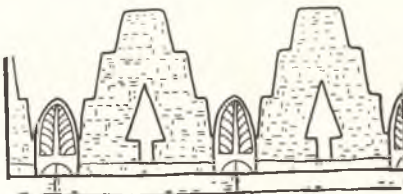
Ожерелья, как и раньше, нанизывали из бусин разной формы, величины и декора изготовленных из разных материалов — камня, стекла, пасты, — создававших красочные сочетания. В Хорезме найдены бусины из стекла в виде льва и



Бляшка нашивная. Согд. Агарлык. II—IV вв. Золото. Босма.

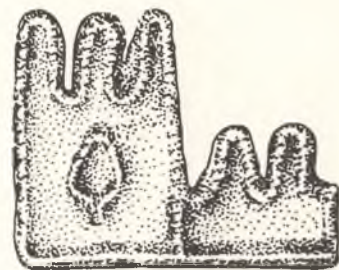
лягушки. Составляли ожерелья и из одинаковых по форме и материалу бусин. Делали железные и бронзовые кольца и литые перстни-печати, на овальных щитках которых гравировали изображения птиц, животных, огня и рунические надписи. Один из вариантов комплекса украшений состоятельной женщины из Чаа в V в. включал серьги из олова, бронзовую шпильку и зеркало, ожерелья из бусин разной формы и материала, подвески, две серебряные застежки, три золотые брошки (?). Возле ног двести бисерин (17, с. 108).

Представление о ювелирных изделиях VI—начала VIII вв., наряду с немногочисленными подлинниками, дают произведе-



Зубцы парапета дворца в Халчяне. Бактрия. I в. до н. э. — I в. н. э.

дения монументальной живописи. Памятником эпохи раннего средневековья, которое в определенной степени восприняло традиции кушанского периода, был сельский замок Балалыктепе в северном Тохаристане. Его основатели принадлежали к одному из местных племен или народов, покоренных кочевниками. Владетели замка исповедовали синкретический культ, который сложился из элементов язычества, буддизма и зороастризма (19, с. 199—200, 206—218). Монументальная живопись одного из залов замка датирована концом V — началом VI в. (19, с. 114), но затем пере-



Плакетка с изображением крепостной стены и башни. Согд. Еркурган. III—IV вв. Золото. Ковка, филигрань.

датирована концом VI—VII вв. (39, с. 33).

В многофигурных композициях росписи изображена сцена сватовства или обручения (205, с. 74). На пышном пиршестве восседают и возлежат представители феодальной знати. На них дорогие узорчатые одежды, в руках — золотые кубки. Идеино-эстетические идеалы среды художник раскрыл любовно и тщательно выписанными аксессуарами и деталями. По росписям можно судить о покрое одежд, орнаментации тканей, оформлении чеканных кубков, о типах и формах ювелирных украшений. В росписи фрагментарно сохранилось 47 фигур, и среди них нет ни одной, будь то мужчина или женщина, слуга или господин, которая была бы лишена украшений. Серьга продета даже в ухо мужчины, голова которого служит орнаментальным мотивом узорной ткани! Степень нарядности, обилия и сложности драгоценностей возрастает в зависимости от общественного положения персонажа. Чувствуется, что в этой среде социально-экономическое, ритуальное и эстетическое значение украшений было велико. Судя по желтому цвету росписи, делали их из золота.

Украшения на фигурах представляют гармоничные ансамб-

ли, состоящие из ожерелий, медальонов, гривн, браслетов, серег и перстней. Попытка выявить по этой многофигурной композиции хотя бы отдельные типы головных украшений сталкивается с неожиданным явлением: ни на одном из изображенных нет головного украшения, у всех гладко зачесанные черные волосы.

На Афрасиабе, городище Согда VI—VII вв., на стенах одной из комнат дворца правителя изображена сцена свадебного шествия во главе с принцессой Чаганиана в окружении придворных (21). На послах из Чаганиана простые головные повязки из ткани — у молодого из красной, у пожилого — из белой. Ясно, что и в этот период подобные повязки служили украшением и выполняли утилитарное назначение, а цветом показывали общественное положение или служебный ранг носителя, или возрастную категорию. Такое же значение имела чалма в XIX в.

На двух других фигурах изображены головные повязки в виде полоски с укрепленными на них круглыми бляхами, представляющими крупные камни в широкой оправе. На первой повязке сбоку видна одна такая бляшка, на другой — над лбом соединены в ряд три бляшки. Такие головные украшения по композиции, форме и деталям близки к дальверзинским и в отдельных случаях представляют их различные модификации, что может свидетельствовать о преемственности и прочности традиций. На двух высокопоставленных персонажах-всадниках были очень нарядные головные уборы или короны, которые сохранились фрагментарно, и мысленно восстановить их можно только приблизительно. Они сходны по деталям и несколько разнятся по композиции. У одного — белый головной убор украшен четырьмя смыкающимися дуга-

ми-арками, расположенными спереди, с боков и, очевидно, на затылке. В месте смыкания основ арок и замка расположены пышные розетты с крупным синим камнем в центре, окруженном перлами. Между розеттами по дуге размещались по четыре крупных белых перла. Пространство под дугой обрамленное фестонами, имело какое-то изображение, возможно, что в налобной части это была декоративно трактованная



Кольцо. Хорезм. Топрак-кала. III в. н. э. Бронза. Ковка, витье.

фигура птицы. У другого всадника подобные дуги, оформленные розеттами и перлами, смыкались над серединой лба. В тимпанах арок также могло быть изображение животного.

В какой-то мере это предположение подтверждается некоторыми косвенными данными, а также изображением всадника на росписи в Варахше. В Варахше во дворце правителя Бухары VII—VIII вв. сохранились росписи со сценами борьбы воинов с хищными зверями и чудовищами, битвы, охоты и торжественного приема царем своих приближенных. У одного из воинов, сидящего на слоне и сражающегося с барсами, «на голове очень сложный головной убор (сохранился фрагментарно. — Д. Ф) в виде золотой диадемы, украшенной белыми



Изображение головы мужчины с серьгой, как мотива орнаментальной раппортной композиции на ткани. Тохаристан. Балалыктепа. Конец V—VI вв.

«перлами», и каких-то украшений над ней. К передней стороне диадемы, над лбом, прикреплена фигура, напоминающая протому животного (видны лоб и ухо)» (300, с. 154). На основании этих данных можно наметить приблизительную эволюцию подобного головного убора, начиная от «корон» кушанских и хорезмийских царей предшествующего периода, изображенных на монетах, в которых доминировала фигура животного или птицы, — к диадеме Согда VI—VII вв., когда птица или животное, или часть от него, занимая в композиции головного убора центральное место, оставалось символом власти и



Украшения на мужских фигурах. Согд. Афрасиаб. VI—VII вв. Стенная роспись.

покровительства. В оформлении венцов намечается тенденция к усложнению композиций и усилению их декоративного звучания.

И в то же время в отдаленных от Согда местах сохранялась и старая форма. На монетах Хорезма VII в. владельца продолжали изображать в короне с фигурой бактриана.

Сохранившиеся в росписях изображения других диадем представляют полосы из ряда белых крупных перлов с золотым медальоном, расположенным над лбом (узор его не сохранился). И здесь же была найдена подвеска головного убора в виде бронзовой фигурки верблюда, переданного более отвлеченно, чем в предшествующий период. Таким образом прослеживается преемственность и развитие отдельных традиций, несмотря на сложные историко-этнографические перемены.

На теракотовых мужских фигурках встречаются головные уборы с семью выпуклыми украшениями. Очевидец сообщал в VII в. о правителе Самарканда, что он «носит золотой венец с семью дорогими камнями» (2.16, с. 281). Очевидно, между ними существовала смысловая связь. Головной убор царицы эфталитов имел вид рога, усыпанного драгоценными камнями. Из женских головных украшений археологи нашли железные, бронзовые и медные булавки с шаровидными и миндалевидными навершиями. Формы и узоры украшений продолжали отражать языческую мифологию.

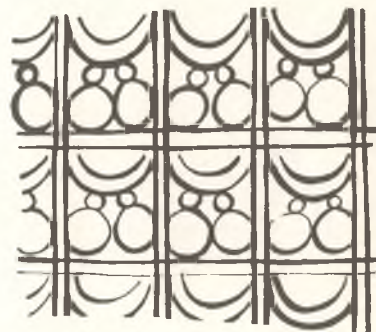
Судя по росписям Балалык-тепе, Афрасиаба и Варакши (19.21.300), основными элементами серег остаются кольцо, вдеваемое в мочку, и подвеска из различно komponуемых сферических бусин. Серьга самая простая: кольцо с прикрепленной к нему бусиной; другая — кольцо с вертикально подве-

шенными маленькой и крупной сферическими бусинами. В ушах эфталитского правителя, изображенного на монетах, — кольцо, две маленькие и одна большая сферические бусины. Более усложненные формы: к кольцу прикреплена одна крупная бусина, к ней на трех колечках — три мелкие бусины; кольцо в форме полумесяца с подвеской из двух мелких, одной крупной и еще трех мелких бусин. Найдены и оригиналы серег из бронзы в виде полумесяца и сердечка; кольцо с бусиной, к которой прикреплен круглый камень в широкой оправе; кольцо с шариком, к которому прикреплены три подвески из двух сферических и овальной бусин. Серьга на персонаже Балалык-тепе: кольцо, к которому прикреплена розетка в виде камня, окруженного перлами, и с тремя подвесками в виде сферических бусин. Сохранился фрагмент и другой сложной серьги с подвеской из квадратного камня в оправе, под ним — синий круглый камень в такой же оправе, в которой прикреплены три грушевидные подвески.

Судя по окраске в желтый цвет, кольца и многие бусины делали из золота. На одной бусине даже видна линия спайки по окружности полусфер, из которых обычно делали металлические сферические бусины. Бусины белого цвета означали жемчуг. Синий камень — лазурит. Золото, жемчуг и лазурит создавали очень приятное, нарядное, и в какой-то мере сдержанное цветовое сочетание. Таким образом, судя по росписям, создавались серьги разнообразных декоративно выразительных форм, в которых обыгрывались большей частью сферические и другие округлые детали, составляющие простые и сложные многоярусные композиции. В основу их был положен эстетически выверенный прин-

цип построения: к кольцу подвешивали в гармоничном сочетании и чередовании крупные и мелкие бусины, каплевидные, миндалевидные, грушевидные подвески, розетки, которые создавали разнообразные ритмы, колыхались и позванивали при ходьбе. Судя по композиции, деталям и объемно-пространственным решениям, продолжали развиваться лучшие традиции ювелирного искусства кушанской эпохи.

Шейные украшения на фигурах в росписях Балалык-тепе представлены в основном гладкими и витыми гривнами. Более



*Изображение серег как орнаментального мотива на ткани. Тохаристан. Балалык-тепе. Конец V—VI вв. Стенная роспись.*

нарядные варианты состоят: из обруча с напаянными на него золотыми шариками, которые орнаментально складываются в непрерывный ряд из треугольников; из двух дров, расположенных один под другим и скрепленных в центре одним шариком, по сторонам которого образуются просветы. Таким образом и здесь используется излюбленная сферическая деталь серег, создавая гармоничное сочетание ансамбля украшений. На некоторых фигурах изображена нагрудная подвеска, которую располагали под гривнами или носили отдельно.



*Серьги на женской фигуре. Тохаристан. Балалыктепа. Конец V—VI вв. Стенная роспись.*



*Серьги и перстень на женской фигуре. Тохаристан. Балалыктепа. Конец V—VI вв. Стенная роспись.*

Она смотрится как гладкая, широкая цветная лента (синяя, белая, черная) с одной крупной подвеской. В одном случае повторяет в укрупненном размере форму серег той женщины, на которую оно надето, и имеет вид широкого кольца с прикрепленными снизу сферическими бусинами — малой и большой (возможно, бубенчика). На центральной фигуре вместо ленты золотая полоска, на которую нанизаны три кольца с шариками. К центральному шарикам прикреплены круглая бляха с камнем в центре, знакомая по Дальверзин-тепе и другим памятникам. На груди одной жен-

щины на ленте подвешено белое дисковидное кольцо-амулет. Мы впервые видим, как использовали его, часто по форме напоминавшего пряслице и постоянно встречавшегося среди находок с эпохи неолита. Оригинал найден на Балалык-тепе. Он вырезан из мраморовидного известняка (19, с. 100, р. 81). Подобный же диск из бело-розового мрамора найден на Афрасиабе в слоях, датированных V—VIII вв..

Шейные украшения с росписей Афрасиаба более нарядны и по стилю ближе к изделиям кушанской поры (Дальверзин-тепе, Айртам). Основных — гладкая гривна, в центре оформленная медальоном хорошо знакомого вида — камня в широкой оправе. Наиболее простой вариант — обруч с круглым медальоном. Другие — с таким же медальоном и подвеской в виде сферического или оваловидного камня в фестончатом венчике; в центре обруча помещены три медальона, в середине — прямоугольный, по бокам — круглые; такой же, но со спускающейся от прямоугольного медальона подвеской; в центре обруча — три круглых медальона с подобной же подвеской спускающейся с середины. В росписях Варахши сохранилась только одна фигура всадника на слоне, на которой просматриваются нашейные и нагрудные украшения. Они располагаются одно под другим — от шеи до пояса. Верхнее — в виде золотой гривны, усаженной рядом крупных перлов, с фигурной подвеской, напоминающей бутон или плод граната. Вторая гривна с расширяющимися к центру грушевидными концами, между ними располагается розетка с центральным камнем в оправе, окруженном одним рядом перлов. Она также имела фигурную подвеску, но роспись в этом месте осыпалась. Нижнее украшение в деталях повторяет оформление верхнего —



*Гривна и перстень с двумя шариками на мужской фигуре. Тохаристан. Балалыктепа. Конец V—VI вв. Стенная роспись.*

оно также усажено рядом перлов, но расположенных с более широким ритмическим шагом, что соответствует более удлиненной форме нижнего ожерелья. В центре его такая же розетка, что и во второй гривне, но более крупная и с тремя подвесками, по силуэту напоминающими гроздь винограда.

Один из возможных сходных с ними вариантов показывает подвеска, найденная в Пенджикенте (Согд, VII—VIII вв.): увенчана прямоугольным медальоном с вставленным в него крупным камнем такой же формы — та же деталь украшений в виде камня в широкой оправе, часто встречаемая в росписях. К медальону с помощью шарнира прикреплена фигурная пластинка, по силуэту напоминающая гроздь, в которую вписаны три смыкающихся круга-гнезда для камней, образующих пирамидку — опять традиционный мотив. (216, с. 117—118, р. 78—10). Нечто подобное изобразил художник из Варахши в росписи. На других фигурах нижнее украшение просматривается как длинное ожерелье из крупных перлов или бусин. В более нарядных, в центре помещена розетка в обрамлении мелких жемчужин.

Археологические находки свидетельствуют: как и в прошлые века, широкое распростра-



Нашейная подвеска — дисковидное кольцо, подвеска для волос и перстень на женской фигуре. Тохаристан. Балалыктепа. Конец V—VI вв. Стенная роспись.



Дисковидная подвеска. Тохаристан. Балалыктепа. Конец V—VI вв. Мраморный известняк. Резьба, шлифовка.

нение имели ожерелья из разноцветных бусин, сделанных из сердолика, лазурита, горного хрусталя, яшмы, оникса, граната, кварца и других камней; из металла — медные; из стекла и пасты — одноцветные и глазчатые. В ожерелья включали и раковины-каури. Сочетали бусины разной традиционной формы и размеров. Делали из камня подвески грушевидной, амфоровидной, дисковидной формы и в виде кувшинчиков. В Карши, в

слоях VII—VIII вв. «найдена медная подвеска в виде изогнутого в кольцо стержня со спиральными ложбинками, конец стержня в виде головы змеи отогнут наружу» (133, р. 7—9). В Кафыр-кала, усадьбе близ Самарканда, в слоях V—VI вв. «найдена тщательно отшлифованная подвеска из пестрого красновато-коричневого оттенка гальки, аналогичная по форме и отверстию подвескам, изображенным на настенных росписях в Балалык-тепе» (301, с. 217).

Действительно, изображения на росписях Балалык-тепе и найденные дисковидные кольца в захоронениях на груди женщин — убедительно подтверждают их назначение как нагрудных подвесок.

Еще одно назначение дисковидных колец раскрывают раскопки Тулхарских курганов в Таджикистане (II—I вв. до н. э.). Здесь они располагались у бедра — рядом с кинжалом, ножом или стрелой. Вероятно, первые, предназначавшиеся для женщины, считались стимуляторами ее плодовитости и охранителями ее груди, молока, здо-

Пектораль и ожерелье в руках мужчины, преподносящего подарки. Согд. Афрасиаб. VI—VII вв. Стенная роспись.



Украшения на мужской фигуре. Согд. Афрасиаб. VI—VII вв. Стенная роспись.



Украшения на фигуре воина. Согд. Варазша. VII—первая половина VIII вв. Стенная роспись.

ровья младенца, а вторые принадлежали мужчинам и должны были магически усиливать защитную и победную силу оружия, одновременно служа апотропеем. У оседлых потомков юечжи, живших в V—VI вв, «пуговицами служили и каменные дисковидные кольца, наряду со сферическими пуговицами, вылепленными из глины» (132, с. 86). Возможно, в этом их изначальное утилитарное применение: и для застегивания одежды, и для подвешивания на них самых необходимых мелких предметов. Уже позже диски-кольца приобрели значение амулета. Так, наряду с новыми, прочно бытовали самые древние формы украшений-оберегов.

Мастера продолжали изготавливать подвески из бронзы в виде миниатюрных фигурок животных, птиц, рыбок, кувшинчиков. Изображали их в

статичной композиции, в лаконичной плоско-рельефной силуэтной манере, в обобщенно-декоративном образном ключе. Выделяли зеркала, бубенчики, бляшки для нашивки на одежду в виде многолепестковых розетт и с изображением животных. Оформление поясов также строилось на ритмическом повторе деталей, знакомых по другим украшениям: например, на фигуре с Афрасиаба на черном ремне чередуются крупные и мелкие круглые золотые бляхи. У крупных — рельефно выделен центр, мелкие komponуются по две или четыре.

В украшениях ансамбля сходные варианты деталей составляли разнообразные композиции и ритмические нюансы.

Там, где в росписях Балалык-тепе сохранились изображения рук, — на всех персонажах парные золотые браслеты из одинарных или сдвоенных дров. Самые нарядные браслеты — на одной из главных фигур — в виде сдвоенных дров, украшенных трилистниками или строеными шариками. В росписях Афрасиаба они еще более нарядны — на дрот насажена круглая бляха с вставленным камнем: одни — «золотые» с синим камнем, очевидно, лазуритом, другие — синего цвета, возможно, из стекла. Чаще браслеты парные — по одному на каждой руке. У воителя на слоне из Варахши (сохранилось изображение левой руки) на запястье — два золотых браслета из сдвоенных дров, украшенных круглой бляшкой с вставленным перлом или камнем. На запястье персонажа, присутствующего на царском приеме, еще более нарядный браслет из сдвоенных дров, украшенных крупной центральной деталью, напоминающей раскрытую пушистую корочку хлопка, по сторонам которой прикреплены два перла или камня в высокой оправе.

На предплечье первого воина браслет из двух крупных золотых дисков, напоминающих форму щита, но согнутых и облегающих руку. Диски орнаментированы — в центре концентрическими кругами, по краю — завитками и напоминают изображение солнца. На месте соприкосновения дисков вертикально расположена деталь, похожая на пропеллер самолета — более близких ассоциаций сейчас не находят — в свое время это было изображение знакомого людям VII в. предмета. Подобные три браслета — два на запястье и один на предплечье — были изображены и на руке «главной фигуры» росписи. С наплечными браслетами на территории современного Узбекистана мы впервые встретились на скульптуре Дальверзин-тепе. Сказывались, очевидно, индийско-иранские влияния, воспринятые и сохранившие смысловое значение до XIX в.

В археологических находках, как и ранее, в основном встречаются незамкнутые браслеты для запястья из бронзового дрота, как на росписях, представляющих наиболее простой вариант. Также широко были распространены незамкнутые пластинчатые браслеты, гладкие или с простейшей орнаментацией.

У персонажей росписей Варахши ноги и руки защищены двустворчатыми шарнирными поножами и наручами в виде полосок или дисков из металла. Это были доспехи, но в то же время их так нарядно оформляли, что они могли служить и украшением. Здесь ясно выступает связь реально защищающего предмета и ювелирного украшения, наделявшего сакральной защитной силой.

В росписях Балалык-тепе на руках дам и кавалеров очень красивые перстни в виде овального камня в высокой золотой оправе. Они удивитель-

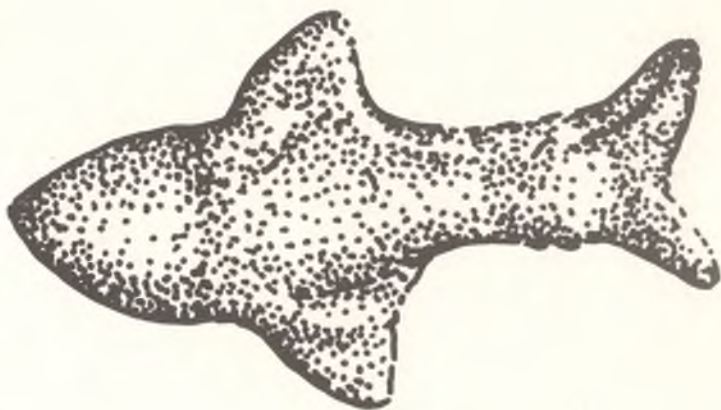
но найдены по форме и пропорциям, близки к классическим образцам и действительно украшали руки, подчеркивая и вторя изящным линиям очертаний пальцев. В перстни с удлинено-овальными щитками крепились выпуклые камни или литики (?). В росписях они несут следы орнаментации, очевидно, это инталии и перстни имели утилитарное назначение личных печатей. Росписи знакомят нас с тремя видами перстней: с одним камнем; с камнем, к вершине овала которого прикреплен один шарик; с камнем и двумя шариками на концах оси. Аналогичной формы перстень, литой из бронзы с вставкой из лала, найден на Аул-тепе в Каршинском районе Кашкардарьинской области, в слое V—VI вв. Такой же золотой перстень с глазком из аметиста найден в Пенджикенте (216, с. 117, табл. 77—26). Известно предположение о том, что в перстнях с одним шариком сбоку он служил как указатель для правильного наложения печати на документ. Благодаря ему не было необходимости каждый раз разглядывать изображение, чтобы не отпечатать его вверх ногами. Такие перстни с одним шипом и изображениями животных на щитке найдены на Афрасиабе (216, с. 117; ГЭ, ОВ, 599, 606, 608), в замке Чаян-тепе в Сурхандарьинской об-



Подвеска «конек». Согд. Пенджикент. VII—VIII вв.? Бронза. Литье.



Подвеска «петушок». Мавераннахр.  
VIII—IX вв.? Бронза. Литье.



Подвеска «рыбка». Мавераннахр.  
VIII—IX вв.? Бронза. Литье.



Подвеска «кувшинчик». Согд. VII—  
VIII вв.? Бронза. Литье.



Пронизка «кулак». Согд. VII—VIII вв.?  
Камень. Резьба.



Подвеска «сапожок». Согд. VII—  
VIII вв.? Бронза. Литье.

ласти и других местах (20, с.58). Но делали перстни и с двумя шариками по сторонам щитка. А среди перстней с одним шариком можно встретить на щитке композицию узора, который не был отвесным, т. е. не имел верха и низа, как, например, решетчатый узор. Эти примеры дают основание для предположения, что шарик или шпенек с боку щитка перстня-печати, первоначально имевший функциональное значение, затем приобрел магический смысл и декоративный характер.

В Согде в VIII в. были известны перстни-печати с надписями. На печатях самаркандских владетелей, как и на монетах, делали «знаки, ставшие к этому времени своеобразными идеограммами родового имени» (239, с.26). На геммах согдийской знати изображали верблюда — олицетворение силы, мощи и плодovitости.

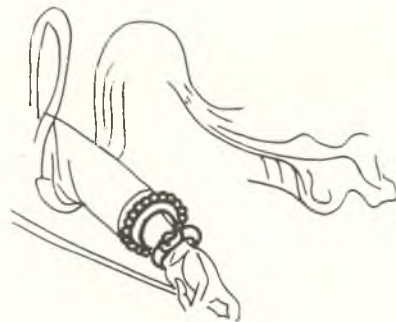
В археологическом материале этого периода преобладают самые массовые типы колец и перстней из бронзы, железа, меди. Большинство из них — в традициях прошлых столетий: колечки из проволоки с несомкнутыми концами, перстни литые с расширяющейся и возвышающейся к центру шинкой и образующей



Браслет и перстни на мужской фигуре. Тохаристан. Балалыктепа. Конец V—VI вв. Стенная роспись.

гнездо для камня; с овальным щитком с изображением животных; перстни с щитком в виде кружка, выложенного спирально из проволоки и с гнездом для камня (261, с.134, р.73; 204, с.113; 198, с.18, табл. VI, р.12; 189, р.9; 15, с.72—75).

Настенные росписи позволяют приблизительно восстановить ансамбли украшений знати. В Балалык-тепе — это серьги, гривны, ленты с подвеской, парные браслеты и перстни; на Афрасиабе — диадемы, серьги, гривны с медальонами, ожерелья, браслеты, наконечники



Браслеты на руке воина. Согд. Варахша. VII — первая половина VIII вв. Стенная роспись.

подвески; в Варахше — диадемы, каскад гривн и ожерелий и серьги. Безусловно, ансамбль складывался под влиянием художественных принципов, положения человека в обществе и события, в котором он участвовал.

Ювелирные изделия в период раннего средневековья, как и раньше, предназначались не только для украшения и «защиты» людей, они носили и votивный характер, преподносились «идолам» — скульптурным изображениям божеств, которых также украшали и «охраняли», поэтому в капищах хранили много драгоценных изделий ювелиров. Есть свиде-

ния, что в Бухаре (до VIII в.) «на базаре мастеров золотых и серебряных дел один мастер отливал из золота фигурки серн, а из серебра — зайцев» (13, с.247).

В VI—VIII вв. в Согде и Тохаристане, благодаря прочным политическим и культурным связям, наиболее близкое по художественно-образному решению — ювелирное искусство Индии и Ирана. Взаимовлияния не нарушали стилевую целостность произведений местного искусства, в котором нельзя почувствовать чуждые элементы, говорящие об эклектичности. Традиции здесь преодолевали века и войны, смену народов, мировоззрений и культов. Типы, виды, ансамбли украшений передавались из века в век. Скульптурные и живописные изображения не позволяют проследить более четко изменения форм, деталей и декора украшений, безусловно, происходивших на протяжении от кушанского времени до поры зрелого средневековья в этом целостном, гармоничном в своей основе классически завершенном стиле.

О высоком состоянии ювелирного искусства, о достижениях и творческой фантазии мастеров Тохаристана и Согды этого времени свидетельствует многое. Присущее им чувство пропорций помогло уловить



Ножные браслеты на фигуре воина. Согд. Варахша. VII— первая половина VIII вв. Стенная роспись.

гармоническое соотношение между формами человеческой фигуры и ансамблем или одиночным украшением, обычно крупным и сочным по объему, при которых достигается оптимальная выразительность произведения, предназначенного украшать человека. Подобная же найденность соразмерности прослеживается и при композиционной соподчиненности изделий в ансамбле. При разработке общей типологии, украшения отличались многообразием форм и вариантов. Ведущему художественному стилю ювелирного искусства этих столетий свойственна пластическая ясность форм и объемов, легкая текучесть линий, особая плавность их ритмов в ансамбле. Ансамбли украшений решались в едином ключе, создавая празднично-радостное и в то же время сдержанно-спокойное настроение. Отмеченные в ювелирном искусстве прекрасная лепка мягких округлых форм, сочность объемов, гармоничная формам человеческого тела невольно связываются с развитием скульптуры, рельефа, горельефа и мелкой пластики, которые благотворно влияли на творчество ювелиров, вызывая созвучные решения. Общность тенденций, характерных для стиля искусства этого и более раннего периодов, подтверждает и архитектура. Стены монументальных замков-усадб не всегда отгораживают их от окружающего пространства своей гладью, а вторгаются в него рядами мощных гофр, круглыми башнями, перспективно-втягивающими аркадами. В этом видится единое для мастеров разных видов искусства художественно-образное мышление.

С течением времени в ювелирном искусстве наблюдалась тенденция к усложнению украшений, разнообразной и сложной становилась композиция, включались новые детали, ва-

рьировались их конфигурации. Формы изделий приобретали большую утонченность. Усиливалась декоративность и нарядность украшений, но не переходящая грань чувства меры.

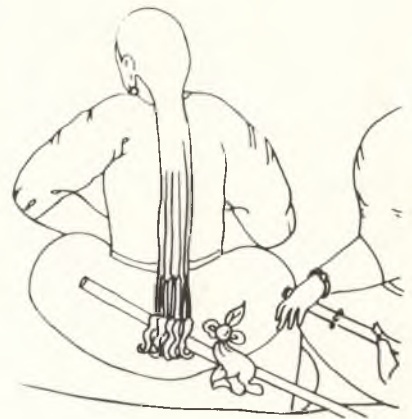
В слоях IX—начала XIII вв. археологические находки ювелирных изделий очень редки. В основном это клады и случайный подъемный материал. Захоронения и изобразительное искусство предшествующих веков давали определенное представление о принадлежности изделий к степной или оседлой культуре, городу или селу, мужчине или женщине, позволяли судить о назначении предметов и их расположении на фигуре, об ансамбле украшений, о композиционных и цветовых сочетаниях. Беспредметные захоронения, введенные в обычай исламом с IX—X вв., обо всем этом молчат. Но о широком развитии ювелирного искусства в Мавераннахре в эти столетия свидетельствуют остатки многочисленных мастерских, лавок и даже кварталов ювелиров, обнаруженные археологами во многих городах — Самарканде, Бухаре, Шахристане (Бунджикат), Намудлыге и других.

Ограниченность археологического материала заставляет порой обращаться к среднеазиатским памятникам более широкого ареала, но близким по художественному решению к изделиям Мавераннахра.



Перстень с изображением волка или киргимуза (дэв-охранитель). Согд VII—VIII вв. Бронза. Литье, чеканка.

Стиль искусства эпохи определялся уровнем общественно-политической и культурно-экономической жизни страны. IX—начало XIII вв.—период утверждения зрелого феодализма, время значительных социальных и культурных перемен. Историческая обстановка — изменение производственных отношений, подъем производительных сил, рост городов и, соответственно, ремесленно-торговых кругов населения, расцвет науки, искусства, ремесла, техники, торговли, развитие горнорудного дела, усиление культурных связей с сопредельными странами, миграция ремесленников, как и высокая культура и традиции предшествующих эпох, способствовали развитию прикладных искусств, в том числе и ювелирного.



Накосные подвески. Согд. Афрасиаб. VI—VII вв. Стенная роспись.

Вступление на историческую арену широких ремесленно-торговых кругов вливало в искусство свежую струю народного художественного творчества, которое, в свою очередь, в новых условиях, освобождаясь от старых канонов, расширяло свои возможности, испытывая

стимулирующее воздействие времени.

В эти века не случаен большой интерес ученых к изучению и описанию свойств и особенностей драгоценных камней и металлов. Одним из наиболее развитых и широко распространенных жанров научной литературы на Востоке в средневековье были трактаты по минерологии. Ей посвящали труды Беруни (973—1048), Ибн Сина (908—1037), ал-Кинди (ок. 800—ок. 870), Абу-Наср (961—1022), Хамза (Хв.), ал-Хасиб (IX в.), ал-Рази (865—925 или 934), Хубайиш Тифлиси (1114—16—1203—4) и многие другие ученые, поэты и философы. Такой интерес к минералогии объяснялся расцветом точных и естественных наук. В этих работах, наряду с научными изысканиями и открытиями, интересными данными и полезными советами, можно было встретить и выдумки о магическом значении камней и металлов и советы иного порядка. Так, Хубайиш Тифлиси (XII в.) вполне серьезно, не видя в этом ничего дурного, дает описание рецепта усовершенствования технологии подделки золота, серебра, жемчуга, красного и желтого камня для вставки в перстень, «так, что из тысячи ювелиров ни один не сможет указать, что это такое на самом деле» (288, с.66—67, 72, 79—80). Эти «рецепты» преподносятся рядом с теми, которые учат как готовить известь, и с другими полезными практическими советами.

На средневековом Востоке сохранялось специфическое многофункциональное значение ювелирных украшений. В феодальном обществе они одновременно служили и показателем социального положения, и знаком отличия: корона, венец, диадема, «перстень власти» и т. д. Обилие и ценность украшений выявляли материальное положение человека в

обществе, в котором роскошь, пышность и великолепие служили синонимом силы, могущества и власти.

В пору господства схоластической религиозной идеологии изделиям ювелиров продолжали придавать смысловое культовое значение. «Религия в пору средневековья была выражением общественного сознания, оказывая тем самым воздействие на историю, культуру и искусство феодальной эпохи» (2, с.674—675). Свообразие взаимоотношения религии и искусства на Востоке в период ислама заключалось в том, что «религия не господствовала в искусстве Востока, не она была главным его содержанием. Главные особенности этого искусства были обусловлены не столько религией, сколько теми идейно-эстетическими задачами, которые выдвинул ход развития общества в эпоху феодализма» (67, с.10—11). Ислам не диктовал темы и сюжеты для искусства, как христианство, но он в известной степени ограничивал, и с каждым столетием все больше, его изобразительные возможности. И поэтому одна из причин стойкости образов языческой мифологии во все века ислама, вплоть до начала XX в., видится в более широкой ее связи с реальными жизненными явлениями и возможностью претворения богатой поэтической фантазии мастеров. Во времена ислама смысловое отражение магических представлений прошлого сохранялось в ювелирном искусстве. Ближе к этому примыкает и другая особенность ювелирного искусства — его формальная консервативность, порожденная не только смысловым содержанием. В силу долговечности материалов, высокой ценности металлов и камней, обычаев наследственной передачи украшений, ювелирное искусство развивалось гораздо медленнее, чем другие виды прикладного искусства. К

специфическим его чертам следует добавить: оно было наиболее тонким видом художественного ремесла, а ювелиры представляли богатейший слой среди ремесленников, и более того: «Самым богатым человеком в Багдаде в 912 г. был ювелир» (172, с.316).

Возможно, что история донесла до нас имя одного из ювелиров XI—XII вв. Известен бухарский поэт Джаухари Заргар (заргар — ювелир) (129, с.403). Сейчас трудно сказать со всей определенностью, было ли это прозвищем за высокое стихотворное мастерство, или, скорее, свидетельствовало об основном ремесле поэта — ювелирном деле, как это нередко случалось, так как занятие поэзией не всегда в те времена могло прокормить человека.

Об эстетических идеалах общества в отношении драгоценностей может свидетельствовать описание героини средневековой восточной поэзии Ширин у Низами в сцене, где она едет смотреть на работу Фархада:

От количества золота отяжелел  
ее стан,  
Конь утомился от веса драгоценностей,  
Да если бы не конь, а золотая гора ее  
поддержала,  
И то бы упала под (ношей) горы серебра.  
(192, с.443).

В IX—начале XIII вв. в Мавераннахре продолжалась разработка золотых и серебряных рудников и копей драгоценных камней, увеличился ввоз их из других стран, что способствовало развитию ювелирного дела.

Основными материалами, которыми пользовались ювелиры, были золото, серебро, медь, бронза и другие металлы; из самоцветов и цветных камней — лал, изумруд, бирюза, сердолик, лазурит, горный хруст-

таль, гранат, халцедон; из даров моря — жемчуг, коралл, раковины, перламутр; созданные человеком материалы — стекло, керамика; из органических веществ — кости животных и др.

Серебро и золото... «Эстетические свойства благородных металлов — серебра и золота — определяются не только их материальной ценностью, но и тем обстоятельством, что они являются самородным светом, добытым из подземного мира» (1, с.173).

Литературные источники X—XII вв. наиболее часто упоминают о ювелирных украшениях из золота — алгун (97, с.82). Золото — ковкий металл, с мягким блеском, похожим на цвет солнца, — ценилось за красоту и исключительные свойства и качества, хорошо известные средневековым ученым и практикам. В этом отношении интересна его оценка и образное описание Беруни: мерилем ценности металлов и драгоценных камней «... служит редкая встречаемость предмета и долговременность его жизни. Таково качество золота, в котором сочетаются редкость его нахождения, долговременное его существование, редкое появление на нем ржавчины от влаги, воды или сырости земли; оно не рассыпается и не кальцинируется в огне и не сгорает; вместе с тем, оно легко подвергается клеймению, препятствующему обманщикам подделывать его; оно обладает также красивым внешним видом. Но если бы оно, помимо всего этого, не обладало еще каким-то неизвестным качеством, то не радовался бы ему младенец и не тянулся бы к нему рукой из колыбели, чтобы схватить его; не утешилось бы им дитя во время плача, хотя оно и не знает ему цены и не умеет пользоваться им для нужд своих; не бились бы все люди в мире между собой из-за него, не щадя при его добыче

ни тела, ни души, ни родных, ни детей, ни имущества, не считая свою цель достигнутой, как бы велико не было собранное; они неустанно домогаются третьей долины, пока не наполнится их брюхо землей. Если бы не страх перед врачами, то я бы сказал, что радость души при виде золота, жемчуга и парчи передается врачуемым (больным). Душе противно, когда сжигают золото и серебро, разламывают жемчуг, превращают в пепел шелк, и она сокрушается о них. Если же они укрепляют сердце благодаря своему особому свойству, то хорошо» (40, с.259). При Беруни золото широко добывалось и перерабатывалось в Мавераннахре и оценивалось в десять раз дороже серебра (40, с. 12, 30).

В средние века сохранялась вера в магические свойства камней. Беруни писал: «Филологи и поэты постоянно выискивают смысл в их именах (камней), видя в них добрые, счастливые и дурные приметы» (40, с.78). А сам он относился к этому иронически и на практике, опытами доказывал несостоятельность многих предположений.

С течением времени несколько изменялась и эстетическая оценка камней. Са'алиби (Хв.) перечисляет камни по их значимости в таком порядке: «Бирюза из Нишапура, яхонт из Цейлона, жемчуг из Османа, смарагд из Египта, рубин из Йемена и бизади из Балха» (172, с. 346). Беруни в 1009г. на первое место ставит яхонт, затем изумруд, жемчуг и т.д. (40, с.259). Из этого можно заключить, что в ювелирном искусстве этого времени больше всего ценили яркие камни — красный яхонт, бирюзу, изумруд и жемчуг.

О высоком уровне развития ремесла свидетельствовало многообразие технических приемов, которыми владели мастера ювелирного дела. При изготовлении изделий использовали литье,

тиснение, чернение, филигрань, зернь, чеканку, гравировку, золочение, инкрустацию. Камни оформляли резьбой, гранили, сверлили, шлифовали, полировали. Очевидно, в это время существовали какие-то механические приспособления для обработки камня, о чем свидетельствуют слова Ибн Сины, дающие понять, что ручной творческий труд в этом деле ценился выше:

Не тот рубин, что отшлифован на станке,  
Рубин, запомни, тот, что был в руке,  
Которая украсила его искусно,  
Навек обогатив бессмертное искусство.

Как и раньше, камни подвергали термической и химической обработке, повышая их художественные качества — улучшалась окраска камня, его игра, расширялись выразительные возможности, получали изображения с помощью травления (сердолик с белым узором).

Найденные археологами украшения из металла и камня не представляют всего многообразия видов, типов и форм ювелирных изделий, которые выделяли мастера. Дополняют картину литературные источники. Они сообщают о том, что в обычае было ношение властителями короно, венцов, диадем: «Царь возложил на голову корону — дидимин или тадж» (97, с.31, 543). Очевидно, имела отношение и к владельцам Мавераннахра X в. сцена коронации «...у эмиров, правителей областей халифата: это была настоящая коронация в соответствии с древним языческим обычаем, когда им на голову возлагалась усыпанная драгоценными камнями диадема, надевались шейная цепь и два браслета из золота, обычно также усеянные драгоценными камнями» (172, с.118).

Из головных украшений сохранились наиболее простые головные булавки-шпильки, литые

из бронзы и меди, реже серебра, с навершиями в виде фигурок животных, птиц, рыб и т.д. На булавках, как и подвесках, наиболее часто встречались изображения птиц. В связи с популярностью этого образа в прошлом, вспоминается упоминание Абул Гази о том, что онгонами двадцати четырех внуков Огузхана были различные птицы (146, с.53). Иногда птиц на украшениях изображали конкретно: утка, петушок, аист, павлин, голубь, куропатка и т.д., в других случаях они представляли собирательный образ птицы. Как и раньше, фигурки изображали в профиль, рельефно или плоскостно, а воспринимались они силуэтно. Художественное



Бляшка «заяц». Чач. Сайрам-су. IX в. Серебро. Босма.



Серьга. Согд. Афрасиаб. IX в. Золото, жемчуг. Литье.

начало выявлялось в линиях контура и выразительной моделировке основных членений обобщенно трактованных фигур.

В средневековье изображение животных, птиц и рыб сохраняли апотропеический характер, воспринимались как доброе начало и наделялись благоже-



Серьга. Таджикистан. Шахристан. XII — начало XIII вв. Золото. Литье.

лательно-охранительным смыслом, с ними связывалось представление о счастье и радости жизни. Одновременно наблюдался процесс относительного слияния языческих представлений с мусульманскими, принявшими разные формы. В XIX в. женщины в Бухарском ханстве носили ожерелья, которые называли «тавк» или «мургак» — голубь, птица. Сохранялось представление о птице, как о душе человека.

Учитывая религиозные представления людей того времени, нельзя упускать из виду и тот факт, что всегда народ прежде всего оставался реалистом. И если докопаться до основы семантики мотива, почти всегда в нем обнаруживается самый простой практический смысл. Среди изображенных на подвесках птиц, как и в расписной керамике того времени, безусловно присутствовала и «фантастическая», «сказочная» птица Анко — дарительница «счастья». Обращение к источникам XI в. дает интересную интерпретацию сути птицы Анко.

Махмуд Кашгари в 1072 — 74 гг. писал: «Анк — птица, жир которой используется как лечебное средство» (97, с.46)\*. Таким образом, простой жизненный факт, опоэтизированный в народных сказаниях, обволакиваясь религиозным туманом, приобретал сакральную силу.

Мастера делали и костяные шпильки-булавки с резным ромбическим орнаментом и навершием в виде руки, сжатой в кулак (100, с.100,107).

Для бедных слоев населения продолжали делать медные серезки в форме колечка. Проста форма серебряных серег из кладов Сиджака (XI в.) и Сайрам-су (XII — начало XIII в.) в виде гладкого обруча, утолщенного с одного конца (245, с.250, р.1; 32, с.119 — 124). Их крупный размер дает основание для предположения, что они могли служить и височными кольцами.

Сложнее и наряднее форма золотых серег салтовского типа с Афрасиаба, которые датируются исследователями IX в. (90, с.274). Их маленький обруч внизу переходит в биконическое утолщение, снабженное про-

\* Также раскрывается образ синей «птицы счастья», которая с довоенного детства, с пьесы М. Метерлинка, увиденной во МХАТе, воспринималась как сказочная. Оказывается, она живет в недоступных ущельях Тянь-Шаня, поет нежным мелодичным голосом и питается на альпийских лугах лечебными травами. Поэтому считалось, что ее мясо помогает при болезнях. Это лиловый дрозд. Раскрыли ученые и секрет сказочной жар-птицы, свечение которой в темноте происходит от микроорганизмов, покрывающих ее оперение.

Интересно, что у финнов анка называется домашняя утка. Едва ли это случайное совпадение, очевидно, есть какая-то взаимосвязь между ними. О сакральном значении, придаваемом утке, селезю, свидетельствует тот факт, что многие головные украшения в XIX в. в среднеазиатских ханствах увенчивались утиными перьями.



Подвеска с изображением женщины-птицы «Умай». Мавераннахр. IX в. Медь. Литье, гравировка.

ушиной для подвески, а с боку обруча насажена на штифте одна жемчужина, что создает кокетливое образное решение. Иной конфигурации серьги, найденные фархадской экспедицией (81, с.108). Здесь золотой стержень изогнут в виде буквы *З* и украшен на конце двумя жемчужинами. Несмотря на малочисленность находок, можно предположить, что сочетание золота и жемчуга было одним из любимых в дорогих ювелирных украшениях этого времени. Упоминает о жемчужных серьгах и Махмуд Кашгари — «жемчужные серьги», «девушка надела серьги из жемчуга» (97, с.573). Серебряные серьги из Сайрам-су близки по конструкции к золотым, так как основа их — также обруч, но они объемно более выразительны благодаря одной крупной декорированной серебряной бусине (245, р.57, 63). Даже в кладе из Шахристана (Таджикистан), относившемся к другому локальному центру и принадлежавшем к более состоятельному социальному кругу, мы находим золотые серьги

самой простой формы\*. Они представляли овальный незамкнутый обруч, заостренный с одного конца и завершенный миниатюрным четырнадцатигранником с другого. Форма четырнадцатигранника известная издавна, в это время становится одной из любимых... Шахристанский мастер пришел к предельно лаконичному решению, раскрыв при этом красоту и пластические возможности золота, создал тонкое, изящное изделие.

Все описанные серьги относятся к простейшим и общим типам, которые существовали и ранее, и имели широкое распространение на Ближнем Востоке, Руси, в Византии и других странах. Вероятно, случайно до нас дошли такие наиболее простые формы серег, но нельзя отказать от предположения, что простота форм была обусловлена эстетическими критериями IX — X вв., отдававшими им предпочтение перед другими, более сложными изделиями.

На подвесках и бляшках также изображали зоо- и фитоморфные мотивы, выполненные в технике гравировки, резьбы, литья и тиснения. Среди находок упоминаются «бляшка медная с изображением льва», «бляшка медная, полусферической формы с рельефным изображением аиста» (139, с.357, №107, 108).

Встречались на медальонах и изображения полиморфных и антропоморфных существ. Для последних в середине XII в. существовал зооантропоморфный термин — «наснас» (191,

с.150). На бронзовых медальонах плоско-грушевидной формы часто изображали женщину-птицу (139, с.356, № 89; ГМИ, оп. №267) — образ популярный в прикладном искусстве предшествующего и этого времени, особенно в торевтике и керамике.

На одной из бронзовых подвесок легкими штрихами гравирована фигура женщины-птицы, свободно вписанной в округлую часть медальона. Женская голова, увенчанная нимбообразной короной, дана анфас, птичье туловище — в небольшом развороте. Рисунок нанесен уверенной рукой, быстро и чуть небрежно. Изделие по характеру массовое.

На другой подвеске поверхность плоского грушевидного медальона четко расчленена на круг, треугольник с вогнутым основанием, вторящим линии окружности, и широкую кайму (ГЭ, СА — 13745). Фигура женщины-птицы, вписанная в круг, плотно окружена растительными мотивами и почти сливается с ними. По стилю оформления — более сложной композиции изображения, ее четкого геометризованного членения, по усилению декоративности трактовки мотивов и другим признакам — этот ме-



Мотив «Умай» в киргизском народном искусстве XIX в.

\* В клад входили три золотых перстня, трое серег, две бляшки, 99 жемчужных и 9 коралловых бусин, две бирюзовые вставки для украшений и др. Исследователи датируют его XII — XIII вв. (140).

дальон более позднего происхождения, чем первый. В ансамбле украшений медальону, очевидно, отводилось центральное место. У него по бокам и внизу есть проушины, предназначенные для более мелких сопровождающих подвесок.

Во дворце правителей Бухары в Варахше (VI — VII вв.) было найдено крупное скульптурное изображение женщины-птицы, выполненной из алебаstra (300, с.211 — 212). К образу птицы-женщины в искусстве народов Востока обращались неоднократно. Отмечалось родство ее с античной сиреной, буддийскими киннари (38, с. 108). Есть и другая семантика образа женщины-птицы: «Антропоморфизация образов птиц связана повсеместно с успехами земледелия. Примером тому может служить изображение женщины-птицы в Варахше. Образ этот связан с древним культом Иштари — богини-матери, богини плодородия» (217, с.3).

Возможно, что вследствие временных напластований сложился многоликий образ женщины-птицы. Но логически, большую популярность мифологического существа, сохранившегося даже в период ортодоксального ислама в народном, бытовом искусстве до XX в., можно объяснить лишь той значимостью, которая вкладывалась в содержание образа — как образа матери, богини плодородия, как существа, связанного с солнечным культом, так как привнесенные образы киннари или коварной обольстительницы сирены не вошли бы в искусство народа так прочно и надолго. «В народном искусстве сохранилась память о связи этого образа с древними космическими представлениями и древней магией, на насаду (табакерках) XIX — начала XX вв. птица хума сопровождается изображениями солнца, звезд и коня с всадником» (300, с.212). К этому следует добавить, что табакерку делали из тыквы-

горлянки и наделяли рядом магических признаков: а) плод растения, обычно несущего идею плодородия; б) сосуд для табака-наркотика «нас», который подкладывали под язык и наделяли определенными свойствами; в) форма насаду нередко ассоциировалась с фаллосом. А тыкву иногда воспринимали на свадьбе как символ младенца.

Изображение женщины-птицы в Средней Азии в XIX — XX вв. называли: Умай, Хума, Хумай, Хумаюн. У Махмуда Кашгари Ума — означает мать, Умай — чрево матери (97, с. 610), у арабов умм — мать. «У древних тюрков божество Умай олицетворяло рождающее женское начало и богиню плодородия. Культ Умай сохранился у народов Саяно-Алтайского нагорья, у узбеков и киргизов (и казахов. — Д.Ф.), где Умай несет функции покровительницы детей и хранительницы домашнего очага» (248, с.215). В XX в. в киргизской орнаментике мотив Умай толковался как символ, который олицетворял «мифическое женское существо, охраняющее младенцев, похожее на птицу и живущее в воздухе» (224, ст. XXXI — 1).

В сказаниях и легендах народов Средней Азии нередко рассказывается о превращении женщины в птицу и птицы в женщину, и это двуликое существо предстает как покровительница женщины, дарующая ей плодovitость. Думается, что такая интерпретация образа женщины-птицы, как извечной матери, благоприятствующей плодovitости женщины и рождению ребенка, как их покровительницы в жизни, наиболее близка к изображениям на крупных нагрудных медальонах, также как и чашах, подносах и кувшинах, предназначенных для свадебных пиршеств и на светильниках.

Помимо подвесок с изображением живых существ, продолжали изготавливать подвески-

амулеты в форме бытовых предметов — кувшин, серп, ножик и т.п.; частей тела животных и людей — клык, сапог или нога. Особенно много подвесок и пронизок делали в виде кулака или кисти человеческой руки, приобретшей волшебную силу, из нефрита, перламутра, каштана с бирюзовой поливой, янтара (139, с.73).

Все это свидетельствует о продолжении традиций искус-



Подвеска с изображением «драконов». Согд. VIII в. Керамика. Босма, бирюзовая полива.

ства мелкой пластики VII — VIII вв. — процесс, органичный для народного искусства. «Религия всегда сохраняет известный запас представлений, унаследованный от прежнего времени» (3, с.315). Устойчивая приверженность к старым формам ювелирного искусства, связанным с культовыми обычаями, объяснялась также и тем, что в первые века новая религия была относительно терпимой к сложившимся ранее представлениям и, многое от них восприняв, лишь постепенно трансформировала их. С другой стороны, очевидно, происходил процесс, характерный для подобных исторических ситуаций. Насильственное привнесение новой религии несомненно вызвало волну сопротивления, од-

ной из форм выражения которого могло явиться увеличение производства культовых изделий, связанных с доарабскими представлениями. С X в. усиление тенденций к независимости должно было способствовать этому процессу, вызвав восстановление определенных домусльманских традиций.

Два штриха, которые помогают конкретнее почувствовать и понять людей того времени. Великий бухарский поэт Рудаки (середина IX в. — 941) «находил, что нет смысла обращать лицо к Ка'бе, когда влечет сердце к языческим святыням»



Подвеска. Таджикистан. Шахристан. XII — начало XIII вв. Золото. Босма.

(233, с. 16). Другой эпизод: «Когда в 30-х гг. IX в. видный деятель халифата уструшанец афшин Хайдар был обвинен, в частности, в том, что он тайный приверженец и покровитель уструшанской доисламской религии, в его дворце в Самарре, как рассказывают источники (Табари, III, 1318), был произведен обыск. В одной комнате был найден деревянный идол, украшенный, в частности, золотыми серьгами. Когда рассмотрели их при свете, оказалось, что в золотую оправу вставлены замечательные драгоценные камни, которые сравни-

ваются с раковинами особого вида» (158, с. 46).

В то время сохранялся ранее сложившийся художественный канон: животных изображали в профиль, реже — распластанными, в обоих случаях фигуру обрисовывали силуэтно, уплощенно, в статичной композиции. Так создавалось впечатление ясности, уравновешенности, устойчивости, спокойствия — и не противоречило основным чертам стиля искусства IX — XI вв. В эволюции художественной системы ювелирного искусства прослеживалась тенденция к флоризации, которая проявлялась двояко. Все чаще изображения живых существ давались в обрамлении вьющихся растений, а порой фигурки трансформировались в растительный или неопределенный мотив. Проследить подобную эволюцию можно на сходных керамических подвесках с бирюзовой поливой из собраний Эрмитажа и ГИМ. Первая подвеска — миндалевидной формы с рельефной тернарной композицией с двумя драконами, солнцем и кустиком между ними. На второй — фигуры драконов едва угадываются. На третьем медальоне мотивы еще более отвлечены и «проросли», на четвертом — та же композиция с узором из растительных и петлевидных элементов (ГЭ, СА 6/ № 12978, 12358, 12368). Подобная манера трактовки приводила к смысловой отвлеченности и усилению декоративных начал в структуре художественного образа. И в то же время следует отметить, что в узбекском и таджикском прикладном искусстве образ дракона, изображенного в профиль, силуэтно сохранился вплоть до XX в. в формах литых ручек медно-чеканных чайников. Дракон, как повсеместно принято считать, фантастическое мифологическое существо. Но за вымыслом стояли реальный прообраз динозавра и су-

ществующие в Средней Азии ящерицеобразные существа и ваны. На сложение образа сказочного существа, очевидно, повлияли и летающие змеи, живущие в Азии.

В соответствии с принципами парциальной магии зооморфные мотивы также давались *pars pro toto* (часть от целого), как, например, на штампованных золотых бляшках из Шахристана с рельефным изображением мотива рогов (140, с. 224).

Зооморфная изобразительность в ювелирном искусстве IX — начала XIII вв. не исчезла, не трансформировалась полностью в растительный орнамент, и не только сохранялась как пережиточное явление, но и развивалась, подчиняясь новой



Подвеска с изображением лягушки, окруженной надписью. Мавераннахр. Афрасиаб. IX — X вв. Бронза. Литье.

художественной системе и образной структуре. Изменялся ее художественно-выразительный язык. В нем усиливались черты, ведущие к схематическим решениям, не раскрывающим признаков конкретного прообраза, а скорее уводящие от него, то есть отвлеченное обобщение, подсказанное новым принципом декоративности, связанным с внутренней закономерностью и логикой развития самого стиля и эволюцией художественного мышления.

Говоря о растительном орнаменте, нельзя упускать из виду и того, что фитоморфным мотивам, как и раньше, отводилась не только декоративная роль, они оставались символом плодородия земли, символом вечного обновления и возрождения природы. Считалось, что они оберегали и защищали женщину и ее потомство от враждебных сил. Изделия с изображением растительных мотивов представляют «бронзовая подвеска лепестковой формы с орнаментом по обе стороны и вырезанным сердцевидным изображением, найденная в Кашкадарье на Алтын-тепе в районе Камаша в слоях второй половины XII — начала XIII вв.» (249, с. 12), или найденная в Тункете (Илак) каменная форма для литья с изображением четырех- и пятилепестковых розеток (54, с. 116). Солнцеподобная цветочная розетка воплощала слияние животворного соляного символа и цветущего плодородия земли. Флоризация выражала и своеобразное представление о слитности и одухотворенности природы — растений, животных и людей.

Инновацией в оформлении украшений в это время становится введение каллиграфических арабских надписей почерком куфи. Найдена «бляшка бронзовая, литая с рельефным изображением двух птиц, обращенных друг к другу, по краю пояска арабской надписи. Хива, XII в.» (139, с. 355, №80). На городище старого Термеза найдена круглая медная пластинка с изображением фигуры льва с человеческим лицом анфас, стоящего на трех лапах с приподнятой четвертой. Вокруг по ободку арабская надпись — барака с благопожеланиями. М. Е. Массон датирует подвеску XII в. (162, с. 54). Далее: «... на цитадели в 1879 г. был найден амулет металлический с изображением лягушки. «Медный значок» с таким же



Нагрудное украшение каракалпаков XIX в. Четыре верхние подвески «тугма-бака» — «пуговица-лягушка».

изображением и арабской надписью с благопожеланием был найден в конце прошлого столетия в окрестностях города Оша. У мусульман лягушка считается нечистым животным». «... Очевидно, этот факт надо связать с пережиточными народными представлениями» (168, с.15,107). Подобные же овальные подвески ажурного литья хранятся в ГМИ, Эрмитаже (СА 12804). Земноводное показано сверху, со спины, что позволяет передать его узорно выразительным по силуэту. Видны четыре лапы, голова, хвостик, которые образуют как бы орнаментальные фестоны на круглом теле. В ряде случаев мы встречаемся с такой степенью схематизации форм лягушки, что сходство с прообразом теряется. Изображение связывалось с представлением о его благопожелательной сакральной силе.

О существовании представлений о лечебных свойствах, которыми обладала лягушка, свидетельствовали современники (288, с.107; 111, с.669). Г. Г. Леммлейн сообщает сведения об «амулетах плодородия — бусинах в форме миниатюрной фигурки сидящей лягушки и плоской схематизированной подвеске-лягушке» и относит их к группе «широко распространенных по всем районам, охваченным арабской торговлей» в VII — XIII вв. (156, с.171). Подтверждает это и сведение XIX в.: «Несколько лет тому назад один туземец из Шахристана продавал золотую лягушку, служившую подвеской, как украшение» (235, с.43). О миниатюрной фигурке лягушки из агата, найденной в Ер-Кургане в слоях III-IV вв., упоминалось раньше. Самая древняя из найденных в Узбекистане фигурок лягушки (вырезана из камня) относится к эпохе бронзы (Сапаллитепа) (32, с.189).

Издавна образ лягушки и

жабы связывали с культом воды, плодородия и изобилия\*. Такой смысл изображения лягушки как амулета с определенной трансформацией дожил до XIX в. В сложном ансамбле серебряных нагрудных украшений каракалпаков есть фигурная подвеска, решенная в чисто декоративном ключе, когда силуэт не напоминает реальной



Фрагмент формы для отлива серег. Мавераннахр. IX—начало XIII вв. Камень. Резьба.

формы. Украшение называется «тугма-бака» — пуговица-лягушка и при желании весьма отдаленно в нем можно «увидеть» фигуру распластанной и флоризированной «бака». В Хорезме в конце XIX — начале XX в. изготовляли перстни

\* Лягушка воспринималась и как символ дождя, что можно было наблюдать в действительности. Иногда сильные вихри ветра подхватывали их из неглубоких водоемов, уносили к тучам, откуда лягушки-путешественницы вместе с дождем возвращались на землю.



Подвеска. Серьги. Фрагмент ожерелья. Мавераннахр. XI—XII вв. Бронза. Литье.

с шестигранным щитком, которые называли «курбака-узук» — «перстень-лягушка» (227, с.130, табл. IV, 11, 12): колыб для щитка такого перстня хранится в Хивинском музее (№199). Мотив «курбака-нусаха» («узор-лягушка») сохранился на шахрисабзских тюбетейках ироки, как и мотив «курбақа-поча» («лапа лягушки») на самаркандских вышитых джияках и других вещах до середины XX в.

Важно для выявления черт стиля ювелирного искусства средних веков в данном случае то, что сакральное содержание изображений и надписей-благопожеланий на подвесках не противоречили, а подтверждали и усиливали друг друга, хотя связаны были с различными культовыми представлениями. Особенности стиля искусства чувствуются и в расчлененности композиции на срединное поле и кайму. Центральное место все еще занимает фигура животного, переданного декоративной линией силуэтно. Надпись обособлена и отличается ритмичностью начертания. В целом — ясность, простота, симметрия, завершенность. Тенденция к сочетанию наблюдается и в работах ювелиров, изготовлявших печати: «печати серебряные в виде статуэток зверей с гравированными арабскими надписями», «печать медная, статуэтка стоящего льва, гравированная араб-

ской надписью «Абу-Бекр» (139, с. 357 — 358, №№ 109 — 111). Таким образом, на первых этапах происходит не только замена одного другим\*, а уживание и слияние привычного и нового содержания и форм изделий. Дальнейшая эволюция прослеживается как путь от приоритета изобразительного начала, представленного чаще всего живыми существами, к сочетанию их с каллиграфическими надписями и растительными мотивами.



Уховертка с головкой «птица». Мавре ранназр. X в. Бронза. Литье.

Отдельные черты, намечавшиеся в стиле оформления украшений, раскрывает найденный в слоях периода X—XII вв. в Кафыр-кала «фрагмент литейной формы из калыб-таша —

\* Как, например, на инталии-печатке с изображением хищного животного (льва?), как бы перечеркнутого арабской (?) надписью.

камня для матрицы для изготовления тонкопластинчатых серег или бляшек в форме полумесяца, с рисунком, несколько имитирующим надписи почерком куфи на монетах халифата» (37, с. 132). находка литейного камня свидетельствует о местном производстве подобных изделий. Ясная и простая форма геометрически правильного круга, с края которого вписан маленький прорезной круг, формирующий лунницу, геометризованное членение ее поверхности, как и предельная условность мотивов орнамента, введение псевдоарабской надписи — во всем прослеживаются черты искусства этого времени. Серьга целостна, монолитна по форме, и в то же время легка и изящна благодаря мелкому рельефному узору, который создает мерцающую игру светотени.

В более ранних и синхронных изделиях подобной формы «символа луны и солнца» (218, с. 126) на ней изображались растительные мотивы и композиции с парами противостоящих козлов или птиц, как, например, на бронзовой подвеске-луннице XI—XII вв. из Кашкадарьи с гравированным изображением двух птиц в геральдической композиции на фоне густого растительного узора (ТашГУ КАТЭ — 72, р. 7, Ша). На другой подвеске (ГЭ. СА — 13090) сильная стертость рельефного узора не дает

возможности рассмотреть орнаментацию, напоминающую переходный вид с чертами складывающихся растительно-ленточных переплетений. Оформление украшений раскрывает тенденцию к превалированию арабской надписи в композиции орнамента и путь от простоты и лаконичности изображений в изделиях IX—X вв. к их декоративному усложнению и усилению орнаментальности, созвучных художественному стилю конца XI — начала XIII вв.

Один из видов украшений-подвесок — изделия, сохранявшие утилитарную функцию: туалетные принадлежности — серебряная уховертка с ручкой из витой проволоки и колечком для подвешивания на конце (ГИМ, № 191) (61); уховертки медные с птичкой на конце; уховертка и зубочистка на одном кольце, медные витые (139, с. 356—357, №№ 97, 98, 101), найденные на Афрасиабе и датируемые IX—XI вв. Эти миниатюрные изделия органично входили в ансамбль украшений (сохранилось до XIX в.)



Фрагмент амулета-футлярчика. Чач Сайрам-су. X—XII вв. Серебро. Ковка, чернь, позолота, гравировка.



Амулет-футлярчик с изображением слона, птицы и других фигур. Чач Сайрам-су. X—XII вв. Серебро. Ковка, чернь, зернь.

Сказывалась присущая народному взгляду рациональность, когда художественно оформленный бытовой предмет, в данном случае миниатюрный предмет туалета, становился украшением и всегда находился под рукой, что было удобно.

К подобным утилитарным предметам-украшениям примы-

кает по своему происхождению изделие, которое в XIX в. было известно под названием «тумор» — амулет, амулетница. В средневековые «амулет с заклинаниями против злого духа» назывался «битиг», что означало — «надпись, письмена» (97, с.103). В кладах из Сиджака и Сайрам-су найдено много «туморов» (будем их так называть условно). Сиджакские изделия датируются первой четвертью XI в. (32, с.121 — 122), из Сайрам-су — XII — началом XIII вв. (245, с.249). Клады из Сиджака и Сайрам-су производят впечатление того, что они принадлежали ювелиру, так как наряду с готовыми изделиями, в большинстве сильно поношен-

ными, поломанными и представляющими лом для новых поделок, здесь находили и куски серебра и, очевидно, полуфабрикаты. Недалеко от сиджакского клада обнаружены остатки мастерской с плавильными печами (32, с.120 — 122).

«Туморы» представляют собой сделанные из тонкого листового серебра футлярчики удлиненно-призматической формы, которые на концах завершались куполками. Один из куполов служил крышкой. Подвешивались футлярчики горизонтально на трех петельках. Форма шестигранной призмы чуть уплощена, так что две передние и две задние грани широкие, а верхняя и нижняя более узкие. О таких формах, характерных для амулетов того времени, упоминал Беруни, говоря о кристаллах: «Все они были подобны амулетам, как бы отлитым в виде столбика с шестью гранями» (40, с.84). Очевидно, металлические игольницы-амулеты восприняли форму кристалла. Шестигранные призматические бусины из стекла изготовляли в Фергане в I — VII вв. (158, с.118), в других местах из сердолика и бирюзовой керамики в XII в. Призматическая часть футлярчиков сплошь орнаментировалась. Узор наносили гравировкой, чеканкой, тиснением, чернью и золочением.

Рисунки на «туморах», не повторяясь, сохраняли общие стиливые черты. Наиболее нарядно украшались две передние грани. В одних «туморах» они объединялись общей композицией, одночастной или трехчастной: в центре квадратное поле, по его сторонам прямоугольники. В других — форме каждой грани соответствовала своя композиция, узор которой или повторялся, или отличался. Такие решения встречались наиболее часто. Третий вариант расположения узора на передних гранях пока пред-

ставлен единственным экземпляром. В нем широкая вертикальная полоса узора пересекает по середине обе грани, а оставшиеся по краям четыре прямоугольника самостоятельны по композиции, но объединены повторяющимся узором.

При любом композиционном членении образующиеся прямоугольные поля заполняли разнообразным орнаментом. Встречались изображения животных хищников, слона, птиц, растений (пальметты, полупальметты), ленточные сплетения со скрещенными узлами, вихревые розетты, треугольники, ромбы, круги и непонятные отвлеченные фигуры, в которых при желании можно угадать искаженно-схематизированные изображения зооморфных существ, включали и псевдоарабские, и подлинные надписи. «Последние, как все надписи вещей клада, представляют одно или два слова из какого-нибудь благочестивого или благожелательного изречения» (235, с.250).

Рисунок узоров графичный, четкий, плоскостный, мотивы читаются силуэтно. Орнамент строился так, что чернь и серебро, а иногда и позолота, участвовали в узоре и фоне. Мастера тонко прочувствовали гармоничное и изысканное сочетание этих немногих цветов. На цитадели городища Канка в Чаче, в мастерской ювелира была «найдена часть литейной каменной формы с отпечатком граненного кулона и надписью». Форма, в которой отливался шестигранный призматический амулет, датируется началом XI — XII вв. (8, с.524).

При возникновении футлярчики имели утилитарное назначение и служили игольницами. Их делали из трубчатой кости птиц и животных, а в эпоху бронзы стали имитировать в металле. Цилиндрические игольницы, относящиеся к X — XIII вв., имели широкое распрост-



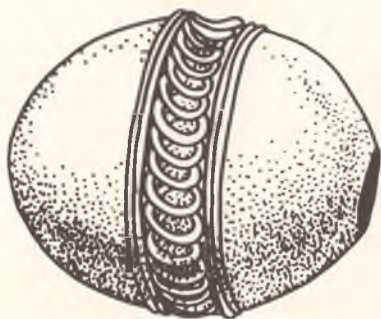
Фрагмент амулета-футлярчика с изображением львов, тигров, змей. Чач. Сайрам-су. X—XII вв. Серебро. Чеканка, гравировка, чернь.



Амулет-футлярчик со стилизованной арабской надписью. Чач. Сайрам-су. X—XII вв. Серебро. Ковка, филигрань.

ранение. Они найдены на Руси, в Эстонии, Латвии, Норвегии и других странах (85, с. 40). Понятно, что в те далекие времена, когда игла была редкостью, а изготовление сложным, ее нужно было бережно хранить, а, кроме того, спрятанная в футлярчик-украшение, подвешенный на груди, она в нужный момент всегда оказывалась под рукой. Заметьте, то же отношение, что и к миниатюрным туалетным предметам. Дальнейшее изменение назначения игольницы представляется приблизительно следующим образом. Вскоре после появления костяной игольницы на ней стали процарапывать числовые зарубки и магические знаки. Сама игла, сразу или в какое-то время, становится оберегом, как и многие бытовые колющие и режущие вещи (стрела, нож, гребень, серп), и смысл того и другого сливается. В футлярчик начинают закладывать заклинания и заговорные травы. У Махмуда Кашгари встречается термин «ковуз» — бумага с заклинаниями для изгнания злого духа (97, с. 426). В рассматриваемый период еще могла сочетаться роль футлярчика как игольницы и амулета, вместилища для бумажек с написанными молитвами, тем более, что в это время даже написанному слову приписывали сверхъестественные силы. Благопожелательные надписи-баракы стали вводить и в его декоративное оформление. Интересно отметить, что сейчас, когда охранительная роль «тумора» отпала, футлярчик иногда опять стали использовать по первоначальному назначению, как игольницу, например, у туркмен.

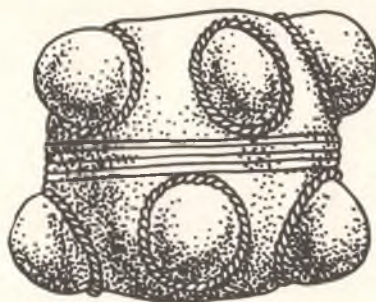
В Хорезме, в слоях IX — XII вв., найдена костяная подвеска треугольной формы, украшенная резьбой (135, с. 45, №507). Треугольная форма амулетов, очевидно, была по-



Бусина. Чач. Сайрам-су. X—XII вв. Серебро. Босма, спираль из проволоки.



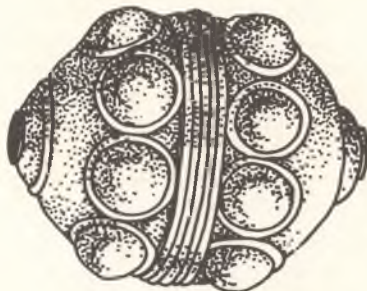
Бусина. Чач. Сайрам-су. X—XII вв. Серебро. Босма, чернь.



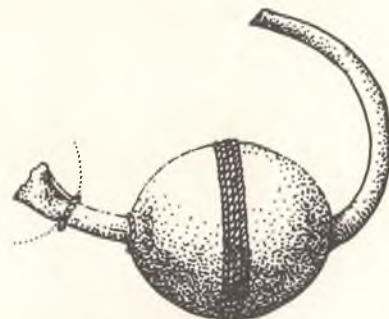
Бусина. Чач. Сайрам-су. X—XII вв. Серебро. Босма, филигрань.



Подвеска со стилизованной арабской надписью. Чач. Сайрам-су. XII в. Серебро. Босма, чернь.



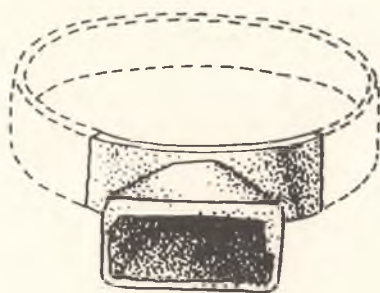
Бусина. Чач. Сайрам-су. X—XII вв. Серебро. Босма.



Фрагмент серьги. Чач. Сайрам-су. X—XII вв. Серебро. Босма, филигрань.



Бубенчик. Чач. Сайрам-су. X—XII вв.  
Серебро. Босма, чернь.



Перстень. Чач. Сайрам-су. X—XII вв.  
Серебро (камень выпал). Ковка.



Фрагменты подвесок. Чач. Сайрам-су.  
X—XII вв. Серебро. Босма, чернь.



Перстень. Чач. Сайрам-су. X—XII вв.  
Серебро (камень выпал). Ковка, чернь.

лисемантической. Одним из значений изображения треугольника было лоно женщины, связанное с представлением о плодovitости. Средневековый амулет невелик, найден по пропорциям  $2,8 \times 3,5$  см, он резко не выделялся среди других украшений. В XIX в. размеры треугольника значительно увеличиваются, и он становится одной из основных форм «тумора».

Мастера выделывали разнообразные бляшки. В средние века их включали в разные ювелирные изделия. Тонкие золотые пластинки, применяемые для украшений, по Махмуду Кашгари назывались «бурта» (97, с.126). Беруни упоминает «золотые пластинки, разделяющие нанизанные жемчужины» (40, с.143). Бляшки также нашивали на женскую одежду, и в этом значении они имели единый протооригинал с панцирными кольчугами древних азиатских женщин-воительниц. Можно предположить, что в дальнейшем одна из линий оформления бляшек-подвесок по своему художественному решению сблизилась с чеканкой монет, а иногда и заменялась ими.

В X—XI вв. продолжали изготавливать пуговицы, костяные и терракотовые, конусовидной формы с одним большим отверстием в центре (278, с.133). Вкладах обнаружено 27 «бу-

бенчиков» (32, с.119—121; 245, с.251, рис.4,6,8). Они представляли собой крупные полые бусины, пронизки, пуговицы и подвески сферической, четырнадцатигранной, грушевидной и конической форм, тисненные из тонкого листового серебра и оформленные в той же технике и в том же стиле, что и «туморы». В некоторые были вложены мелкие камешки, звон которых должен был отпугивать злых духов. Оформляли их разнообразно. Сферические бусины и пуговицы украшали: тисненым орнаментом из concentрических полос, дуг-арочек или рядами кружков; несколькими полосками скани, опоясывающими бусину; строчными колечками из скани, которые образуют зубчики, также расположенные по окружности; полосой кольчатой спирали из скани; выпуклыми шишечками-глазками. Делали и совершенно гладкие бусины, без орнамента. Все они монохромны, в них раскрывается красота серебра. Более сложны по узорам и цвету бусины и пуговицы с чернением по гравированному или тисненому рисунку. В некоторых из них, с наиболее причудливым орнаментом, так же как и в «туморах», встречаются мотивы, отдаленно напоминающие фигуры зверей, птиц, рыб, но они настолько абстрагированы, что невозможно догадаться о прообразе, хотя, судя по пластике, ясно, что в основе их лежит живое существо. Его трактовка подчинялась орнаментально-декоративным задачам, в которых начинало проявляться и влияние стилистики арабского письма.

Нарядна и гармонична форма четырнадцатигранной бусины, представлявшей параллелепипед со срезанными углами, в результате чего образуются шесть ромбовидных и восемь треугольных граней (МИ, №№37,38,39; 245, рис.21,22). Такая форма каменных и стек-

лянных бусин встречалась издана. Она «...из стекла и паст в III в. доживает в Хорезме до монгольского нашествия, правда, в бронзе» (272, с. 127). Здесь же она воспроизведена в серебре и в унисон форме орнаментирована мотивами ромба и треугольника с вписанными растительными мотивами или отставлена гладкой.

Грушевидные бубенчики, конусовидные в верхней части, внизу завершались полусферой. Существовали подвески и в форме полых конусов, колоколообразные (245, с. 251, рис. 4, 6, 8; ГЭ, СА — 8423). Поверхность конуса расчленялась на трапециевидные поля или полосы, заполненные многократно вписанными ромбами, угольниками и мотивами, напоминающими растительный орнамент и арабские *письмена*.

О назначении этих предметов можно лишь догадываться по аналогии. Бусины в прошлые века использовали в ожерельях, серьгах, браслетах, головных и наконечниках украшений, в последних — и грушевидные бубенчики.

Мастеров, создававших серебряные «туморы», бубенчики, пуговицы, бусины и даже перстни, привлекали геометрические формы. Они легко и органично использовали в построении миниатюрных изделий форму шара, конуса, полусферы, призмы, ромба, треугольника, многоугольника, достигая при этом образной монолитности, конструктивности, четкости общего объема и лаконичности. В орнаментальных композициях они ясно членили поверхность фигур на геометризованную сетку и заполняли ее растительными, зооморфными и эпиграфическими мотивами, переданными в абстрагированной условной манере. Таким образом, в изделиях ювелиров прослеживались основные черты и тенденции развития стиля искусства эпохи, которые, как обычно, нашли

наиболее яркое выражение в архитектуре. «Основными исходными фигурами для центральных построений были куб, цилиндр, призма, их перекрытия, купол, пирамида, конус». «Геометризм построения — таков был главный источник стилового единства искусства Средней Азии XI — XIII вв.». «В XI — XII вв. главным и определяющим в узоре декора были геометрические построения, они подчиняли себе, своим сеткам и основанным на них фигурам, игру побегов, ветвей, цветов» (206, с. 225, 226, 231).

Колорит изделий сдержан и благороден, он строится на сочетании блеска в переливах серебра и черни. Иногда в него включается цвет золоченых деталей узора, создающий более мажорное звучание. Подцветка — характерная черта искусства художественной обработки металла этого времени.

В IX — X вв. в декоративном решении мастеров еще нет стремления к сплошному заполнению поверхности изделия орнаментом. У них есть тонкое чувство сочетания и чередования гладкой поверхности и узорного поля, есть понимание активности свободного фона, и более того — красоты объемно-пространственной, скульптурной формы не затронутого декором монохромного украшения.

Новые черты стиля были вызваны к жизни основной идеей эпохи, расцветом науки и искусства, породившими свои эстетические идеалы. В искусство пришло новое понимание гармонии форм и декора, как создающих ощущение уравновешенности, спокойствия, порядка.

Основная часть рассмотренных серебряных изделий была создана мастерами Чача и Илака — крупных районов добычи и обработки серебряных и золотых руд. Они находились на

границе оседлоземледельческих и кочевых скотоводческих областей, через которые проходил связывающий их главный торговый путь.

Близки по социальному признаку к золотым изделиям жемчужные бусы, входившие в шахристанский клад. Жемчуг в основном был привозным и в это время одним из самых излюбленных и драгоценных украшений. Вся поэзия средневекового Востока пронизана метафорическими упоминаниями о нем. Сравнение с жемчужиной — высшая похвала человеку, его уму, мыслям, словам, красоте, синоним верха совершенства. Во времена Беруни жемчугу приписывали и лечебные свойства, из него делали «смесь, укрепляющую сердце» (40, с. 113). В конце IX в. стоимость жемчужного ожерелья в Бухаре колебалась от 10 тысяч до 1000 динаров (36, с. 33, 161, 337).

Найдено 99 жемчужин — «число магическое». Источники подтверждают, что было принято нанизывать ожерелье из одних жемчужин. Махмуд Кашгари упоминал: «тизиг» — «жемчужное ожерелье», «тизиг» — «нить жемчуга», «женщина нанизывала жемчуг» (97, с. 288, 564, 565). Также было принято сочетать жемчуг с цветными камнями, металлом, кораллом: «Он нанизывал, чередуя жемчуг и бирюзу» (97, с. 490). Беруни писал: «Мелкие бусины, разделяющие жемчуг в ожерелье, могут быть из гагата (сабадж), бирюзы или лазурита, хотя в большинстве случаев они бывают из золота, и тогда отблеск золота придает желтый оттенок жемчужинам» (40, с. 105). Было принято изготавливать ожерелья не только из жемчуга, но и находить как тонкие, изысканные, так и броские сочетания с яркими камнями и золотом, создавая чередованием разнообразные цветные ритмы и оттенки, достигая красочности и живописности.

Не все сочетания отвечали порой тонкому вкусу ценителя, а потому подвергались критике: «Сказал Абу Нувас: «Он увенчан жемчугом и марджаном. Точно роза среди красных анемонов». И он полагает, что белая жемчужина красива в ожерелье, когда она находится между двух красных камней, то есть яхонтом и кораллом, но такое перемеживающее нанизывание дурное», — говорит Беруни (40, с.123).

Бусины этого времени поражают разнообразием форм, материалов и цвета. Помимо металла бусины делали из сердолика, лазурита, бирюзы, коралла, горного хрусталя, янтаря, халцедона, хризолита, яшмы, мрамора, перламутра, гагата, кварца, керамики, стекла, раковин, кости и других материалов. Вырезывали бусины шаровидные, призматические, биконические, бипирамидальные, ромбовидные, цилиндрические, многогранные, ребристые, кольцевидные, дисковидные, полусферические, катушкообразные, веретенообразные, бочковидные, грушевидные, каплевидные, эллипсоидные, линзовидные, трапециевидные, оваловидные, пластинчатые и другие. Эти формы, в свою очередь, варьировались на укороченные, удлиненные, фасетированные, ярусные и т.д. Делали бусины-подвески фигурные в виде лапы, когтя, клыка животного, клюва и когтя птицы, руки человека и другие. Формы отдельных бусин восходили к бытовым предметам — кувшинчикам с ручкой и сливом, пряслицам, веретину и др. (Утырлы, материалы любезно представлены Ю. Ф. Буряковым, Мунчак-тепе близ Беговата (коллекция ГЭ), Афрасиаб (46), Кува (31).

Такое многообразие видов объясняется не только эстетическими причинами и назначением, которое придавалось бусинам. Каждой — по матери-

алу, форме, орнаменту и цвету — приписывали магическое значение, и в то же время она была декоративна и отвечала эстетическим требованиям. Материал и его обработка определяли ее ценность и принадлежность к определенному кругу людей. Бусины нашивали на одежду и головные уборы, использовали для ожерелий и серег, для нанизывания браслетов.

Наиболее часто именно из сердолика делали бусины в форме шести- или восьмигранной удлиненной призмы, подобной форме металлического амулета-футляра, и наделявшие тем же смыслом. Мастера использовали свойства сердолика, позволявшего наносить на него узор химическим способом: «На камнях из перстней (выточенных) из сердолика, пишут, что пожелают, посредством раствора поташа и нашатыря; затем камень приближают к огню, и написанное становится белым» (40, с.160). Подобным способом вытравки орнаментировали простейшими узорами и сердоликовые бусины, например, на веретенообразных и бочковидных часто встречается узор из поперечных полос. Из сердолика делали бусины разнообразной формы.

Пронизки из лазурита — ложувард (40, с.182) плоскоромбической формы (из Утырлы), сделаны из местного материала — бадахшанского лазурита с верховьев Амударьи. В средние века его вывозили далеко за пределы Средней Азии, и он получил широкое распространение. В науке сейчас несколько определений символического значения ромба в прошлом: женское начало, мужское начало, солярный знак и т.д. Ад-Домишки писал о лазурите: «К его целебным свойствам принадлежит (способность) облегчать дыхание, укреплять зрение. Он приносит пользу при разлитии желчи и лечит эпилепсию» (40, с.465).

Камень наделяли различными благотворными качествами. Судя по двойным канальцам, которые имеют пронизки, ромбы выделялись в ожерелья и служили разделителями.

Из горного хрусталя делали крупные сферические, а чаще многогранные бусины, так как в прозрачных камнях красота их игры раскрывается через огранку. Беруни говорил о хрустале: «Ценность его заключается в прозрачности и сходстве с двумя основами жизни — водой и воздухом», и добавлял: «Изобилие делает его обыденным» (40, с.170). Геометрические фигуры также связывались с магическими числами. «Плоскогранные фигуры появляются значительно позже кривогранных, что, по-видимому, находит объяснение, с одной стороны, в усовершенствовании шлифовальной техники (шлифовке вручную, на вертикальном диске, на горизонтальном диске), а с другой стороны, — в развитии геометрических представлений и связи геометрических тел с магическими числами астральной религии» (156, с.159). К этому следует добавить, что усиление склонности к геометризации форм бусин было вызвано также основной тенденцией искусства эпохи, что подтверждается увеличением количества граничных каменных бусин в X — XI вв.

Коралл завозили в Среднюю Азию и широко использовали в разной обработке: резной, рубленный, в виде естественных веточек, полированный, красного, розового и белого цветов. Отношение к нему несколько раскрывает пословица, которая существовала на Востоке в IX в, и считалась словом пророка: «...а самое лучшее ремесло — обработка кораллов» (172, с.373). Кораллу приписывали лечебные свойства\*. Включали в ожерелья и раковины-каури.

\* Сейчас в медицине доказано, что коралл содержит лечебные биологически активные вещества.

Гагат легко обрабатывался — его вытачивали и полировали. Как говорит Беруни: «Простые люди утверждают, что человек, пораженный «сглазом», избавлялся от него, если имел при себе расколотый гагат». «Поэтому из него делают ожерелья для детей». (40, с. 158).

Здесь нет необходимости характеризовать все виды цветных камней, использовавшихся для изготовления бусин.

Представления об украшениях, самых доступных для широких слоев населения, дают изделия, изготовленные керамистами и стеклоделами. Использование глазури, эффектного способа декорирования, сыграло значительную роль в развитии ювелирного искусства. Керамические бусины, покрытые голубой глазурью, служили не только имитацией бирюзы и заменяли ее для бедноты, но выявляли красоту нового материала небесного цвета. Определенное влияние на появление их, очевидно, оказали изделия из «египетской пасты» (фаянса), завозившиеся издавна в Среднюю Азию. Делали бусины округлой формы, гладкие и ребристые. Используя возможности глины, мастера лепили пронизки-амулеты в виде лапы, когтя, клыка животного, когтя и клюва птицы, рук и ног человека. Пронизки обогащали ожерелье, создавая определенные ритмические чередования. В центре такого ожерелья были подвески-медальоны разной формы: прямоугольные (на фрагменте одного из них рельефно изображен грациозный джейран среди ветвей, Афрасиаб); миндалевидной формы с двумя драконами, солнцем и кустиком между ними. Рельефный узор создавали с помощью штампа — как видим, опять унификация массового производства. Штамповали и крупные гладкие глазурированные вставки для перстней и

других украшений.

Достигло высокого развития искусство стеклоделия. Совершенствование технологии и качества материала расширили художественные возможности мастеров. Они владели различными способами декоративного оформления стекла и орнаментировали его рельефными налестками, штампом, резьбой, гравировкой, инкрустацией, мозаикой. Вырабатывали прозрачные, полупрозрачные и глухие стекла разных цветов: белое, вишневое, желтое, оранжевое, зеленое, голубое, синее, лиловое, черное, притом богатой гаммы различных оттенков. Из стекла выделывали браслеты, кольца, медальоны, бусины, вставки для перстней, серег и других украшений.

Практиковалась и имитация в стекле дорогих камней, например, той же бирюзы. Но главное — в понимании и раскрытии неповторимых качеств стекла, его свойств и декоративных возможностей. Большое достижение стеклоделов — инкрустация, подсказанная пониманием материала. Благодаря находкам Самаркандской археологической экспедиции 1941 г. на Афрасиабе остатков производства и бракованных изделий удалось проследить технику изготовления инкрустированных бусин на всех этапах работы мастера. В вязкой сформованной бусице делали выемки, в которые вставляли ранее подготовленные цветные вставки, образующие разнообразные узоры (46, с. 12). Как видим, процесс менее сложен, чем при инкрустации других материалов, когда требуются тщательная подгонка элементов узора, шлифовка и полировка. Чудесная особенность стекла в том, что для завершения оформления нужна была лишь оплавка, которая не только возвращала стеклу гладь и блеск, но и поднимала художественный эффект изделия, сообщая

свободу и непосредственность легких цветовых заплывов, их органическую слитность. Более того, производственный процесс предопределял в какой-то мере вариантность и уникальность изделий.

Инкрустированные бусины округлы, просты и монолитны по форме: сферические, бочковидные, цилиндрические, веретенообразные, эллипсоидные и др. Мастера, освоившие технику инкрустации, очевидно, прежде всего должны были создать бусины и подвески-амулеты. Не случайно эти бусины получили названия «глазчатых». Рельефное изображение глаза в это время встречалось на среднеазиатских стеклянных медальонах, керамической посуде и, как и на бусине, они считались оберегом от «сглаза». Свой магический смысл бусины сохранили до XX в. В средневековых бусинах «глазки» решались декоративно и выразительно. На темном, чаще чернотом, фоне ясно выступал белый кружок с синим зрачком, окруженный ресничками или без них. Глазки вписывались между изгибами двух переплетающихся белых линий, или группировались в разные фигуры — круги, четырехугольники, полосы — или располагались свободно, создавая живые ритмы.

В дальнейшем, с усилением декоративности оформления, совершенствованием техники инкрустации и возникновением новых веяний в орнаментальном искусстве, развивалась и творческая фантазия мастеров. Появились бусины со сложными и причудливыми узорами: из множества изгибающихся полос с вкраплениями пятен и глазков; со спирально-волнистыми сдвинутыми или «расчесанными» линиями. Делали мозаичные бусинки, представлявшие красочный сплав из разноцветного стекла. В Куве в X в. делали пастовые бусины с орна-

ментацией в виде растительного побега или стебля, усаженного плодами, бутонами и листьями, красочного сочетания черного, желтого, голубого, розового и других цветов. В XI — XII вв. выделывали глазчатые бусины с рельефно выступающими желтыми глазками, полсчатые бусины сплавлялись из разноцветных прутиков (31, с. 89 — 90). Цветовая гамма инкрустированных бусин колебалась от сдержанно-изысканной бело-черной до яркого, буйного многоцветья, по декоративному решению созвучного абровым узорам. Подобные бусины и без «глазков» не теряли магического назначения, так как все пестрое, красочное, цветастое считалось оберегом.

Местные традиции предшествующих периодов и синхронные изделия соседних народов, в обычаях которых сохранились захоронения с инвентарем, и литературные источники дают основания для предположения, что наиболее распространенными были ожерелья различных вариантов свободно-симметричной композиции, исходившей из принципа равновесия, с выделенным центром или без него. Интересны рассуждения арабского поэта и литератора из Андалузии Ибн Абд Раббихи (860 — 939). В «Книге ожерелий» он предполагает и использует как образец гармоничной композиции литературного произведения ювелирное украшение — ожерелье с его симметрией и определенной последовательностью расположения бусин, в котором он находит «строгую упорядоченность, гармоничность и прекрасное соотношение частей». «Он назвал каждую главу именем определенного драгоценного камня, согласно тому месту, которое каждый камень обычно занимает в ожерелье — «Книга малой жемчужины первая» и, соответственно, через несколько глав — «Книга малой

жемчужины вторая», «Книга яхонта первая», «Книга яхонта вторая», «Книга срединной большой жемчужины» и т. д. (296, с.111 — 112). Подобное высказывание говорит не только о единстве стиля искусства, в основе которого лежит гармония, но и о возникновении мысли, что композиция ювелирного изделия столь же совершенна, что может явиться образцом для литературного произведения, в данном случае прозаического, типа «1001 ночи».

При нанизывании ожерелья, в одном случае, в центре помещали крупную бусину или подвеску, по сторонам которой нанизывали или уменьшающиеся по размерам бусины, или парные, сходные по форме или декору. Низки могли состоять из одноцветных бусин, сделанных из одного и того же материала, например, из жемчужин, коралла, керамики, стекла или двух материалов, или чередующихся больших и малых бусин и т.д. Но, очевидно, наиболее широкое распространение имели многоцветные ожерелья, нанизанные по принципу свободной симметрии из разнообразных по формам, материалу, цвету и орнаменту бусин. В них сочетали бусины разных размеров, конфигураций, сложных и простых форм, округлые и граненые, создавали контрастные (например, лазурит, сердолик, перламутр) и мягко-тональные сочетания (например, горный хрусталь, бирюзовая керамика). Украшения свидетельствовали об умении композиционно и колористически подобрать бусины, о чувстве живописной гармонии. Известно, что в это время нанизывали ожерелья специалисты, но, очевидно, составляли их и сами женщины, раскрывая свое художественное чутье, и каждое ожерелье становилось уникальным. Для широких слоев населения это было удобно и в материальном отношении. Каждую низку любовно

собирали и постоянно дополняли новыми бусинами, которые можно было купить поштучно. Бусины трудно локализовать по форме и орнаменту, они могли жить столетиями и переходить из поколения в поколение, гармонично сочетаясь с новыми бусинами в ожерельях, построенных на принципах многообразия. Искусство нанизывания ожерелий в этот период сохраняло традиционные композиционные решения и богатство форм бусин. Существовала широкая градация от монохромии до полихромии. Усиливалось стремление к геометризации формы бусин, к усложнению и утонченности декора.

Наряду с простейшими формами незамкнутых бронзовых и медных браслетов, пластинчатых, плоско-выпуклых и круглых в сечении, наибольший интерес представляют серебряные витые браслеты, семантика формы которых связана с образом живых существ (65, с.116 — 118; 260, с.154, п.69; 161, с.179 — 180; 145, с.58, т. XV; 32, с.119 — 121). По Махмуду Кашгари, браслеты, как и теперь, называли «билазук», а серебро — «кумуш» (97, с.99, 326).

Большинство найденных браслетов тяготеет к северным районам — Чач, Илак, Чиназ, Сиджак, Сайрам-су и другим. Браслеты парные, витые, массивные, незамкнутые, утолщенные в середине и сужающиеся



Браслет. Чач. IX—X вв. Серебро. Филигрань, витье.

к концам. Они жгутообразно свиты из круглого дрота, проволоки и филигранной нити. Суженные концы большей частью оформляли в форме головок змей. Первоначальная форма браслетов представляется в виде композиции из пары свившихся змей с противостоящими головками. Парное изображение змей, как и других существ, в искусстве определялось не только принципом декоративной симметрии, но имело смысловое значение. «По-видимому, в этом изображении мы имеем выражение представления о парности змей, то есть о наличии мужского и женского начал, связанного, в свою очередь, с представлением о жизненном начале и плодородии» (201, с.107).

Культ змеи с древнейших времен тотемизма известен в Средней Азии. Изображения змей на женских статуэтках у земледельческих народов относятся к III тыс. до н.э. В последующие столетия она также была связана с культом богини-матери, служила ее атрибутом и символом и связывалась с идеей плодородия. Как писал Махмуд Кашгари, в XI в. существовал и день змеи и год змеи (97, с.266). Был камень змеи (40, с.505). У многих народов змею считали символом здоровья, ума, знания, мудрости. Не случайно изображение змеи в наши дни стало эмблемой медицины — эмблемой охраны здоровья людей.

В Средней Азии змее (илан) (97, с.157) приписывали множество положительных функций. Она считалась охранительницей дома, семьи, богатства, скота, зерна, воды, источников, земных недр, кладов, могил, священных деревьев и многого другого. Она почиталась как покровительница женщин и детей, особенно новорожденных, а также доброй силой, спасающей женщин от бесплодия. Ее изображение служило охранитель-

ным знаком. Рассматриваемые браслеты, очевидно, служили оберегами женщин и детей. Культ змеи как олицетворения доброго начала оказался весьма устойчивым — в XIX в. еще делали амулеты из змеиной кожи и глаз.

В основе сложения культа змеи лежали жизненные наблюдения человека. Например, важное для Средней Азии явление: змея одной из первых чувствует приближение землетрясения, и, выползая, как бы предупреждает людей о надвигающейся опасности.

Витые браслеты X — XI вв. представляли сложившийся, завершенный тип. Мастера, используя очень простые элементы, разработали различные варианты витя. Меняя сочетания и чередования дротов, филиграни и проволоки; делая крутые или более плавные витки, они находили новые ритмические решения, меняли игру объемов и бликов. Наиболее простыми были браслеты, витые из дрота. Другой вариант представлял чередование четырех витков дрота с витком филигранной нити. Наиболее распространенным, судя по находкам, был браслет, в котором каждый виток дрота чередовался с витком филигранной нити. Наряднее других был экземпляр, каждый виток дрота которого чередовался с витком филиграни, окаймленной с двух сторон гладкой проволокой.

В оформлении незамкнутых концов браслетов прослеживались варианты от ясного изображения головы змеи, далекого от натуральных копий и переданного со всей тонкостью понимания художественной условности до полной утери сходства с прообразом и превращения его в декоративно орнаментированный стержень. В первых — из филиграни напаяны круглые глаза, у завершения головы — ряд филигранных полосок, «воротничок», который иногда завершается кружевным петле-

видным узором, становясь более нарядным. Нередко головки по середине украшены двумя рядами филигранных спиралей. Как в прошлом, так и в это время, были известны браслеты, завершенные на концах головками разных животных. Это скорее всего слияние форм головы змеи и горного козла-архара, кочкара или изображение рогатой змеи. Действительно, и сейчас в мире существуют двурогие гадуки.

В художественном решении витых браслетов преобладает декоративное начало, здесь прообраз органично воплощен в хорошо найденную завершенную форму украшения. Браслеты легко надевались на руку, держались они прочно и свободно, не сжимая запястья, ими можно было закреплять широкий рукав одежды. Они могли принадлежать женщинам среднего круга общества. Очевидно, в те времена браслеты носили женщины всех слоев населения. У Махмуда Кашгари есть фраза: «Браслет сдавил руку невольницы» (97, с.438).

При изготовлении браслетов мастера ограничились только серебром, и показали тонкое понимание сдержанных монохромных решений. Передана мягкая пластика серебра и игра его светлого блеска, затухающая в углублениях. Оформление браслетов, далекое от натуры прообраза, наполнено легкой ассоциацией и образно передает упругость и красоту изгибов сильного тела, подчиняя все ритмическому и декоративному строю художественного решения. В них передано ощущение массивности, сочной пластичности и нарядной простоты. Хотя витые гривны, судя по росписи и скульптуре прошлых веков, были известны в местном искусстве, как и браслеты, крученые из дротов, возможно, что на сложение формы витых браслетов оказало влияние и искусство другого народа, вероятно,

Руси, а возможно наоборот? Изготовление незамкнутых браслетов из серебра с концами в виде змеиных головок дожило в Узбекистане от Хорезма до Ферганы вплоть до первой трети XX в.

С большим пониманием своеобразия ювелирных украшений отделаны перстни из Шахристана. Перстень, по Махмуду Кашгари, — «йюзук», «алтун бакан» (97, с.82, 288). Об особом значении, которое придавалось перстню, читаем у Омара Хайяма: «Каждое украшение, которое имеют люди, может быть, а может и не быть, кроме перстня. Никогда не следует быть без него...» (283, с.200). Наряду с магически-охранительным и ритуальным назначением, в эту эпоху перстни сохраняли свое значение символа власти правителей, их придворных чиновников, военачальников...

Три перстня из Шахристана, сделанные двумя ювелирами разного уровня мастерства, отнесли к одному типу: крупный и яркий камень заключен в высокую глухую оправу и его придерживают четыре лапки-крапана. Широкая шинка, как и оправка, орнаментированы тисненым рельефным и плоским гравированным узором. Перстни производят впечатление массивных, литых изделий, хотя штампованы в технике «басыш» (97, с.86), из тонкого листа золота. Два перстня имели круглый кабошон, один из бирюзы, другой — выпал. Камень для перстня воспринимали, как «коз» (глаз). Третий перстень — с четырехугольным вишнево-красным камнем (гранат?) (140, с.242, р.4 — 8, Ин-т археологии АН ТаджССР, КП 320, I — 3). Бирюзу, как и гранат, в эти века добывали и в пределах Мавераннахра. Бирюзу (перуз, фируз — по-персидски) — камень победы, счастья, торжества, успеха, процветания. Беруни замечает: «знатные люди



*Перстень. Таджикистан. Шахристан. XII — начало XIII вв. Золото, гранат? Босма, гравировка.*

любят носить ее» (40, с. 158).

Оправка камня композиционно четко разграничена на поля треугольной формы, заполненные растительными, геометрическими и псевдоэпиграфическими элементами. Чувствуется умение вписать различные мотивы в поля разной конфигурации, решая их в декоративном ключе. Тонко прочувствовано сочетание пластично-рельефного и изящного гравированного рисунка, подчеркнутых черным фоном или прорисовкой. Создается дуплановость

узора, которая, как и в резьбе по дереву этого времени, обогащает объемно-пространственную выразительность изделий. Все мотивы в столь условной манере, что прообраз теряется, а декоративная трактовка прекрасно подчеркивает богатую пластику перстня в целом. Центр композиции — яркий и крупный камень — подается в созвучном ему пышном и нарядном обрамлении.

В художественном решении перстней из Шахристана прослеживается дальнейшее развитие основной линии стиля искусства этой эпохи — конструктивная геометризация, выше отмеченная в изделиях из Сиджака и Сайрам-су. По сравнению с ними здесь намечается некоторое усложнение геометрической формы, смягчение ее контуров, узор становится сложнее, изящнее, более орнаментальным. В основе формы квадратной оправы лежит усеченная пирамида, в круглых — усеченный конус. Четкое композиционное членение узора на первом выявляет формы арки и тимпана, в круглых — арки и паруса. Кабошон ассоциируется с куполом, крапана — с четырьмя колоннами, поддерживающими его. Но все формы и грани смягчены, линии округлены. Найдено своеобразное, органичное для ювелирного искусства решение. Здесь и речи не может быть о слепом копировании архитектуры. Хотя, конечно, можно понять мастеров-ювелиров, которых восхищали логичные и прекрасные конструктивно выразительные формы строителей. Но такая созвучность достигалась не механическим переносом формы, это — результат единого художественно-образного мышления мастеров разных областей искусства. В основе художественного решения ювелирных изделий прежде всего лежали черты «классического» стиля искусства эпохи.

Перстни аналогичной конструкции обнаружены и в кладе из Сайрам-су (XII — начала XIII вв.) (245, с. 249, 253, р. 61; ГЭ, СА — 8393). У них та же коническая форма оправы, поверхность которой расчленена на треугольные поля с растительными мотивами, исполненными в технике гравировки и чернения. Камень (выпал) держат четыре лапки-кrapана. Но по сравнению с шахристанскими, они выглядят более скромными. Перстни сделаны из серебра в технике тиснения, проще орнаментированы, в оправе камни меньшего размера. Очевидно, они предназначались для людей иного общественного круга, а возможно и иной культуры (кочевников?).

Ссылаясь на перстни из Шахристана, исследователь отмечает: «Среднеазиатские перстни являются прототипом отдельных образцов болгарских перстней. Как известно, среднеазиатские изделия, в том числе и ювелирные украшения, завозились на рынки болгарских городов и оказывали определенное воздействие на художественное творчество болгарских ремесленников» (60, с. 87). Действительно, некоторые воспроизведенные им перстни очень близки к нашим, но среднеазиатские более конструктивны по форме и композиционному членению. Влияние, которое могли оказать работы среднеазиатских мастеров, вполне естественно — золотые перстни из Шахристана выразительны по форме и декору и представляют высокохудожественные произведения ювелирного искусства.

О дорогах перстнях из золота неоднократно упоминают современники. «Сказал Наср: «У эмира Нуха ибн Мансура ар-Рази ас Самани (эмир Саманидской династии, правившей в 976—997 гг.—Д.Ф.) было два перстня, из которых каждый назывался «дыня». Камень одного из них был красный яхонт,

величиною с виноградину, а камень второго — алмаз, одинаковый с ним (первым) по форме и величине; говорят, что никто не видал камня более крупного, чем этот» (40, с. 62). Красный яхонт — рубин тогда ценился очень высоко. Яркий, лучистый, с сильным блеском твердый камень очень декоративен. Беруни говорит о нем: «Первый среди драгоценных камней, наиболее красивый и дорогой», по игре и цвету яхонт сравнивали с горящими углями саксаула. Ему приписывалось свойство отгонять чуму (40, с. 35, 46, 62). Мы также узнаем интересный факт, что в X в. перстень по каким-то признакам (форма, смысл) мог иметь название «дыня», восходящее к простой природной форме.

Судя по многочисленным печаткам-инталиям разной формы, вырезанным из цветных камней, каллиграфическая надпись почерком куфи в первые века ислама была лаконичной. Делали перстни-печатки с надписями и целиком вырезанные из цветного камня. Эти факты служат подтверждением как существования искусства глиптики в пределах Мавераннахра, так и нового приема надписей на драгоценных и цветных камнях арабским шрифтом.

Черты стиля искусства времени нашли выражение и в более дешевых медных и бронзовых перстнях X—XII вв. с глазками из камня и стекла, сохранявших хорошо найденную старую форму и четко геометризованных, таких как «медное колечко из тонкой пластинки с перстнеобразным щитком шестигранной формы. На щитке перстня следы очень мелкой ... надписи арабским шрифтом» (260, с. 52). Как и другой медный перстень с шестигранным щитком и вставленным в него такой же формы бирюзой с надписью: «Мухамед сын Хамида» (надпись

прочтена М.Е.Массоном). Орнамент на щитке вокруг бирюзы сильно стерт и не расшифровывается. Шинка с тремя выступами. Перстень красив и спокоен по форме, найден по пропорциям (ГЭ, СА — 12977).

Таким образом, в основе своей мужские перстни, точнее именные перстни-печатки, выполняли в этот период в первую очередь утилитарное назначение, приобретая при этом более конкретный и деловой характер.



*Инталия-печать для вставки в перстень. Мавераннахр. IX в.? Сердолик. Резьба.*

Все это позволяет лишь незначительно приоткрыть картину состояния ювелирного искусства. Однако можно вполне определенно отметить, что в IX — начале XIII вв. оно предстает перед нами как сложное, своеобразное и многогранное явление. Оно развивалось на основе местных традиций и взаимодействия и взаимопроникновения городской и сельской, оседло-земледельческой и степной кочевой культур. В смысле эстетических и технических достижений первое место принадлежало городским ювелирам, в творчестве которых созревали тенденции нового стиля. Искусство других развивалось медленнее, оставалось более архаичным, но постепенно перенимало черты городского ремесла. В искусстве мастеров разных групп было больше общих



*Перстень. Мавераннахр. X—XII вв.  
Медь, бирюза. Литье, резьба.*

черт, нежели различий. В то же время исторические условия эпохи способствовали широким культурно-экономическим связям с сопредельными странами, что взаимообогащало искусство и усиливало в нем черты региональной общности.

На первом этапе социально-экономические изменения усилили в нем демократические тенденции. С ростом городов, производительных сил и ремесленно-торгового слоя общества искусство мастеров-ювелиров становится доступным более широким слоям населения, эстетические идеалы которого оно и воспринимает. Облегчается

технология производства, создаются изделия массового потребления, возникают элементы относительной стандартизации.

Основные черты складывающегося стиля искусства определяли новые философские концепции и эстетические идеалы, порожденные и мировоззрением эпохи. Ведущими нормативами искусства эпоха выдвинула разум, порядок, рационализм, меру, ясность, конечно, в понимании и рамках того времени. В эстетике средневекового Ближнего Востока идея гармонии занимала центральное место. Рождалось новое представление о ней как о строгой гармонии и прекрасном в искусстве, как созданном целостностью и соразмерной пропорциональностью объемов, правильностью четких и скульптурно-пластичных геометрических форм, их конструктивной ясностью, соответствием декора форме предмета, ритмичностью узора, равновесием, что образно воплощало ощущение спокойной уверенности и уравновешенности, и пронизывало все искусство от монументальных до миниатюрных произведений. Поэтизируется геометрия. В орнаментальных композициях геометрические фигуры по своим законам аранжируют все многообразие других мотивов. Такая система построения объемно-пространственных форм и плоско-декоративных композиций была не только формально-стилевым приемом, но и определяла характер эстетических воззрений и выражала мировоззрение, художественную философию феодального общества в период его зрелости. Сложившаяся художественная система стремилась передать поэтически-образно представления об устойчивости, порядке, уравновешенности и умиротворенности мира.

Со временем, в рамках этих основ, в композициях узорных решений усиливались черты ор-

наментализма: подчинения мотивов мерному ритмическому строю, что под влиянием философских и религиозных представлений приводило к изменению степени условности изобразительных мотивов, подчиняя их задаче декоративной выразительности и эмблематически-зашифрованной обобщенности, так как изображения продолжали сохранять мифический, культовый, символический, метафористический характер. Органично вплетались в ритмический орнаментальный строй каллиграфические надписи, которые, наряду с религиозными элементами, вносили и моменты определенной содержательности. По ним мы узнаем даты, имена людей, их представления и мысли — в афоризмах и пожеланиях. В IX—X вв. надписи делали почерком «куфи» — строгим, геометризованным с угловато-прямолинейным начертанием букв, созвучным стилю эпохи.

Прослеживается основной, но не единственный путь эволюции оформления ювелирных украшений. На первом этапе сохранялась тесная связь с традициями предшествующих эпох — главные герои, изображенные на украшениях — животные, птицы, растительные мотивы. Зооморфные существа передаются в профиль, в статичной позе, в спокойном состоянии. На следующем этапе в украшения, не потерявшие роли амулета, приходят надписи-благопожелания, которые сочетаются с изображениями животных, но занимают второстепенное место в композиции, обрамляя основное поле с фигуркой зверя или птицы. Одновременно с этим растительные мотивы все активнее заполняют пространство вокруг фигурки животного, подчиняя его своим ритмам и формам, создавая целостные орнаментальные решения. Постепенно изображения животных «прорастали» и как

бы растворялись. Начал «процветать» и куфи. Изображение животного, «прорастая», не всегда исчезало бесследно. Его трактовка, в той или иной степени подчиняясь новым законам орнаментики, декоративно обобщалась и включалась в единый ритмический строй. С усилением тенденции к декоративизму, надписи приобретали плавность начертаний почерка «насах» с его богатством текучих и динамичных закругленных линий и крутых завитков, варьировались пропорции букв и акцентировались их элементы, смещались диакритические знаки, буквы сочетались с растительными мотивами. В отдельных предметах, особенно в инталиях-печатах, надпись стала занимать главное место. Стиль декора рождался и благодаря органичному влиянию орнаментики на письмо «арабскую вязь» и обратного влияния стилистики письма на пластику рисунка орнаментики, его формы, линии, ритмы, создавая его арабесковую узорность, а в целом подлинный синтез слова и мотива орнамента, которые когда-то, на первом этапе, возникли из одного источника. В дальнейшем нарастали черты усложненного декоративизма и отвлеченности.

Эти черты выражали основную тенденцию развития стиля, но в целом ювелирное искусство представляло явление более широкое и богатое по смыслу, по эмоциональной и жизненной настроенности. Очень прочными были связи с прошлым, от которого сохранилось много прекрасных форм и решений. Одновременно одни изделия изменялись, другие исчезали, в третьих сливались черты старого и настоящего, возникало и новое, раскрывая картину развития искусства как непрерывного творческого процесса.

Конец эпохи расцвета искусства и ремесла наступил с нашествием и завоеванием Средней Азии ордами Чингиз-хана. Бы-

ли уничтожены тысячи людей, разграблены, разрушены и сожжены созданные их руками города, села и оросительные каналы. Исторические события находят отражение в большом и малом.

О ювелирном искусстве второй половины XIV—XV вв.— периода высокого развития прикладного искусства — до нас дошло мало сведений и почти не сохранились изделия мастеров. О его существовании свидетельствуют мастерские ювелиров, найденные археологами в разных городах, и разработки лала и бирюзы в XVI—XVII вв. Некоторое представление дают редкие миниатюры и литературные источники.

Торговые документы донесли до нас имена нескольких ювелиров XIV—XVI вв., что представляет ценный фактический материал. В кишлаке Самсарак, в округе Чач (Ташкент), приблизительно в конце XIV—начале XV в., работал усто Таджиддин-заргар. В городе Таваис, близ Бухары, в 1489 г. работал усто Мухаммед-заргар, сын Хусейна. Во второй половине XV в. здесь же работал усто Али-заргар (ум. около 1490 г.). В Таваисе был канал Заргар, возможно, связанный с кварталом мастеров-ювелиров. В Бухаре упоминаются заргары усто Хусейн-заргар, сын ходжи Тевакуля, работавший приблизительно в середине XVI в.; ходжа Султан Хусейн-заргар, сын ходжи Баба Дуста; ходжа Баки-заргар; ходжа Хасан-заргар. Также есть упоминание о придворном ювелире эмира Шамансура (придворного Султана Хусейна) — Султана Мураде. В Самарканде в XVI в. работал усто Эмир Дуси-заргар (119, с. 95—209; 292, с. 225, 226, 272, 275; 293, с. 196 — 360; 180, с. 235). О Мавераннахре и Туркестане начала XVI в. очевидец Фазаллах писал: «Особенно хороши платяные и ковровые изделия, серебряные и золотые украшения» (279, с. 102).

Как память о ювелирах XVI в. сохранился Таки-Заргарон — Купол ювелиров, построенный в Бухаре на перекрестке двух центральных улиц. Монументальное комплексное сооружение, увенчанное мощным куполом на шестнадцатигранном барабане, окруженном маленькими куполками, под которыми располагались ряды лавок-мастерских. Здесь прохлала царит и в самые жаркие часы. Легенда о постройке Таки-Заргарон дожила среди ювелиров до наших дней. «Это было тысячу лет назад (характерное для сказаний стремление к увеличению, усилению впечатления, здесь 400 лет превратились в тысячу. — Д.Ф.). Был большой той (праздник) в Бухаре. На той собрались и ремесленники, по 50 человек от каждого цеха. Последними пришли заргары, но мест для них уже не осталось, и они расположились в нишах. Увидел это эмир и спросил: кто они и почему сели выше всех? Аксакал заргаров ответил: у нас нет другого места, а сели мы выше всех потому, что делаем изделия из золота, которое превышает всех других материалов ремесла. Эмир согласился с этим и повелел построить для них Таки-Заргарон с 21 лавкой-мастерской, которые должны были передаваться только по наследству от отца к сыну». Здесь работа кипела и в XVII—XVIII—XIX вв.

А. Навои (1441—1501) изображал в поэмах разновременные события, основываясь на действительности. Несмотря на изобилие бесконечных метафор и аллегорических выражений, характерных для поэзии XV в., в них можно уловить рассказы о своем времени, описание жизненных сцен, церемоний, обычаев, обрядов и нравов. Косвенные данные позволяют представить некоторые общие и отдельные черты, касающиеся ювелирного дела (184, 1970). Трезво оценивая

положение вещей, А. Навои пишет: «Благодаря земледельцу полна царская сокровищница благородных камней и драгоценных металлов». Из его произведений мы узнаем о металлах и любимых камнях, которые использовали мастера для украшений знати. Притом, они возникают перед нами в особой поэтически-образной интерпретации, воспевающей и раскрывающей их красоту: «серебро, искрящееся ярко», «блещет радостью рубин», «рубин сверкает и горит», «а в существе рубиновом — любовь», «огненный рубин», «пламенный рубин», «оманский жемчуг радует глаза, когда блистает рядом бирюза». Иногда А. Навои раскрывает отношение людей к камням: «А гранат увидев, люди алчностью горят», «но тот же изумруд неоценим, он возвращает зрение слепым»... Многократно упоминаются золотые изделия, драгоценные камни, бадахшанский лал, яхонт, желтый яхонт, топаз, алмаз, зеленый изумруд, сапфир, хризолит, сердолик, яшма, жемчужины светлые и черные, хрусталь, коралл и стекло. К этому следует добавить и лазурит. Главное место среди них занимали жемчуг и рубин. Сохранялась и усиливалась традиционная любовь к многоцветью камней — ярких, светоносных, прозрачных и узорных. Любили сочетать рубин, лал и бирюзу с жемчугом. Мы узнаем, что мастера золотили серебро, медь, бронзу, делали стекло и подделывали драгоценные камни.

Из исторических хроник нам известно, что при церемонии престолонаследия возлагалась царская корона. Корона или венец оставались символами власти и передавались по наследству, как и престол. Описывая Абдулла-хана — правителя Бухары XVI в., Мунши упоминает: «Имел на голове украшенную драгоценными камнями корону» (183, с. 59, 75). Несколь-

ко дополняет представление о ней А. Навои: «Блестящий жемчуг дарит красоту и ценность венцам»; «огненный рубин», «пламенеющий рубин» украшают венец «шахов и падишахов»; «золотая корона»; «вся в жемчужинах звезд, словно солнце — корона»; «изумруд в венце правителя Кеша». Это подтверждает: золотые короны владетелей украшали рубином, жемчугом и изумрудом — яркими, светозарными дорогими камнями, очевидно, характерными для корон царей и шахов многих стран. Интересно отношение самого А. Навои к этой инсигнии власти, выраженное им точно, остро и смело:

Венец приносит много неудобства.  
Ведь ум слабеет, сжат со всех сторон,  
Поменьше бы венцов над головами,  
Не исключая царственных корон  
(184, I, с. 503)

Эти слова поэта XV в. звучат особенно современно.

На миниатюрах XV — XVI вв. мы видим некоторые типы корон: на нижний, очевидно, плоский обруч, сверху в один сомкнутый ряд насажены одинаковые детали, по силуэту напоминающие бутон цветка, сердцевидный лист или плод. Другой тип, очевидно, состоял из звеньев в форме островерхого пятиугольника, которые соединялись шарнирами.

Головное украшение женщины состояло из ряда разнофигурных деталей, образующих диадему подтреугольной формы и узорной по силуэту. А. Навои упоминает женские «короны с жемчужинами», и «украшение золотое над изгибами бровей», и «головную повязку».

О головном уборе знатной женщины начала XV в. рассказывает очевидец: «...На голове точно шлем из красной ткани, похожий на те, в которых сражаются», «...этот шлем был очень высок, и на нем было

много крупного светлого и круглого жемчуга», «много рубинов и бирюзы, и разных других камней, очень красиво вставленных...», «на верху был очень красивый венок из золота, в котором было много камней и очень крупного жемчуга. Над шлемом была точно маленькая беседка, и в ней вставлено три рубина, каждый шириной в два пальца, может быть, немного больше или меньше, ясные и чрезвычайно красивые, с сильным блеском». «...На верху был белый султан, в локоть вышиной. И с этого султана некоторые перья спускались вниз, иные до лица, и доставали даже до самых глаз. Эти перья были связаны между собой золотой ниткой с кистью, на конце была белая кисть из птичьих перьев с камнями и жемчугом». (144, с. 292 — 293). Увиденное ассоциируется с шлемом, венком, беседкой (трубочка). Подобного вида головные украшения в трансформированном виде дожили до XIX в.

Султан (эгрет), часто в литературе называемый венцом, также был символом ханской власти. Пышный султан из перьев птицы располагался над короной на чалме или шапке. Его носили и придворные. О придворных-бахадуррах А. Навои говорит: «У них пышные султаны, которыми можно даже орлов пугать». Судя по миниатюрам XV — XVI вв., перья птицы укрепляли в специальном раструбе, которому придавали форму шара, овала или другой фигуры (206, с. 284).

Судя по иранским, самаркандским и бухарским миниатюрам и описаниям А. Навои, султаны носили на голове знатные мужнины и женщины, очевидно, в связи с праздниками, церемониями и обрядами: «Похитительница сердца, к шапке приколол перо..». И это была не только привилегия молодых и красивых. А. Навои упоминает: «Дряхлая старуха на своей тря-

сущейся голове носит пышный султан».

В XIV — XVII вв. не исчезли и обычные булавки и шпильки. По словам А. Навои, «косы прикалывались», как, очевидно, и головные платки и покрывала. В Хазараспе (Хорезм) найдена бронзовая булавка, увенчанная четырехлепестковой розеткой с вставленными глазками бирюзы. По сторонам розетки — две ромбические подвески с прикрепленными к ним белой и черной бусиной (одной подвески нет). Булавка датируется XIV в. (73, с. 172). По цветовой символике сочетание черного и белого считалось одним из наиболее действенных значений оберега. Косы, очевидно, не только в поэзии ассоциировались со змеями. Сведения о на косных украшениях предельно скудны. А. Навои говорит: «Кудри жемчугом убрала». Подобные украшения можно увидеть на женщинах, изображенных в XVI в. на миниатюрах Мухаммеда Мирзы Самарканди (206, т. 353). Волосы обвивались нитями жемчуга, которые сочетались с остальными головными украшениями.

Мало сохранилось серег этого времени. Археологи пишут о находках — «бронзовая подвеска (серьга?), несколько утолщенная в середине с округлыми незамкнутыми концами» (73, с. 172), что свидетельствует о существовании в это время самых древних, архаичных форм украшений, которые трудно классифицировать так как подобной формы могли быть и серьги, и височные кольца-подвески. В Хорезме найдены изящные золотые серьги в виде крючка из проволоки с двумя насаженными жемчужинами на конце (Шехарлик, XIII—XV вв.).

Поэт середины XIV в. ал-Хорезми серьги в ушах возлюбленной сравнивал со звездой Зухра — планетой Венера.

Вспомним А. Навои: «Мерцают в ушах драгоценные камни», «в ушах мерцали две жемчужины», «в ушах людей играет жемчуг». Очевидно, были и пышные, тяжелые серьги сложной формы: «Ушные мочки злато тяготит», — отмечал А. Навои. О подобных серьгах упоминается и в документе от 1590 г. самаркандского казая, речь там шла о «халкай тилло» — золотых серьгах весом 13,33 г каждая (180, с. 234).

В эти века серьги носили мужчины и женщины, знать предпочитала с крупными жемчужинами (34, табл. I). Поэзия нам подсказывает, что одной из функций кольцеобразных серег, ставшей символичной, был знак покорности господину, властителю. Скудные сведения не позволяют сделать определенные выводы о форме и видах серег. Ясно только, что в широких народных кругах по-прежнему бытовали самые древние, простые формы, а для знати делали серьги золотые с крупными жемчужинами.

Вместе с золотыми серьгами в самаркандском документе 1590 г. упоминается украшение под названием «гард руи марварид», которое Р. Г. Мукминова переводит как «жемчужные висюльки на лоб» (180, с. 235). Нам кажется, что перевод не совсем точен, скорее имелось в виду украшение «из жемчужин, окружающих лицо». Изображение подобного украшения есть на упомянутой миниатюре XVI в. Мухаммада Мурада Самарканди. (206, с. 353). У «красавицы» нить жемчуга, прикрепленная с двух сторон к диадеме или серьгам (на миниатюре это невозможно разглядеть), проходит под подбородком, обрамляя прекрасное и нежное лицо, и гармонирует с нитями жемчуга, оплетающими волосы. Подобный тип украшений, проходивших под подбородком и соединявших две серьги, сохранялся в среднеазиат-

ских ханствах до XIX в. («сила» и «шокила»).

На миниатюре второй половины XVI в. «Черепаша-путешественница» к произведению Джами «Тухват ан-ахрар» («Дар благородным») у старухи в носу изображено кольцо (214, с. 134, т. 40), что свидетельствует о существовании подобных изделий в это время.

Судя по раскопкам в Хорезме и Бухаре, мастера продолжали изготавливать бусины разной формы из различных материалов. В слоях XIV—XVII вв. найдены бусины сердоликовые, из камней с узорными прожилками, керамические, покрытые голубой поливой, стеклянные с цветной инкрустацией и налпными рельефными узорами ранее известных форм: дисковидные, бипирамидальные, сферические. Ожерелья делали и многоцветные, и одноцветные. Сохранялось понимание красоты и сдержанного благородства одноцветных ожерелий из бусин простой и единообразной формы, например, «жемчужное ожерелье» и «нити из коралла», о которых упоминает А. Навои. И жила любовь к многоцветным ожерельям из разнофигурных бусин и подвесок. Существует представление о том, что в Средней Азии любили и любят только яркие, многоцветные украшения. Это не верно. На протяжении всей многовековой истории ювелирное искусство являло широту художественного вкуса населения. Здесь любили и яркие, красочные украшения, и различные градации переходных колористических решений, и сдержанные одноцветные изделия мягких тонов, например, ожерелья из жемчуга или глиняных бусин, покрытых бирюзовой поливой, монохромные изделия из серебра.

Наряду с бусами, как и в прежние века, были широко распространены ожерелья, включавшие металлические фигурные медальоны. На бухар-

ских миниатюрах усто Абдулла 1575 — 76 гг. на груди женщины изображено ожерелье с крупным сердцевидным медальоном-амулетом в центре. Медальон нарядно декорирован цветными камнями. По бокам расположены большие бляхи с тисненым узором, которые соединены цепочками и бусинами. Подобное украшение изображено на груди женщины-воина на миниатюре XVI в. к произведению Джамии «Дар благородным» (105, табл. 21, 22, 40). Изображения на миниатюрах XVI в. не позволяют определить время происхождения украшений, они только констатируют существование их в этом столетии и, несмотря на скудность материала, иногда восстанавливают связь времен и выявляют традиционные местные формы украшений XIX в. в более ранние периоды.

Прообраз описанного ожерелья XVI в. — нагрудные украшения, изображения которых дошли до нас на стенных росписях и скульптуре I—VIII вв. Выявить эволюцию формы невозможно из-за вековых пробелов, но ясно, что к XIV—XVII вв. они более усложнились, и более изощренно орнаментировались.

В Хорезме были найдены каменные подвески (размером 3,5×4; 3×5,6; 2×3,6 см) и бронзовый бубенчик, бронзовая ромбовидная подвеска, датируемая XVI — XVII вв. (263, с. 526; 99, №541, 548, 549). А. Навои неоднократно упоминал в поэмах талисманы, ладанки и амулеты: «На шею мне подвешен талисман», «как амулет от горя и тоски». Есть у него высказывание и по поводу «волшебной» роли зеркала:

Кто зеркало найдет в любой из стран,  
Тот обретет в нем дивный талисман.

Говорил он и о золотых пуговицах, которые украшали одежду знати — «золотые пуговицы на зеленом халате женщины», и о



Усто Абдулла. Фрагменты миниатюр к поэме «Бустан» Саади. Бухара. 1575—1576 гг.

«золотом поясе с рубинами» и т. д. Это констатация существования того или иного изделия, она иногда дает понять его смысловое значение, но не позволяет представить художественное решение и особенности стиля.

Распространено было изготовление браслетов из разноцветного стекла, круглых и овальных в сечении, и с накладными рельефными узорами (299, с. 114; 263, с. 526; 266, с. 84).

В XIII—XIV вв. в Хорезме изготавливали металлические незамкнутые пластинчатые брас-

леты с тисненными на колыбах надписями благопожеланий, расположенными по всей длине изделия. Такие браслеты часто на концах завершались головками львов или тигров (238, с. 127; 149, с. 49; 280, с. 286). Можно предположить, что по смыслу и образному решению они исходили от древних браслетов с зооморфными завершениями. В XIII—XIV вв. в них основную часть композиции занимала арабская надпись, которая сочеталась с изображениями животных. Подобные браслеты получили широкое распространение у мастеров Поволжья (Золотая Орда) и других районов. Изображения львов и тигров постепенно теряли визуальную связь с натурой, обобщались, приобретали орнаментальный характер.

Мастера продолжали изготавливать кольца и перстни простейших, найденных в древности форм. В Хорезме найдены «четыре витых проволочных перстня», «медные кольца», «пластинчатые кольца из бронзы и проволоки», «тонкие бронзовые колечки» (263, с. 521, 526; 73, с. 168). Судя по описаниям А. Навои, самым ценным перстнем в XV в. считался золотой перстень с вставленным крупным рубином или лалом. Фазаллах упоминал перстень-печать с лазуритом. (279, с. 128).

Золотые перстни с вставками из рубина и надписями на оправе и камне оставались символом власти. Перстни и кольца сохраняли и ритуальное значение. Перстни-печати прежде всего выполняли свою утилитарную функцию. Изготовление именных печатей было одним из интереснейших видов ювелирного искусства, продолжавшим традиции IX—XIII вв. Печати и перстни-печати делали для должностных лиц, знати, деловых людей и правителей. Так, принцу Шахруху в середине XV в. была изготовлена печать, тогда ему было всего три

года. Надписи включали имена владельца печати, его отца, должность, звание или титул, дату изготовления и разные изречения, а на перстнях правителей и царскую тамгу-клеймо. Сохранилось сведение об изготовлении резных печатей в Хорезме в 1553 г.: «В тот же день Дин Мухаммед (сын хана Ургенча. — Д.Ф) призвал с рынка одного резчика, велел ему вырезать печать с именем отца, также печать с именем жены отца» (12, с.192). Очевидно, в столицах владений работали мастера-резчики печатей — и местные, и приезжие. Надписи гравировали по цветному металлу или камню. При изготовлении инталии раскрывалось мастерство резчика-каллиграфа. Он вписывал в печать сложную вязь в несколько строк, создавая разнообразие композиции, то целостную, то росчерком буквы расчленяя ее диаметрально, то располагая ее в фигурных клеймах и ободках. Мастер искал красивые начертания букв, выразительные изгибы линий, декоративную пластику их форм. Буквы порой переплетались, создавая ритмически-узорную игру линий, завитков, кружков, диакретических знаков, декоративных мотивов, что в целом создавало кружевную орнаментальность, безошибочно вписанную в форму маленькой печати — круглую, овальную, квадратную, прямоугольную, восьмиугольную, многоугольную, миндалевидную и т.д. Каждая печать представляла неповторимую каллиграфическую миниатюру.

Для искусства XIV—XV вв. характерно богатство и многообразие форм, развитие орнаментики и декора, в целом создающих ощущение торжественной праздничности и выражающих какое-то особо приподнятое жизнеутверждающее мировосприятие. Вероятно, в XIV—XV вв. сложились на основе переосмысления традиций и но-

вых поисков многие более сложные формы ювелирных украшений, дожившие без существенных изменений до XIX в. Искусство XVI в. продолжало традиции, но в нем все ошутимее, возрастая к XVII в., проявлялось стремление к изукрашенности, увлечение усложненной, измельченной, изощренной орнаментальностью. Подобные тенденции обычно присущи искусству, лишенному новых благотворных и значительных эстетических идей. Эти черты, очевидно, были характерны и для произведений ювелирного искусства.

В исследованиях о материальной культуре и искусстве XVIII в. сведений о ювелирном искусстве нет. В коллекциях наших музеев не обнаружено ни одного изделия, датированного этим временем. Искусство миниатюры переживало период упадка, других видов изобразительного искусства не существовало. Поэтому необходимо хотя бы вкратце сказать о нем на основании редких сведений, разбросанных в литературных и исторических источниках.

XVIII в. — период политического, экономического и культурного кризиса, время усиления феодальной раздробленности, децентрализации власти. Борьба между ханом и феодалами, междоусобные распри и нашествия иноземных врагов в отдельные периоды совершенно парализовали жизнь отдельных частей страны. Их сменяли короткие периоды восстановления мирной жизни. Этот сложный исторический период с доминантой кризисных явлений не был полностью лишен тенденций к развитию. В нем продолжали поступательное движение процессы, возникшие в предшествующие периоды, замедленно и подспудно назревали ростки нового, особенно во второй половине и в конце XVIII в.

Необходимые материалы, традиции и любовь населения к

украшениям должны были способствовать сохранению и развитию ювелирного дела. В XVIII—XIX вв. разрабатывали драгоценные металлы и камни. Процесс протекал неравномерно: в годы войны затухал, в мирное время возникал, добыча то увеличивалась, то уменьшалась. Сохранились сведения о добыче золота в 1734 г. в районе Ташкента — верховьях Чирчика, сообщенные представителем Нурмухаммада Муллы Алимова, посланного правительством к начальнику Оренбургской экспедиции И. И. Кириллову, как и данные о привозе в Оренбург в 1740—1750 гг. среднеазиатскими купцами большого количества золота и цветных камней, добываемых в Балхе и Бадахше (ЦГАДА, ф. 248, Сенат. кн. 1131, л. 193—198). В отдельные периоды XVIII в. из Бухары в Россию вывозили золото в слитках, монетах и изделиях, драгоценные и полудрагоценные камни. В середине XVIII в. «многого числа золота и серебра, а, наконец, знатного рода камней» вывозили из Хивы в Россию (95, с.86). В XVIII в. впервые после монгольского нашествия начали чеканить золотую монету (120, с.113.) Мастера продолжали работать с семисплавным металлом «хафти-джуш», в состав которого входили: золото, серебро, медь, олово, свинец, цинк, железо. Сплав отличался большой крепостью и приятным цветом (259, с.87).

Украшения делали из золота, серебра, бронзы со вставками из лала, жемчуга, бирюзы, сердолика, граната, лазурита, горного хрусталя, кораллов и др. Ювелиры выделывали венцы, головные булавки «сар-сузан» для закалывания платков и покрывал, пуговицы, пряжки и другие изделия. В хрониках неоднократно упоминаются царские венцы и диадемы, золотые пояса, украшенные драгоценными камнями. Об Убай-

дулле Мухаммед Бахадур-хане, правившем в 1702 — 1711 гг., сказано: «Царский венец и диадема государей была возложена на его благословенную голову» (181, с.21). В 1753 г. сообщалось о хивинском Каюп-хане, который на приеме русских послов сидел «на золотом престоле во всем ханском уборе и золотом венце...» (68, с.41). О нашейном и одном из видов нагрудно-подмышечного украшения упоминает пленный русский офицер: «На подобие жемчужных ниток делают из золота украшение и оно надевают на шею; дутые же пуговицы золотые нанизывают на шнурок с одним круглым камешком, чтобы оттягивало на низ, и повязывают через плечо на груди (109, с.210). Имеются сведения о ювелирном производстве в Ташкенте, где выделяли локального типа «ташкентские серьги» (243, с.15). На миниатюрах встречаются изображения поясов в форме ряда крупных золотых блях, круглых или фестончатых, прикрепленных к ремню или ткани, как и в предшествующие века (105, с.89).

О мастерском владении басменной техникой и отдельных чертах стиля художественной обработки металлов свидетельствует оформление ножен и рукояток холодного оружия, в основном уже потерявшего свое утилитарное назначение и носившего подарочно-престижный характер регалий у знати. Ножны и рукояти покрывали тонким золоченым листом из серебра с рельефно тисненым растительным узором, состоявшим из цветущих розетт, бутонов, пальметт, полупальметт, окруженных вьющимися побегами, листьями, и усиками-завитками, переданными в живом ритме и сочной пластике. Часто в центре композиции и узлах переплетений вставляли яркие цветные камни в высокой оправе, выразительные по цветовым сочетаниям — более мягкие и

приглушенные — нефрита и серебра, более яркие: золота и нефрита, золота и бирюзы, и очень яркие — золота и лала или рубинов. Фон обрабатывался кольцевым пунсоном, создававшим матовость, слегка приглушавшую сверкание золота\*. Ножны хорезмийской работы у рукоятки и у острия завершались куполком кубба со сплошной инкрустацией бирюзовыми вставками по филигранной сетке. Технические приемы, использовавшиеся при оформлении холодного оружия — басменная техника, от слова «басма», что означает тиснение, создававшее рельефный узор, и перегородчатая инкрустация — по-прежнему основные в ювелирном искусстве XIX в., что позволяет утверждать: мастера-ювелиры применяли их и в XVIII в.

Для изделий характерна найденность композиционных членений и органическая вписанность сложного орнамента в форму предмета, при оформлении явно стремление к сплошному заполнению поверхности узором.

Отдельные черты стиля прослеживаются и в оформлении монет, где возможности мастеров более ограничены, чем у ювелиров. При однообразии единственной формы — плоского диска, узком круге орнаментальных мотивов и обязательной надписи, мастера создавали разнообразные формы картушей: круглые, четырехугольные, фестончатые, четырехлепестковые, миндалевидные, восьмиугольные, звездчатые шестиугольные, многолепестковые, продолговатые с арочками, в форме лотоса и другие, различно орнаментируя ободки карту-

шей и узорно располагая в них надписи и даты, что свидетельствовало об использовании старых и поисках новых мотивов, а в целом, о богатстве и многообразии их декора.

История ювелирного искусства Узбекистана показывает зарождение отдельных его черт с древнейших времен палеолита и развитие его в веках. Его истоки восходили к анимистическим представлениям и зачаткам эстетического восприятия окружающего мира, а протооригиналами композиций и форм послужили детали одеяний и бытовые предметы.

Уже в эпоху бронзы сложились многие прототипы украшений, имевшие в основном утилитарное назначение и надевавшиеся магическо-ритуальной символикой. Изделия свидетельствовали о мастерстве исполнителей, о владении ими искусством мелкой пластики, рельефа и гравировки, выразившимся в достижениях реалистической изобразительности и умения лаконичного символического обобщения.

В первом тысячелетии до н.э. наряду с развитием традиций местного искусства интересная, своеобразная струя «звериного стиля» была привнесена мастерами саками. Позже ощущалось легкое влияние искусства Эллады, проникавшее через народы Малой Азии в какой-то мере переосмысленным и непосредственно в связи с завоеванием Александра Македонского и затем постепенно исчезающее на протяжении столетий. Проявляется близость к искусству Ирана и Индии. Создаются высокохудожественные произведения в ахеменидскую эпоху. В античный период особенно ярко в изделиях ювелиров проявляется мастерство создания ансамблей украшений, созвучных облику и одежде человека, воплощающихся в гармоничном образном решении. Выявляется особая пластичность изделий и

\* Пунсон или пуансон — инструмент для нанесения на металл точечной или кольцевой орнаментации.

сочность их форм. Лучшие традиции античного искусства органично развивают мастера средневековья. Определенные изменения вносят ювелиры IX—XII вв. Поэтизируется геометрия, более условным становится изобразительный язык, доминирует орнаментальность. В оформлении украшений вводятся арабские надписи, стилистически влияющие на характер орнаментики и одновременно законы орнамента в свою оче-

редь подчиняют себе эпитафические композиции и трактовку их деталей.

Ограниченная возможность изучения творчества ювелиров XIV—XVIII вв. только по единичным изображениям миниатюр XVI—XVII вв. позволяет лишь предполагать преемственность традиций и дальнейшее декоративное усложнение композиций, форм и орнаментального оформления украшений.

Со времени возникновения

классового общества и сложения двух культур наметились две линии развития ювелирного искусства, сохранившиеся до XIX в. Из века в век жила традиционная преемственность искусства и существовало творческое взаимодействие и взаимовлияние между мастерами народов пришельцев и сопредельных стран с местными, обогащавшее и создававшее региональную общность искусства, сохраняя локальное своеобразие местных школ.



## Глава II В старых традициях

**XIX** в. — конец непомерно затянувшейся эпохи феодализма, застойности производительных сил, господства схоластической идеологии, консервации патриархально-феодалных отношений, отразившихся на культуре и искусстве. Присоединение Туркестана к России имело прогрессивное значение. Прекращение бесконечных междоусобных войн, наступление мирной жизни, сближение с Россией способствовали развитию экономики и культуры. Положительную роль в судьбе народного искусства сыграла деятельность русской прогрессивной интеллигенции. Благодаря трудам русских ученых искусство Средней Азии стало достоянием науки и широкой общественности и впервые получило должную оценку как искусство самобытное, высокохудожественное, обладающее своими многовековыми традициями.

Но колониальная политика царизма на Востоке сказывалась губительным образом и на судьбах кустарных промыслов в Туркестанском крае. Положение последних на окраинах России было охарактеризовано В. И. Лениным: «...Шло вытеснение туземных вековых «кустарных» промыслов, падающих под конкуренцией привозных московских фабрикатов». И далее: «Русский капитализм, втягивая таким образом Кавказ в мировое товарное обращение, нивелировал его местные особенности — остаток старинной патриархальной замкнутости, — создавал себе рынок для своих фабрик». «Нам нет надобности добавлять, что то же самое происходило и происходит и в Средней Азии, и в Сибири и т.д.» (6, с. 594—597).

В XIX в. ювелирное искусство в ханствах было широко распространено и сохраняло довольно высокий уровень раз-

вития до последней трети столетия, когда в нем, как и во многих видах местного художественного ремесла, проявились черты упадка.

В XIX — начале XX вв. мастера-ювелиры работали во многих городах и кишлаках: Бухаре, Хиве, Коканде, Самарканде, Шахрисабзе, Карши, Ташкенте, Маргилане, Намангане, Андижане, Ургенче, Гиждуване, Асаке, Чусте, Нурате, Касансае, Байсуне, Денау, Халкабаде, Учкургане, Ширабаде, Китабе, Ургуте, Кунграде, Ходжейли, Турткуле, Чимбае, Тошлаке и многих других. Существовали специализированные кишлаки мастеров ювелирного дела: кишлак Заргарлик близ Джизака (Джизакская область), Заргар близ Денау (Сурхандарьинская область), «все население которого вымерло от болезней» (160, с. 218), Заргарон близ Гиждувана (Бухарская область). Законодателями «моды» были Бухара, Коканд и Хива.

Представление о состоянии ремесла, о количестве ювелиров, их мастерских и лавок, часто совмещавшихся, дают сведения многих авторов. Иногда сведения, естественно, несколько противоречивы. В Бухаре мастера работали и торговали в Таки-Заргарон — Куполе Ювелиров. Кроме того, «в Бухаре можно видеть улицы длиной в полверсты, по обеим сторонам которых стоят лавки: один ряд заполнен исключительно женскими туфлями, другой... третий — драгоценными камнями, обычно небольшой ценности, например, бирюзой из Персии, татарскими рубинами из Бадахшана и Аравии, золотыми диадемами, украшенными посредственной бирюзой для киргизок» (171, с. 101). Среди главных развитых ремесел Хивы в 1830 — 1840 гг. называли «мастерство золотых и серебряных дел» (116, с. 49). Об этом же сообщил в 1838 г. оренбургский генерал-губернатор (ЦГИА

СССР, ф.28, оп.4, д.568, л.1—60). Для Хорезма первая половина XIX в. — время подъема искусства. В 1850 — 1860-х гг. в Хиве среди квартальных были мечети, носившие имена ремесленников, в том числе упоминается мечеть Клычбай-заргара, к которой относилось 9 дворов. В списке ремесленников Хивы за 1860 г. числилось 12 ювелиров (118, с.37). «В начале XX в. в Бухаре насчитывалось до 400 ювелиров» (217, с.241).

В Ташкенте в 1866 г. на базаре было 20 лавок ювелиров (231, с.394). Здесь же в 1867 г. «по одним сведениям числилось 135, по другим 50 золотых дел мастеров» (289, с.220). По сведениям 1903 г. на центральной базаре Ташкента ювелирный «ряд составляли около 40 лавок-мастерских серебряных дел мастеров. Но не все мастера имели на базаре лавки. По словам аксакала (старейшины цеха. — Д.Ф) «общее число мастерских достигало 70» (85, с.9).

В 1870 г. «в Самарканде имеется ...мастерских золотых и серебряных изделий — 23» (148, с.26). «В старом городе Самарканды в 1893 г. было 20 ювелирных мастерских, в русской части было 2 золотых дел мастера» (71, с.39). Очевидно в новой части города работали русские ювелиры, которые готовили изделия европейского типа для русского населения. Так, наряду с привозными изделиями из России, возник еще один путь соприкосновения с работами русских ювелиров, что начало оказывать влияние на местное ювелирное дело. Судя по переписи 1897 г., в Самаркандской области «производством золотых, серебряных, мельхиоровых, бирюзовых и ювелирных вещей занято двое мужчин» (72, с.350).

В 1890 г. в Коканде «ювелирные ряды примыкают к мануфактурным и по количеству мастеров этого цеха Коканд, кажется, занимает одно из первых

мест в крае. Главными продуктами труда здесь являются кольца, серьги, браслеты, ожерелья и прочие женские украшения, а главным материалом для изделий — серебро. В этот благородный металл обделываются бирюза, яшма, реже рубин, а главным образом стекло всех цветов и всевозможных форм» (84, с.84—85).

В 1874 г. в Карши работало много ювелиров, «здесь изготовляли главным образом красивые женские украшения и футляры для туморов из серебра, меди, реже золота со вставкой различных самоцветов, а также драгоценных камней» (170, с. 92). В 1870 г. в Китабе среди 51 гузара был гузар (квартал) Заргарлик (153, с. 22).

В Чимбае в 1870-х гг. «серебряников и слесарей — 5» (219, с. 26). Сведения дают некоторое представление о численности мастеров и большом спросе на ювелирные украшения, и сообщают факты, связанные с работой и жизнью ювелиров.

Ювелирным делом в основном занимались таджикские и узбекские мастера. При этом нельзя не учитывать этнического многообразия населения края: «Помимо узбеков и таджиков в Бухаре обитают туркмены, арабы, калмыки, киргизы, каракалпаки, афганцы, лезгины, евреи, цыгане, персы. Трудно, я думаю, встретить маленькое государство, которое включало бы в себя такое множество национальностей» (171, с. 103). Мы находим сведения о Сурхандарье, как о «конгломерате различных народов и племен: узбеки, таджики, туркмены, афганцы, хазары, евреи, цыгане; узбекских племен — свыше ста» (159, с. 155).

Ясно, что рядом бок о бок, не замкнуто, а в тесном общении, жили разные народы и племена и культурное взаимовлияние было закономерным и неизбежным. Сохранились сведения и об иноземных мастерах-ювели-

рах. «Изготовлением украшений и печатей занимались в 1878 г. в Ташкенте индийцы-ювелиры Дилбар Марвари и Шахван Кабли. В 1890-х годах в Ташкенте работал «серебряный мастер» Саманшал Чутмаев» (94, с. 152). В Бухаре в 1872 г. работали ювелиры-индийцы Шангура и Курдали, Абдулла-джан. В 1901 г. упоминается ювелир Портали, а также известно «от персидских золотых дел мастеров, проживающих в Бухаре, что они выделывают разные мелкие золотые вещи из туземного металла» (61, с. 237). Приезжали ювелиры с Кавказа — дагестанцы и азербайджанцы. «В конце XIX в. работали мастера-лаки из Дагестана Осман Пашаев в Хиве и Бухаре, Бадави — в Бухаре» (79, 77, с. 178). Украшения привозили также из разных стран. Ювелирное искусство представляло сложное синкретическое явление, в котором на таджикско-узбекской основе и древних традициях слилось многое, что было привнесено и другими народами. Все наиболее близкое и приемлемое перерабатывалось на свой лад и приобретало черты местного искусства, обогащая его.

Вот почему в этой книге мы не ставим задачу расчленить его по этнографическим признакам, а рассматриваем как многоликое явление с чертами общности и локального своеобразия, созданное культурным содружеством народов.

Организация мастеров. Ювелиры, как и ремесленники других отраслей, имели своеобразную восточного типа цеховую организацию, возглавляемую старшиной-аксакалом. Его выбирали на собраниях, на котором происходила так же церемония посвящения ученика в мастера. Ювелиры имели общий с другими металлистами (литейщиками, кузнецами, чеканщиками) устав — «рисоля» и общего патрона ре-

месла — пира Хазрати Давуда, которого, согласно легенде, считали основателем металлического производства. Мастера имели различную квалификацию. Одни делали разнообразные украшения, другие были узкими специалистами по технике производства, например, чеканщики по серебру и золоту, третьи специализировались на отдельных украшениях. Работали ювелиры самостоятельно или на предпринимателя-торговца, который снабжал их материалами (85, с. 11). Мастеру помогали сыновья, жена и дочери. Изделия делали на рынок, на вывоз, по заказу, для городского, сельского, кочевого и полукочевого населения. Часть ювелиров работала в дворцовых мастерских эмира. Профессия была наследственной и переходила от отца к сыну. «Профессия была священна, ремесло в роду было обычно наследственным. Профессию отцов нельзя было оставить на дороге, продолжать ее было моральной и религиозной обязанностью сына, долгом его перед духами предков, и как служение патрону ремесла» (257, с. 200). Представления и противоречия времени сказывались на организации производства и системе ученичества, которые руководствовались религиозно-этическим правовым уставом — рисоля, воспитывавшем приверженность к цеховым ритуалам и старым производственным отношениям, к устойчивости художественных приемов и старых форм. Существовало предосудительное отношение ко всяким новшествам и нововведениям, ученик копировал и повторял изделия учителя, порицалось всякое отступление от застывших канонов.

Одну из сторон этого явления раскрывают И. И. Гейер и И. Назаров, обследовавшие промыслы Туркестана в 1903 г.: «Различия между серьгами Ташкента и Самарканда сводят-

ся, собственно, лишь к некоторым подробностям рисунка. Так, например, серьги «зирак» выделяемые ташкентским заргаром — «ташкент-зирак», отличаются от серег, вышедших из мастерской самаркандского заргара — «самарканд-зирак», главным образом, размерами и формой подвесок, но в общем довольно похожи друг на друга. Казалось бы, ташкентские заргары могли сделать эти серьги не хуже самаркандских заргаров и потому нет никакого основания везти их за сотни верст, а выгоднее было готовить их на месте сбыта». Этот «странный факт» объяснялся «наследственно-семейным характером ремесла... хранившим технические секреты, принявшим характер прочной и весьма неподвижной традиции». «Всякое нововведение в этой области, естественно, должно было ему казаться посягательством на всеми чтимые и веками освященные предания» (85, с. 10). Нельзя было перенять форму изделия другого центра, полюбившегося и носимого местным населением. Одновременно происходил другой процесс, диктуемый самой жизнью, ее движением, усилением демократических тенденций в общественной жизни, влиянием культуры России и разрывавшем эти узы, — рождалось более свободное творческое отношение к традициям и развитию их.

**Положение ювелиров.** В отличие от мастеров других отраслей ремесла, придворные ювелиры, как и золотошвей, в бухарском ханстве занимали привилегированное положение, получали звания и чины. Сказывались, конечно, связь с драгоценными материалами и тонкость художественной работы. И в то же время можно было встретить совершенно противоположное к ним отношение. К семи профессиям, которые в Хорезме считали самыми низ-

шими, наряду с омывателями трупов, относили ювелиров. Сейчас это объясняют тем, что «ювелиры присваивали часть золота», но, очевидно, связано с сакральными представлениями домусульманского периода (240, с. 164 — 165). Характерна и узбекская пословица: «У нечестного ювелира даже золото ржавеет». Такое отношение объяснялось и жизненными наблюдениями, и различными представлениями, напластовавшимся в течение веков. Интересны и такие сведения о ювелирах: «Торговцы выработали свой язык торгашей, офенский язык, употребляемый торговой молодежью в Ташкенте, он называется языком заргари (ювелиров). Занесение его сюда приписывают заргари, от имени которых получил свое название. Принесли его мелкие торговцы из Индии, сперва в Бухару, Самарканд, затем в Ташкент. Особый жаргон, замаскированный язык, называемый «забони заргари» (302, с. 236). Ясно, для чего им был нужен секретный непонятный для непосвященных язык.

**Материалы.** Как и в XVIII в., основными материалами для изготовления украшений служили золото, серебро, сплавы типа электра, бронза, самоцветы и цветные камни. Для изготовления женских и мужских украшений в основном использовали серебро, реже — золото. «Серебро здесь имеет почти одно только назначение — служит материалом для женских украшений. При изготовлении последних местными ювелирами (заргарчи) почти исключительно приходится иметь дело с серебром, так как золото, наряду с ним, играет самую скромную роль и употребляется в самом незначительном количестве, почти как материал для золочения, которому подвергается часть серебряных вещей» (85, с. 9). «Из благородных металлов в изделии более всего

встречается серебро, которое идет на все женские украшения: серьги, браслеты, брошки...» (200, с. 147), «кольца, серьги и браслеты предпочитают из серебра; люди богатые... покупают женам своим и золотые украшения» (289, с. 220).

И это не только потому, что золото было намного дороже серебра. В 1820 г. в Бухаре их соотношение выражалось как 1:14,7 (171, с. 112). В 1840 г. «примерно золотник золота в Бухаре ценили в 19 танга, серебро — 1 танга и 19 пул» (284, с. 178). Причина широкого использования серебра таилась в особом религиозно-этическом отношении к золоту и вообще к роскоши. «Запрещение мужчинам носить чисто шелковую одежду, украшения из драгоценностей и золота в Средней Азии в полной силе...» (газета «Москва», 1867, № 97). Как и в истории с шелком, где был найден остроумный выход, так же случилось с золотом. В ответ на «запрет» носить одежду из чистого шелка, были созданы полшелковые ткани, которые не уступали по внешнему виду шелковым. В них тонкая шелковая нить основы полностью перекрывала хлопчатобумажный уток так, что вся поверхность ткани с обеих сторон оставалась шелковой, а невидимый уток, увеличивая толщину ткани и делая ее топорщащейся, придавал одежде особую пластику, которая подчеркивала сановитость фигуры.

Так же поступали с золотом. Изделия делали из серебра и золотили; не нарушая запрета, внешне создавали впечатление золотого. Техника золочения, издавна знакомая местным мастерам, в XIX в. получила широкое применение. В конце XIX в. производство изделий из золота увеличилось.

Для вставок в украшения использовали самоцветы — рубин, лал, гранат, берилл; из цвет-

ных камней — бирюзу, сердолик, лазурит; из даров моря — жемчуг, коралл, перламутр, раковины каури. Излюбленными цветными стеклами были красное, зеленое и синее, «напоминавшие» рубин, изумруд и сапфир. Очень широко, особенно в конце XIX в., использовали поддельную бирюзу из голубого непрозрачного стекла. Вставками служили кусочки зеркала и бесцветное стекло, наложенное на цветную фольгу.

В XIX в., как и в прошлом, сохранялось представление о магическом значении металлов и камней, вера в их таинственную силу. Считалось, что камни обладают лечебными и охранительными свойствами, влияют на судьбу человека, могут принести ему счастье, богатство и удачу, вызвать дождь и спасти от засухи. На Востоке в XIX в. сохранялась вера, что бирюза «укрепляет сердце, устраняет страх, дает победу над врагами предохраняет от потопления, от удара молнии, препятствует приближению змеи и скорпиона», «... созерцание бирюзы по утрам способствует сохранению зрения». «Владельцам особам бирюза приносит ущерб, поэтому они предпочитают не иметь ее». Считалось, что лал и гранат «излечивают от геморроя и душевных болезней», жемчуг «... укрепляет члены, изгоняет из сердца печаль и заботу, усиливает остроту зрения и исцеляет глазные болезни. Останавливает кровотечение, сохраняет от сумасшествия, устраняет дурной запах из рта, жар в желудке, печени, катаракту, разбивает камни в мочевом пузыре, разлитие желчи, воспаление слизистой в носу, понос, геморрой, мигрень», перламутр «утишает подагрические боли, суставной ревматизм», «младенцу поможет безболезненному прорезанию зубов». Подобные же свойства приписывались кораллу, лазуриту и другим камням (232, с. 299). Таким образом, и

в XIX в. в несколько измененном виде сохранялись многие представления о сакральной силе камней и металлов, описанные Беруни в X в. В основе таких верований лежали самовнушение, религия и реальные находки каких-то природных образований, обладавших лечебными свойствами и эмпирически испытанных народной медициной, как и растения.

Упоминали загадочный камень: «Яд-таш — волшебный камень. Находится он в самых недоступных местах гор — в пещерах. Узнать, где он, можно лишь по лучам света, которые в этом месте выходят из-под земли. Кто носит такой камень на шее, так того нельзя в бою осилить. Змея ли, если укусит, или скорпион, лишь стоит приложить камень и разом их укус становится безвредным для человека, а боль тот же час пропадет. Мне также рассказывали, что имея яд-таш и зная одно слово, то можно сделаться для всех невидимым» (160, с. 513). О яд-таше, как камне, способном в засуху вызывать дождь, в XI в. писал Махмуд Кашгари, а в XVI в. — Бабур, называя его «яда» (34, с. 25). В XIX в. сохранилось также представление о яд-таше, как о камне животного происхождения, который образовывался у зверя и рыбы в желудке, печени, мочевом пузыре: «Туркмены привезли белужьи камни. Камни сии бывают разнообразны и странной фигуры. Внутреннее строение их лучистое и блестящее. Величиной от 1/4 золотника до 2 фунтов. Они бывают в осетре, белуге, севрюге, шипе» (136, с. 334). Камни животного происхождения были разнообразны по цвету — зеленые, синие, белые, темно-желтые, красные, узорные. Они как амулеты включались в различные украшения с древнейших времен. Инструменты ювелиров подробно описаны в рабо-

тах ряда авторов, и потому здесь можно ограничиться кратким перечислением их. Мастера использовали глиняный горн, кожаные меха, тигли из огнеупорной глины для плавки, паяльную трубку, железные щипцы для углей, изложницы для отливки расплавленного металла, наковальню с тонким отростком-болванкой, необходимой для изготовления колец и серег, молоточки дляковки, металлическую доску с отверстиями разных диаметров — для волочения проволоки, циркуль для разметки рисунка, стальные резцы с разным видом зубильцев для чеканки узора, молоточек для чеканки, точило-брусок для заточки инструментов, щипцы для мелких деталей, металлические формы матрицы (колыбы) для тиснения узоров на тонких листах металла, бронзовую форму с набором полушарий разного диаметра для тиснения полусфер с помощью металлических пестиков-куполков, деревянные формы (колыбы) для нанесения контура изделия, и ножницы для вырезывания их из металлического листа, железный поднос, над которым подпиливали, обрезали, отделявали изделие; плоскогубцы, напильники и т. д. (85, с. 12; 217, с. 239; 256, с. 41 и сведения, полученные от мастеров). Весьма характерно для народного искусства: некоторые инструменты, создававшиеся кузнецами, удивляли мастерством исполнения и фантазией — например, ножницы хивинского мастера, создающие образ изящной и смешной длинноногой птицы, или бронзовая форма для тиснения куполов-полусфер в виде розетты с красивым фестончатым краем. Мотив птицы и розетты не случаен и осмыслен для ювелирных инструментов.

Многообразна техника, которой владели ювелиры. Они использовали литье, ковку, чеканку, тиснение — басменную тех-

нику, чернь, ажурную и накладную филигрань, эмаль, зернь, просечную резьбу, гравировку, перегородчатую инкрустацию, позолоту. Литье для изготовления изделий применяли редко, так как массивных вещей делали мало.

Широкое применение получила басменная техника. «Басма» по-тюркски — отпечаток в XIX в. употребляли в разных видах художественного ремесла: ювелирном, набивном, керамическом, кожевенном и других в прямом смысле, как тиснение узора. Техника тиснения по металлу несложная, рациональная и выразительная, существовала с древнейших времен. Из железа делали негативно углубленные формы для различных деталей украшений, оформленные растительным, геометрическим, зооморфным, космогоническим и предметным узором. Тонкий золотой или серебряный лист накладывали на нее и с помощью куска мягкого

свинца молотком вбивали в углубление, — весь рельефный узор оттискивался на нем, он получался пластичным с мягкими округленными линиями моделировки.

Одна из характерных черт народного искусства — бережное отношение к материалу, особенно дорогому и художественно выразительному. Корпус и детали многих украшений ювелиры делали из тонкой металлической пластинки, она была только обложкой украшения, и заполняли ее специальной мастикой, которая придавала ей весомость и служила сохранению тончайшего тисненого узора. Вещь воспринималась как массивное золотое украшение с тонкой, играющей блестящей светотенью орнаментацией. В этом не следует усматривать попытку подделки, желание ввести человека в заблуждение, напротив — все основывалось на разумном, экономном отношении к драгоценному металлу. И действи-



Формы для тиснения-босма деталей украшений по тонкому листу металла. Хива. Вторая половина XIX в. Бронза. Литье, чеканка.



*Инструменты ювелира: ножницы, щипцы. Хорезм. Вторая половина XIX в.*

тельно, необходимо ли обязательно все украшения выполнять целиком из золота? Это лишь удорожает изделие. Вполне достаточно, что золото или серебро полностью сыграли свою главную эстетическо-декоративную роль в художественном произведении. Поэтому, думается, басменная техника — один из интересных традиционных приемов, который стоило бы использовать и в современном ювелирном искусстве. Безусловно, подобная рекомендация ни в коей мере не исключает производство целиком золотых

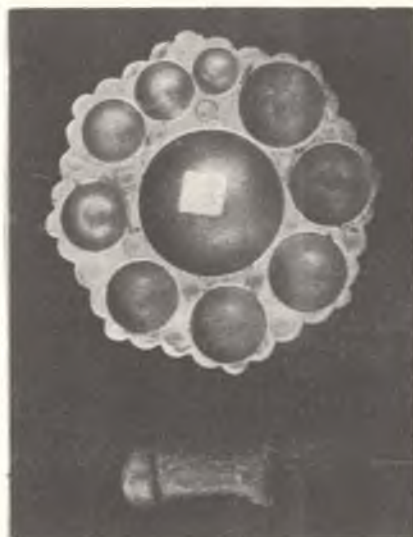
изделий в технике литья, штамповки, чеканки и других, не заменяет их, так как они обладают своими художественными достоинствами, а лишь дополняет к ним один из возможных вариантов изготовления высокохудожественных и менее дорогих изделий, открывая более широкие возможности для новых поисков оформления.

Чернение по серебру создавало сдержанные, благородные сочетания. Включение в узор золоченых деталей усиливало его яркость, делало украшение более нарядным, праздничным.

Филигрань, ажурная и накладная, сочеталась с зернью, которая вносила рельефность, композиционно выделяла основные мотивы узора, играла блеском зерен и дополняла, варьировала живую ритмику орнамента. Использовалась зернь и самостоятельно. На гладкой поверхности золота или серебра из зерни выкладывали узоры, в основном, в виде треугольников, ромбов и полос. Из зерни строили пирамидки, которые завершали край изделия или конец подвесок. Из нее спаивали очень эффектные кольчатые, звездчатые, двух-трехслойные ажурные бусины для ожерелий и подвесок, где они сочетались с кораллами и жемчужинами.

Возвращаясь к филигрань, следует отметить еще один ее вид, бытовавший под названием «так нишин», что означает «сидящий внизу», «усаженные или посаженные на фон» — перегородчатая инкрустация. Техника заключалась в том, что на гладкой поверхности металлического украшения из узкой (1—1,5 мм) серебряной упло-

*Форма для тиснения-босма куполков и сферических бусин. Бухара. Вторая половина XIX в. Бронза, литье.*



щенной проволоки сплошь выкладывали мелкие ячейки, напоминающие соты. В них вставляли кусочки бирюзы, закрепляли мастикой и полировали. От техники перегородчатой эмали — клуазоне, когда жидкий, разведенный порошок эмали закладывали в ячейки и расплавляли, она отличалась тем, что здесь в ячейки вставляли подогнанные по форме и размеру глазки бирюзы. Бирюзу тонко обрамляли золотом. Узор по форме ячеек напоминал рыбку чешую, как его часто и называли — «пушти балык». Ювелирные украшения, оформленные в этой технике, были найдены в Амударьинском кладе (V—III вв. до н. э.). Декоративно-выразительная техника перегородчатой инкрустации в XIX в. получила распространение у бухарских мастеров, которые применяли ее для оформления головных украшений, поясных блях и пряжек. Также часто для обрамления украшений или композиции узора использовали 1—2 ряда мелких, круглых гнездышек из филигрانی с глазками бирюзы.

Для декоративного оформления украшений мастера применяли также технику выемчатой эмали с выборкой фона вокруг мотива, или в басменной технике, благодаря которым получали золотой растительный узор на фоне темно-синей эмали, создававшие красивое и звучное сочетание. В полихромных изделиях излюбленным было сочетание синего с бирюзово-голубым и белым: оно напоминало колорит изразцов облицовок архитектурных памятников периода расцвета, но уступало им в изяществе орнаментального и тонкого решения. В украшениях, особенно Хорезма, встречались медальоны наlobных и нагрудных украшений, тонкий растительно-арабесковый узор которых выполняли в технике перегородчатой эмали с теплыми цветами палитры: красными,

желтыми, розовыми и палевыми. Думается, что такие вещи были или привозными из Азербайджана, России или Персии, или работой приезжих мастеров.

Для орнаментации мастера использовали также технику гравировки и плоско-рельефной чеканки. Тонкая волнисто-зигзагообразная гравировка фона придавала серебру матовость. Для обработки фона использовали и канфаренье. Обработанный кольцевым пунсоном, он приобретал зернистую поверхность, а точечным пунсоном — матовую. Детали изделий шлифовали и полировали. Наносили узор на поверхность изделия ювелиры не трафаретом; с помощью «калама» — тростникового пера или циркуля они размечали основные композиционные узлы и линии, а все остальное возникало в процессе чеканки. Пользовались мастера и техникой ажурной резьбы. При сквозной резьбе узор сначала рисовали на бумаге, которую накладывали на металл.

Знали ювелиры различные способы изготовления гнезд для камней и стекла: в басменной технике, когда оправу рельефно создавали тиснением; в технике филигрانی, когда оправу выкладывали витой, гладкой или уплотненной проволокой; в процессе литья, например, перстня. Использовали для оформления изделий и бусины коралла и жемчуга, которые насаживали на поверхность украшения с помощью вертикальных штифтов, напоминавших гвоздики. Бусины целиком выступали и имели в центре золотую или серебряную точку. Широко применяли позолоту и серебрение (85, с. 11—14; 56, с. 45—48). Готовя украшение, ювелир обычно использовал несколько технических приемов, умело сочетая их и достигая многообразия художественной выразительности. Реже делали изделия в одной технике. Выразительность язы-

ка, создаваемого техническими приемами, влияла на сложение стиля искусства.

Богатая фантазия мастеров в художественно-образной форме отражала красоту природы и жизни, вдохновенно поэтизируя и одухотворяя ее. Лучшие ювелиры были широко известны: в Ташкенте — Бободжон Ахун, его сын С. Бободжонов, усто Мирхалил, усто Самыгитдин, А. Шоисламов, Б. Муслимджанов; в Бухаре — М. Абдуганиев, М. Ахмедов, усто Сайид Аъло, усто Исхоккул, усто Бахрамджон, Б. Халимов, М. Магруфов, усто Кори-Шариф; в Коканде — усто Махмуд, М. Рахимов, усто Омон-ходжа, Х. Наджметдинов, переехавший из Шахрисабза; в Чусте — усто Салимджон; в Шахрисабзе — усто Мирза; в Гиждуване — Д. Абдуллаев, усто Джума, усто Махмуд; в Хиве — усто Давлят и его сын А. Давлатов; в Ургенче — М. Абдуллаев; в Ассаке — В. Хафизов; в Самарканде — И. Камилбаев, Х. Юлдашев; в Карши — усто Нареддин; в Намангане — усто Нияз-Ахун; в Андижане — Х. Атабаев; в Ходжейли — усто Айберген и многие другие.

Со времени присоединения Туркестана к России местные мастера, в том числе и ювелиры, участвуют в городских, областных, столичных и международных выставках. Работы мастеров оценивались высоко, им присуждали дипломы и премии. Первая выставка в 1869 г. состоялась в Ходженте, на ней ювелиры были награждены подарочными халатами и похвальными свидетельствами (290, с. 119). На Туркестанской кустарно-промышленной выставке в Ташкенте почетный халат за серебряные изделия получил Низам Ишназаров, серебряную медаль за золотые и серебряные изделия — работавший в Туркестане Г. Рубанов, русский мастер (164, с. 79). На областной выставке в Самарканде в

1894 г. «усто Хамрабай Юлдашев, Ибрагим Камилбаев и усто Ходжа-заргар — ювелиры выставили различные в туземном вкусе изделия из золота и серебра, эмалированные... (ожерелье серебряное филигранное). Похвальный лист был вручен за ювелирные изделия Хамрабаю Юлдашеву» (71, с. 116, 132). В 1909 г. на юбилейной Туркестанской областной сельскохозяйственной выставке в Ташкенте были вручены: «Похвальные листы Мир Хамид Мир Рахимову (Коканд) — за ряд золотых изделий, бухарцу Ходжа Мир Акрам Пулату — «за выставленные золотые изделия ручной работы», ташкентскому мастеру Бахрамджону Муслиджанову — «за изделия из золота и серебра» (86, с. 47—48).

Работы мастеров, участников выставки, получили очень высокую оценку: «Серебряные украшения женщин Туркестана превосходят русские. Сильно развиты кустарные промыслы. Художественные работы очень развиты среди мусульман, художественные способности составляют врожденные черты и всякое новшество в промыслах и мастерах быстро усваивается ими и применяется к делу в совершенстве. Изучение какого-либо искусства, на которое иному требуется употребить много лет, сартом достигается в несколько недель или месяцев. Доказательство этого — большое количество искусных... изящных серебряных, деревянных и глиняных вещей» (86, с. 8).

Как видим, наряду с консервативностью и застойностью общественной жизни и культуры феодального общества XIX в. в нем существовало естественное стремление к развитию, к поискам, к новому. И уже в начале XX в., благодаря более близкому знакомству с русским прикладным искусством, правда, знакомству довольно узкому

и однобокому, возникает стремление к восприятию его близких отдельных черт, которые хорошо понятны и осваиваются легко и быстро. Есть упоминания очевидцев о том, что, когда мастеру давали копировать совершенно неизвестное изделие или просили создать в стиле ему незнакомом, он с этим прекрасно справлялся. «В Коканде находятся искусные мастера, выделяющие разные золотые и серебряные вещи, украшенные бирюзой, по европейским образцам, а именно: браслеты, серьги, запонки, ручки для перьев и т. п.» (154, с. 193). Таким образом, местные мастера наряду с традиционными изделиями, по заказам делали украшения и по русским образцам XIX в.

В XIX в. в жизни местного населения ювелирные украшения продолжали сохранять многофункциональное назначение. Ценилась их художественная выразительность. А разделяла — престижная значимость: золотые и позолоченные изделия с самоцветами и жемчугом предназначались для знати; у средних слоев преобладали серебряные и позолоченные изделия с цветными камнями, кораллами и стеклами; бедноте отводились примитивные изделия из меди, бронзы и стекла. Сохранялись возрастные, этнические и другие особенности.

Но самое удивительное, с точки зрения современного мировоззрения, заключалось в том, что все без исключения местные ювелирные украшения в XIX в. продолжали сохранять апотропеическое значение. Все изображенное в них носило магически-заклинательный характер. Главный смысл заключал в своей основе элементы древних ритуально-анимистических представлений доисламской поры. Со временем первоначальный конкретный смысл формы отдельных украшений и мотивов орнамента забывался и пере-

осмысливался, но сохранялось общее представление о нем как о предмете, несущем добро и благожелательность, здоровье и счастье, как обереге, защищающем от болезней и «козней злых духов» и врагов. Такая приверженность к старому становится понятной в исторических условиях эпохи разложения феодализма с ее застойным патриархальным укладом жизни и обычаями, устаревшими канонами и господством религии. При полной оторванности женщины от общественной жизни, ее замкнутом, затворническом существовании сохранялась вера в чародейство, заклинания духов, в предсказания, прорицания, пророчества, предназначения, ворожбу, колдовство, гадания — на песке, камнях, горохе, катышках, раковинах, четках, звездах и т. д. Несколько фактических сведений помогают убедиться в этом: 1842 г. — «Об акушерстве не имеют никакого понятия, и, вместо всякого пособия при трудных родах, жгут перед родильницей змеиную кожу» (91, с. 67). «Когти тигра, клыки кабана, разные камешки и другие предметы носят туземцами, как талисманы, которые спасают от болезней и несчастий. Ухо степной собаки носится женщинами на шее, чтобы отогнать нечистых духов, препятствующих ей забеременеть» (302, с. 380). «Самаркандские узбеки верили, что ношение с собой полового органа волчицы способствует деторождению. Женщины носили его зашитым в тряпочке за пазухой или на плече. Для облегчения родов роженице клали в постель волчью жилу, надевали на руки или привязывали волчью челюсть, лапу или зуб, давали раствор порошка высушенного волчьего сердца» (244, с. 115).

Можно привести множество подобных фактов, которые помогают понять смысловое значение, придававшееся ювелир-

ным изделиям в прошлом. Они, как сказки и легенды, доносят до нас представления древних эпох. Их формы и орнаментации рассказывают о фантастическом, воображаемом мире, созданном мифологией и народным фольклором, переплетавшимися с реальной жизнью.

В связи с обычаями и верованиями бытовые вещи и украшения приобретали особое значение. Головные украшения мужчин и пояса служили регалиями, были символом власти, общественного и социального положения, а перстни-печати — утилитарными предметами для высокопоставленных и деловых людей, а также амулетами. Для женщин и детей ювелирные изделия служили амулетами и украшениями и были связаны с важнейшими обрядами. Больше всего украшений входило в свадебный убор невесты, перенасыщенный символикой культа животворящего женского начала и магическими охранительными знаками, которые часто сливались с аграрной символикой. Детей любили и любят все, везде и всегда, но в Средней Азии они пользовались особым вниманием, поэтому обязательному и обильному деторождению придавалось большое значение. И сейчас, в конце XX в., в Таджикистане и Узбекистане сохраняется самая высокая рождаемость в стране, здесь больше, чем в других республиках, многодетных семей и матерей-героинь.

В XIX в., как и раньше, ребенок встречался с амулетом сразу после рождения, некоторые из них имели вид украшения. «Новорожденному навязывали на левую ручку беленький волшебный камушек» (62, с. 93). Ребенку, который еще не умел ходить, надевали браслеты из бусин, вдевали маленькие серьги. Когда исполнялся год, его стригли: «Стригут голову обыкновенно не сплошь, а ос-

тавляя два пучка волос на висках, над ухом; когда пучки эти подрастут, их заплетают в маленькие косички, к концам которых у девочек привязывают кораллы, бусы или амулеты». В какой-то мере амулеты с бубенчиками или звенящими подвесками играли и утилитарную роль, так как по их звону мать знала, что дите находится где-то поблизости. Годом к 8—9 «... в богатых семьях девочки снабжаются более или менее полным комплектом таких украшений, как ожерелье, кольца, серьги и браслеты» (185, с. 178, 191). «По установившимся обычаям ювелирные украшения должны быть у каждой девушки, ставшей невестой, и являлись частью ее приданного» (85, с. 10). Обилием украшений отличался свадебный костюм невесты, ими увешивались голова, грудь, плечи, пояс, руки. С годами, с рождением детей, число украшений убавлялось и к 40 годам, когда женщина в XIX в. считалась пожилой, она сохраняла, как обязательные, перстень и серьги простой формы. Украшения носили с раннего детства до старости. По обычаю комплекс их менялся в зависимости от возраста и семейного положения. «Все украшения, предназначенные для женщин, очень красивы по форме, богато орнаментированы: тумар, тиллак-каш, баргак и др. Для волос тилло-баргак, тумар сават. Украшения в виде сумочек или больших медальонов на груди: забегулле, култук тумар — амулет, биллякузук, халка — серьга» (215, с. 13).

В формах и декоре ювелирных украшений и их деталей в XIX в. преобладал растительный орнамент, который сочетался с геометрическими, астральными, зооморфными мотивами, представлявшими разновременные образы, сложившиеся и трансформированные на протяжении веков.

По назначению украшения условно разделяются на несколько групп: головные, налобно-височные, налобные, налобно-височно-нашейные, височные, накосные, носовые, ушные, нашейные, нагрудные, наплечные, подмышечные, поясные, наручные.

Из этих украшений складывались комплекты, носимые в определенном возрасте и в разных случаях жизни. На праздники женщины и девушки надевали как можно больше самых нарядных украшений, в будни желательным минимумом были кольца, серьги, браслеты, бусы более скромные по виду. Понятие «комплект» чаще не соответствовало понятию «ансамбль», как целостному художественному произведению, единому по образному решению и стилю. На фотографиях женщин конца XIX — начала XX вв. чаще виден набор разнохарактерных украшений, что в какой-то мере свидетельствует об утере чувства стиля, определяемой рядом причин. Судя по разрозненным вещам музейных коллекций, ансамбли, решенные в едином художественном ключе, создавали ювелиры. Отдельные украшения, особенно сложные, образно тяготеют к ансамблю, и только тогда, когда их включали в него, раскрывалась их оптимальная выразительность. Но не все были в состоянии заказать полный ансамбль. Часть украшений передавали по наследству, другие покупали и собирали постепенно и комплект, носимый женщиной, нередко состоял из разрозненных и разновременных изделий.

Названия ювелирные украшения получали не по единому признаку. Одни происходили от способа ношения, другие — от формы изделия, третьи — от звукоподражания, производимого украшением, четвертые — от материала, пятые — от народа, который при-

нес эту форму. Значит, от того, что представлялось главным в том или ином украшении. Поэтому необходимо понять и расшифровать местные названия ювелирных изделий, так как они иногда помогают раскрыть его основное содержание, его происхождение на определенном историческом этапе, а иногда, наоборот, уводят от первоначального смысла благодаря переосмыслению, происшедшему со временем. В названиях украшений есть синонимы, омонимы, иносказания, с аллегорическим подтекстом. Многозначность и метафоричность терминов объяснима. Создавалась игра слов, тонкие смысловые переплетения. Отдельные украшения выступали как дву-или многозначные по смыслу. Выявить этимологию терминов необходимо, чтобы еще глубже понять этот вид искусства. В ряде исследований названия украшений нередко искажены, иногда настолько, что невозможно добраться до смысла слова. Поэтому мы сочли нужным унифицировать названия украшений на основе современного узбекского и таджикского языков, но (для упрощения) без использования диакритических знаков.

Яркие, черноокие женщины носили широкие и длинные туникообразные или чуть прилегающие платья и халаты. Одежду шили из одноцветных тканей — в основном красных, оранжевых, желтых, или из тканей с дву-и многоцветными полосами или аборвыми разводами. В ансамбль с такой одеждой должны были включаться украшения и создавать определенное образное решение.

Кто носил нарядные украшения, для кого они предназначались, какому образу они подчинялись? «В общем характер туземной женщины следует назвать живым и в высшей степени веселым; в молодые

годы она постоянно мурлычет песню. Движения быстры, даже порывисты, но никогда не бывают угловатыми» (186, с. 133—134).

Идеал женщины, начиная со средневековья, — героиня, созданная поэзией. Возлюбленная, луноликая похитительница сердец ослепляет и покоряет станом, схожим с кипарисом или пальмой, телом — словно серебро, сердцем — как ясный камень в серебре, лицом как лепестки роз или персик, размахом бровей словно птичьих два крыла, или два меча, тяжелыми черными косами, ресницами — как стрелы, зубами — жемчужинами, ушами — как раковины, устами подобными лалу, рубину или кораллу... Такое несколько трескуче-выспреннее воспевание, цветистый слог, причудливые метафоры, переплетающиеся с символической, характерные для поэзии и в целом для эстетики этого времени, нашли своеобразное отражение и в искусстве ювелиров.

В XIX в. свадебный обряд фактически превратился в продолжительный и хорошо срежиссированный спектакль с магическими действиями и соответствующими костюмами.

Украшения для головных уборов отличались многообразием типов.

«Так'я-дузи» — «нашитое на шапочку», «так'я-тузи» — «нанизанное на шапочку» или «нанизанная шапочка» представляла фигурную пластину, со всех сторон густо обвешенную длинными подвесками из металлических и каменных бусин, цепочек и лепестков. Наложённая на шапочку из ткани, она полностью ажурно закрывала ее и повторяла форму в металле и камне. Так'я-тузи входило в приданое девушки Хорезма. Широкое распространение подобное изделие под названием «купба» — «куполочек», имело у соседей-туркмен. Слова

«тузи» и «дузи» встречаются в названиях других хорезмийских головных украшений и сейчас воспринимаются как термин, обозначающий вообще украшение. В тоже время название говорит о том, что первоначально они восходили к нашитым или нанизанным изделиям. Сохранилось «так'я-тузи» и с твердым металлическим ажурным каркасом, усаженным глазками камней.

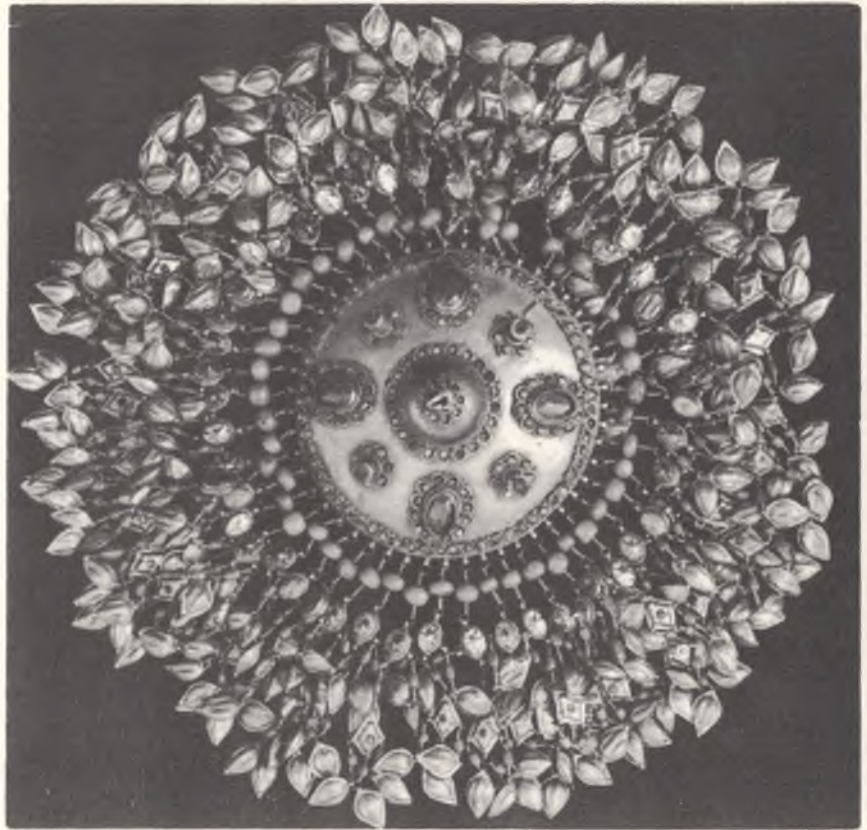
«Так'я-тузи» делали с круглой, квадратной, шести- или восьмигранной пластинкой, с куполком или камнем в центре. Серебряную золоченую пластинку оставляли гладкой или орнаментировали и усаживали цветными камнями или стеклом. Узоры наносили гравировкой, тиснением или филигранью. Сохранились мотивы одновременного происхождения от самых простых, восходящих к архаике: спирали, треугольники, квадраты, прямоугольники, на которые членилось поле пластины. Камни и стекла создавали центрические композиции: самый крупный камень — в середине, вокруг него, несколько отступая, более мелкие, обычно овальные кабошоны. В более нарядных изделиях каждый камень или стекло окружали рядом мелкой бирюзы, вставленной в гнездышки из плоской проволоки. Кайма из одного или двух рядов такой бирюзы обрамляла всю пластинку, завершая и замыкая композицию. На других «так'я-тузи» поле между камнями орнаментировали в технике накладной филигрании и зерни, в которой хорезмийцы достигли высокого мастерства.

Используя один из излюбленных мотивов «айланма» — вертящийся, в виде спирали, упруго изгибающейся и веерообразно или лучеобразно расходящейся из узлов композиции и увенчанной зернью, создавали узор, полный движения и силы, играющий све-

том и тенью, блеском золотых зернышек (ХМ, №1143). Зернь называли «зигорок» — льняное семя, имея в виду его лечебное свойство и, как всякое зерно, оно было символом плодородия. Каждая деталь украшения в прошлом не лишена смысла. В другом варианте всю поверхность круглой пластинки покрывали бирюзой в технике перегородчатой инкрустации. В центре располагался куполок с трубочкой для вставки птичьих перьев, окруженный пятью крупными круглыми сердоликами (ХМ, № 1142). Для оформления одного и того же типа украшений мастера использовали различную технику, что помогало создавать многообразные декоративные эффекты.

Куполок с трубочкой для вставки птичьих перьев характерен и для туркменских девичьих головных уборов. У формы с куполком могло быть несколько истоков. Она — или рудимент, или в миниатюре форма древнего женского шлема с отверстием для косы. В связи с этим интересна находка в Кара-тепе (Туркмения) терракотовой головки со спадающей на затылок с верхушки шлема косой (энеолит, III тыс. до н.э.) (128, с.26). Куполок «так'я-тузи» также мог ассоциировать с юртой и куполом здания. Украшение головного убора перьями — древний местный обычай, связанный с образом птицы.

Протооригиналом для большинства ювелирных украшений служили первоначально предметы утилитарного назначения, а не амулеты и талисманы. Форма головных украшений восходила к шлему, шапочке и налобной повязке. Шлем охранял жизнь человека в бою, шапки защищали от холода и жары. Налобная повязка служила для закрепления волос, чтобы они не мешали при работе. Шлем, помимо основной купольной части, имел бармицы — наза-



«Так'я-тузи» — украшение на шапочку. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, бирюза, коралл, стекло. Босма, ковка, золочение.

затыльник, нащечники, забрало — из сетки или пластин. Подобные детали имелись и у отдельных видов шапок, которые сохранились до XX в. С формой и ее деталями, послужившими основой, их значение переносилось на новое изделие, которое перенимало их охранительную роль уже символически.

Шлемы в Средней Азии связаны и с образами женщин-воительниц, которые наравне с мужчинами участвовали в битвах и войнах, были предводительницами, боровшимися и защищавшими свободу своего народа. О них повествуют эпические сказания тюркских народов «Огузнаме», «Алпамыш», «Кырк-кыз», о них рассказывают легенды, о восточных амазонках пишет древнегреческий историк Геродот. Память о них

хранят крепости и дворцы «Кырк-кыз» — «Сорок дев» близ Термеза и в Туркмении\*. В древности к шапочке пришивали украшения, которые делали ее нарядной и одновременно символизировали защитную силу шлема. Вспоминаются массагеты, жившие в Хорезме в VI — IV вв. до н.э., «головные уборы которых украшались золотом», и правители Хорезма первых веков н.э., нарядно изукрашенные головные уборы которых

\* Доктор архитектуры М.С.Булатов любезно сообщил мне о своем предположении о слове амазонка, которое, по его мнению, произошло от тюркского Ума — богиня-мать или женщина, сон — натянула, ка — тетиву. Греческое толкование слова амазонка — «безгрудая».



*«Так'я-тузи» — украшение на шапочку. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, бирюза, коралл, стекло. Босма, ковка, золочение.*



*«Так'я-тузи» — украшение на шапочку. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, сердолик, бирюза, коралл, стекло. Босма, ковка, золочение.*

имели шлемовидную форму с наушниками и назатыльником. Подтверждает связь головных украшений с шлемом также существование у каракалпакских, а возможно и бухарских женщин вплоть до XIX в. металлических орнаментированных шапочек.

У некоторых вариантов «так'я-тузи», основу которых составляли квадратные или многогранные пластины, по сторонам прикрепляли туморы-амулеты цилиндрической или шестигранной призматической формы с куполками на концах, повторяющие форму серебряных амулетов IX — начала XIII вв. и происходивших от игольниц. По смыслу они должны были повышать сакральную силу «так'я-тузи». С края по всей окружности пластин спускались длинные многоярусные подвески из чередующихся цепочек, спиралей-трубочек из тонкой проволоки, кораллов и бусин. Они, в свою очередь, завершались маленькими золочеными подвесками в виде листика, бутона, почки, цветка, зернышка, выполненных в басменной технике. Одни из них делали однослойными, плоскими с рельефным узором, другие — «дугыми» — объемными и полыми внутри. Сакральная сила зерна, бутонов, почек, цветка, листьев была связана с идеей плодородия и весеннего возрождения природы, а в данном случае и с плодovitостью, которую желали женщине.

«Так'я-тузи», наложенная на шапочку, своими длинными подвесками целиком закрывала ее и приобретала форму нарядного шлемовидного головного убора с подвижными, играющими, многоцветными деталями.

У хорезмийцев, как и соседних народов, особой охранительной силой среди птиц наделяли филина. Его перья вставляли в разные головные уборы, как и в куполок «так'я-тузи».

В этом отношении интересно наблюдение исследователя быта киргизов: конец 1940-х гг. — «В доме в качестве оберега в разных местах висели перья филина, над цветным панно («тушкииз»), над рамкой с фотографиями, на детской шапочке. Одно перо было воткнуто в балку»; 1951 г. — «В семейном реликварии — кожаной сумке, оставшейся от матери и наполненной амулетами, были зуб волка, коготь медведя, коготь филина»; 1948 г. — «Амулет, подвешенный к швейной машине с целью предотвратить порчу машины, состоял из пера филина и голубой бусинки бирюзы, скрепленной с пером шерстяной ниточкой». У казахов в 1908 г.: «Амулет состоит из головы филина — «укунын басы». Ее привязывали к колыбели в предупреждение нечистого духа» (11, с.58, 59). Вот какую магическо-защитную роль отводили филину народы Средней Азии, в том числе и хорезмийцы, которые одной из причин такой волшебной силы считали способность филина видеть ночью, во тьме, что недоступно человеку. Очевидно имело значение и то, что наряду с вредными в хозяйстве грызунами, филин уничтожал смертоносных тарантулов, каракуртов и скорпионов.

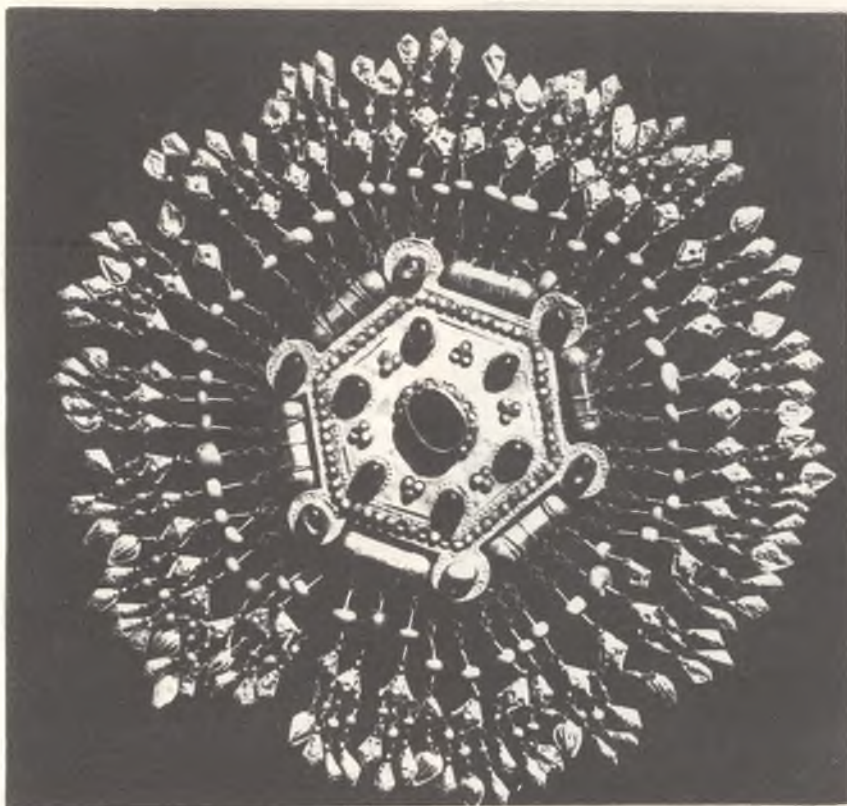
«Так'я-тузи» делали и квадратной формы с выступающими по углам трехчетвертными кружками. Форма пластинки и особенно деревянный колыб, по которому ее вырезали из металлического листа, раскрывают аналогию ее абриса с планом местного архитектурного сооружения: сельской усадьбы, феодального замка, загородного дворца, мавзолея, караван-сарая — квадратного с четырьмя выступающими башнями по углам и с куполком в центре, как, например, Ак-тепе в Ташкенте, Тешик-кала в Хорезме VI—VII вв., Кырк-Кыз в Термезе XI в., XVI в.?

Переносили архитектурные формы в ювелирные изделия еще в III в. до н.э. — III в.н.э. и в другие столетия. Образ крепости, усадьбы, дома, где человек находил убежище, переносили на украшение, которое наделяли его защитной силой. Форма и декор ювелирных изделий, таким образом, были не только результатом художественной фантазии мастера, а плодом жизненных наблюдений и магических представлений.

На «так'я-тузи», как и многих других украшениях, часто сочетались разноцветные стекла и камни. По этому поводу один из жителей Хивы рассказал мне: и раньше люди считали, что когда на украшении использованы камни одного цвета, — это красиво, но обязательно нужно вставить и камни других цветов, только так можно было отвлечь и отвести от человека действие «злого глаза». Так раскрывается одна из причин любви к полихромии в местном ювелирном искусстве и других видах декоративно-прикладного искусства, в основе которой был не только эстетический признак.

Украшения предстают перед нами не только визуально, но и в смысловом значении, которое придавали ему мастера, первоначально изготавливавшие, и женщины, носившие их. Но со временем конкретная смысловая связь терялась и забывалась, как случилось с большинством украшений XIX в., и они воспринимались более отвлеченно.

«О л т и н - т у м о р» — золотой амулет (227, с. 115), название которого определяли материал и значение, представлял соединение двух-трех-четырёх шестигранных призматических трубочек из золоченого серебра с куполками на концах. Поверхность трубочек покрывали тисненым отвлеченным узором, восходившим к растительным мотивам. Туморы в виде цилиндрической или призматической



*«Так-я-тузи» — украшение на шапочку. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, сердолик, бирюза, коралл, стекло. Босма, ковка, золочение.*

трубочки, в которую закладывали молитву, написанную на бумаге и свернутую в свиток, в XIX в. выделывали во многих районах. Их носили и на головном уборе, но чаще на груди, и очень редко на плече как амулет. В Хорезме, кроме того, составляли композицию из нескольких лежащих в ряд трубочек и носили, как и «так'я-тузи», на макушке шапочки. Число входивших в него трубочек определялось состоятельностью владелицы.

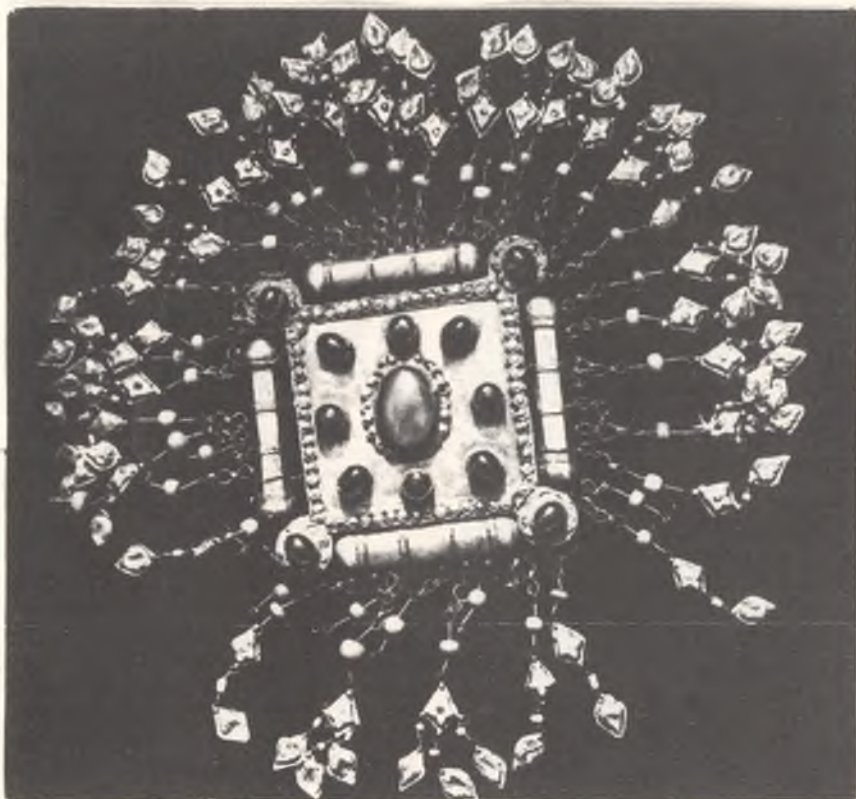
Форма «олтин-тумор» в художественном отношении не выдержана, но детали — призматические футляры, которые восходили к утилитарному предмету — игольнице, найдены в пропорциях и несут очень мягкий по моделировке, невысокий и тонкий рельефный узор. Кра-

сивы и шестилучевые звезды из бирюзы в гнездах, расположенные на куполках. Представляется, что соединение амулетов чисто механическое, оно не преследовало художественного значения. Они играли престижно и магически количественную роль: чем их больше, тем богаче человек и тем сильнее сила оберега.

Упоминания о царском венце и короне, символах власти, встречаются в исторических источниках XIX в. В 1801 г. в Бухаре при возведении на престол «Мир Хайдар возложил на голову венец, украшенный драгоценными камнями» (174, с.8). В 1820 г. на приеме посольства А. Ф. Негри у того же Мир Хайдара была «чалма, увенчанная султаном из перьев цапли» (171, с.57). 1885 г. Хива:

Сеид Абдуллахан при восшествии на трон «возложил на себя царскую корону», — сообщил Агахи. В том же году Кутлуг Мурад хана «посадили на трон и увенчали его голову царской короной» (173, с.546,551). По описаниям не ясно, какую форму головного украшения имели в виду очевидцы, не упоминается и местное название короны и венца.

В 1877 г. А. Вамбери головное украшение называет «тадж» (63, с.160). Тож — корона, венец. Второе значение слова — гребень, хохолок птицы. В коллекции Музея искусств Узбекской ССР есть изделие, называемое «тадж-дузи» (кол.7. № 64). Оно составлено из четырех сдвоенных «бодомов» (миндаля), расположенных в два ряда, один над другим. В центре каждой миндалины вставлены цветные стекла в обрамлении ряда бирюзы и ажурного узора веерообразно расходящихся спиралей из филигранны с зернью, по краям миндалин — подвески. Украшение оформлено в стиле, характерном для ювелирного искусства Хорезма XIX в. Вверху, в развилке между миндалинами, расположен шаровидный расруб для перьев. Форма изделия, составленная из четырех миндалин, в основе своей перекликается с хорезмийским головным украшением «бодом-ой», составленным из трех миндалин. Основной мотив украшения «бодом» — результат обобщения и трансформации фигуры птицы в растительный узор, но продолжающий напоминать силуэт птицы (88, с.121—143), то есть характерный для орнаментального искусства «проросший» орноморфный мотив, который не утерять свое смысловое значение. Во многих керамических центрах Узбекистана мастера и сейчас называют его не миндаль, а крыло птицы, крыло павлина, крыло утки, крыло совы, белая птица, сова, павлин. Мотив из сдвоенных



*«Так'я-тузи» — украшение на шапочку. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, сердолик, бирюза, коралл, стекло. Босма, ковка, филигрань, золочение.*

миндалин, такой как в «тож», называется «мургоби» — птица, которая считалась защитницей людей и отгоняла «злых духов». Фигурку птицы, сделанную из меди, раньше прикрепляли над входом в дом. «Тож» разных форм, судя по неполным данным, был головным украшением для мужчин и девушки-невесты.

Головное украшение «жигга» упоминалось в XV в. в поэмах А. Навои и ассоциировалось с павлиньим венцом (184, с.189). «Жигу» часто изображали в иранских и среднеазиатских миниатюрах XV—XVIII вв., она имела широкое региональное распространение. Народному герою эпоса Алпамышу приписывают такие слова:

Знай, я был главой народу своему.  
Золотой джиггой я украшал чалму.

Первое значение слова «жигга» — эгрет, второе — птичий гребешок (53, с.437). «Тож» и «жигга» сближало смысловое значение прообраза формы — гребешок, хохолок птицы и трубочка для ее перьев. Судя по мотиву «тож», сохранившемуся на современных золотошвейных тюбетейках Бухары, в отдельных вариантах было сходство и различие. В исторических описаниях понятия султан и корона часто смешиваются. Вот как описывали шествие кокандского Худоярхана в мечеть в день праздника в 1863 г.: «Хан... в богатой чалме, украшенной спереди султаном в виде веерообразной золотой короны, усыпанной камнями» (62, с.90). Здесь эгрет выступает в виде короны. В 1832 г. о бухарском хане: «Белая чалма, на которую иногда надевают эгрет алмазных перьев» (52, с.416). Есть описания, свидетельствующие о том, что владельцы в торжественных случаях надевали на головной убор два вида украшений. Речь идет о хивинском Мухаммад Эминхане, ко-



*Амулет на шапочку «олтин тумор». Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, бирюза. Босма, литье, резьба, золочение.*

торый «на голове носил султан и диадему» (173, с.309). Это дает основание предполагать существование разных типов украшений, служивших символами царской власти, — короны и султана-эгрета. На среднеазиатских миниатюрах XVI—XVII вв. нередко встречаются изображения правителей в золотых зубчатых коронах, но существование их в XIX в. пока ничем не подтверждается.

«Жига» представляла длинную булавку, увенчанную золотым гребешком птицы, выполненным скульптурно в басменной технике. Гребешок с обеих сторон красочно украшали рельефным орнаментом и разноцветными стеклами и камнями, вставленными в гнезда, подготовленные при тиснении узора. В центре часто изображали полумесяц — языческий и мусульманский символ, а сверху располагали «узел счастья». С нижнего края гребешка спускались подвески из бусин и тисненых листьев. По форме он далеко отошел от натурального изображения хохолка или гребешка птицы и со временем вобрал в себя элементы пышного бутона или пальметты. Произошло характерное «прорастание» зооморфного мотива. Завершал «жигу» раструб, в который вставляли перья павлина, фазана, филина. Известный бухарский золотошвей А. Нугманов говорил, что по легенде в «жигу» полагалось вставлять перо птицы Анко — повелительницы птиц, притом взятое у нее в определенном месте. «Жига» предназначалась не только для ханов, ее прикалывали к чалме жених в день свадьбы, получив в подарок от тещи, и символически на один день превращавшийся в «хана». Потом носили ее на тубетейках его сыновья в день совершения обряда обрезания. Более простого вида украшение, обычно парное, прикалывали к шапочке над висками в день свадь-

бы девушки Хорезма, где оно имело несколько иную форму — трубочки, украшенной камнями, и называлось «пархона» — домик или вместилище для пера. Таким образом «жига» имела и ритуальное значение, в смысле оберега, в самые решающие моменты жизни человека.

«Жига», предназначавшаяся для бухарских ханов, отличалась величиной, пышностью и нарядностью. Делали ее двух-трехъярусной в тех же основных мотивах — гребешок, лотос, тюльпан — с многочисленными деталями-ответвлениями, почти превращавшими ее в куст или дерево. Лицевую сторону украшали лалами и бериллами, окружая их укрепленными на штифтах жемчужинами. Реже вставляли алмазы. Даже перья сочетались с жемчужными наверхиями и подвесками. Обратная сторона — золотая пластинка с тонким изящным растительным узором, выполненным в басменной технике. Особенной пышностью отличалась бухарская «жига» конца XIX в. (ГЭ, УЗ — 127 — 1885 г.). Ее также вставляли в недоуздок на голове лошади или верблюда правителя. Когда смотришь на эгреты, сделанные для ханского двора, — очень большие, пышные, многоярусные, — не всегда отличишь те, что сделаны для людей, от тех, что предназначались для животных.

Фигурная изрезанная форма хивинского эгрета напоминала «проросший» трезубец, расположенный над гребешком цветком. Лицевую сторону, как и раструб, украшали в том же стиле, что и бухарские — лалами и бериллами кабошонами в окружении жемчужин, закрепленных на штифтах. Еще более тонко разрабатывали мелкий растительный узор, переданный в живом ритме, с плавными округлыми линиями. Легкую игру света и тени, вспышку бликов создавал низкий рельефный узор на канфаренном фоне. Ук-



«Жига»-эгрет. Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро, стекло. Босма, золочение.

рашение было пластично, объемно-пространственно по решению, сочно по моделировке, силуэтно выразительно. Форма трезубца восходила к остроге для ловли рыбы, которая, став «тамгой», прочно вошла в эмблематику. «Тамгу» в виде трезубца чеканили на монетах правителей Хорезма III в.н.э. Переосмысленная и декоративно трактованная форма трезубца венчала жезл владетеля, изображенного на стенной росписи Топрак-кала (263, р.100).

Украшение не было однозначным по смыслу. В нем со временем слилось изображение трезубца и тернарной композиции с предстоящими животными по

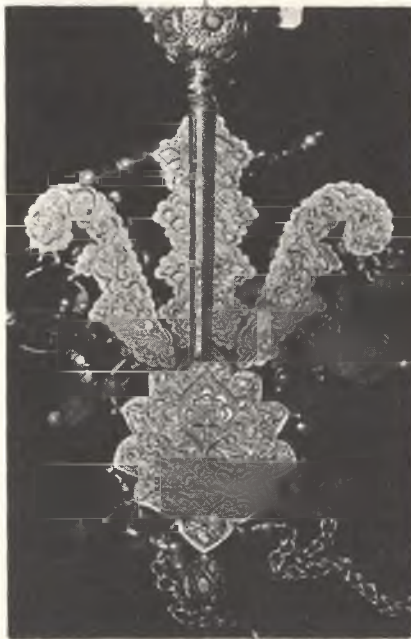
сторонам «древа жизни». В Хиве в 1870 г. на голове хана видели: «...На верху шапки серебряная вызолоченная толстая шпилька (вроде шпинька), загнутая на стороны и оканчивающаяся змеиными головами, а на кончике шпильки между змеиных голов торчит конский волос шишаком» (123, с. 178). На одних «жига» фигурки змей, птиц или животных едва угадываются, на других они так слились с формой трезубца, «проросли» и подчинились декоративному решению украшения, что стали почти неузнаваемыми, но ясно, что сложная форма не была придумана ювелиром, а восходила к символическим изображениям, пережившим временные напластования. В XIX в. смысл украшения, как оберега, сохранялся.

Помимо того, что «жига» имела форму гребешка, или хохолка, связанного с образом птицы, она служила вместилищем для перьев птиц. С образом птицы были связаны многие головные украшения, поэтому необходимо сказать о роли птицы в ритуально-магических представлениях местных народов.

Изображение птиц восходило к глубокой древности. В первобытном обществе люди считали птицу своим родоначальником, предком, тотемом, защитником и охранителем, как животные и растения, птицы затем стали обожествляться, в период сложения антропоморфизма возник образ птицы-женщины. Представлялось возможным их перевоплощение. С появлением божества-человека птица становится также его атрибутом и впоследствии изображение птицы, целиком или *pars pro toto*, ее частей или дериватов продолжало служить символом благополучия, плодородия, богатства, семейного счастья, судьбы, души и т. д. Для правителей во все времена птица продолжала служить символом власти и их покровителем.



*«Жига»-эзрет. Хорезм. Вторая половина XIX в. Золото, лал, берилл, жемчуг. Босма, зернь.*



*«Жига»-эзрет. Хорезм. Вторая половина XIX в. Золото, лал, берилл, жемчуг, бирюза. Босма (оборотная сторона).*

Восстановить картину жизни символа позволяет краткий экскурс в прошлое:

Эпоха бронзы — пуговицы-печати с изображениями орлов (30, с. 78);

IV—III вв. до н. э., Хорезм, Кой-Крылган-кала — «изображение мужчины, увенчанного высоким шлемом в виде головы фантастической птицы» (263, с. 172, р. 71);

I—II вв. н. э. — амулет в виде бронзовой фигурки петуха (261, р. 366);

III в., Топрак-кала — скульптура с изображением хорезмийского правителя в короне в виде фигуры белого орла (263, р. 100);

III в., Ангка-кала — «медная монета с изображением царя в своеобразной короне в виде орла» (261, с. 31), Ангка-кала, — не от птицы ли Анко, приносящей счастье и благополучие, получил свое название город;

III — IV вв., Куния-Уаз, кушано-афригидское время — «фрагмент тарелки с штампованным изображением сцены видимо религиозного характера. На тарелке даны в профиль две женщины в одинаковых нарядах (широких юбках и головных уборах в виде головы птицы, стоящие по обе стороны третьей, более пожилой в таком же наряде» (263, 390, р. 12);

IX—XI вв., Хорезм, Змухшир и другие районы — металлические головные булавки, завершающиеся фигурками птиц, птицы — подвески; X в., Бухара — праздник нового года Навруз — «мужчины закалывают петуха в честь Сиявуша» (190, с. 33). Птица была символом культа Сиявуша в зороастризме;

XIII в. «У Огузхана было 24 внука, каждый имел свои тамги и названия птиц, ставших у них онгонами: кречет, сова, коршун, мышелов, копчик, перепелятник, ястреб, сокол, ворон, беркут, хумай» (146, с. 53). 1403—1406 гг. Клавихо

описывал одну из парадных юрт Тимура, на куполе которой «высилась большая серебряная с позолотой фигура орла, простершего крылья», а пониже его «выходили из палатки три серебряных позолоченных сокола... у этих соколов были распущены крылья...» (144, с. 274—275);

XIX в. «Петух и курица олицетворяли плодородие и широко использовались в ритуале хорезмийских свадеб» (240, с. 324). В 1900 г. «На тюрбетейку первенца-мальчика прикрепляют 2—3 перышка совы, а вообще амулеты илон-шах (рог змеи — Д. Ф.) или «шах» (241—17,18), когти совы (241—15) или орла, оправленные в серебро (241—17,18)... для сохранения от «порчи» и «дурного глаза, болезней и т. д.» (101, с. 215);

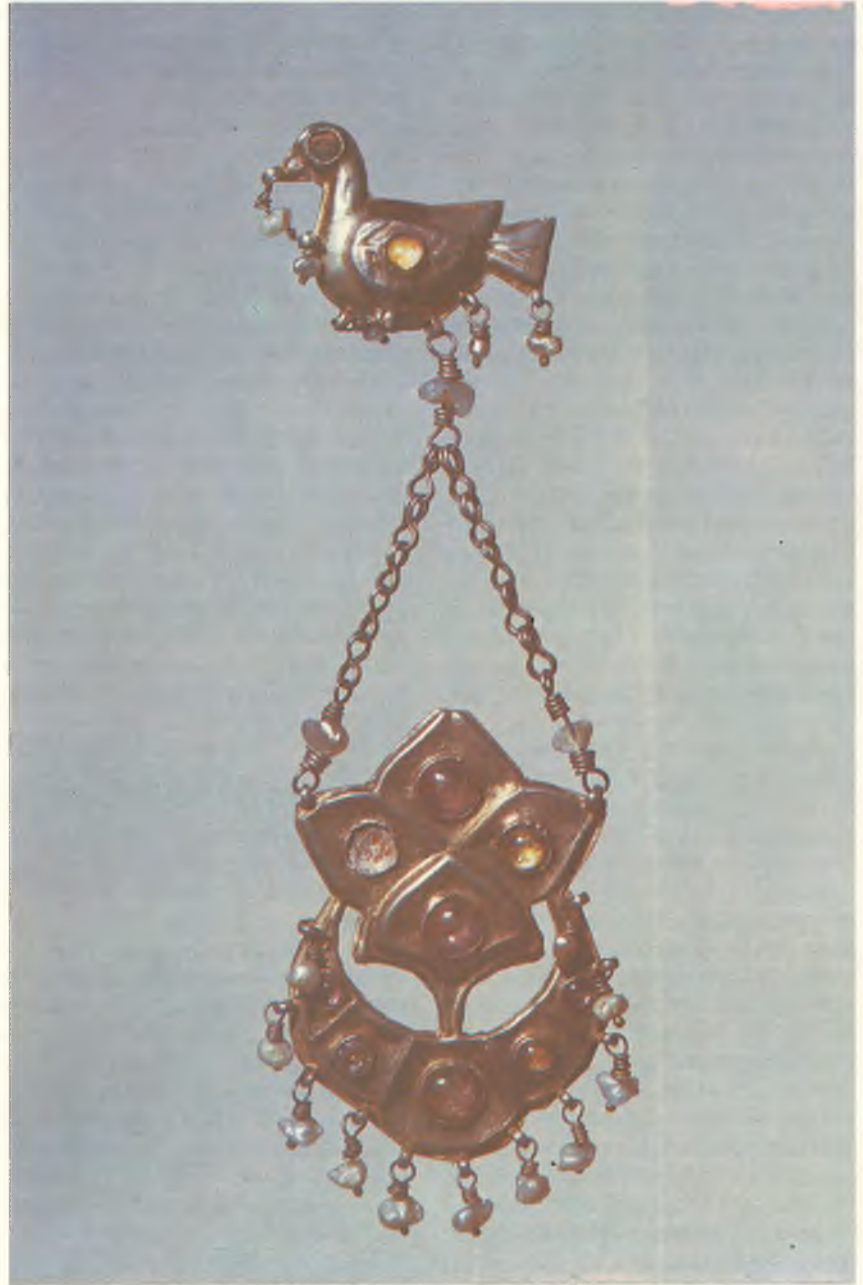
XX в. «Перья совы (бой углы), беркута, ястреба, якобы предохраняют детей от посягательства албасты (злого духа, главного врага детей) или других злых сил» (295, с. 161).

В сказке «Волшебная птица Муркмома», вернее, Мургимомо — птица-мать, бабушка-кормилица, прародительница несла драгоценные бриллиантовые яйца и помогала беднякам. Далее говорится о том, что кто съест гребешок Мургимомо, тот станет падишахом государства. Здесь явно выступают представления о связи гребня птицы с властью и образе доброй, помогающей людям птицы. В XIX в. петух считался символом огня, солнца, полагали, что крик петуха отгоняет от дома злых духов и беду, что он способен устранить опасность и отпугнуть нечистую силу от новобрачной. Верили, что душа человека покидает тело в облике птицы и посыпали могилы зерном. Подобное отношение к птице в прошлом было у многих народов мира. В ювелирном искусстве образ птицы представал как вездесущий и многозначный опозитизированный символ добра

и покровительства. Сейчас на тюрбетейках Чуста, Маргилана, Андижана и Бухары по традиции иногда вышивают изображение птицы или ее крыла, но символика их утеряна. Сохранившаяся до наших дней шутка о том, что детей приносит

аист, восходит к древнему представлению о таком образе птицы.

Думается, что первоначальное назначение «жига» так же не было ритуальным. Очевидно, он возник как родовой, затем войсковой знак. На среднеа-



«Санчок» — фрагмент головной булавки. Бухара. Вторая половина XIX в. Золото, жемчуг, стекло. Босма, зернь.

зиатских миниатюрах XVI-XVII вв. можно видеть султаны, венчающие шлемы и шапки воинов. На одних бывает три пера, на других — два, на третьих — одно, притом разной формы — то пышное, то тоненькое, — в разных сочетаниях. Рядом изображены шлемы, увенчанные треугольными флажками и знамена с навершием в форме «жига».

«С а н ч о к» — булавка, «с а р с у з а н» — головная булавка, «з а р с у з а н» — золотая булавка, с помощью которой платок-покрывало прикрепляли к головному убору у висков, с двух сторон. Булавки делали с навершием разной формы и подвесками. Происхождение ее связано с костяной булавкой, и уже в эпоху бронзы металлические булавки отличались многообразием фигурных наверший. В XIX — начале XX в., как и в древности, они часто завершались фигуркой птицы или птичками-подвесками. Головная булавка (ГМИСк, 7, № 270), изготовленная в Бухаре в начале XX в., завершалась фигуркой птицы, тисненой из золоченого листа. Стекланная вставка изображает

глаз птицы, выделено крыло в форме миндаля, изображены перья. Подвеска в клюве птицы напоминает о патиных ожерельях, которые птицы торжественно преподносили владетелям на средневековых росписях Афрасиаба, Балалык-тепе и других. Кроме коротких подвесок из жемчужин и спиралей, на двух цепочках прикреплена крупная фигурная подвеска, на которой сверху изображен бутон, снизу — полумесяц. Как показали античные и средневековые монеты Хорезма и глиняные фигурки богинь, полумесяц — многозначный символ, который венчал короны правителей и божества. В женском украшении, очевидно, основная функция полумесяца — символ плодородия, как и бутона. В сочетании или отдельно мотивы бутона, птицы и полумесяца входили в форму и декор многих женских головных украшений.

«Бухарские ювелиры делали сложные вещи: один из лучших мастеров конца XIX в., каршинец по происхождению усто Насреддин, сделал по заказу эмира головную булавку, которая была украшена осыпанной бриллиантами фигуркой птички

на пружинных ножках» (256, с. 50). Таких же птичек на пружинах прикрепляли и к туморам. При малейшем движении птица колыхалась, создавая своеобразный эффект полета.

Связь фигурки птицы с головной булавкой была очевидно настолько привычной, что в современном узбекском словаре под словом «санджок» значит «медная статуэтка, изображающая павлина или голубя» (275, с. 354). Символическое смысловое значение изображения птицы на санчок то же, что и на других украшениях. Другие булавки завершались пластинками разных форм. В Хорезме санчок часто завершался ажурным шаром, ячейки которого заполняли глазками бирюзы. Подобно оформленные шаровидные и куполообразные детали справедливо считают изображением плода граната, одного из символов плодородия, которые часто встречались в хорезмийских украшениях (227, с. 118). Мастера нашли декоративно-выразительное изображение, созвучное ювелирному изделию.

## Налобно-височные украшения

«Б о д о м - о й» — миндаль-луна. Это — массивная сложно-фигурная пластина с изображением полумесяца, лежащего в основании трех миндалин. Формы и четкий контур фигур создают ритм упруго-округлых линий. Традиционный хорезмийский узор, состоящий из куполов, усаженных бирюзой — «гранатов», камней или стеклом кабошонов, окруженных рядами бирюзы, композиционно вторят членениям формы.

В оформлении «бодом-ой», как и других украшений, использовали прием, который уни-

фицировал технику, облегчал работу, не приводя к утере художественной выразительности. Обычно оправу для мелких камней-глазков, расположенных в ряд в виде каймы, отдельно не делали. Оправу для двух рядов бирюзы выкладывали одной сплошной проволокой, которая, ритмично и узорно изгибаясь, образовывала гнезда-петельки. Для однорядной полосы она образовывала гнезда-арочки. Внизу «бодом-ой» обычно завершалась каскадом подвесок, состоящих из звеньев цепочек, трубочек-

спиралей, кораллов, металлических листьев, бутонов и зерен, как и в других украшениях.

О способе ношения «бодом-ой» есть разные мнения: одни считают его налобным украшением, другие — парной височной подвеской (227, с. 118). Действительно, в XIX в. его носили и как одиночное налобное украшение, и как парное височное. Но на определенном этапе, когда сложился завершенный ансамбль оптимальной выразительности, он представлял трехчастную, а возможно и четырехчастную композицию,



Фрагмент налобно-височного украшения «бодом-ой». Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, бирюза, коралл, стекло. Босма, филигрань, зернь.

как сообщил один из информаторов. Более крупный и нарядный медальон помещали на шапочке над лбом, два — на висках, и один на затылке.

Представляется, что форма «бодом-ой» сложилась на основании изображения полумесяца, на котором сидели не миндалины, а птица с распахнутыми крыльями, или две птицы. В первом случае центральная миндалина заменила голову и туловище птицы, во втором — символ растительного мира или нечто другое. Луна, птица, плод граната, цветочные розетки были созвучны смысловому значению изделия, как символы плодородия и атрибуты богини-матери, покровительницы детей. Украшение по образному решению орнаментально декорированное, несколько укрупненное и утяжеленное, отвечало определенным вкусам времени.

Украшение «зулфи-тилла», «зулфи-зар», «зар-кокил» — золотые локоны, завиток (ХМ, №1119), состояло из центральной золоченой фигурной бляхи в виде овала с тремя выступающими завитками, выполненной в басменной технике, от которой

по бокам отходили два черных шнура, сплетенных из шелковых нитей. К шнурам прикрепляли многочисленные золоченые куполки-ворворки с кистями и подвесками. Завершались шнуры «узлом счастья», сложенным из мишуры, и пышной двухъярусной подвеской из трех куполов и лепестков. Центральная бляха производила впечатление «массивной», ее вырезали из листов тонкого золоченого серебра и заполняли мастикой. Лицевую сторону оформляли тисненным узором из штрихов, которые в других вариантах сочетались с растительными мотивами (ХМ, № 1152). В центре овала и в конце завитков вставляли крупные цветные стекла в обрамлении бирюзы или веерообразного филигранного узора, характерных для хорезмийского стиля оформления украшений. К низу прикрепляли каскады подвесок, такие же как в «бодом-ой». При ходьбе, в движении все это колыхалось, звенело, играло блеском золота, эффектно и контрастно сочетаясь с бирюзой и черным шелком.

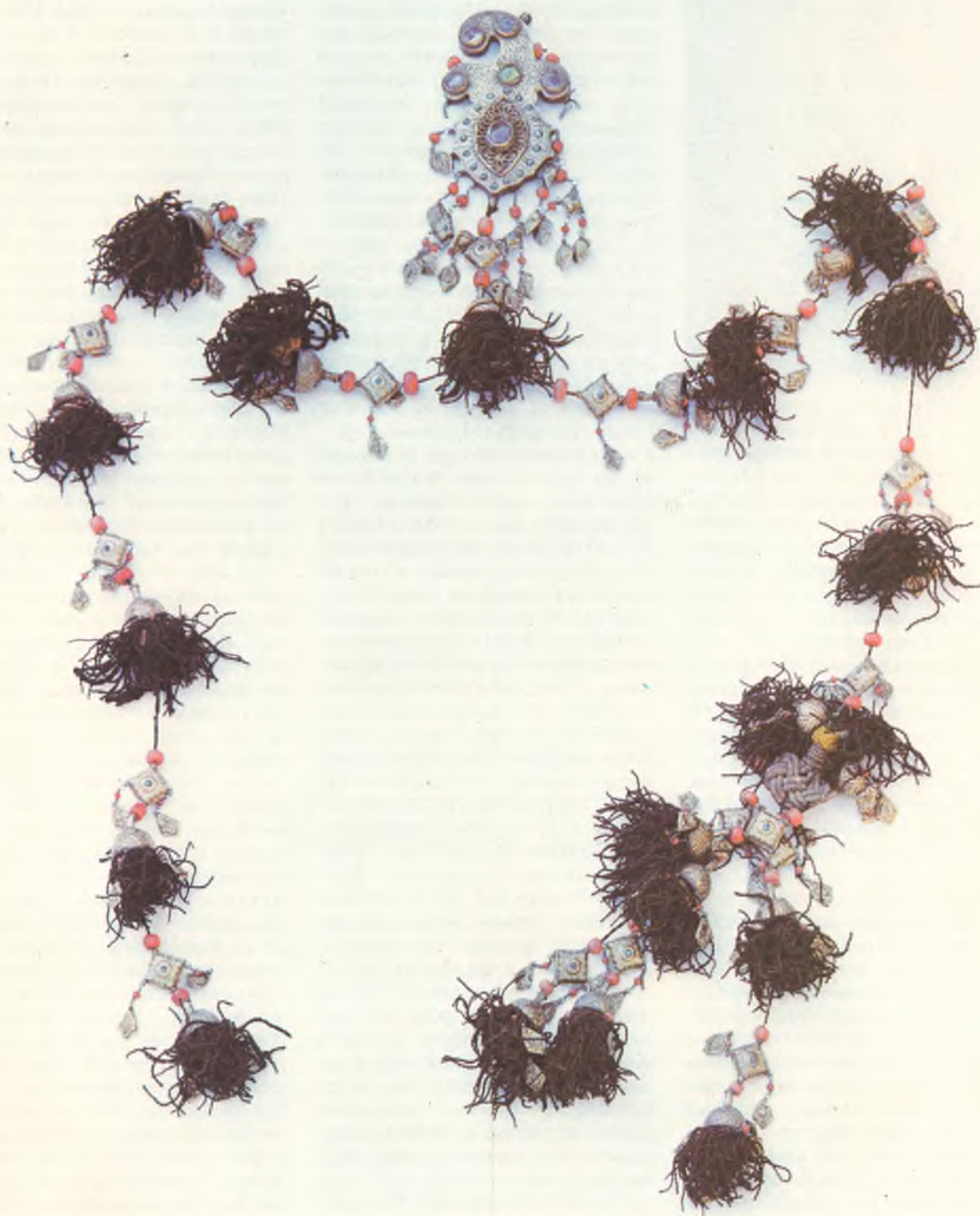
Одни исследователи полагают, что бляха «зулфи-тилла» располагалась на шапочке над лбом, другие считают, что на затылке (227, с. 119). Украшение в законченном виде было четырехчастным. Центральную бляху помещали над лбом, шнурки с двух сторон шли вокруг головы до затылка, где их соединяла еще одна бляха, затем шнуры возвращались к вискам, и здесь свисали до плеч куполки с пышными кистями. В конце XIX в. украшение чаще фигурировало как трехчастное, бляху носили на лбу. Если женщина имела и другое налобное украшение, бляха она перемещалась на затылок.

Вызывает интерес центральная бляха. Считают, что она возникла благодаря обобщению украшения «бодом-ой». Но думается, что ее первоосновой была форма, на трансфор-

мацию которой оказал влияние «бодом-ой». Стиль оформления «зулфи-тилла» (МИНВ, Ш, 3103; ХМ № 1119, 1152) более старый, чем, например, «бодом-ой» (ХМ, № 4634). В определенное время сосуществовали оба украшения. Форма мотива миндаля в XIX в. была столь классически отработана, красива, завершена и очень широко распространена во всех видах прикладного искусства, что необходимость перерабатывать ее в подобную нескладную, нелепую фигуру не представлялось логичным, несмотря на общую тенденцию к абстрагированию, отвлеченной трактовке реальных природных форм. Следует также учитывать, что одна из особенностей искусства Хорезма — наиболее продолжительное сохранение и устойчивость старых форм изделия и традиций, в том числе и ювелирных.

Хорезм — земля древнейшей культуры. Сохранение архаических форм во всех областях искусства, пережиточных явлений в быту и в обычаях неоднократно отмечали многие исследователи, объясняя это отдаленностью и труднодоступностью Хорезма. Действительно, в сравнении с другими районами, здесь сохранились наиболее старые формы украшений. И в центральной бляшке хорезмийского «зулфи-тилла» видится восходящее к глубокой древности, возможно, к временам тотемизма, изображение реального животного. Доказать это сейчас трудно, но в трактовке формы, как исходное, чувствуется пластика живого существа. Оно очень сильно преобразовано со временем и, безусловно, флоризировано, и все же в среднем завитке видится голова, в двух боковых — пара конечностей, в нижнем овале — туловище. Что это за двуногое животное?

Если приглядеться к тисненному или чеканному узору, покрывающему большинство блях



*«Зулфи-тилла» — головное украшение. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, бирюза, стекло, шелк. Босма, филигрань, золочение.*



Деталь «зулфи-тилла». Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, бирюза, стекло. Восма, золочение, филигрань.

«зулфи-тилла», удивляет его предельная простота. Он состоит из рядков коротких штрихов, декоративно совершенно невыразительных и уводящих к архаике (МИНВ, III, № 3103). В верхней части штрихи расположены полукружьями, как бы моделируя округлое тело животного. Думается, что они сохранились от первоначального условного изображения шкуры. С трудом, но можно представить себе, что при возникновении формы это было изображение ластоногого существа — каспийского тюленя. Маленькая головка, лапы, овальное туловище и хвост, который превратился в подвески, тело покрыто коротковорсовым мехом. Ощущение неуклюжести фигуры осталось в форме изделия. Тюлень давал людям жир, кожу, шкуру. Камни, найденные в его желудке, считались амулетами. Представление об охранительной ро-

ли тюленей шкуры существовало и у древних римлян. На севере считалось, что тюлений жир обладает лечебными свойствами, что не противоречит действительности. Во второй половине II тыс. до н. э. бактрийские и маргианские мастера делали скульптурные изображения тюленей на ритуальных сосудах (230). Племенной тотем, затем переживший путь трансформации и к XIX в. утративший свое смысловое значение и форму — такой представляется эволюция прообраза. На «зулфи-тилла» Бухары и Самарканды (СМ, 79—46) фигурных бляшек уже не было. В Ташкенте «зар-кокул» обычно делали из двух рядов монет (танга и целковый-рубль), соединенных серебряными колечками и цепочками. Непонимание формы объясняется последующее заимствование деталей более понятного и красивого по композиции и сходного по назначению украшения «бодом-ой» (ГМИСк, 7—119), где сохранен центральный завиток, нижняя часть фигуры разработана, но еще не превращена в полумесяц, как в «бодом-ой», место парных завитков заняли классические миндалины. Вся поверхность орнаментирована розетками и усыпана камнями, а штриховки-шкурки нет и в помине.

Название украшения «зар-кокил» — золотая косичка или прядь волос, очевидно, представляло более позднее его переосмысление, когда от него оставались одни шнурки с золочеными и серебряными подвесками. Волосы, косы также наделяли сакральной силой. Прядь волос оставляли на голове ребенка по обету. Приходит на память и восточная сказка, ставшая основой «Сказки о царе Салтане» А. С. Пушкина. Первая сестра-пери предлагает падишаху: «Я могу тебе сшить халат из лепестков красной розы». Вторая пери: «Я могу

снять узор с небесной птицы». Младшая пери обещает: «Я рожу тебе сына с золотой косичкой». И она родила ему белого мальчика «с золотой косичкой». «Зар-кокил», судя по названию и ритуально-магическим представлениям, служило образным воплощением золотых кос. В этой же сказке есть момент превращения девушки в птицу, как и у А. С. Пушкина — в лебедя.

«Б о ш - т у з и» — головное украшение, сохранилось только в Хорезме. Молодые женщины носили его и на лбу, и на висках. Возможно, что в оптимальном решении оно было трехчастным по композиции налобно-височным украшением. Форма его также архаичная и непонятна на первый взгляд. В основании расположен треугольник с выступами по углам в виде розетт, типичных для Хорезма; в центре — большое цветное стекло в гладкой оправе, окруженной рядом мелкой бирюзы в гнездышках. От основания поднимается стержень, завершающийся овалом. По бокам стержня — три пары ответвлений (ХМ, 1138). «Перед нами украшение, сохранившее форму традиционного изображения многорукой богини матери, хорезмийской Анахиты афригидской эпохи, образ которой прошел через этап синкретизации с индо-буддийскими образами в кушанскую эпоху» (227, с. 117). Подтверждением существования иконографии многорукой богини служат также хорезмийские серебряные чаши первой половины VIII в. с чеканным изображением четырехрукой богини, едущей верхом на льве (92, с. 16). В своей эволюции образ матери в «бош-тузи» слился с мотивом древа жизни с подвесками-листочками, наделявшимся тем же символическим смыслом.

По назначению, истории сложения формы и символическому смыслу «б и б и ш о к» бли-

зок к хорезмийскому «бодом-ой», но его делали ювелиры Бухары, Самарканда, Шахрисабза. Наиболее распространенная форма «бибишок» напоминает полумесяц с высоко поднятыми загнутыми концами, между которыми поднимается с середины мотив ромба или цветочного бутона, или крина — ростка. По низу свисает гирлянда подвесок. Сверху прикреплены три короткие цепочки, соединенные крючком, с помощью которого украшение закреплялось на головном уборе.

Для изготовления «бибишок» мастера использовали разнообразную технику. В Бухаре для знатных женщин они делали его из тонкого золотого или золоченого листа с тисненым разнофигурным геометризованным орнаментом, одновременно создающим гнезда для цветных камней или стекла. На золотом фоне выступали кабошоны из лала и берилла. Обратную сторону оформляли мелким рельефным растительным узором «ислими», также выполненном в басменной технике. Подвески представляли низки из жемчужин, бусин из лалов и бериллов, трубочек-спиралей и колец, набранных из зерни. Так же бухарские мастера оформляли «жигга».

Одной из своеобразных черт бухарского ювелирного искусства второй половины XIX в. (возможно возникшего и раньше) была разработка геометризованного узора, при тиснении которого одновременно образовывались гнезда и оправы для камней, фигурные обрамления и небольшие свободные поля.

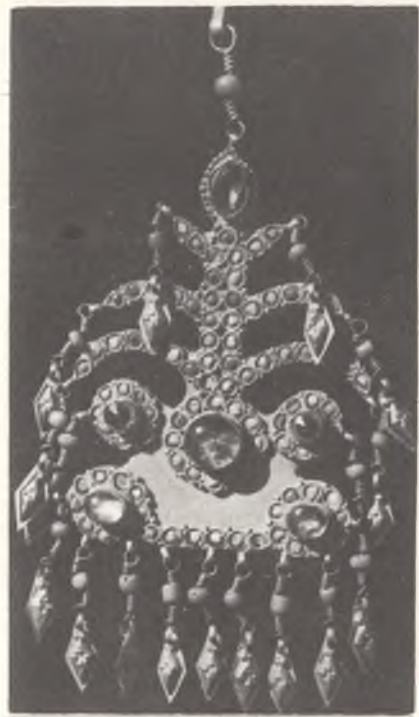
Этот стиль упрощенной геометризацией и бедностью мотивов во многом уступал более раннему стилю орнаментации, где преобладал тонко разработанный изящный растительный узор с живым ритмом изгибающихся побегов и цветов, создающий образ пышно и раздольно

цветущей природы. Во второй половине XIX в. оба стиля орнаментации, разные по образному решению и восприятию жизни, существовали одновременно. Но если первый использовался для оформления лицевой стороны изделий, то второй — для изнанки, почти невидимой, что свидетельствовало об изменении вкусов, притом не в лучшую сторону. Золото крупно «гранилось», терялись великолепные пластические возможности материала. Но очевидно не для всех такая смена стилей была приемлема: некоторые изделия делали двусторонними, и носили их в зависимости от ансамбля одежды, настроения и обычаев.

Широкое распространение имели «бибишок», сделанные в технике ажурной золотой или серебряной филигранны из колечек, которые кружевным узором сплошь заполняли украшение, создавая впечатление легкости, воздушности. Такой стиль был характерен для мастеров Самарканда. В Бухаре в ячейки ажурные кольцевые или в виде «рыбьей чешуи» вставляли глазки бирюзы в своеобразном двустороннем варианте техники перегородчатой инкрустации.

Есть несколько мнений о способе ношения «бибишок». Одни исследователи пишут, что его прикрепляли к головному платку по середине лба (18, с. 7), другие считают его парным украшением, подвешивавшимся за ушами (108, с. 26). Но, как и другие, рассмотренные ранее украшения, в оптимальной художественной форме он представлял собой трехчастный ансамбль, в который входили более крупная и нарядная налобная подвеска и две боковые.

Здесь мы сталкиваемся с явлением, характерным для XIX в. Мастер-ювелир, исходя из требований времени и моды, задумывал и изготавливал многочастный ансамбль украшений, но он учитывал и материальные



Деталь налобно-височного украшения «бош-тузи». Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, бирюза, коралл, стекло, фольга. Босма, филигрань, зернь.



Деталь налобно-височного украшения «бибишок». Бухара. Конец XIX в. Золото, лал, берилл, жемчуг. Босма, зернь.

возможности заказчика: мог выполнять ансамбль не целиком, а частично. Здесь играло роль и наметившееся отступление от каноничных обычаев. И если у женщины был только один «бибишок», она носила его на лбу, если два — возле ушей. Подобное происходило при утере или поломке украшений. Доказательством того, как вольно обращались с украшениями типа подвесок в последней четверти XIX в., может служить зарисовка художника: у «сартовской женщины» «мохи-тилло» висит на груди в центре пяти низок кораллов (310, рис. между с. 66 и 67). Для конца XIX в. характерно распадение и утеря чувства ансамбля.

Украшение типа «бибишок» имело и другие локальные названия: «мохи-тилла» («золотая луна»), «ат-туеги» («лошадиное копыто») и др., что свидетельствует о полисемантичности мотива, хотя и луна, и копыто, даже его след, наделялись магической силой. Форма украшения напоминает разные вещи: и двурогий полумесяц, и копыта лошади, и «священный» топорик дервиша для жертвоприношений, и церемониальный топорик, и секиру воина, а в нашем понимании — и сечку для капусты. Только изредка в форме более или менее отчетливо выявляются две птички головки с голубыми глазками, расположенные по сторонам центрального бутона (ГМЭ, 55Т). В другой форме две фигурки птиц сомкнулись головками, а хвост раздвоен (ГМЭ, 242—16). Композиция с изображением двух птичьих голов известна издавна. В Хорезме, в Кой-Крылган-кала, было найдено бронзовое украшение культового назначения с изображением двух лебединых голов на концах полу-кругло согнутого дрота, датированное рубежом IV—III вв. до н. э. (263, с. 170, р. 76—2). Основными смысловыми компонентами, из которых сложи-



Деталь налобно-височного украшения «бибишок». Самарканд. Конец XIX в. Серебро, коралл, стекло. Филigrань.

лась форма «бибишок», были парное изображение птиц, полумесяц и распускающийся бутон или крин — атрибуты плодоносящей богини-матери, что в какой-то степени подтверждается и названием.

Наиболее сложно раскрывается этимология слова «бибишок». «Биби» означает — госпожа, хозяйка, бабушка, мать. Вторая часть слова — «шок». Первоначально могло быть и «шох» — царица, шахиня, или «шох» — рога. Таким образом, в первом случае украшение выступает как символ матери-царицы, скорее понимаемой как богини и символической связи с ней молодой женщины, будущей матери. Называли же местную богиню плодородия — покровительницу женщин — Нанашах. Во втором случае получается «рога матери». Рога, как деталь женского головного убора, в прошлом встречались у многих народов. Особенно гиперболизированные формы у ближайших из народов принадлежали монголам (306, fig. 2, 5, 6, 62, 64).

Рогатые головные уборы были известны издавна. В Шахрисабзе найдена терракотовая плитка первых веков н. э. с изображением человека в головном уборе, имеющем по бокам длинные рога (131, с. 54—55). Позже их носили царицы эфталитов. Дашти-кипчаки в XI—XII вв. делали на курганах изваяния женщин с птицами в руках и в головном уборе, напоминающем рога. В XIX в. головной убор карлуков Кашкадарьи называли «шох-бош» — рогатая голова. «Рога» образовывались благодаря наматыванию на шапочку «култа» и головной убор «лачак» нескольких платков и чалмы, которые укладывали «таким образом, что на голове по обеим сторонам образуются два выступа, напоминающие рога (шох)». «Рожки убора карлучек напоминают рога молодого

быка, но с тупыми концами». «Шох-бош» надевали сразу же после прихода молодой в дом мужа и носили до конца жизни или до смерти мужа (295, с. 119—122). У нуратинских женщин был обнаружен сложный головной убор типа чалмы, уложенный в виде бараньих рогов «кочкорак». «Таджички из Нураты чалму круто сворачивали и получали закрученные рога — такой способ назывался «кучкорак» (рог барана-производителя). Женщины говорили: «Мы свиваем чалму и укладываем ее, выводя рог «кучкорак» (259, с. 122). Таким образом, у оседлоземледельческих и в прошлом кочевых народов этот символ был одинаково популярен и в XIX в. Думается, что представление о том, что один из распространенных мотивов орнаментики Средней Азии — мотив рогов связан происхождением с кочевническо-скотоводческими народами, не совсем верно. Исходя из уклада жизни и понимания, что значили в хозяйстве древних оседлоземледельческих народов вол, бык — главная тягловая сила, впервые облегчившая тяжелый труд, от которого зависело все — и урожай, и благополучие семьи, можно представить, что изображение букраниев и рогов могло самостоятельно зародиться и в этой среде. Рога, как символ производителя, изображали на головных уборах. В лучших работах ювелиров украшение «бибишок» найдено по форме, интересно по силуэту и разнообразно и нарядно по оформлению.

«Д у о - т у з и » от «дуо» — молитва. По сведениям, полученным от хивинского ювелира Абдуллы Давлетова, украшение имело вид медальонов с филигранными узорами. В завершенном виде было трехчастным и надевалось на лоб и на виски, если одно — только на лоб, парные — подвешивали у висков.

Судя по рассказу Абдуллы



Налобная подвеска. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, перламутр, бирюза. Босма, зернь, золочение.

Давлетова, под сомнение приходится брать ряд украшений, называемых «манглай-тузи» (налобное). Их оформляли различно, но они были близки по форме к «дуо-тузи», описанному мастером. Полностью соответствую его описанию «манглай-тузи» (ХМ, № 1140), который представлял фестончатый медальон красивой овальной формы, покрытый легким ажурно-филигранным узором, оживленным зернью. Состоял узор из характерных для Хорезма крутых завитков «айланма» (вертящаяся), наложенных на цветную фольгу. Фольга, с нашей точки зрения, конечно, снижала художественные достоинства изделия, делая его крикливо броским, но магически она «усиливала» доброжелательную действенность амулета против «злых духов». Далее шел каскад подвесок. Символика спиральных завитков «айланма» была многозначной. Они олицетворяли и цветущий растительный мир, и воду с водоворотами, насыщающую и оживляющую землю, и вечное движение, и круговорот жизни. Очевидно, манглай-тузи, исходящие из более сложных налобно-височных украшений, представляли переходные формы и во второй половине XIX в. уже играли роль налобных подвесок. Полностью, буквально «в

люб» раскрывался смысл украшения, как талисмана, в варианте (ХМ, № 1136), где в окружении ряда «бирюзы»\* располагалась овальная голубая стеклянная пластинка с надписью из корана. Она имитировала бирюзу, была, очевидно, привозной, представляла собой изделие массового производства, изготовленное способом литья.

Еще один вариант «манглай-тузи» (ХМ, 1155) представляет

очень крупная, красивая, прекрасно отполированная перламутровая раковина, очевидно, привозная, которая смотрится как громадная жемчужина. Она также окружена рядом бирюзы. Магическая роль раковины как символа плодородия известна с эпохи неолита, как и перламутра (садаф), участвующего во многих ювелирных украшениях до XIX в. Из подобной раковины делали шкатулочку с кры-

шечкой, в которую складывали бумагу с текстом молитвы (ХМ, № 1154). Так четко раскрывалось смысловое назначение украшения, как «дуо-тузи», которое со временем приобрело более отвлеченное название, говорящее о его месторасположении. Второе значение слова «манглай» — счастливый, что также соответствовало смыслу, придаваемому украшению.

### Налобные украшения

Широкое распространение получили изделия в виде диадем разных типов. В них слились черты налобной повязки, забрала шлема и цветочных венков.

«Тилла-кош» — «золотые брови» накладывали над лбом на головной убор из сложенного несколько раз платка с твердой прокладкой, что создавало каркас невысокой цилиндрической формы. «Тиллакош» носили таджички и узбечки. Сейчас оно используется в костюме танцовщиц и реже как предмет свадебного ритуала. Его часто описывали в XIX и XX вв.: «Тиллакош состоит из массивных серебряных пластин, вырезанных в виде изогнутых бровей, внизу прикреплены привески сердцевидной формы, а по верхнему краю припаивается более тонкая пластинка, образующая сложный и красивый узор» (302, с. 296). Сверху в «тилла-кош» вставляли перья из крыльев утки (селезня) (ГМЭ, 240—45). Позднее натуральные перья стали заменять искусственными, сделанными из витой проволоки, переплетенной яркими цветны-

ми шелковыми нитями: малиновыми, зелеными, синими, желтыми, лиловыми и др. (85, с. 13), что создавало впечатлительные пестроты и мишурности.

Форма украшения хорошо найдена и завершена. Основанием подтреугольного по очертанию венца служили золоченые плавно изогнутые «брови». Их пластичным изгибам ритмично вторили мотивы ажурного завершения с узорно-выразительной линией силуэта, подчеркнутую рядами бирюзы. Центры и навершия деталей выделяли кораллами или красными стеклами, по низу свисали подвески из спиралей, мелких бусин и золотых лепестков. Все, кто описывал «тиллакош», воспринимали нижние узкие пластинки как брови. Но в основе форма «тилла-кош» исходила не от изображения бровей, а от распахнутых крыльев птицы. Их форма повторяет силуэт летящей птицы, а форма бровей не имеет такого изгиба. Нанесенный узор не соответствует расположению ворсинок бровей. Мастер явно изображал перо птицы, в котором от центрального стержня по обе стороны под углом отходили ворсинки пера. В отдельных «тилла-кош» (МИск, 7—63) изображено все крыло с маленькими перьями с кружками на концах, напоми-

нающими узор павлиньих перьев.

Старых мастеров нельзя упрекнуть в натурализме, но их работы не лишены достоверности в передаче характерных черт животного или птицы.

Но почему брови сомкнуты над переносьем? Опять напрашивается сравнение с распахнутыми крыльями, центральная розетка первоначально могла изображать голову и тело птицы. В сохранившемся до наших дней обычае крашения бровей в черный цвет соком усьма, при котором иногда брови смыкаются, можно видеть переосмысление первоначального изображения птиц, восходящего к татуировке. Близки по звучанию слова «кош» — брови и «куш» — птица, так что со временем могло и здесь произойти смысловое смещение.

Как и в других случаях, наиболее старую форму этого типа налобного украшения сохранил Хорезм, — под названием «осма-тузи» — от «осма-подвеска», или «канот-осма» — «подвеска-крылья» (227, с. 123), что восстанавливает прообраз. Узор на крыльях «канот» дается в декоративной манере, создающей нарядное украшение, исполненное в хорезмийском стиле: ажурно-филигран-

\* И в дальнейшем слово «бирюза» берется в кавычки, когда речь идет об имитации бирюзы из голубого непрозрачного стекла.



*«Тилла-кош» — налобные украшения. «Гажак» — височное украшение. Ташкент. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, стекло. Босма, филигрань, зернь, золочение.*

ные завитки, оживленные зerpнью, напоминают завитки перьев селезня и других птиц. Согласно легенде, хорезмийские узоры произошли от пера павлина, в котором мастера нашли 112 узоров. Очевидно в легенде была и доля правды.

Интересно описание украшения: «Выше баргак еще прикрепляется кош или куш — серебряная массивная, имеющая форму птицы, к верхушке которой приделана унизанная бирюзой с крупными вставками из цветного стекла решеточка, верхний край которой также украшается перьями из крыльев утки (селезня) (ГМЭ, 240—45). В моем собрании есть куш в виде небольшой птички, выполненной предельно грубо из матового серебра» (101, с. 253). Мотив, подобный очертанию «тиллакош» в вышивке, называли «кушканат» — крылья птицы (294, с. 85, р. 4—8). Смысловое значение изображения птицы на головном уборе, как мы видели раньше, не было однозначным.

Бухарский вариант диадемы, близкий к «тилла-кош», называли «боло-абру». Главное отличие: не имел ажурного навершия и потому в нем яснее выступала первоначальная фигура летящей птицы. Этимологию слова «боло-абру», благодаря близкому звучанию его составных частей, можно понять по-разному. «Боло» — верхний, «бало» — горе\*, «абру» — брови, «обру» — престиж. Во второй половине XIX в. название понималось как верхние брови, но возможны осмысления как высоко престижные, или, скорее, как брови-талисман, отгоняющие горе.

Со временем усиливалась условность трактовки изобразительных мотивов, они прошли

долгий путь обобщения, флоризации, абстрагирования, завуалирования, подчинения эстетическим принципам. Можно предположить, что в нечитаемом на первый взгляд ажурном узоре верхней части некоторых «тилла-кош» просматривается сложная многофигурная геральдическая композиция, включающая антропоморфные, зооморфные, растительные и астральные мотивы. Лучше других угадываются четыре силуэтные фигуры хищников кошачьей породы — барсы или тигры, которые предстоят перед центральной фигурой. У крайних, более крупных, голова превращена в миндалевидную или трехлепестковую розетку, одной линией намечено гибкое тело, в какой-то степени сохранившее пластику животного, хвост закручен, видны передние и задние лапы. Ближе к центру — фигурки меньшего размера, в характерной для хищников позе. В центре композиции еще труднее «увидеть» трансформированную фигуру человека. Голова в виде трех лепестков, овал — туловище, и две линии рук. Превращение изображения головы человека и животного в растительный мотив широко известно на Востоке. Уточним, например, что в трилистник превратилась голова богини в зубчатой короне и не вызывает сомнения, что в какое-то отдаленное время, первоначально на диадеме, изображали богиню-мать, прародительницу и покровительницу, символизирующую плодородие. Она была известна в Хорезме в конце III тыс. до н. э. С середины I тыс. до н. э. и позже в ней могли видеть Ардвисуру Анахиту, Ордохшо, Нана и других местных богинь, наделенных полисемантической символикой, в том числе и покровительниц деторождения. В «руках» она часто держит красные стекла или бусины кораллов, что может гово-

рять о первоначальном изображении плодов граната — символа плодородия и атрибута богини-матери.\*

Своеобразным протооригиналом подобного изображения богини на женском головном уборе может служить найденная в Лавандаке (Согд) «круглая плакетка из листового золота с тисненым изображением богини (II в. до н. э.). Плакетка имела петлю и прикреплялась к головному убору вместе с множеством бусин, которыми он был расшит» (195, с. 157). Изображение человека на головном уборе дожило в завуалированном виде до XX в. На шахрисабзских тюбетейках, выполненных в технике «ироки-санама», вышивали «крупный медальон с заостренным выступом в центре. Внутри медальона помещалось стилизованное изображение человеческой фигуры «каурчак» — кукла, по ее бокам располагаются обращенные острыми концами вверх миндалиники» (254, с. 133).

Со временем фигура богини-матери «проросла» и слилась с образом древа жизни, как это характерно и для русского прикладного искусства: «...диадема (кокошник, повязка) — с древнейшим символом жизни — изображения женщины и священного дерева» (223, с. 282). Помимо того, что само дерево одухотворялось и воспринималось как священное, способствующее плодородию и облегчению родов, сравнение женщины с ним прошло через века. А. Навои в поэмах часто сравнивает стан девушек и женщин со

\* В древности означало — «демоническое существо, ведьма».

\* Обращают на себя внимание имена «главных» богинь-матерей среднеазиатского пантеона — Анахита и Нана. Нана по своему происхождению считается месопотамской и индийской богиней, возникновение Анахиты связано с Авестой, но в основе имен той и другой есть близкое для народов Средней Азии слово «она» — мать, думается, что это не случайное совпадение.

стройным кипарисом, пальмой, бамбуком, сосной и т. д. «Она кипарис высокий, руки ее — побеги»; «пальме стан ее подобен»; о Ширин — «а стан ее розовотельный бук» или «гибкий как бамбук». В сравнениях не только создавался поэтический образ, но и отражались древние представления о древе-матери — добром духе материнства, помогающем при родах и бесплодии.

Композиция украшения сложна, в нее включены и другие символы плодородия и разных жизненных благ. В двух круглых крупных розетках видится изображение солнца, особенно в тех, которые окружены золотым филигранным узором, напоминающим лучи солнца. В других случаях образ солнца и пышно распустившегося цветка сливались. Солнце помимо своего основного значения, как символа плодородия, служило атрибутом богини-матери, начиная с эпохи неолита.

У «ног» богини на «тиллакош» можно увидеть еще один мотив — тоже декоративно трактованное изображение головы быка или барана (МИск, 7—62). Хорошо видны рога, крупная голова характерного очертания. Изображение головы, рогов быка или барана было одним из символов плодородия, так что его «присутствие» на диадеме не противоречит смысловому значению, а усиливает его. Существовало и другое осмысление такого сочетания: «В VI—VII вв. на монетах с территории бывшего эфталитского царства царь изображался в короне, увенчанной головой быка или крыльями» (206, с. 156).

Иногда эта деталь «тиллакош» ассоциируется с пышными изгибающимися листьями аканта. Композиция с изображением фигуры человека, вырастающей из листьев аканта, также известна в местном искусстве. На капителях колонн и пилястр зданий кушанской

эпохи часто изображали человеческую фигуру или бюст среди акантовых листьев» (212, с. 35—39). Также делали булавки для головного убора с навершием в виде фигуры человека, вырастающей из бутона лотоса. Сходный смысл имели и танцы раннего средневековья: «Китайский поэт рассказывает о пляске (очевидно ритуальной — Д. Ф.), исполнявшейся двумя самаркандскими девушками, которые появлялись из огромных, искусно сделанных цветов лотоса». Бо-Цзюй описывает их одеяния и украшения:

Вот колышутся прозрачные пурпурные  
одежды.  
Это явились танцовщицы Чача.  
Ленты ниспадают от раззолоченных  
поясов.  
Стан их украшен цветами;  
Их шапочки с золотыми бубенцами.  
(312, р. 51, 55).

Цветок лотоса был связан с культом плодородия и служил атрибутом богини-матери в ее разных ипостасях. Таким образом, в определенное время «тиллакош» был пронизанным магией плодородия оберегом невесты и молодухи.

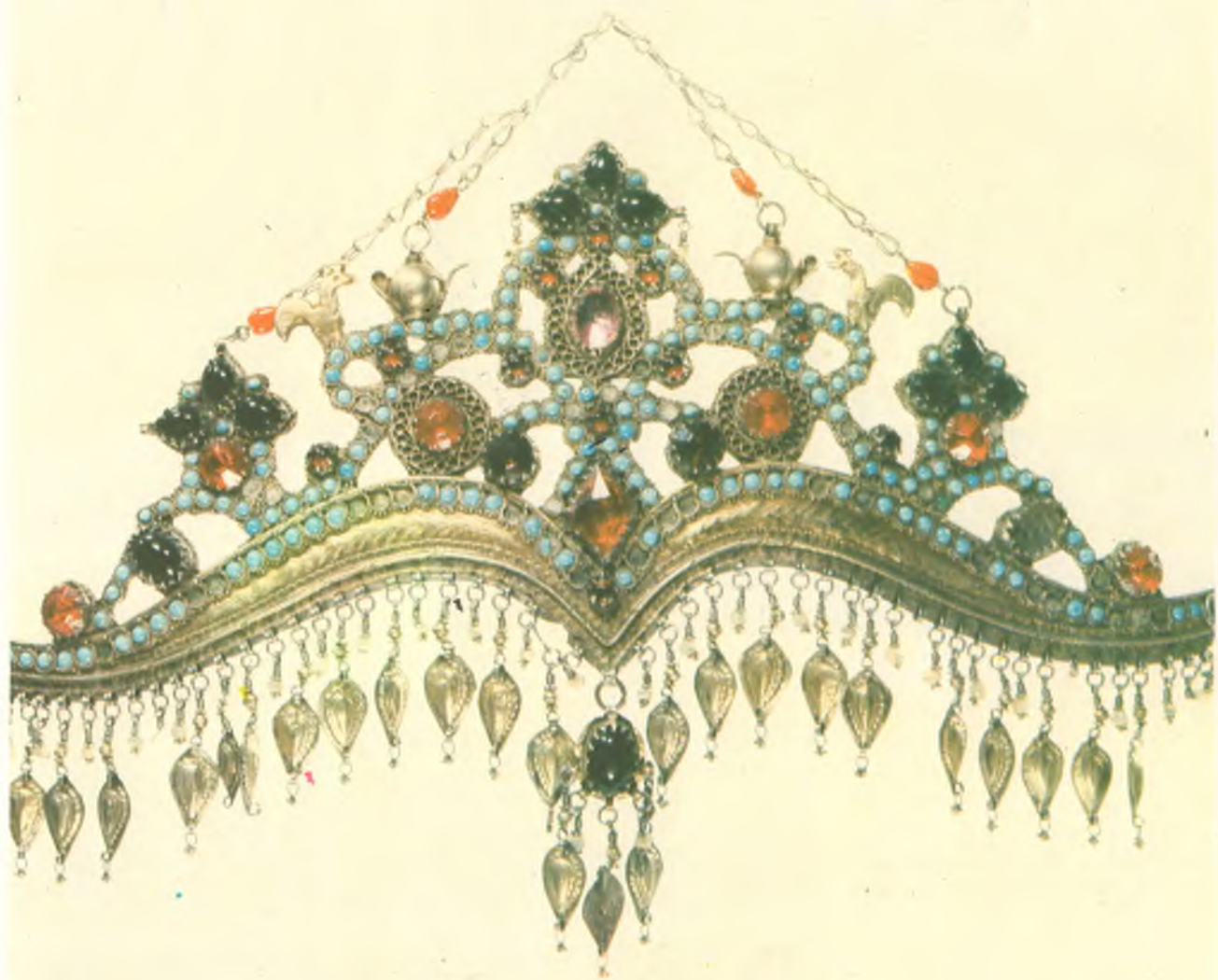
В древности изображения диадемы типа кокошника встре-

чались на фигурках богинь-образков. На музыкантше-лютнистке из городища Канка (Чач), изображенной на терракотовом фризе IV—V вв., — сложный головной убор в виде короны, известной в литературе под названием «цит Артемиды». Характерная его черта — линия перлов типа «распахнутых крыльев» (9, с. 45).

Как известно, геральдическая симметричная композиция с доминантной центральной фигурой возникла на этапе формирования классового общества с его иерархической идеологией и очевидно исходила из симметричного сложения фигуры человека, с которой первоначально и была связана. Существование такого украшения как «болоабру» без сложноузорного венца, наводит на мысль, что «тиллакош» появилась после слияния двух композиций — первой, более простой, с изображением летящей птицы, и второй — геральдической с образом богини-матери с предстоящими животными. Очевидно такое слияние могло произойти потому, что в пантеоне среднеазиатских божеств существовала богиня-мать в образе женщины-птицы Умай (Хумай). Украшение не только включало фигуру лета-



«Боло-абру» — налобное украшение. Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро, жемчуг, стекло. Восма, золочение.



*«Тилла-кош» — налобное украшение, переосмыслены фигурки животных, головы которых заменили пузатыми чайниками. Ташкент. Конец XIX в. Серебро, стекло. Босма, филигрань, золочение.*

щей птицы, но и оформлялось птичьими перьями.

Вот почему вызывает сомнения утверждение о том, что «тилла-кош» «вошел в обиход в самом конце XIX— начале XX вв.» (51, с. 35), так как ее композиция, форма, первоначальное смысловое значение восходили к глубокой древности. В

сложении его композиции прослеживаются архаические пласти, отражающие ранние анимистические представления людей о мире, о тесных связях человека с природой и ее обожествлении. В основе украшения — многофигурная композиция, которая должна была пройти долгий путь трансфор-

мации, чтобы забылся смысл сюжетов, и символы, переосмысленные эстетически, превратились в «нечитаемую» отвлеченно декоративную форму и воспринимались как «затейливо переплетающийся узор». Исследователь древнерусского искусства Б. А. Рыбаков отметил: «Изображения на диадемах,



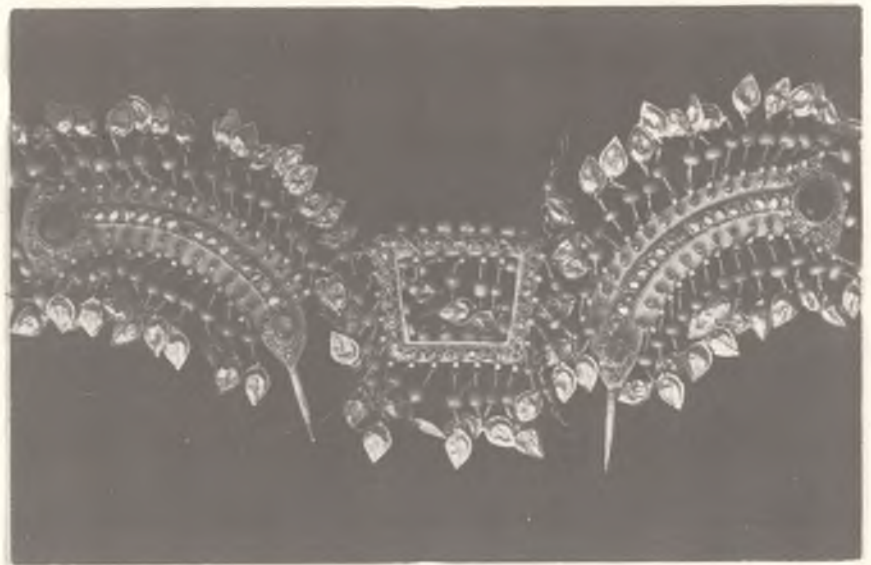
«Осма-тузи» или «канот-осма» — наlobное украшение. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, бирюза, стекло. Босма, филигрань, зернь, золочение.

ра, часто оживленного золотыми филигранными завитками.

«Канот-осма» — крылья-подвески или «осма-тузи» — подвески. Украшение (227, с. 123) отличалось от «тилла-кош» орнаментальным заполнением «крыльев» ажурно-филигранным узором завитков «айланма» и обилием и густотой длинных подвесок, характерных для ювелирных изделий Хорезма. Но главное отличие заключалось в центральной фигуре, к которой примыкали крылья. Она была аналогична хорезмийской «жиге» и имела трубочку для вставки перьев филина или селезня. Основу ее составляла тернарная композиция с богиней-матерью — деревом жизни и двух предстоящих животных, слившаяся с формой трезубца. Таким образом, смысл изображения был тем же, что и «тилла-кош», но он трактовался согласно локальному своеобразию. Подобная сложная символическая фигура входила в состав и других хорезмийских го-

колтах не следует расценивать как простое эстетическое заполнение, а как загадочные письмены, ключом к которым служит языческое мировоззрение» (223, с. 269).

ган! «Тилла-кош» в XIX в. изготовляли мастера Ташкентского, Самаркандского оазисов и Ферганской долины. Он входил в ансамбль с «тилла-баргак», «гажак», «зирак», «зеби-гардон», оформленных в одном художественном стиле, заключающемся в сплошном декорировании поверхности украшения. Круглые, овальные и миндалевидные ярко- и темно-красные стекла или бусины-кораллы выделяли основные детали и центры композиции. Их окружали ряды из бирюзы и голубого стекла в оправках, которые также окаймляли все украшение и создавали все линии узо-



«Осма-тузи» или «кара-пар» — наlobное украшение. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, бирюза, стекло. Босма, зернь, золочение.

ловных украшений. Хотя «тил-ла-кош», «канот-осма» и «осма-тузи» рассматриваются как налобные украшения, они входили в состав трехчастного ансамбля с височными подвесками другой формы. С «канот-осма» входили в ансамбль височные подвески «ярим-тирнок», основным элементом которых была трехчастная геральдическая композиция-трезубец, в который вставлялись пучки перьев. Название «осма-тузи» говорит о том, что первоначальный смысл его был забыт, утерян, а новое носило отвлеченный характер. Судя по описаниям очевидцев, в Хорезме в 1898 г. было известно название этого украшения как и «тилла-кош»: «Среди золота, драгоценных камней, жемчуга на нарядной шапочке богатой девушки и на не менее дорогом головном уборе богатой женщины «глякаш» («тилла-кош» — Д. Ф.), вроде русского кокошника среди бирюзы, граната и золота» (220, с. 579).

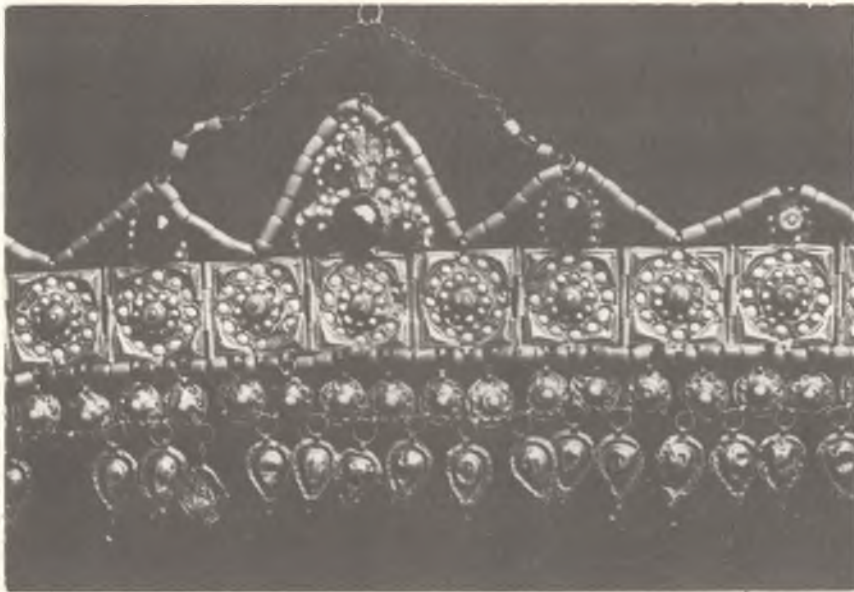
Такое же отвлеченное назва-

ние «осма-тузи» носило и другое хорезмское налобное украшение, несколько отличающееся по форме и не сохранившееся по аналогии в других районах. Его основу составляли две симметрично расположенные чуть изогнутые пластинки с гладкими краями или зубчатым обрамлением с гнездами для бирюзы или стекла. Коротенькие подвески из бусин кораллов, укрепленных на спиральках, и «золотых» тисненых листьев или бутонов прикреплялись с обеих сторон пластинки так, что верхние закрывали ее. Две пластинки соединялись между собой рядами цепочек с такими же подвесками. Иногда между ними в центре располагалась трапециевидная форма. Пластинки наверху имели трубочки для вставки перьев, а внизу — булавки для вкалывания в шапочку «так'я».

Украшение по образному решению архаично, форма его настолько трансформирована и отвлечена, так далека от прооб-

раза, что раскрыть его смысл сейчас не представляется возможным. Можно лишь предполагать, что протооригиналом его был тот же мотив летящей птицы, хотя торчащие «крылья» крутизной и остротой скорее напоминают рога. Сочетания в древних головных уборах или украшениях изображений распахнутых крыльев и рогатой головы архара или быка известны. Поэтому и здесь не исключено слияние двух символических мотивов. Второе, более редко сохранившееся название украшения «кара-пар» («черное перо»), что опять же связывает его с образом птицы. Слово «кара» означает не только черное, но и большое, могучее, страшное, что сильнее впечатляет и созвучно решению украшения, в котором действительно есть несколько устрашающие черты, навеянные шаманизмом.

Другой тип налобного украшения, получивший широкое распространение в XIX в. и доживший до XX в. — «тилла-баргак» — «золотые листья», или просто «баргак» (302, с. 296; 85, с. 13; 101, с. 253; 51, с. 35). Наиболее известные формы «тилла-баргак» — ташкентские и самаркандские — составляли из 13—15 квадратных пластинок, подвижно соединенных шарнирами. Над центральной и некоторыми чередующимися пластинками прикрепляли наверху в виде розетт с овальным стеклом, окруженным одним рядом глазков «бирюзы». Центральное навершие выделяли величиной и более сложной формой. С обратной стороны пластинок имелись петельки-трубочки для вставки перьев. Поверхность пластинок занимали крупные розетты с коралловой бусиной, посаженной на шпенок в центре, и обрамлявших ее двух рядов «бирюзы». На пластинке тисненой образовывалась розетка, окруженная «зернью» и по углам оставались гладкие зо-



Фрагмент налобного украшения «тилла-баргак». Самарканд. Конец XIX в. Серебро, стекло. Босма, золочение.

лотые треугольники. Поверху над навершиями проходила обнизь из кораллов, в дорогих украшениях из жемчуга, создавая фестончатый силуэт. Сверху вставляли перья утки и селезня с завитками на концах. Снизу свисали двухъярусные золоченные подвески в виде маленьких тисненных розетт, вторящих верхним, и ряда из шингиля, что означает часть виноградной кисти. «Тилла-баргак» надевали на головной убор в сочетании с «тилла-кош», над ним или под ним, или отдельно. Сохранились «тилла-баргак», нашитые на полоску бархата и даже на мех, более поздние — на сатин, что подтверждает предположение о возникновении украшения от налобной повязки, на которую нашивали орнаментированные бляхи, которые затем были скреплены между собой.

**В** Бухарские «тилла-баргак» позднего периода несколько отличались от ташкентских по стилю оформления, характерному для ювелиров Бухары. При тиснении квадратных пластинок из золоченого листа они создавали рельефный узор че-

тырхлепестковой розетты геометризованных форм и гнезда для вставки камней и стекла. Выделялась более крупным размером центральная пластина в виде звездчатой розетты или другой сложной формы. Такой «тилла-баргак» и создавал единый ансамбль с «тавк» и «гажак» работы бухарских мастеров этого времени.

Редкие экземпляры «тилла-баргак» дают основание для предположения о том, что в середине XIX в. украшение было более разнообразным по форме, к тому же в основе квадрата могла скрываться и другая фигура. Вариант (ИИ № 57, т. 3) показывает, как ташкентский ювелир, чередуя пластины разной более сложной конфигурации, создавал иной ритм и обогащал форму, не переходя границ заданной композиции налобной повязки. Одни пластинки с уступчатыми краями суживались кверху и книзу, соответственно расширяясь в середине, другие, наоборот, расширялись кверху и у основания и сжимались в середине, несколько напоминая песочные часы. Со-

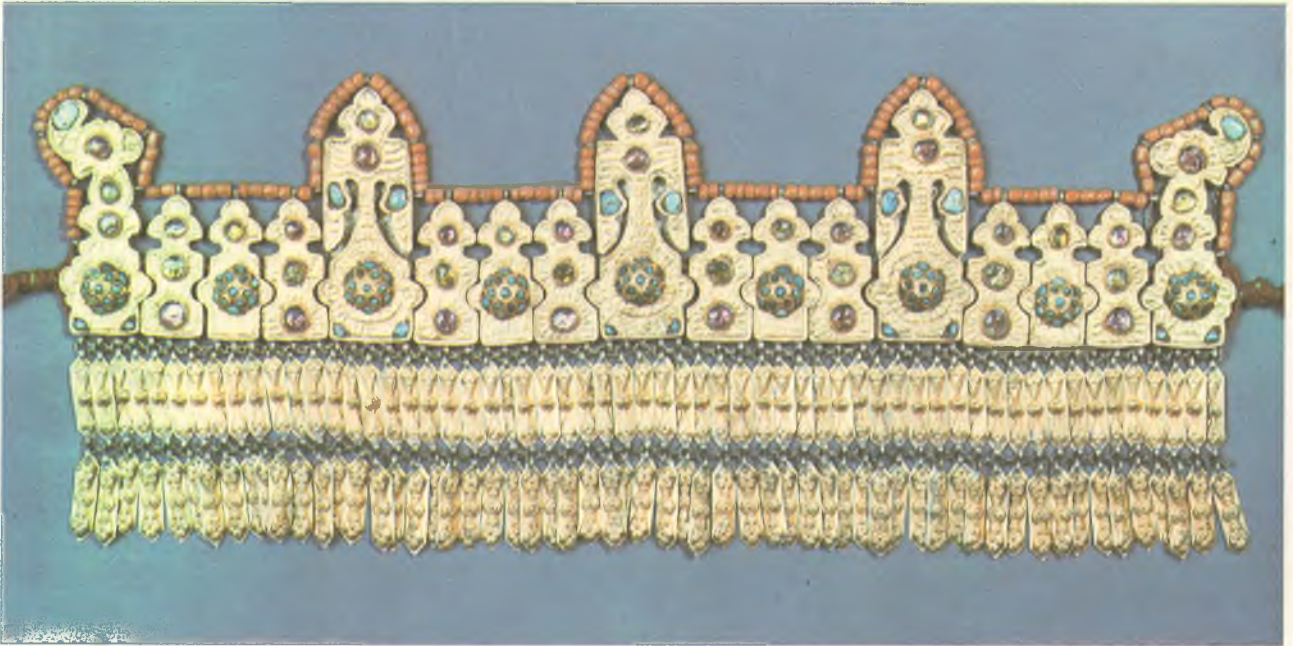
прикасаясь, они органично вписывались одна в другую, образуя живую ритмику изгибающегося края. Красиво и сдержанно их цветосочетание — золоченые пластинки украшены только большими и мелкими глазками бирюзы. Составляли «тилла-баргак» из пластинок, напоминающих цифру 8 с прямыми углами или округлую, и в виде фигуры, как бы составленной из трапеции, лежащей на трех сомкнутых равнобедренных треугольниках; из пластинок в виде овалов с вырезанным сегментом, катушкообразных форм и других, очевидно наделенных определенным смыслом и первоначально восходивших к идеограммам.

Наиболее старые формы украшения сохранились в Хорезме. В последнее время их называли «манглай-тузи» или «осма-тузи». В композицию включались и господствовали в ней три трехзубца, расположенные в центре и над висками (ГЭ, УЗ—214, УЗ—184). Все квадраты-звенья вверху переходят в трилистник. В золотые пластинки с тисненым узором вставлены крупные лалы и бериллы, окруженные жемчужинами, как и во все детали и подвески. С обратной стороны все бляхи, заполненные мастикой, сохраняли тонкий тисненный цветочный узор. Перенесенный с готовых матриц, он сохранял ощущение руки мастера, непосредственность и действительно ювелирную разработку узора, и, раскрывая красоту золота, его пластику и блеск, создавал поэтичный образ цветущей природы.

В этих украшениях внимание привлекает форма звеньев — квадратов, увенчанных трилистниками. Поэтому навершия отдельных ритмически чередующихся квадратов в «тилла-баргак» ташкентской и самаркандской работы можно принять за их реликты. Еще больше раскрывает одну из первоначальных форм звеньев другое украшение (10, с. 84): «Оно состоит



«Манглай-тузи» или «осма-тузи» — налобное украшение. Хорезм. Середина XIX в. Золото, лал, берилл, жемчуг. Восма.



*«Манглай-тузи» — налобное украшение. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, бирюза, стекло. Босма, золочение.*

из больших и маленьких человекообразных фигур со вставками бирюзы и цветных стекол». Действительно, здесь видится декоративно переосмысленная человеческая фигура, очевидно, первоначально той же богини-матери: трилистник — голова, ниже — многоугольник округлых форм — бюст, и завершается — юбкой. Соседняя чередующаяся фигура не членится, а полукруглые выступы по бокам могут быть приняты за «руки». Как и в работе ташкентского мастера, соседние фигуры вписываются одна в другую, только в первой они более геометризированы. Над этими мелкими фигурками возвышаются три крупных, тоже с головками-трилистниками, с опущенными руками и округло-фестончатым низом. Повязка из 17 звеньев, рассмотренная выше — из 23; встречаются хорезмийские и с 19 пластинками, — в середине века они были значительно длиннее и больше закрывали голову.

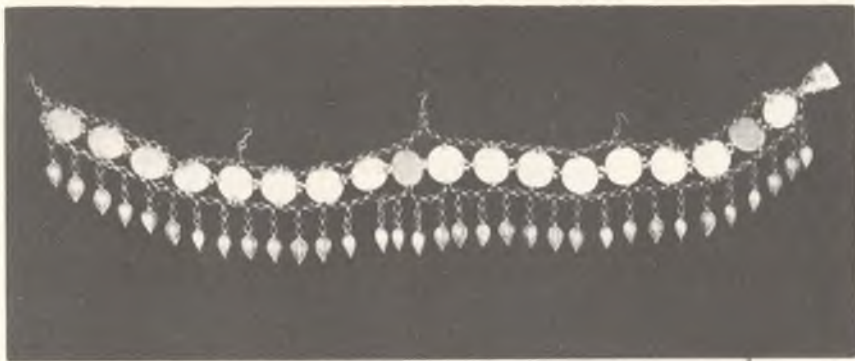
По изобразительной первооснове подобные налобные украшения возможно восходили к таким, как на росписях в Фаязтепе I-III вв., где божество предстает рядом с фигурками сидящих и стоящих святых.

Естествен и другой ход развития формы. На первом этапе богиню на налобном украшении изображали одну, а позднее, когда фигура повторялась многократно, она теряла свою божественную функцию и превращалась в орнаментальный мотив. Интересна и такая деталь. Пластинки соединяли с помощью шарниров, а такое соединение ташкентские ювелиры называли «ашик ва машук» («влюбленные»), что наталкивает на мысль о возможности на каком-то этапе восприятия еще различных человеческих фигурок на украшении как супругов.

В рассмотренной в начале форме «тилла-баргак», которую следует считать самой поздней, господствовали растительные

мотивы. Слово «баргак» имеет и второе значение — венок из соцветия тала или ивы, надеваемый на голову. Сейчас трудно определить было ли это поздним переосмыслением старого мотива после его «прорастания» или его изначальной формой, так как растительный мотив и особенно соцветия с древности наделялись той же сакральной силой. Венки из цветов и листьев издавна носили не только для красоты. Налобное украшение в виде ряда крупных листьев существовало уже в эпоху бронзы. И не исключено, что протооригиналом различных вариантов налобных украшений были и изображения богини, и цветочный венок, которые слились в «тилла-баргак».

«Танга-тузи» — нанизанное из монет или украшение из монет, «тилла-тузи» — золотое украшение или украшение из золотых монет. «Тилла» — золотая монета, «танга» — серебряная, чеканившиеся и имевшие



*«Танга-тузи» — налобное украшение из монет 1870, 1873 и 1901 гг. Хорезм. Начало XX в. Серебро. Босма, золочение.*

хождение в XIX в. Украшение обычно составляли из 18—23 монет, расположенных в один ряд и скрепленных между собой по верху и низу цепочками и колечками. Снизу с цепочки свисали обычные короткие подвески, состоявшие из коралловой бусины и тисненного листика. «Танга-тузи» закрепляли на головном уборе с помощью крючков. Иногда серебряные

монеты золотили с одной или двух сторон. В украшение старались подбирать монеты одного размера и достоинства.

В ханствах в XIX—начале XX вв. имели хождение русские, местные, персидские, афганские и английские монеты. «Танга-тузи» (ХМ, № 1551) включало серебряные монеты чекана хорезмских ханов 1864—1865 гг., другое (ХМ, № 1571)

составлено из русских двадцатикопеечных серебряных монет чекана 1891—1916 гг. При этом лицевой стороной, которая позолочена, считали реверс, так как на нем изображен двуглавый орел. Можно предположить, что здесь сыграло роль изображение птиц, память об их многовековой символике; третье (ХМ, № 1870) составлено из 20 хивинских монет и двух русских полтинников.

Монеты как украшение использовали с давних времен. В Куны-Уазе (Хорезм) в слоях конца III—начала IV вв. найдены две сасанидские драхмы с отверстиями для подвешивания (58, с. 54). В Кумкургане (Сурхандарья) найден клад серебряных персидских монет XVII—XVIII вв.; многие из них — с отверстиями для подвешивания или нашивки. Во второй половине XIX в. включение монет в украшения получило еще более широкое распространение в связи с увеличением их престижно-материального значения. «Тилла-



*«Кош-ине» или «куш-ине» — налобное украшение. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, бирюза, коралл, стекло. Босма, зернь, золочение.*

тузи» входило в один комплект с «олтин-тумор» — золотым амулетом, составленным из трубчато-призматических футлярчиков для молитвы (227, с. 116). Никакой стилистической близости между этими изделиями не было. Их сочетание основывалось на обрядовых и материальных признаках и свидетельствовало о снижении чувства художественности, характерном для этого времени.

И если в древности люди носили на шее ожерелья из «денег» в виде каменных бусин и раковин, так как их вначале куда было поместить, при этом наделяя их магическим смыслом, то и в XIX в. монеты продолжали сохранять магическо-заклинательное значение символа богатства и достатка и участвовали в самых важных семейных обрядах. На свадьбе монету вкладывали в рот невесте. Если жених и невеста вместе пили воду или чай из одной пиалы или чаши, туда опускали монету. Монету клали в фундамент дома при его закладке; в четыре ямки камня-трона при восшествии эмира на престол в Бухаре (23 а, с. 49) ...Монеты в виде подвесок включали во многие украшения, они служили щитками перстней и дублировали композиции многих ювелирных изделий. Очевидно

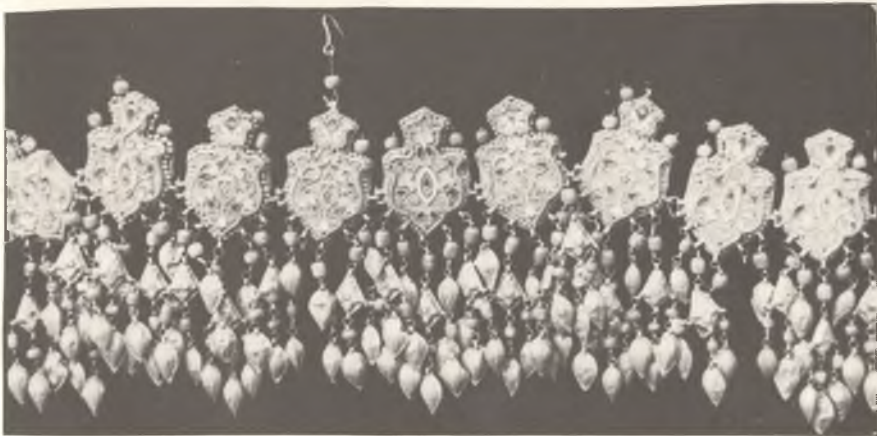
под влиянием головного украшения сохранился мотив «тангача» — монетки на вышитых тюбетейках XX в. шахрисабзских мастериц.

«Манот-тузи» отличалось величиной и достоинством монет. Если «танга-тузи» составляли из 20-копеечных монет и местных танга, то «манот-тузи» — из серебряных русских рублей и других крупных монет. «Манот» означало рубль, возможно, от слова «монета» русского или латинского. Но этим не ограничивалось его смысловое значение. Второе древнее значение «манот» в широком понимании было «идол», в узком — имя племенного божества или имя женского божества у доисламских арабов (241, с. 149). На русских рублях, из которых составляли «манот-тузи», иногда встречались изображения царей. У арабов самаркандской области пережитки идолопоклонничества дожили до начала XX в. Художественной выразительностью изделия из монет не отличались.

«Куш-ине» или «кошине» — хорезмское налобное украшение прикреплялось крючками к шапочке невесты (227, с. 122). Его классический образец состоял из 13 — 15 подвижно соединенных ажурных звеньев сложной конфигурации. Цен-

тральное место в композиции, а в более нарядных, и по бокам, над висками, занимал традиционный трезубец, как и в других налобных украшениях Хорезма. Остальные звенья представляли две чередующиеся, сходные в деталях формы, тонко декоративно разработанные легким ажурным филигранным узором с ячейками, местами заполненными бирюзой. Объемную двуплановость решения создавали куполки мотива гранат и крупные бусины коралла, вставленные в гнезда или включенные в подвески. Навершием каждого звена служило парное изображение головок птиц, тисненых из золотого или золоченого листа. В длинных подвесках чередовались кораллы, бутоны и листья. В целом создавалась живописная игра сложных конфигураций форм, их округло и причудливо изгибающихся линий, ажурных деталей, блеска золотой зерни, яркого сочетания бирюзы и кораллов: «Заполнение центрального звена напоминает изображение павлина с распущенным хвостом». Название украшения «кашане» исследователь выводит от персидского «гнездо» (227, с. 122). Соглашаясь с таким раскрытием семантики украшения, следует назвать и другой возможный вариант прочтения слова. В зависимости от звучания «куш» означает и парное, и птица, «ине» у многих среднеазиатских народов означает — мать. Поэтому в названии возможны прочтения — две матери или птица-мать, что также не противоречило основному смыслу украшения.

«Куш-ине» по образному строю пышное, сложное, тонко ювелирно разработанное украшение. Отдельные экземпляры его позволяют проследить определенную эволюцию украшения к концу XIX в. перед его исчезновением. «Куш-ине» (ХМ, №1182) упрощено, оно составлено из 15 медальонов не-



«Манглай-тузи» или «куш-ине» — налобное украшение. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, бирюза. Эмаль, босма, золочение.

понятной одинаковой формы. В них легко улавливается обобщенно отвлеченная трактовка малых звеньев классического образца, из которых они исходили, затем пройдя путь чисто декоративного переосмысления. Медальоны красивы по форме, поверхность их расцвечена эмалями, образующими тонкий красочный узор. И в данном случае мы сталкиваемся с характерным явлением, когда украшение, теряя конкретное содержательное смысловое зна-

чение, получает название по своему месторасположению «манглай-тузи», хотя в памяти еще сохраняется и более старое — «куш-ине».

В такой трансформации содержания и формы и усиления эстетического начала сказалась основная тенденция ювелирного искусства XIX в. В оформлении украшения могло иметь значение и то, что медальоны с узором из многоцветной перегородчатой эмали были сделаны не местными, а приезжим мас-

тером. В XIX в. очень высокое развитие получило эмальерное дело в искусстве азербайджанских ювелиров, которые временно наезжали для работы в Хорезм. Местные ювелиры, особенно бухарцы, в XIX в. владели техникой эмали, но не в таком совершенстве, и работали в другом стиле. На золотошвейных повязках «пешонобанд» композиция с изображением двух птиц по сторонам «солнца» сохранялась и в 1920 годы.

### Налобно-височно-нашейные украшения

Исследователи считают украшение «силсила» (часто называют его «синсила», что непереводимо) налобным, одним из типов диадемы (48, с.114; 51, с.35), по другим данным — это головное и нашейное украшение, несколько отличающиеся друг от друга (291, с.19,26). В действительности «силсила», что означает «цепочка», в XIX в. представляла более сложный трехчастный ансамбль, состоявший из налобной, височной и подбородочной частей, обрамляющих лицо. Налобную часть, которая накладывалась на головной убор («салля», «касаба», «шох-бош», «пешонобанд»), предварительно нашивали на широкую полосу цветного бархата или вышитой ткани. Большой частью она состояла из двух-трех рядов мелких 6-8-лепестковых серебряных розетт, ажурно скрепленных между собой колечками и цепочками так, что получалась узорная сетка. Снизу к розеттам прикрепляли подвески-листки или миндалины.

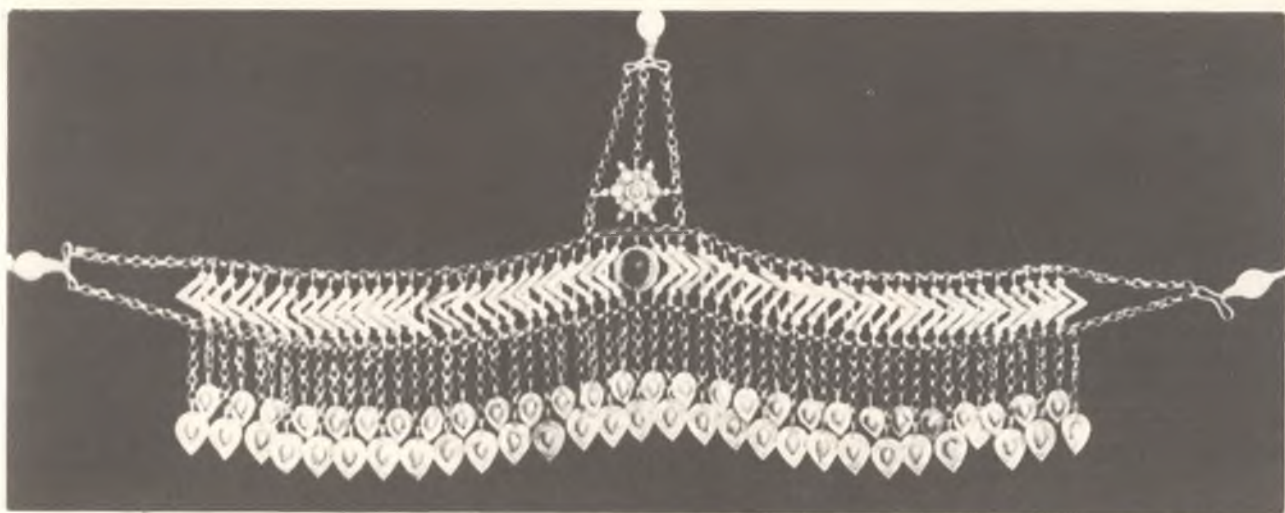
Эти мотивы создавали ассоциации, сближающие их с венками, которые, очевидно, и лежали в основе художественно-образного решения украше-

ния, иногда дополненного и другими «важными» по значению мотивами, которые занимали центральное место в композиции, например, солнечные и звездчатые диски, мотив «турна» («журавли») (БМ, 539 — 8). Изображение налобного украшения с мотивом «турна» сохранилось на одной из музыкантш из Айртамского фриза. Височные подвески, имевшие и другое название — «чакка-дуо» («молитва для виска»), располагались по бокам налобной части или составляли единое целое с нижней подвеской. Они состояли из ажурных филигранных шариков с многочисленными подвесками-листочками или из треугольных туморов-амулетов, или лепестков на более длинных цепочках и т.д. Иногда височные украшения дополняли входившие в ансамбль «чакка-сузан» — височные булавки с нарядными навершиями в виде розетт в оправе из ряда бирюзы, к которому прикрепляли на длинных цепочках подвески — шарики, лепестки и т.д. Нижняя деталь представляла своеобразное ожерелье из нескольких рядов таких же цепочек с подвесками, как налобная, иногда

включала маленькие треугольные туморы, как и височное украшение. Его подвешивали к головному убору вместе с височными конусовидными подвесками или к серьгам с куполками, и оно свисало под подбородком, закрывая, «защитающая» шею, иногда ниспадая до груди.

Название украшения — цепочка — говорило о конструкции изделия, о его основных деталях. Кроме того, это был широко распространенный мотив местного декоративно-прикладного искусства, которому придавали магический смысл. И как часто это можно было встретить, наименования ювелирных украшений имели несколько смысловых значений. Второе значение слова «силсила» — династия, родословная — углубляет понимание символического содержания, придаваемого украшению молодой женщины — продолжательницы рода. Украшение смотрится легким, ажурным, играющим мелкими блестящими серебряными или золотыми подвесками.

В южных районах нижнюю часть украшения, состоящую из серег и соединяющей их цепочки с подвесками, называли



*Налобная часть «силсила» с мотивом «турна»—«журавль». Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро, стекло. Босма, золочение.*



*Налобная часть «шокила». Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, кораллы. Эмаль, босма.*

«исирга согак», возможно, от слова «сог» — здоровье, что в какой-то мере раскрывало его магически-заклинательное значение, или от слова «сагак» — пряжка, как бы «серьги, скрепленные пряжкой», что фиксировало его конструкцию, не касаясь смысла. В XIX в. единый ансамбль порой нарушали и отдельно использовали налобную и подбородочную части.

Форма «силсила», очевидно, произошла от целостного головного убора, типа «лачак» или каракалпакского «кимешек», которые оставляли открытым только овальное отверстие для лица. Наиболее близко к нему по решению ансамбля хорезмийское украшение «шокила», которое иногда также называли «силсила». Оба украшения в XIX в. генетически больше связывали с кочевыми и полукочевыми народами, сохранившими в какой-то степени родоплеменные деления — туркменами, узбеками, арабами. Но аналогичное украшение можно увидеть и на росписях Пенджикента, и на местной и иранской миниатюре XVI в., что показывает, как сложно сейчас отнести или связать то или иное украшение с кочевым или земледельческим населением Средней Азии.

В Дагестане в XIX в. «силсила» называли цепочки, которыми прикрепляли головное покрывало, надеваемое поверх чепца с накосником. Цепочка иногда проходила под подбородком, что яснее раскрывало ее былое утилитарное назначение.

«Шокила» представляла сложное многочастное украшение Хорезма. Оно состояло из диадемы «канот-осма» с мотивом распахнутых крыльев и массой подвесок, закрывающих лоб, или повязки из ряда миндалин, в прошлом птиц, декорированных многоцветной эмалью; из височных подвесок, в силуэте которых часто просматривается фигура птицы, и из

двух или трех ожерелий разной длины, располагавшихся одно под другим — под подбородком, на шее, на груди. Ожерелья прикрепляли к кольцевым височным подвескам, с которых свисали пышные кисти с тремя-четырьмя ярусами золоченых шариков и «тумора». В конце XIX в. украшение распалось на части и отдельную височно-нагрудную, как и налобно-височную, деталь также называли «шокила». Поэтому нет уверенности, что предложенная реконструкция его окончательна, возможно, что в завершено-оптимальной форме в него включали и другие детали.

В более скромных «шокила» ожерелья представляли цепочки из звеньев в виде восьмерок, к которым прикрепляли короткие подвески из бусин коралла и тисненого золоченого листика, бутона или зерна. С боков от розеток из стекла, окруженных бирюзой, свисали крупные ша-

рики из золоченой филигранны с ажурным узором мотивов спиралей. Их называли «гуза» (орех), т.е. опять же созревший плод. Подвески были пышные, очень нарядные и свисали до плеч.

В более дорогих «шокила» в центре цепочек помещали крупные, фигурные медальоны. Часто это были овалы с вписанным миндалем, первоначально, очевидно, птицы. Медальоны украшали накладным филигранным узором с вставками цветных камней, или мелким растительным узором из разноцветной эмали. Ожерелья прикрепляли к височным кольцам с крупной розеткой из сердолика или стекла в окружении бирюзы. Впоследствии под названием «чаккалик» оно существовало и отдельно. В многоярусные боковые подвески включали золоченые куполки, трехугольные амулеты — «туморы» или другие детали. Ожерелья «шоки-



Нагрудно-височная часть «шокила». Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, стекло, босма, филигрань, золочение.

ла» знатных женщин состояли из пяти-шести низок жемчуга, перехваченных ажурными сферическими бусинами из золотой филигранны с венчиками из зерни, создававшими красивые ритмические членения с крупными бусинами из лала и берилла. Височные подвески составляли из них же, в окружении жемчужин и мелких подвесок.

Первое описание «шокила» встречается в работе поручика

Д. Гладышева и геодезиста И. Муравина из русского посольства, побывавших в Хиве в 1740 — 1741 гг. Имеется в виду «шокила» аральцев — северной группы хорезмийцев, потомков древних тюркских кочевников и узбеков даштикипчацкого происхождения, влившихся в оседлое земледельческое население, в основном, в XV — XVI вв. «На голове носят касавые, которые сделаны кругло, клееные с холстом; и к оной касавай



Нагрудно-височная часть «шокила». Хорезм. Середина XIX в. Золото, лал, берилл, жемчуг. Филигрань, зернь.



Нагрудно-височная часть «шокила». Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, стекло. Филигрань, эмаль, босма, золочение.

пришиты шевкалы, которые сделаны из жемчуга и марьяну на нитках; а у иных половинчатые белые зерна, и пришиты к сделанному нарочному холсту на клею, а как наденет, то оные шевкалы лежат по счечкак, и подвязывают под бороду» (285, с.587). Аналогичные головные уборы носили в XIX в. казахи, каракалпаки, киргизы, буряты и другие народы тюркского происхождения.

Одно из значений слова «шокила» (звукоподражающее) — шумящая: по древним представлениям «злых духов» отгоняли звоном. Как образно объяснил мне один хорезмиец, «это украшение все время должно веселиться, если у женщины красивая походка». Название имело и другой смысл. Вполне возможно небольшое фонетическо-диалектическое изменение — «соукела». А это означает у тюркских народов пожелание здоровья. Так называли головной убор казахи и каракалпаки, раскрывая его магический смысл — как бы приносящего здоровье.

«Соукела» каракалпаков отличалась от хорезмийских низками крупных коралловых бусин, из которых образовывались нащечники. Над лбом располагался фигурный медальон с



*«Соукила». Каракалпакия. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, стекло. Босма, позолота.*

сильно выступающими камнями и знакомым названием «жига». На висках среди кораллов центральное место занимали парные изображения голов рогатых ба-

ранов, символизирующих плодovitость, благополучие и служащих охранителем от враждебных сил.

Исследователи истолковы-

вают «саукеле» каракалпаков, как сочетание двух слов — «ша» — царь, и «куло» — шапка или «калла» — голова, — заключая из этого, что эволюция происходила от шлема воина к головным уборам жрецов и царей с последующим превращением его в обыденный головной убор (179, с.136 — 137). Безусловно, протооригиналом были шлем и простой головной убор. Возможно, что отдельные детали были взяты и от шахского украшения, однако представляется, что связь была не только генетическая, но и метафорическая. Как жених на один день во время свадьбы становился символически «шахом» или ханом, так и невеста могла перевоплотиться в шахиню и соответственно называли ее свадебный головной наряд.

Есть сведения, что на налобных и затылочных украшениях монгольских женщин среди других мотивов встречался и знак «шоу» — «shou», символизовавший счастливую судьбу (306, с.37,36)\*. Может быть, и в этом была какая-то связь, так как головные ювелирные украшения монгольских женщин по композиции или деталям во многом сходны с «шокила» казахов, киргизов, каракалпаков и хорезмийских узбеков. Символика ювелирных украшений полисемантна и все эти предположения не исключают одно другого, а могут говорить о временных наслоениях и частичной трансформации сложного по форме и содержанию украшения.

\* В Китае иероглиф «шоу» — символ долголетия.

## Височные украшения

Выделяя группу височных подвесок, следует оговориться, что они в незначительной мере отличались от таких же элементов, которые включались в целостные или трехчастные налобно-височные украшения. Их различие заключалось в своеобразии формы сравнительно с налобным украшением. Такое разделение весьма относительно, так как в классически завершенных образцах височные подвески непременно входили в ансамбль головных украшений, особенно налобных. Протооригиналом височных украшений, очевидно, были наушно-нащечные клапаны шлема и наушники шапок.

Наиболее широко известны «гажак», что означает завиток, работы ташкентских и самаркандских ювелиров, решенные в едином стиле с «тилла-кош». Они представляли миндалевидную пластину, конец которой загибался в завиток. К округлому концу пластины прикрепляли длинную крученую проволоку, загнутую в виде дужек очков, с помощью которой «гажак» прикрепляли к уху. К завитку прикрепляли на цепочке крючок, вставляемый в головной убор или волосы, так что миндалевидная подвеска располагалась горизонтально на висках. Поверхность пластинки оформляли вставками крупных цветных стекол, обрамленных бирюзой, как и контур миндаля. Зубчатая оправа придавала стеклам звездчатые очертания. Красные стекла сочетались с зелеными и синими, что создавало ощущение пестроты, утери чувства цветовой гармонии. По низу прикрепляли подвески, состоявшие, как обычно, из коралловых и металлических бусин. С обратной стороны «гажак» имелись петельки для вставки птичьих перьев, в основном селезня, с завитком



*«Гажак» — височная подвеска. Ташкент. Вторая половина XIX в. Серебро, стекло. Филигрань, босма, золочение.*

на конце. Слово «гажак» многозначно, и все его значения близки по смыслу: 1 — завиток, усик вьющегося растения; 2 — локон, завиток волос на виске; 3 — завитые колечками хвостовые перья селезня, утки. Таким образом, украшение воспринималось и как завиток, и связывалось с локоном на висках, которым придавался магически-охранительный смысл. В XVIII в. поэт Дивана-и-Машраб писал: «На моей шее повязан амулет из локонов моей подруги» (93, с. 177). В XIX в. у долгожданных детей по обету при стрижке волос оставляли прядки на висках, срезаемые после исполнения обета — жертвоприношения на мазарах. «Срезанные впервые у детей волосы мать вкладывала в серебряный тумор-амулет, за неимением его заворачивала в ткань и делала треугольный тумор и вешала на спинку или шапочку ребенка, что было связано с идеей о стимулирующей силе волос» (282, с. 202 — 203). Примеров значения локона и волос, как оберега, можно привести множество.

Название украшения связывало его с образом птицы, как

и форма, и вставляемые птичьи перья. «В основе височной подвески «гажак» лежит профильное изображение птицы. Иногда это лебедь или гусь, возможно утка, иногда это зверь» (Миск, 7 — 118, 119, 121 и т.д.). Действительно, в отдельных «гажак» фигурка птицы читается довольно ясно, в других она почти утеряна. Миндалевидное тело, от которого, изгибаясь, поднимается длинная или короткая шея с головкой, обычно выделенной крупной бусиной. Шпек, на котором прикреплена бусина, смотрится как глаз. В других две-три бирюзы в миндалевидных гнездах над головой передают хохолок или гребешок. Есть и клюв, и «сережки». Иногда на «крыле» цветное стекло дается на фоне филигранного узора из завитков, ассоциирующихся с перышками водоплавающих птиц. Есть фотография «гажак», где фигурка птицы полностью сохранилась (311, с. 484). Близка к первоначальной форме подвеска из Самаркандской области с изображением птицы (ГМЭ, 36 — 1), вырезанная из медной позолоченной пластинки. Гравировкой плоскостно намечены голова, глаз, гребешок, хвост, крыло в виде миндаля. Фигурка птицы прикреплена к большому обручу. Это интересное изделие, изготовленное мастером конца XIX в., сохранило и переходную форму от височного кольца к серьгам, и архаический прием изображения живого существа, и момент зарождения мотива миндаля на фигуре птицы.

«Гажак» входил в ансамбль с «тилла-кош» ташкентских и самаркандских мастеров с его сложной многофигурной композицией и доминирующей фигурой богини-матери, атрибутом которой была и птица. Так что восстанавливается и смысловое единство украшений. Помимо

этого, очевидно, существовало представление, связанное со звуком и слухом, так как резонаторные коробки струнных инструментов, как и колки, на Востоке делали в виде фигуры птицы, т. к. пение птиц, несомненно, должно было сыграть свою роль на древнем этапе сложения музыки.

В Тулхарском могильнике в Таджикистане найдены парные височные золотые подвески в виде фигуры птицы с распахнутыми крыльями. Поверхность крыльев декорирована в технике перегородчатой инкрустации бирюзой, орнаментально передающей оперенье птицы или рыбьей чешуи, в технике, традиционной для местного ювелирного искусства. Подвески датируют последней третью П в. до н.э. — I в.н.э., их определяют как произведения саков (25, с.17, илл.13). находка свидетельствует о том, что образ птицы, связанный с височным украшением, был издавна известен местным ювелирам. «Гажак» в Ташкенте перестали носить в 1915 г. и ювелиры переделывали их в броши «тунагич» (МИск, 7 — 147).

Иную форму имело височное украшение, входившее в ансамбль с «тилла-баргак» старого образца (ГМЭ, 484т). Его название не сохранилось. Золотая пластинка украшения представляет точное повторение пластинок-звеньев «тилла-баргак» в виде квадрата, увенчанного трилистником. Пластинка «массивная», сделана в басменной технике из золотого листа и заполнена мастикой. С лицевой стороны узорное тиснение образует гнезда для стекла и бирюзы, с обратной стороны — тонкий рельефный растительный узор. По бокам подвески с жемчужинами. Снизу вставлены птичьи перья.

Сложную форму сохранил бухарский «гажак» конца XIX — начала XX в. (ГЭ, УЗ — 498; 7 — 172 — 175). Он состоял



Височная подвеска в виде фигуры птицы. Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, бирюза. Восма, филигрань, зернь, золочение.



Височная подвеска в виде фигуры птицы. Самаркандская область. Вторая половина XIX в. Серебро. Ковка, чернь, гравировка, золочение.

из верхней фигурной пластины с выступами, тисненой и заполненной мастикой и усаженной цветными камнями или стеклами в гнездах на золотом фоне в характерной бухарской манере.

Изящный выразительный узор оставался на обратной стороне. Снизу к пластине прикрепляли дугу в форме подковы с мелкими подвесками, которая служила золотым обрамлением для вставленного пера. Был и завиток — принадлежность «гажак» в виде узкой золотой пластинки, прикрепленной к низу дуги. Создавалось украшение со сложным контурным силуэтом. В варианте (ГЭ, УЗ — 498), который восходил к более старым формам, в силуэте пластинки можно «увидеть» фигурку флоризированного живого существа, которая напоминает черепаху или лягушку, увиденную сверху. Трилистник — голова, четыре выступа по сторонам — лапки, округлое тело превращено в розетку. Изображение черепахи, как доброго начала, сохранялось в представлении людей с древности до XIX в.\* Но форма украшения настолько декоративно переосмыслена, что сказать с определенностью о прообразе невозможно. Дальнейшая эволюция формы прослеживается в вариантах (МИск.7 — 172 — 175), где фигурка живого существа не «читается» и ясно виден отход от изобразительно-смысловой формы.

«Н а й ч а» — трубочка. «Най» — тростник, трубочка из камыша, флейта. Украшение представляло трубочку, свернутую из тонкого гладкого листа металла или с тисненым узором, и перехваченную по середине крупной сферической бусиной, инкрустированной бирюзой и символизирующей плод граната. По верхнему и нижнему краю трубочки проходил ряд бирюзы в гнездах. По краям и по середине прикрепляли подвески, чаще из кораллов и лепестков, иногда и монет — так

\* Черепаха — по-латински однозначно со словом «заступница».



Височные подвески. Бухара. Вторая половина XIX в. Золото, жемчуг, бирюза, стекло (с лицевой и оборотной стороны).

выглядела наиболее простая форма. Более сложное «найча» состояло из плетеного из черных ниток шнура, под цвет волос, продетого через серебряную трубочку, к которой колечками прикрепляли позолоченные куполки-ворворки с тисненым или чеканным узором, из них выглядывали пышные кисточки из черного шелка.

Можно предположить, что «найча» были реликтами больших трубчатых футляров, в которые раньше для удобства и порядка, а затем и в связи с магическими представлениями о необходимости скрывать волосы, их вкладывали, как и в наконечник из кожи или ткани, бытовавший в XIX в. Аналогичные древние формы можно видеть в трубках для кос, найденные в Азербайджане и датируемые концом II — началом I тыс. до н.э. (226, с.4) и в голов-



Височная подвеска. Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро, жемчуг, стекло. Босма, зернь, филигрань, золочение.

ных уборах монголов эпохи юань, где собранные в пучок волосы пропущены в трубки (306, с.109). В «найча» пропускали прядку волос на висках или за ушами, и в виде завитка она выступала снизу. Многозначное название украшения «найча» говорит не только об аналогии с трубочкой, но и о растении — тростнике, и опять связывает височное украшение со звуком и слухом, с одним из древнейших музыкальных инструментов — трубочкой-флейтой, раскрывая и расширяя смысловое значение украшения.

«Куш-дуо» — означало две молитвы. Само название указывает прежде всего на его значение амулета. Чаще всего «куш-дуо» представляло пятиугольный серебряный футляр, иногда с округленными углами (ГМЭ, 20 — 38, 39). Лицевая сторона декорировалась разнообразно. У одних на гладком фоне располагалась розетка из глазков бирюзы в оправах, у других — розетка с цветным стеклом или сердоликом, в окружении ряда бирюзы; у третьих она сплошь заполнялась в технике перегородчатой инкрустации бирюзой. С боков и по низу прикреплялись подвески из бусин, колечек из зерни и спиралек. В полую часть вставляли завивающийся локон или косички, свисающие снизу. Делали «куш-дуо» и в виде треугольных амулетов и прямоугольных коробочек с таким же оформлением, последние называли также «саровез» — головная подвеска.

Как и многие другие украшения, височные подвески составляли из монет в сочетании с кораллами и висюльками-листиками, зернами, бубенчиками (МПИ, № 2354). Иногда такое изделие называли «з арк о к и л» — золотые косички, очевидно, перенося на них название другого украшения.

Близкое по форме к «куш-дуо», но гиперболизированное по

размерам, хорезмийское украшение «бу т у н - т и р н о к» («полный коготь») закрывало ухо и располагалось ближе к затылку (227, с.125). Основу его составлял крупный пятиугольный футляр, сплошь орнаментированный с двух сторон и с узкими боковыми стенками. Венчающую часть в форме треугольника обычно заполняли ажурным филигранным узором завитков, оживленных зернью. В центре композиции располагалось цветное стекло или камень в овальной оправе, окаймленной рядом бирюзы в гнездах или зернью. В более старых образцах над треугольником сохранились трубочки для перьев птицы (ХМ, №1171 — с тремя трубочками). Нижняя квадратная часть оформлялась в другой технике. Она покрывалась тонким листом золота или золоченого серебра с тисненым узором «олма-гул» («цветок яблоки»). Узор мягок и выразителен по формам, пластичен, создает легкую игру золотого света и тени. В центре и углах композиции возвышались пять куполов, инкрустированных бирюзой — «плодов граната». По верху и низу пластину окаймлял двойной ряд бирюзы в гнездах из плоской проволоки. Начиная с основа-



«Кош-дуо» — подвески для тибетейки мальчика. Бухара. Конец XIX в. Серебро, бирюза. Перегородчатая инкрустация.

ния треугольника, вдоль боковых стенок и по низу спускался каскад пышных подвесок традиционного вида. В украшениях, предназначенные для знати, включались лалы, бериллы и жемчуг. Самая «главная» смысловая деталь скрывалась под каскадом подвесок и могла остаться незамеченной для непосвященного человека. С открытого дна футляра выступали два больших когтя тигра или птицы, натуральные или вырезанные из рогов или копыт. Когти хищных животных и птиц с древнейших времен наделялись силой оберега и дожили в таком осмыслении до XIX в. Со дня рождения маленький амулет в виде когтей, оправленных в серебро, пришивался к головному убору, одежде, люльке младенца. В «бутун-тирнок» также вставляли пряди волос.

Как любезно сообщил археолог Ю. Ф. Буряков, недавно маленькая пятиугольная золотая височная подвеска, усаженная камнями (IV — V вв), была найдена в Алмалыке (Чач), что отодвигает время сложения этой формы украшения.

Пятиугольник — один из распространенных мотивов в декоративно-прикладном искусстве. Истоки его происхождения очевидно многообразны\*. Одно из его значений помогает понять искусство соседнего народа. В туркменском ковроделии одно из названий ряда из мотива пятиугольников — «пальчики невесты», что в какой-то мере переключается с названием «ногти».

Другое височно-наушное украшение Хорезма — «я р и м - т и р н о к» («половина когтя») крупное массивное обильно де-

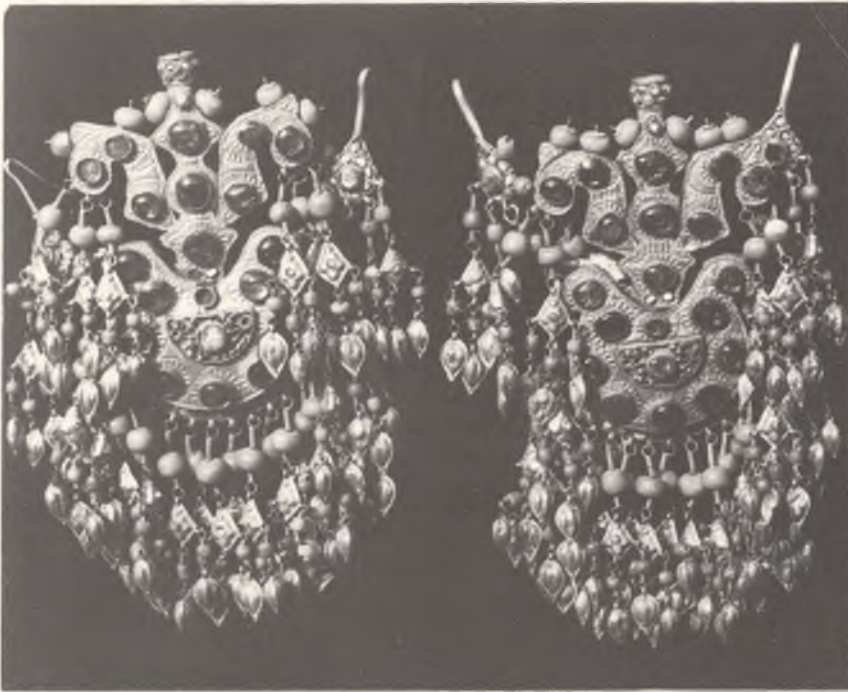


«Бутун-тирнок» — височно-наушная подвеска. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, бирюза, рог. Босма, филигранный, зернь, золочение.

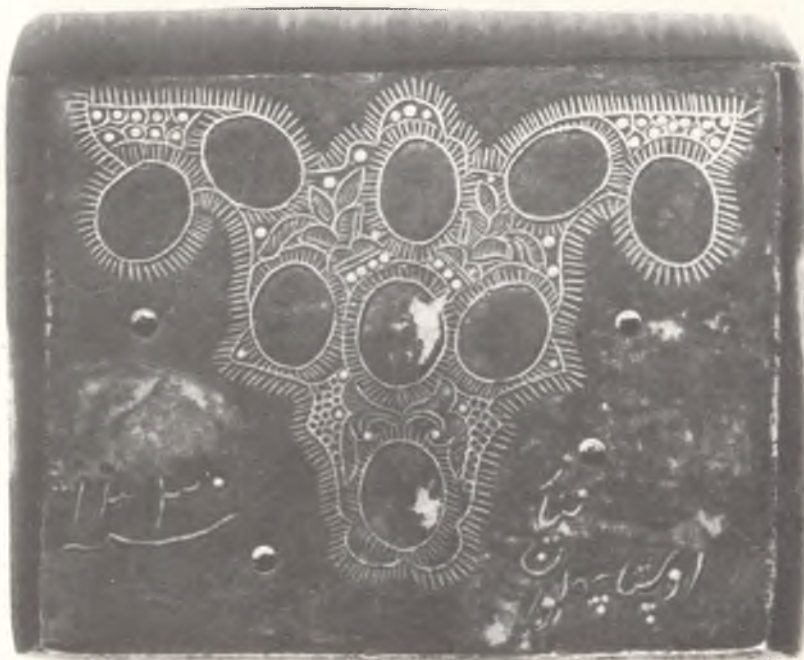
корированное двухчастное ювелирное изделие с каскадом подвесок. В завершенном виде оно состояло из двух фигурных пластин, наполненных мастикой и вырезанных из тонкого золоченого листа серебра с мелким растительным или штриховым тисненым узором, обрамляющим гнезда с цветными камнями или стеклами (ХМ, №1169; ГЭ, УЗ — 210). На верху пластины укрепляли трубочку для вставки перьев. Форму верхней части образует восходящая к трезубцу тернарная композиция, в которой находят изображение богини-матери с предстоящими фигурами коней (227, с.121). Форма хорошо знакома по многим хорезмийским головным украшениям — «жига», «кушине», «канат-осма», с последним из которых и составлял ансамбль «ярим-тирнок».

Полностью соглашаясь с таким определением, хотелось бы

\* Пентакул — магический талисман в форме пятиугольника был известен в Италии во времена Бенвенуто Челлини в XVI в.



«Ярим-тирнок» — височно-наушная подвеска. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, бирюза, коралл, стекло. Восма, филигрань, зернь, золочение.



Один из вариантов колыба для тиснения верхней части «ярим-тирнок» с мотивом «рогатый бык», надписью и датой: 1330 г.х.—1911—1912 гг., «усто Палван Нияз». Хорезм. Бронза. Чеканка.

обратить внимание и на другие варианты «ярим-тирнок», особенно на «улчи» — деревянную форму, по которой мастер вырезал пластинку, и «колыб» — штамп, которым тиснили узор на металлическом листе. Здесь выступает еще одна форма — голова мощного рогатого быка — символа оплодотворяющей силы, что, не нарушая общего смыслового значения украшения, свидетельствовало о многочисленных возможных в течение веков наслоениях и слияниях, и полисемантической изображаемых образов-мотивов. Форма нижней части «ярим-тирнок» тоже знакома, она близка к вариантам «бибишок» с изображением двух птиц, смотрящих в разные стороны и — «зорко стерегущих лоб и висок», и уютно устроившихся в гнезде или полумесяце. Делали «ярим-тирнок» и более упрощенной формы, но восходящих к первой (МИНВ, Ш — 3108,3109).

Височные украшения, как и другие, свидетельствуют о том, что изобразительность в ювелирном искусстве не исчезала полностью никогда, несмотря на определенные ограничения ортодоксального ислама. Менялся зрительный образ, он принимал новые более условные и обобщенные формы, порой завуалированные, схематизированные или отвлеченные, подчиняясь также декоративно-стилистическим задачам и изменениям художественного выразительного языка.

«Ч а к к а л и к» — височное или «чакка-тузи» — височное украшение — общее название височных украшений разной формы, среди них и тех, что были рассмотрены раньше. Отличался от них по форме «чаккалик» в виде большого обруча из толстой проволоки, в нижнем сегменте которого помещалась крупная хорезмийского типа овальная розетка с сердоликом или цветным стеклом, обрамленным рядом бирюзы. По низу

обруча спускались подвески из тисненых лепестков и кораллов. Таким образом сохранилась одна из форм височного кольца, от которого произошли серьги. В XIX в. такой «чаккалик» носили и на виске и как серьгу. Он же входил в состав «шокила».

Известен «чаккалик» и иной

формы: «Раковины каури окаймляли лицо девушки, будучи укреплены на старинном украшении чаккалик, состоявшем из длинных полос шелковой материи с нашитыми серебряными монетами, эти полосы спускались от головного убора, доходя до лодыжек. Каури «илон боши» — «змеиная голова» об-

рамляла лицо, чтобы его не коснулась сила «дурного глаза» (240,с.38). А начиналось это с детства. У узбеков Южного Хорезма: «Девочке 6 — 7 лет в волосы вплетались в качестве оберегов верблюжья шерсть вместе с илон-боши — раковинами каури, подвешенными на шнурах» (282,с.202).

## Серьги

Серьги считали не только праздничным, но и повседневным обязательным украшением для девочек и женщин всех возрастов. В XIX в. среди мужчин сохранилось представление о серьгах и как о знаке рабства и повиновения. В Бухаре в XIX в. купленным рабам вдевали серебряное кольцо: мужчинам — в правое ухо, женщинам — в носовую перегородку (162,с.42). Но, в основном, как и прежде, они служили апотропеями. Об этом свидетельствует, например, такой факт. Когда в бездетной семье, наконец, рождался долгожданный ребенок у семи многодетных матерей собирали обломки серебряных украшений и делали серьгу на одно ухо младенца, которую он носил до женитьбы. Очевидно существовало представление и об оздоровительной роли серег. Даже сейчас в медицине существует еще не доказанное мнение, что прокалывание ушей способствует профилактике и лечению близорукости.

Серьги отличались многообразием формы — от самых простых и лаконичных до сложных и тяжелых, с каскадом подвесок, почти доходящих до плеч и как бы зрительно перетекающих в ожерелье, как и некоторые височные украшения. Богатые модницы, демонстрируя свои драгоценности, надевали одновременно несколько

пар серег. От их тяжести порой прорывалась мочка уха. Поэтому наиболее тяжелые серьги прикрепляли к тесьме, положенной на голову — такой способ ношения опять же связывал их с височными подвесками.

Общее название серег — «исирга». Под названием «халка» (кольцо) имелись в виду серьги с обручем, как и «исирга-болдок» (серьги-кольцо). «Зирак» называли серьги с крючком для вдевания в мочку, но такого строгого разграничения придерживались не всегда и не во всех районах. Кроме того, существовало много названий серег, определяемых разными признаками. По технике исполнения: серьги с чернью, серьги ажурные; по используемому материалу: серьги с перламутром, кораллом, жемчугом, камнем. Выделялись локальные виды: ташкентские, бухарские, самаркандские; генетически восходящие к определенной этнической группе — «кашкар-болдок» — кашгарские серьги. По числу подвесок 3,5,7, причем подвески называли ножками: «уч аяк» — с тремя ножками, «беш аяк» — с пятью ножками. Отличались серьги с глазками, с бубенчиками, напоминающие виноград «дамские пальчики», серьги в виде полумесяца...

Самая простая «халка», предназначавшаяся для бедноты и сельского жителя, представляла собой обруч из прово-

локи, в нижней половине спирально обмотанный более тонкой гладкой или филигранной провололочкой. Такой тип серег в виде большого обруча из бронзовой или серебряной проволоки существовал в Ферганской долине в середине I тысячелетия до н.э. и не отличался от височного кольца. В более сложных вариантах на обруч насаживали бусину, чаще из коралла, или дутую серебряную, а по сторонам ее — колечки из зерни и трубочки из спирали. Иногда такие серьги называли «илон-зирак» («серьги-змейки»), связывая с образом змеи. В Ташкенте мастера конца XIX — начала XX вв. делали серьги в виде кольца с зернью, припаянной по обеим сторонам ее нижней части. Память о ее древнем символическом значении сохранилась только в названии «мургак-зирак» («серьги-птица»). Таким образом даже в украшениях, которые совершенно утратили трансформированные остатки изобразительности, сохранялась их связь с реальными образами природы.

Более нарядными были серьги, в которых разнообразные бусины насаживали на нижний сегмент обруча и хорду из проволоки, расположенную над ним. В середине низок обычно помещали самую крупную и красивую бусину, одну над другой, контрастной расцветки, обычно красную и зеленую. По

сторонам располагали серебряные ажурные и дутые бусины, колечки из зерни. Проволоку перемычки закрепляли на обруче благодаря спирально закрученным концам. Очевидно из этого приема возникла бусина — спиральная трубочка. Данный тип серег восходит к далекому прошлому. К периоду I — VII вв. относится найденная на Чарчарак-сай (Дахона) бронзовая серьга: «...Овальная с замком крючком. На проволоке в нижней части нанизано несколько стеклянных бусин и бисерин. Между краями серьги натянуты параллельно две проволоки, на которые также нанизаны бусы и бисеринки» (158, с.37). Такие серьги в XIX — XX вв. в Бухарском

ханстве называли «халка-и-Мухаммади» или «араби», связывая их появление с торговлей с арабскими купцами. И в то же время, судя по названию «ук-халка», сохранилось представление, что их форма связана с формой лука (оружие).

Серьги с такой же основой — кольцом с перемычкой — снабжались 3 — 5 — 7 подвесками, одинаковыми или чередующимися короткими и длинными. Лучшие бухарские мастера гармонично сочетали в них золотые или серебряные бусины разных форм — сферические «дутые», ажурные, скомпонованные из восьми спиральных кругов, 1 — 4-слойные звездчатые колечки из зерни, с жемчужинами, бусинами из лала и берилла,

достигая поэтично-образного звучания. Такого же типа серьги для средних слоев населения делали из серебряных бусин разных форм и кораллов, создававших радостное по звучанию сочетание. В вариантах, где акцентировались кричаще зеленые, красные, синие, желтые стеклянные бусины, говорить об эстетических достоинствах изделий не приходится.

Своеобразием отличались «кашкар-болдок» — кашгарские серьги. В Ферганскую долину их принесли кашгарцы, переселившиеся в XVIII в. В «кашгар-болдок», которые делали из золота и серебра, орнаментальный декор размещали в нижней части обруча, заполняя его до середины. При многообразии



Серьги «халка-и беш-аяк». Золото, жемчуг, лал, берилл. Флигрань, зернь. Серьги «се долак почанок» («три глазка или родинки»). Золото, жемчуг. Флигрань. Серьги «халка-и-Мухаммади» или «ук-халка». Золото, лал, берилл, жемчуг. Зернь. Перстень. Золото, сердолик. Литье, резьба по камню. Бухара. Вторая половина XIX в.



Серьги «кашгар-болдок». Ферганская долина. Вторая половина XIX в. Серебро. Филигрань, зернь.



Серьги «кашгар-болдок». Ферганская долина. Вторая половина XIX в. Серебро. Зернь.

вариаций, в одной из любимых композиций в середине помещали ажурный или тисненый круг — воплощение мотива солнца, звезды, розетты, «колеса Будды», — со временем превратившийся в синкретичный благожелательный символ. Узор, расположенный на нижнем крае обруча, иногда силуэтно напоминал полумесяц. Используя технику филигрании в сочетании с зернью и тиснением, выделяли из тончайшей проволоки миниатюрные розетки с зернью или жемчужиной в центре, обрамляли круг пира-

мидками из зерни, по низу обруча прикрепляли обнизь из мелких жемчужин, иногда в узор включали глазки бирюзы, сочетали их с золотыми тисненными «перлами».

Игра тонкого ажурного узора, блеск зерни и жемчужин, выразительное цветосочетание и живой ритм орнаментации раскрывали красоту «кашгар болдок». Изменялось масштабное и ритмическое решение узора от очень мелкого и плотного до более ажурного или с крупной зернью и филигранными завитками с большими просветами, что, не снижая художественной выразительности, создавало новое образное звучание. Варьировали мотивы, делали «кашгар-болдок» целиком или частично заполненные тисненой узорной пластинкой с мотивом солнца или полумесяца.

Широкой популярностью пользовались сложные и нарядные виды серег «халка». Их ажурный узор, вписанный в обруч, еще более легок и прозрачен, он образован тонкой лентообразной или филигранной проволокой, создающей очень условный мотив цветка лотоса, тюльпана, бабочки, веера и другие. Изображение веера, опаяла ритуально связывалось с ветром, почитавшимся как сила и дух природы. В золотых бухарских серьгах, изготовлявшихся для знати, к нижней части обруча прикрепляли полумесяц с тремя красными и зелеными камнями, вставленными в тисненые гнезда. 3—5—7 подвесок-ножек нанизывали из золотых бусин, колечек из зерни, лалов и берилла, чередующихся с жемчужинами, часто данными в изящных ажурных оправках-венчиках из тонкой проволоки, в петли которой, в свою очередь, прикрепляли миниатюрные висюльки из мельчайших жемчужин. Все это постоянно колыхалось, переливалось и «веселилось». Бла-

годаря живому ритму, разнообразию и созвучию форм и цвета бусин, сочетанию не ярких, а дымчато-пастельных оттенков лалов и берилла, жемчужин с их матовыми бликами, чуть оживляемых блеском золота, создавалось живописно-праздничное по образному решению художественное произведение, действительно украшавшее и радовавшее женщин. Одним из лучших мастеров, изготовлявших такие серьги, в Бухаре был Насреддин Токсабо.

На основании единственных сохранившихся серег (ГМЭ, 505т), можно предположить, что мастера Бухары или Ташкента включали в такие серьги бусины, покрытые синей эмалью, на которую налепляли вырезанные из фольги лепестки и розетты. Эта своеобразная и довольно эффектная техника не получила широкого распространения, возможно, из-за непрочности, так как узор из фольги быстро сходил.

В ташкентских вариантах этого типа серег, предназначенных для средних слоев населения, ажурный узор, размещавшийся в нижнем секторе овального обруча, делали более пышным, обильно усыпанным зернью. Если в более ранних изделиях предпочтение отдавалось серебряным бусинам в сочетании с кораллом и реже перламутром, то в конце XIX в. все больше использовали дешевые яркие стекла. Часто подвески завершали каплевидным граненым бесцветным стеклом, иногда с фольгой на одной грани, превращавшей его в зеркало. В другом варианте ташкентских серег с ажурным узором на обруче, напоминавшем по силуэту бабочку, в его ячейки вставляли голубые, красные, белые непрозрачные стекла или сургуч, по технике напоминавший витраж, но утративший свою выразительную просвечиваемость. В такой же технике

выполняли главные звенья подвесок в виде многолепестковых розетт. В подобных изделиях прослеживалась одна из тенденций в декоративно-прикладном искусстве Туркестана и среднеазиатских ханств — усиление полихромии, зачастую переходящей в дисгармоничную пестроту.

Бухарские серьги этого типа «халкай-маржон», предназначенные для средних слоев населения, делали из серебра. Длинные подвески из звеньев цепочек, спиралей, колечек из зерни, дутых и ажурных бусин гармонично сочетали с кораллами и завершали пирамидками, сложенными из зерни. Подобные серьги с разнообразным филигранным узором и сочетанием элементов подвесок делали во многих местах. Подвешивали к ним и монеты, и листики с

тисненым узором. Самые дешевые серьги делали из бронзы и меди.

Своеобразен вариант, который делали ювелиры Ферганской долины, Сырдарьи и других районов. Обруч уменьшен и приближен по форме к крючку. Внизу к нему прикреплена миндалевидная ажурная деталь, спаянная из спирали из толстой проволоки, обрамленной с обеих сторон плоской проволокой. По верху и в центральном проеме узорно насажена зернь или просто кусочки проволоки, из которых ее изготовили. В подвески включены трубочки из спиралей и металлические бусины. Такие серьги выглядят грубоватыми и примитивными по образному решению.

Серьги компоновали из серебряного обруча с декором как и в других серьгах — ажур-



Серьги «кашкар-болдок». Ферганская долина. Вторая половина XIX в. Серебро. Зернь.

ными лепестками, бабочкой, веерообразным мотивом, к которому прикрепляли подвеску



Серьги «уй-исирга». Бухара. Начало XX в. Серебро, коралл, бирюза. Босма, чернь. Серьги или височные подвески? Самарканд. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл. Босма.



Серьги «козик-исирга». Бухара. Конец XIX — начало XX вв. Серебро, коралл, бирюза. Филигрань, зернь.

с одним или тремя куполками, орнаментированными треугольниками и ромбами, плоско выложенными из зерни, или чеканным и черневым узором. С куполка свешивались подвески из кораллов и серебряных бусин.

По краю проходил ряд из бирюзовых глазков. Подвески завершались тисненными зернышками ячменя — арпа, символа плодородия. Таджики называли серьги «кушвори кафаси» — решетчатые серьги. В Шерабадском районе Сурхандарьинской области сохранилось название «уй-исирга» — серьги в виде дома, так как куполки ассоциировались у бывших кочевников и полукочевников с формой юрты. Интересно, что в названиях нет противоречия: основа юрты — решетка. Просветы решетки имеют ромбическую форму, сходную с мотивами орнамента на куполке серег.

Во многих районах изготавливали серьги «ой-болдок» — от «ой» — луна, «болдок» — кольцо. Серьги представляли пластинку в виде полумесяца, при-

крепленную к обручу или крючку. Пластинку покрывали гравированным, чеканным или тиснено-черневым узором. В конце XIX в. такие серьги, изготавливаемые ташкентскими мастерами, называли «московнуса» — московский узор, и считались заимствованными у русских. Как видно из археологического материала, лунообразной формы серьги издавна бытовали здесь и очевидно возникли из височных подвесок — лунниц. Луна считалась символом плодородия и одним из атрибутов богини-матери.

В Бухарском ханстве делали строгой формы серьги, чаще из серебра, иногда с цветными камнями. Проволока, согнутая в крючок для вдевания в мочку, ниже переходила в стержень, сверху спирально обвитый гладкой или филигранной проволокой, затем следовала коралловая или серебряная дутая бусина, обрамленная кольцом из зерни, и главная крупная ажурная бусина, чаще составленная из восьми спиральных кружков. В

Сурхандарье такую бусину называли «гузача» («орех» или «коробочка растения»). Делали бусины сферические или более нарядные с трубочками из зерни, которые вводили во многие украшения, где они гармонично сочетались с кораллами, дутыми бусинами и кольцами из зерни. Мотив спирали, часто встречавшийся в местном прикладном искусстве, помимо других значений, считался изображением водоворота и символизировал стихию воды — источника плодородия. Иногда бусину инкрустировали бирюзой и превращали в «плод граната». В других вариантах серег грушевидную бусину сплошь покрывали чеканным узором из четырехлепесткового венчика и спиральных завитков, и при оформлении в другой технике мотивы орнамента сохранились. В Сурхандарье их называли «козик-исирга» («серьги-

колышки»). «Козик» — вещь, необходимая в кочевом быту. Колышки вбивали при установлении юрты для закрепления войлочного покрытия и решетки.

Среди земледельческого населения бытовал обычай вбивать колышки в стены комнаты наоборотной и вешать на них свадебные полотенца «козик-лунги» и другие вещи из приданого невесты. «В Самарканде существовал обычай: во время одевания невесты завязки в ее шаровары продевались при помощи палочки от плодового дерева, что должно было обеспечить плодovitость молодой женщины». Магическое значение колышка раскрывал и другой обычай: «В Самарканде в период чилля — сорокодневья после рождения ребенка, которые считались наиболее «опасными», около порога комнаты, где находилась роженица с ребенком, вбивали кол из плодового дерева, который служил оберегом для женщины и ребенка и способствовал плодovitости женщины» (143, с.127).

И когда форма серег восходила к подобному колышку плодового дерева да еще сопровождалась плодом граната или ореха, становился понятным магический смысл, вложенный в него в далеком прошлом.

Редко встречаются серьги, состоявшие из крючка с колечком, к которому подвешивали десять длинных стержней, обвитых спирально проволокой (МИск, 7 — 348). По форме они отдаленно напоминают связку ключей, а по стилю исполнения очень близки к серьгам ферганского варианта и образно от них веет той же архаикой.

Компоновали серьги из трех сомкнутых в треугольник серебряных ажурных бусин, скрепленных плоским спиральным кругом, сложенным из проволоки. Их называли «уч гузачали исирга» («серьга из трех орехов») — зрелые орешины и спи-



*Серьги «зирак». Ташкент. Начало XX в. Серебро, стекло. Босма, зернь, филигрань.*

гих фигурных пластинок, часто с фестончатыми выступами, придающими им причудливые контуры. Пластинки вертикально скрепляли колечками. Их поверхность сплошь покрывали вставками из стекла, «бирюзы», кораллов в оправках, иногда сочетавшихся с филигранным узором и зернью. По бокам и снизу пластинок свисали подвески из перламутра, коралла, стеклянных бусин, игольчатых стерженьков, серебряных лепестков тоже с вставками из стекла или с тисненным узором зерни, что служило изображением кисти винограда.

Если нижняя пластинка имела удлиненную форму, в нее вставляли каплевидное граненое стекло с подложенной под него амальгамой — получалось зеркало. Такое же стекло вставляли в центре «тилла-кош», сделанном в конце XIX — начале XX вв., в ансамбль с которым входили эти серьги. Их называли «ойна-зирак», от «ойна» — зеркало. Серьги с прикрепленным к ним фрагментом зеркала были известны с первых веков н.э. (158, с.30).

Миниатюрные зеркала-подвески издавна служили оберегами. Подобные представления сохранились до начала XX в. Жених и невеста на свадьбе должны были вместе смотреться в зеркало, при этом произносилось пожелание «юзин якти булсин» («пусть лик ваш будет светел»), чтобы ничто не омрачало жизнь. Его клали под голову ребенка в колыбель. Зеркало с древнейших времен связывали с культом солнца, с водой, с образом богини-матери, с производительными и жизненными силами. И в XIX в. в представлении людей оно сохраняло свою охранительную функцию, считалось символом благополучия и счастья. Образцы серег этого типа относятся к концу XIX — началу XX вв., и в них также нашли отражение



*Серьги. Ташкент. Начало XX в. Серебро, стекло. Босма, зернь, чернь, филигрань.*

раль, означавшая воду, символизировали плодородие. Такие серьги делали мастера южных районов Бухарского ханства.

В Бухаре делали золотые серьги, состоявшие из трех крупных жемчужин, также сомкнутых и насаженных на пластинку с помощью шпенок и обрамленных полоской филигрании. Снизу свисали три короткие подвески из крупных жемчужин, закрепленных спиралью. В более дорогих вариантах над жемчужинами на пластинку в гладкой оправе вставляли берилл или лал. Серьги называли «се хол почанок» («три родинки») или «глазка»). Вводимую в декор зернь называли «чашми бул бул» («глазки соловья»), и опять возникал образ птицы. Такие серьги носили бухарские еврейки.

Ташкентские, самаркандские и ферганские ювелиры делали многоярусные серьги, которые состояли из двух или трех овальных, подтреугольных, круглых, миндалевидных и дру-

черты снижения эстетического вкуса, выразившиеся в утере чувства цветовой гармонии и приведшие к кричащей пестроты, мишурности и перенасыщенности декора.

Близки к ним по композиции, но сдержаны по колориту серебряные двухъярусные серьги из миндалевидных пластин с черневым узором, изображающим мотивы дерева или солнца-розетты. Остальные элементы повторяли детали других серег — окаймления из посаженных в ряд глазков «бирюзы» в оправе из филигрании; подвески из низок спиралей, кораллов, ажурных серебряных бусин и т.д.

Серьги с одной или тремя крупными серебряными каплевидными подвесками в виде удлиненного конуса, завершенного полусферой, с гравированным, басменным или зерневым узором, близки по форме к конусовидным подвескам Чача X в. На поверхности конусов (МПИ, №2021) тиснен мелкий цветоч-

ный узор. Вольно, избегая симметрии, побег с цветами обвивает округлую форму. На открытом фоне мотивы смотрятся четко и рельефно, создавая изящными изгибами музыкальность ритмов. По стилю орнаментации они восходят к лучшим традициям самаркандской школы ювелиров середины XIX в. Подвески, среди которых есть очень грубые, очевидно появились позже, вместо сломанных или утерянных. Вероятно, в конце XIX — начале XX вв. это украшение носили как серь-

ги, но по довольно крупным масштабам и образному решению они более тяготеют к височным подвескам гарнитура «силсила». Это убеждает, что до XIX в. сохранилось близкое сходство некоторых видов височных украшений и серег. Серьги называли «согак-исирга» от «сог» — здоровье, как в целом всю нижнюю височно-подбородочную деталь «силсила». Так выглядели основные типы серег конца XIX — начала XX в. Каждый варьировался,

что создавало еще большее разнообразие.

С серьгами был связан такой обычай. Если женщина теряла одну серьгу, она не могла обратиться к ювелиру с просьбой сделать такую же: считалось, что если он изготовит только одну серьгу, то от него уйдет жена, случится «талак» (развод), а если он холостой, то не женится. Возможно, что это в какой-то мере объясняет и изменение назначения парного украшения, оставшегося в единственном экземпляре.

### Затылочные украшения

Замыкал комплект головных украшений Хорезма «ук-ёй», который прикреплялся к шапочке «так'я» на затылке (227, с. 123). «Ук-ёй» означало лук со стрелой и действительно, форма украшения хорошо сохранила

конструкцию оружия. Дуговидная нижняя часть — остов лука, верхняя прямая перемычка — тетива, прикрепленная к ней треугольная подвеска — наконечник стрелы, со временем превратившийся в амулет-ту-

мор, имевший тот же охранительный смысл оберега, как и стрела. Верхнюю линию перемычки делали прямой, как у бездействующего лука, в другом случае — с выступом в середине, напоминающим натянутую тетиву. «Ук-ёй» завершался трубочкой для вставки перьев птиц. Ассоциировалась форма украшения и с радугой, также называемой «ук-ёй».

У таджиков Хуфа в обряде, сопровождавшем рождение ребенка, маленький лук подвешивали в комнате роженицы, для отпугивания «злых духов» (23, с. 221). Та же роль предназначалась «ук-ёй». Все детали украшения декоративно перосмыслены в стиле хорезмийского ювелирного искусства XIX в. Форма дуги, перемычки и наконечника стрелы подчеркивалась рядами глазков бирюзы, сидящих в гнездышках, оживленных зернью. Поле заполняли тонким филигранным узором завитков, образующих мотив веерообразных кустов. Снизу дуги спускались пышные подвески. По стилю оформления «ук-ёй» входил в ансамбль с налобным «канот-осма» и височным «ярим-тирнок».



«Ук-ёй» — затылочное украшение («лук со стрелой»). Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, бирюза, стекло. Босма, филигрань, зернь, золочение.



«Ук-ёй» — затылочное украшение. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, бирюза, стекло. Босма, филигрань, зернь, золочение.

Древним протооригиналом «ук-ёй» очевидно служили назатыльники шапки и шлема. В условиях Средней Азии был необходим назатыльник, защищавший голову не только в зимнюю стужу, но и летом, так как раскаленное солнце обжигало затылок. Интересно, что русским солдатам в 1860 — 1870 гг. пришлось здесь несколько изменить свой головной убор: «Затылок и шея были защищены белым фартуком, прикрепленным к кепи». А сами солдаты сложили песню со словами: «Штаны — словно мак в степи (их пили из красной замши. — Д.Ф.), с назатыльни-

ком кепи» (117, с.242). Изображение таких назатыльников можно видеть на картинах В. В. Верещагина. Обо всем этом говорится для того, чтобы показать, как необходима была такая деталь в местных климатических условиях. Так что украшение произошло от утилитарных предметов — назатыльника и оружия.

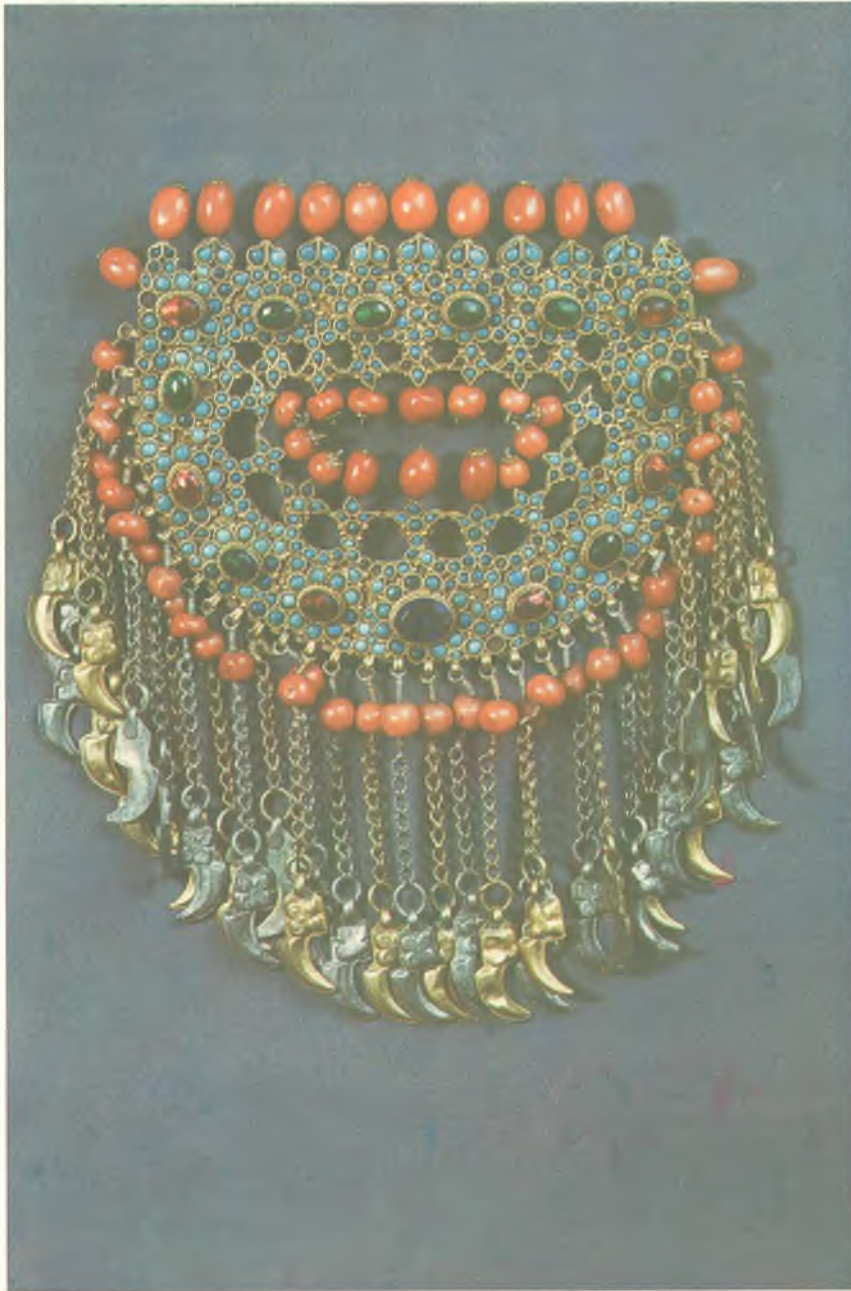
Лук, как и шлем, в прошлом тесно был связан с образом женщин-воительниц, которые стреляли из лука и согласно легенде для этого вырезали свою грудь. До XIX в. у многих народов, в том числе и узбеков, сохранилось представление, что

он являлся атрибутом богини-матери женщины-птицы Умай. Особенно ясно становится это из обычаев телеутов, которые представляли Май-эне — Мать-Умай в виде молодой красивой женщины, спустившейся с небес на радуге и охраняющей детей с помощью золотого лука (203, с.277). «У тюркоязычных народов Сибири изображение лука и стрелы связаны с культом Умай — женского духа — охранителя детей. Было представление о том, что Умай стреляет в злого духа, который приближается к ребенку. У бурятов лук вырезали на колыбелях, железные лучки подвешивались к колыбели, у гилыков — над люлькой, хакасы — клали в колыбель» (104, с.72 — 73).

Все это раскрывает былое смысловое значение украшения и происхождение его формы. Восприятие лука как оружия, охранявшего и кормившего человека естественно, отсюда его изображение впоследствии приобрело магически-охранительную силу. Лук появился в эпоху неолита, и можно понять какое



Женщина, демонстрирующая головной убор хорезмийки XIX в.



*«Ук-ей» — затылочное украшение с подвесками в виде когтей. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, бирюза, стекло. Босма, филигрань, зернь, золочение.*

важное значение он имел для древних людей. Лук был одним из первых более совершенных метательных орудий, которое намного облегчило жизнь человеку, дав возможность на большом расстоянии и сравни-

тельно легко охотиться за животными, необходимыми для пищи и одежды\*. Поэтому понятен

\* До него были более примитивные дротик, копьёметалка, праща, метательные палицы и др.

путь к его фетишизации в древности и вера в его сакральную силу. Ассоциации, как мы видели, играли большую роль в мышлении древнего человека.

От лука произошли струнные музыкальные инструменты. Наиболее древний — монохорд, однострунная дуговая арфа. Одна из функций инструментов в древности — заклинательно-защитительная, так как звуки должны были изгонять и отпугивать злых духов.

Делали затылочные подвески, нанизанные из монет «манот-кокил» (локон из монет или локон с идолами), которые прикрепляли сзади шапочки. Дублирование многих украшений деньгами — характерное явление, усилившееся к концу XIX в. Изготавливать разные изделия из готовых монет с надписями или изображениями было легче и проще. К монетам припаивали петельки, которые скрепляли колечками. Эстетической ценности изделия из монет не представляли.

К концу XIX в. «ук-ей» перестали носить на затылке, но, чтобы добро не пропадало, его приспособили как нагрудную подвеску. Когда спрашиваешь у современной женщины, где и как носили это украшение, она обычно отвечает — на лбу, на груди. Как о затылочном, — о нем уже почти не помнят, как и о других украшениях XIX в. и их магическо-смысловом значении.

Когда богатая хорезмийская невеста надевала ювелирные изделия, входившие в ансамбль, начиная с «так'я-тузи», «канот-осма», «ярим-тирнок» и других до «ук-ей», они полностью покрывали ее голову, пряча макушку, лоб, виски, уши, затылок, шею, не оставляя места для проникновения «злых духов», а в целом, по форме и силуэту, напоминали очень нарядный красочный шлем. К еще более древним прототипам относились

головные уборы, первоначально очевидно, делавшиеся из кожи, на которые нашивали металли-

ческие пластинки. Орнаментированные пластинки из тонких листов золоченого серебра с

басменным узором кустиков и цветов в XIX в. нашивали и на тубетейки.

### «Украшение» для носа

Одно из основных названий кольца для носа «арабак» или «арабек» — раскрывает его происхождение, связанное первоначально с торговой деятельностью арабских купцов, затем завоеванием арабов. По происхождению и по форме они близки к серьгам «халка-и Мухаммади», напоминающим фор-

му лука. На нижний сегмент обруча-кольца и перемычку над ним нанизывали бусины. Перемычка не была точно прямой, она как и сегмент часто образовывала мягкую округлую линию. В других вариантах на нижнюю часть обруча прикрепляли золотой диск с тисненым узором, символизирувавший солнце. Другие варианты включали одну-четыре спирали, свитые из золотой проволоки в виде плоского диска. Чаще делали «арабек» с одной спиралью, которую укрепляли сбоку на обруче над перемычкой, создавая асимметричную композицию. Около нее прикрепляли треугольную пластинку с тремя глазками бирюзы в окаймлении зерни. В середине низки бусин помещали четырехгранную зеленую стеклянную бусину, специально предназначенную для носовых серег и называемую «латва тош» (предохраняющей камень).

Как видим, каждая мельчайшая деталь «арабек», как и других ювелирных украшений, наделялась охранительным значением. Носовые кольца носили на крыльях и перегородке носа. Несмотря на то, что они найдены по форме и декору, их трудно назвать украшениями; о бухарских женщинах в 1820 г. читаем: «Зачем эти прекрасные создания так уродуют себя, пропуская через ноздри кольцо...» (171, с.148). Сведения о раннем существовании носовых колец пока не обнаружены. В миниатюре «Черепаха-путешественница» (XVI в.) изображена «старуха с кольцом в носу и серьгах (105, табл. 39). В XIX в. рабыням серебряное кольцо вде-



«Холбини» — кнопка для носа. Бухарская область. Конец XIX — начало XX в. Серебро, бирюза.



«Арабек» — кольцо для носа. Бухара. Конец XIX в. Серебро, бирюза, коралл. Зернь, золочение.



«Арабек» — кольцо для носа. Бухара. Конец XIX в. Серебро, жемчуг, стекло. Зернь.

вали в носовую перегородку (162, с.42). В XX в., когда носовые кольца перестали носить, их приспособили под серьги.

Другой тип имел вид кнопки, которую вкалывали в крыло носа. Бляшки имели форму: круга с тисненым звездчатым мотивом и с глазком бирюзы в середине; звезды, сплошь усаженной зернью и бирюзой в центре; 3-4-6-лепестковой розетты из глазков бирюзы, окруженных зернью и т.д. Носовые кнопки в основном делали из серебра и бирюзы.

Носовые кнопки и серьги разных районов кроме «арабек» имели множество местных названий, этимология которых не всегда расшифровывается. «Латтиба», «латбини», от «лат» — препятствие, очевидно, для злых духов и болезней. «Холбини», от «хол» — родинка и «бино» — сделанная. «Бурун-булки» — носовое кольцо. «Натхуни и натбини» — от «нат» —

бусина или серьга, вдеваемая в нос. Местные арабы называли их «натти», «натти чека».

Как возникли носовая серьга и кнопка, определить трудно. Можно лишь предполагать, что кольцо было знаком человека, принадлежавшего к низшей касте, или раба. Возможно, что кольцо служило для закрепления лицевой занавески, закрывавшей нижнюю половину лица женщины Востока. В Кашка-

дарье у арабов в XIX в. сохранилось украшение, в котором носовое кольцо и серьга или височная подвеска соединялись между собой цепочкой с подвесками из тисненых лепестков, проходившей по середине щеки. Возможно она служила символическим воспроизведением такого покрывала. Подобное «украшение» в XX в. на Западе заимствовано хиппи, которые, проткнув ноздрю английской

булавкой, щеголяли в нем, вызывая оторопь у окружающих.

Анализ изделий показывает, что некоторые, изготовленные ювелирами из драгоценных материалов и декоративно оформленные, в действительности не украшали человека, и в XIX в. они в первую очередь продолжали сохранять магическую функцию, порожденную суевериями.

### «Украшение» для лица

Другим видом лицевых украшений были «хол» («родинка»). «...В прошлом в особо торжественных случаях женщины прикрепляли (сиропом или медом) по одному на лоб и щеки маленькие кружочки, сделанные из мастики и покрытые позолоченной фольгой» (291, с. 25). Судя по названию, иногда носовые кнопки также считались «сделанными родинка-

ми» («холбини»). В прошлом родинке придавали магическое значение, ей приписывали охранительную роль, а также считали, что человек, имеющий много родинок, — счастливый от роду. Искусственные родинки, прикрепляемые на лице, служили не столько украшениями, сколько должны были выполнять охранительную роль, как и магически значимые рисован-

ные родинки женщин Индии. О древности таких представлений свидетельствуют изображения богини, вылепленные из глины во II в. н.э. в Бактрии, «на пухлых щечках которых выступают кружки и колечки — родинки — магические значки» (210, с.79), как и найденная на Далверзин-тепе скульптура с золотой родинкой на лбу (III в. н.э.)

### Накосные украшения

Продолжением головных украшений служили накосные подвески. Женщины заплетали две или несколько кос, которые прятали под шапочку с наконником «култа-пушак».

«С о ч - п о п у к» — кисточки волос, «соч-бог» — пучок волос, представляло два-четыре длинных, иногда спускающихся до колен, толстых черных шнура из хлопчатобумажных, шелковых или шерстяных нитей, которые прикреплялись к косам. Они имитировали волосы, удлиняя их.

Внизу шнуры пропускали через крупные серебряные пронизки, увешанные подвесками из листиков и зерен. Пронизки

располагались ярусами и имели разнообразную форму и декор. Наиболее часто они представляли увенчанный куполком с трубочкой и расширяющийся книзу цилиндр или усеченный конус, завершающийся у основания четырьмя лопастями, из под которых свешивалась пышная кисть. По краю куполка проходила полоса из глазков бирюзы или эмали. Форма таких подвесок происходила от литых конических колокольчиков с такими же лопастями (158, с. 48). И очевидно от трубочек, в которые в прошлом вкладывали волосы. Они сочетались с сферическими, овальными и другими пронизками в виде бутона

или листка, орнаментированными тисненым, гравированным или черненным растительными узорами. Часто серебряные пронизки чередовали с «узлами счастья», завязанными из мишуры.

Другой вид «соч-попук» отличался более сложной конфигурацией основных подвесок, приобретших отвлеченную декоративную форму, которую трудно отнести только за счет фантазии мастера. Наблюдения раскрывают более конкретно их реальный прообраз. Говоря о «соч-попук», которые ювелиры делали для киргизов, подобные формы называют «балык ооз» («рот рыбы»), «бака ооз» («рот



Фрагменты накосных украшений «соч-попук». Ферганская долина, Ташкент, Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро, шелк. Ковка, босма, чернь, гравировка, зернь.

лягушки») (24, с.260). И действительно, приглядевшись, можно нечто подобное вообразить. Они раскрывают семантику и то магическо-заклинательное значение, которое вкладывалось в украшение. В различные варианты «соч-попук» включали трубочки «найча», маленькие ажурные амулеты «тумор», удлиненно-конической формы подвески, бубенчики, куполки-ворворки, ажурно-филигранные шарики, подвешивали монеты. «Соч-попук» близок по композиции и деталям к накосным подвескам VII—VIII вв., изображенным в настенных росписях Афрасиаба.

«Ю малок» — клубок. Представлял более простой вид

накосного украшения, состоявшего из цепочек, кораллов, шариков и кистей, сделанных из разноцветных нитей, тесемок с узелками на концах, среди которых иногда включали металлические бусины. Порой юмалок прикрепляли к головному убору и как височную подвеску.

Делали накосные подвески из золотых монет «зар-кокил» («золотой локон») и серебряных монет «чулпи», возможно от «чулпон» (утренняя звезда, Венера). Монеты скрепляли с помощью припаянных петелек и колечек и прикрепляли к тесьме, которую вплетали в косы. Для украшения обычно предпочитали крупные и весомые монеты: русский рубль, и, осо-

бенно, иранскую монету благодаря интересному изображению на ней льва с поднятой лапой с мечом и восходящим лучезарным солнцем в обрамлении пышного венка — герба Каджаров. Такие же монеты включали и в другие украшения. «Зар-кокил» иногда также прикрепляли к вискам. В Хорезме украшения с монетами, нашитыми на тесьму, называли «ланка», или «лянга», как и кусочек овчины, прикрепленный к монете и служивший амулетом.

«Туф» — накосное украшение, обычно состояло из нескольких десятков шнуров, сверху пришитых к тесемке, которую прикрепляли к множеству тонких косичек. Концы шну-



Фрагмент накового украшения «туф». Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, мишура. Босма, зернь.

ров завершались подвесками из одного-трех ярусов серебряных позолоченных конусовидных трубочек или куполов с шариками из канители. Более простые туф завершали только такими шариками из мишуры. В более богатые включали жемчужины, кораллы, шарики получали серебряные четырехлепестковые венчики, составленные из дисковидных спиралей.

Одни и те же детали, увиденные в других головных украшениях, встречались и в наковых подвесках, гармонично объединяя их, и несли не только эстетическую функцию, но и наделялись тем же магическим

смыслом. Происходило украшение, очевидно, от завязок косы. Затем на сложение формы и его магического смысла повлияли цветы, сережки и листья деревьев, которые вплетали в косы. Но более точно его протооригинал выступает из такого описания (185, с. 106—107). В Фергане «девочки весной вплетают в косы тонкие полоски коры с молодыми листиками и сережками, осторожно сдираемые с

тонких же ветвей тала» (тал — ива); «в кишлаках бедные женщины прикрепляли к косам крупные стеклянные бусины или просто просверленный в середине небольшой камешек, что служит не украшением. Он привязывался к косе для того, чтобы она меньше болталась», т.е. для удобства, в утилитарных целях. Уже затем бусины и камень приобрели магический смысл.

### Нашейные и нагрудные украшения

Кроме своеобразных ожерелий, которые входили в состав сложных височно-нагрудно-головных украшений «силсила» и «шокила», составляли нагрудные ожерелья и бусы разнообразные по композиции и формам элементов-звеньев. Не исключено, что некоторые из них в определенное время входили в состав таких же сложных украшений.

«Мунчок» — общее название бус и бусин. Самые простые бусы снизывали из бусин, сделанных из одного материала. Средние слои населения предпочитали бусы из коралла, который привозили купцы из Персидского залива. Название коралла «маржон» часто переносили и на бусы. Большей частью использовали бусины неправильной сферической и цилиндрической формы. Нанизывали бусы из тонкого рубленного коралла с отверстием, просверленным поперек, так что бусины напоминали колючки, обращенные во все стороны. Они назывались «каламтур» (стручок горького красного перца), с которыми ассоциировались по форме и цвету. Красный перец по поверьям считался надежным оберегом от всякого зла и болезней. Цвет коралла неповторим: радостный, но не яркий,

неброский, он вобрал все нежные пастельные оттенки красного и розового, он удивительно «теплый» по ощущению материала и цвета. В Самарканде молодые женщины носили



Бусы «каламтур маржон» — «красный перец». Бухара. Конец XIX в. Серебро, коралл, стекло. Босма.

Бусы «каламтур маржон» — «красный перец»

бусы из сердолика «акик мунчок» (от «акик» — сердолик). Для знатных женщин делали ожерелья из жемчуга. Бусы из одного материала часто дополняли крупным цветным камнем, раковинами каури, монетами и другими амулетами.

Самыми излюбленными считались ожерелья, включавшие бусины разных форм из разных материалов. Коралл создавал благородное сочетание с серебром. Три-пять низок кораллов в нескольких местах с ритмическими интервалами перехватывались ажурными серебряными бусинами из спиралей, фигурными пронизками с тисненым изображением розетт, звезд, солнца, головок змей и т.д. В центре, а в более нарядных — и по сторонам, помещали крупные цилиндрические пронизки из ажурной филигрании, повторявшие форму и смысл амулета — «тумор». Такие сочетания и чередования разных звеньев ожерелья создавали композицию интересного ритмического членения. Сочетание коралла и серебра упоминалось при описании серег с многими подвесками — «ножками», с которыми подобные бусы составляли ансамбль. Такие ожерелья иногда называли «катлама» — в смысле многорядные, многослойные, как и сами пронизки-перехваты, которые принято называть также «разделителями». «Катлама» будь то бусы или слоеная ленточка, имела определенное ритуальное значение. Прием соединения в пучки 2-6 низок, как и живописное сочетание в одном ожерелье разных по формам, цвету и материалу бусин, сохранился от прошлого (Айртам, Балалык).

Основная композиция расположения ожерелий исходила из сложившегося обычая — прикрыть тело женщины от воздействия «злых сил». Бусы и ожерелья ярусами располагались одно под другим на шею

и груди женщины. Например, на фотографии, снятой в Ташкенте в 1900 г., на шее женщины четыре низки кораллов, ниже их, через небольшой интервал, еще четыре низки, еще через интервал — еще четыре низки, еще ниже — ожерелье из монет, и в самом низу пять или шесть низок кораллов (313, с.2). Их количество зависело от материального положения женщины. Носили от одной до нескольких десятков. В конце XIX — начале XX в. можно было встретить на женщине до сорока низок кораллов, которые закрывали шею от подбородка до ключиц и груди, спускаясь иногда до пояса (снимки С. М. Дудина — ГМЭ, альбом 1178, ф.90; альбом №173, ф.9,61,84, 129). В этом можно углядеть любые признаки, кроме эстетического. «От бесплодия женщины носят ожерелья из янтаря и мелкой монеты, а также из коралла и гвоздики; для сохранения красоты и хорошего цвета лица — ожерелья из одного янтаря, для сохранения привязанности мужа — ожерелье из одного коралла» (220, с.280). Фантазия женщин Хорезма, да и других районов, наделяла их всеми желаемыми свойствами.

Делали ожерелья «тангамунчок» из монет с включением разных пронизок и подвесок — амулетов.

Из разноцветного бисера и стеклянных бусин нанизывали более дешевые узорные ожерелья и сетки «хафабанд» или «гулбанд» разной формы: в виде ленты, охватывающей шею, или бус из пучка бисерных низок с перехватами; нагрудников трапециевидной или другой формы. В их узорах преобладали архаичные геометризированные по трактовке символические мотивы: треугольники, ромбы, рога и т. п. Название украшения раскрывает его смысловое значение «хафабанд», от «хафа» —

грусть, печаль, горе и «банд» — завязка, как бы преграждающая путь горю и печали, завязывающая горе. Другое название — «гулбанд» — сейчас воспринимается более отвлеченно, как узорная повязка или повязка с изображением цветов, от «гул» — цветок, узор или «гулбанд», от «гулу» — горло — повязка на горло. Но в прошлом очевидно имело более конкретное значение как преграждающего путь злему духу, демону — от «гул» — демон, злой дух. Слово «банд» в прошлом имело и переносный смысл как заклинание.

В XIX в. украшение под названием «хафабанд» изготовляли и других форм, например, в Ташкенте в виде ряда из сердоликов, нарядно оправленных в серебро, или ряда из квадратных, прямоугольных или овальных пластинок с подвесками или без них, подвижно скрепленных между собой петельками и колечками.

Бухарское нашейное украшение «тавак» («голубь») или «мургак» («курица», «птица») представляло ансамбль с налобным «тилла-баргак». Они составлялись из квадратных пластинок с вписанными в них четырехлепестковыми розетками и центрального медальона звездчатой или цветочной формы, сделанных из золоченых листов серебра с тисненым геометризированным узором, одновременно образующим гнезда-оправы для вставленных лалов и бериллов, или заменяющих их стеклом. С обратной стороны их покрывали изящным растительным узором. Уловить связь между формой и названием украшения невозможно. Иногда его называли «хафабанд», что свидетельствовало о многозначности и временных переосмыслениях его прообраза.

Все украшения, детали которых заполняли мастикой, и выглядели, и, действительно, были тяжелыми. В конце XIX в.



Ожерелье. Бухара. Вторая половина XIX в. Золото, коралл. Филигрань.

бухарские придворные ювелиры выделяли подарочные ожерелья типа «тавк», но более длинные и весомые. Об одном из них писала жена генерал-губернатора Туркестана: «Подаренное мне эмиром в Петербурге массивное ожерелье такой тяжести, что хорошо, что я играла, а не пела, иначе из меня нельзя было бы выжать не одной ноты» (103, с.78)

В литых «тавк» самаркандских ювелиров изображение птиц сохранялось до XX в. Их дополняли одним рядом полумесяцев с звездой — символом мусульманства, который встречался и в домусульманских памятниках. «Тавк» дают возможность проследить изменение их форм и образного

решения. В одних «тавк» рельефные фигурки птиц виделись ясно. При плоскостной трактовке изображалась головка, повернутая вправо, глаз, клюв, крыло в виде миндаля. Сохранялась редкая асимметричность композиции. В других фигура изображалась фронтально, симметрично, головка превращалась в трилистник, «тело» нарядно орнаментировалось, узнать в них птицу было уже невозможно, она стала похожа на листик. В Андижане такой трансформированный вид украшения так и назывался «баргак» («листочки»). В некоторых образцах такая «потеря» восстанавливалась подвесками, которые заменяли полумесяц со звездой. Их место занимали русские монеты с изображением на реверсе двуглавого орла. Птица в данном случае не воспринималась как герб — символ царского самодержавия, а служила атрибутом богини-матери, покровительницы плодоносящих сил природы. У таджиков существовало еще одно название украшения — «пайконча», что очевидно было связано с тем, что трансформированные головки птиц напоминали наконечник стрелы, копьяд, колуна, изображения которых также издавна имели значение охранительного талисмана. Истоки украшения типа «тавк» обнаруживаются в литых бронзовых подвесках в виде миниатюрных птичек — петушков и уток с приподнятыми крыльями, которые входили, наряду с бусинами, в состав ожерелий, найденных под Самаркандом в Пенджикенте и датировемых V в. н.э. (158, с.59).



«Хафабанд» — нагрудное украшение. Мотив узора «шохидор» — «рога». Сурхандарья. 1916 г. Бисер. Нанизывание.

В других ожерельях основу составляли крупные металлические медальоны, которые сочетались с бусинами и соединяющими звенья цепочками.

«Ж е в а к», «тилла-жевак», от «жав» — ячмень по-таджикски, или «арпа-жевак» — тавтология, так как «арпа» — означает ячмень по-тюркски. В результате получалось ячмень-ячмень, такое могло произойти в случае восприятия людьми одной этнической группы украшения другого народа, в данном случае таджиков, под непонятным названием «жевак», которое было перенесено на ожерелье. Поэтому «арпа-жевак» воспринималось как ожерелье из зерен ячменя. В данном случае получилось, что воспринятое укра-



«Хафабанд» — шейное украшение. Самарканд. XIX в. Серебро, камень. Босма.

шение, не имевшее понятного названия, раскрывавшего его смысловое значение, потребовало повторного конкретного осмысления для людей другой — тюркоязычной группы.

«Жевак» представляло рядное, красочное украшение. Делали его и коротким, и очень длинным, и многоярусным. Низку ожерелья составляли кораллы, дорогого — лалы, бериллы, жемчужины и пронизки, тисненные в виде зерен ячменя или других форм, повторяющих популярные мотивы. Каждая такая пронизка имела более мелкие висюльки из жемчужин. В середине ожерелья помещали крупный кулон в виде распускающегося бутона, выполненного в басменной технике из листа золоченого серебра, усаженного цветными камнями и заполненного мастикой.

Делали «жевак» из одной и более — до восьми — низок, которые соединяли вместе сзади. Все низки делали разной длины, и они ярусами располагались на шее и груди. Украшения, состоявшие из одной-двух ниток кораллов, были выразительными благодаря красоте материала, найденной композиции, ритму и игре бусин и медальонов в виде золотых расцветающих лотосов (лекарственных растений), инкрустированных радующими глаз бирюзой или лалами и бериллами. Все звучало очень празднично, целостно и гармонично. Включение большего числа низок приводило к ощущению перенасыщенности и громоздкости.

«Жевак» — ожерелье двустороннее, на обратной стороне медальонов и пронизок нанесен изящный цветочный узор, выступающий на канфаренном фоне. Как и в других украшениях, композиция орнамента симметрично-осевая или центрическая легко вписывалась в любую фигурную форму. Легкая свето-теневая игра рельефа выявляла пластику мерцающего



*«Тавк» — нагрудное украшение и височные подвески. Бухара. Вторая половина XIX в. Золото, лал, берилл, жемчуг. Босма, зернь.*

золотого узора. Форма «жевак» варьировалась. Одни делали из низок кораллов с несколькими медальонами-лотосами, но без мелких пронизок. В других кораллы чередовали со сферическими золотыми бусинами, инкрустированными бирюзой. Ташкентские «жевак» отличались от бухарских тем, что в них вместо камней вставляли красное и голубое стекло под бирюзу. Но такое различие носило и социальный характер.

В конце XIX — начале XX вв. большое распространение

получили нагрудные украшения, составленные из монет или в сочетании их с различными бусинами и тумором в центре, называемые «танга-жевак». На фотографии 1911 г. мы видим бухарскую женщину, на которую от шеи до пояса надето восемь рядов цепочек с подвешенными монетами, ассоциирующихся с кольчугой (311, с. 287).

Бухарские мастера делали ожерелье с поэтическим названием «тепиш-идил» («биение сердца»). Оно также было переосмыслено теми, ко-



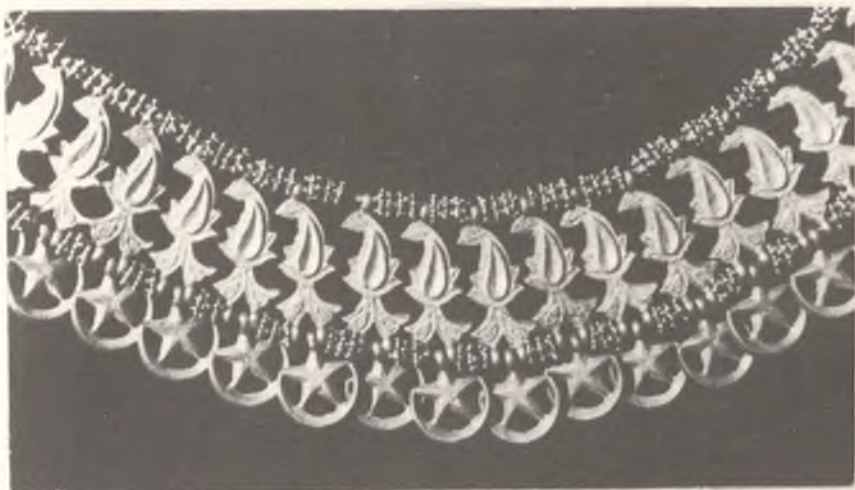
«Тавк» и «жевак» — нагрудные украшения. Височная подвеска. (С оборотной стороны). Колыбы — формы для тиснения узора. Медь. Литье. Бухара. Вторая половина XIX в.

торых больше интересовала его материальная ценность — «тепиш-и тилла» («биение золота»). Для знати ожерелье снизывали из округлых лалов и бериллов, чередующихся с жемчужинами, в центре помещали крупный медальон с тисненым или резным ажурным растительным узором, который служил фоном для обильных вставок из тех же камней. По форме медальоны напоминали цветочные розетты, бутоны и сердцевидные мотивы, которые получили с древности широкое распространение и служили знаком счастья и плодородия. Возможно, что одно из далеких прототипов украшения было среди находок Топрак-кала (Хорезм, II в. н. э.): «Вместе

с ожерельем найдена крупная бронзовая с позолотой сердцевидная бляха со следами рельефного орнамента (разрушена)» (272, с.128). Думается, что «тепиш-и дил» в XIX в. иногда носили также через плечо, так что медальон располагался около сердца, «охраняя» его.

«Н о з и - г а р д а н» означало «украшающее шею» или «изящная шея». Ожерелье состояло из центрального фигурного медальона и двух или четырех квадратных боковых и двух треугольных пластин у завязок. Медальон и пластины заполняли мастикой, обвешивали мелкими висюльками из бусин и лепестков и крепили рядами цепочек, создающими широкие ритмические интервалы. В кон-

це XIX в. при изготовлении «нози-гардан» бухарские мастера часто использовали технику эмали, так что мелкий растительный золотой узор четко и контрастно выступал на темносинем фоне, создавая звучное и эффектное сочетание, раскрывая красоту и живость рисунка. Пять-шесть цепочек, которые крепили пластинки, были составлены, и это было характерно, из звеньев в виде восьмерок с повернутыми перпендикулярно головками, и смотрелись легким кружевным узором. Изображение восьмерки воспринималось как магический знак. Пластинки, оформленные в эмальерной технике, обычно были односторонними. Центральный медальон делали в



Фрагмент «тавк» с изображением птиц. Самарканд. Вторая половина XIX в. Серебро. Литье, зернь.

форме бутона лотоса или тюльпана, на котором восседала пара обращенных друг к другу миниатюрных золотых птиц с чуть приподнятыми крылышками. Пара птиц служила также символом семейного счастья и благополучия. Некоторые «нози-гардан» сохранили медальон, представлявший отвлеченное и декоративно переосмысленное изображение фигуры летящей птицы.

В «нози-гардан» медальоны часто имели подвески в виде золотых рыбок, выполненных в басменной технике объемно. В нагрудном украшении они воспринимались как символы плодородия, связанного с культом



«Тавк» — нагрудное украшение. Самарканд. Вторая половина XIX в. Серебро. Литье.

воды. Чтобы увеличить сакральную силу украшения, на медальонах с эмалью в узор включали изречения из корана, изображение живых существ сочетали с мусульманской молитвой, как и в ювелирных изделиях X — XI вв.

В других вариантах украшения медальон приобрел совершенно отвлеченную миндалевидную форму, птицы исчезли, что также свидетельствовало о постепенной утере его конкретного смыслового значения, как и в названии «нози-гардан», акцентирующем внимание на эстетической стороне и характеризующем тенденцию десимволизации украшений.

Медальоны «нози гардан» оформляли и в басменной технике, которая создавала гнезда для камней или стекла в стиле позднебухарского ювелирного искусства. Украшение часто делали двусторонним. С обратной стороны медальоны декорировали в технике перегородчатой инкрустации бирюзой с мотивом «рыбья чешуя» или «перья птицы», что создавало другое художественно-образное решение: то яркокрасочное с обилием золота, розовых лалов и дымчато-зеленых бериллов, то более сдержанное — с преобладанием бирюзы в тонкой золотой оправе.

Интересен и творческий рациональный подход, когда одно украшение воплощало в себе разные образные решения. В зависимости от туалета, настроения, события, в котором участвовала женщина, она могла носить его по-разному. Представляется, что подобный традиционный прием не устарел и мог быть интересно развит в современном ювелирном искусстве.

Выполняли «нози-гардан» и в другом художественном ключе. Те же основные детали: медальон, прямоугольники и треугольники, соединенные цепочками с кораллами, делали



«Жевак» — ожерелье. Бухара. Вторая половина XIX в. Золото, лал, берилл, жемчуг. Босма, зернь.

в технике ажурной филигрании с зернью, что создавало ощущение легкости, прозрачности, воздушности. Иногда в ячейки вставляли редкие глазки бирюзы, на филигрань накладывали маленькие тисненные перлы-купольки. Очевидно «нози-гардан» в виде серебряных кружев делали ювелиры Самарканда, для творчества которых наряду с другими, была характерна и такая стилевая особенность.

Ожерелье «зеби-гардан» (украшающее шею), или «зеби-сина» (украшающее грудь) — близко по названию, композиции и деталям к «нози-гардан». Его в основ-

ном изготовляли ювелиры Ташкента, Самарканда и Ферганской долины. Ожерелье состояло из центрального позолоченного фигурного медальона большого размера и шести пластинок, две из которых завершали его. В одних «зеби-гардан» все пластинки делали одной формы — ромбической, овальной, прямоугольной, с фестонами, в других — завершающие детали делали треугольными или пятиугольными, т.е. повторяли традиционные геометрические фигуры. Пластинки соединяли пятью-семью рядами цепочек с кораллами. Для еще большего «великолепия» в композицию



«Танга-гузи» — ожерелье из монет 1856—1860 гг. Хорезм. Середина XIX в. Серебро, коралл. Босма, чеканка.

вводили над первым — второй медальон меньшего размера, который цепочками соединяли с боковыми пластинками, образуя яруса ожерелья. Поверхность всех пластинок сплошь декорировалась тисненым или филигранным узором с обильными вставками цветного стекла.

Средний медальон чаще сплошь заполняли бирюзой в гнездах-ячейках, среди которых размещались разноцветные яркие стекла, большей частью красные граненые в сочетании с синими, зелеными, сиреневыми и бесцветными с подложенной фольгой. Подвески делали из кораллов, перламут-

ровых бусин и тисненых лепестков, золотых рыбок, игловидных висюлек. С обратной гладкой стороны пластинки имели петли для вставки птичьих перьев, как и в ташкентском «тилла-кош», «тилла-баргак» и «гажак», в ансамбль с которыми он и входил. Изделие отличалось пышностью, многоцветной яркостью и орнаментальной перегруженностью.

Центральный крупный медальон, завершенный трилистником или пятилепестковым бутонем, очень отвлечен по форме и угледеть в нем нечто реальное сейчас невозможно. Но ряд фактов наводит на мысль

о существовании в прошлом какого-то прообраза, как и в других украшениях. «Зеби-гардан» имело и другое широко распространенное название — «хайкал», означающее «скульптура», «статуя». Понимание слова «хайкал» как «идол, образ, изображение человека» основано на убедительном доказательстве (201, с.110 — 112). Украшение «хайкал» в XIX в. сохранялось у многих народов Средней Азии — каракалпаков, туркмен, узбеков и таджиков. По силуэту медальон напоминает центральную фигуру в композиции «тилла-кош» которая ассоциируется с богиней-матерью. Приходят на память многочисленные миниатюрные скульптурные подвески с изображением богини-матери, известные с глубокой древности, которые делали из глины, кости, бронзы, золота, камня и других материалов. Такие изображения со временем могли приобрести подобную условно-декоративную форму, сходную с центральной фигурой «хайкал». В общем, бусы и ожерелья вероятно произошли от повязок, которыми первоначально закреплялись на шее одеяния из шкур.

Кроме ожерелий, мастера делали украшения и в виде пышных нагрудных подвесок.



Центральный медальон ожерелья «тепиш-и дил» — «биение сердца». Бухара. 1908 г. Серебро, перламутр. Ковка, гравировка, зернь.



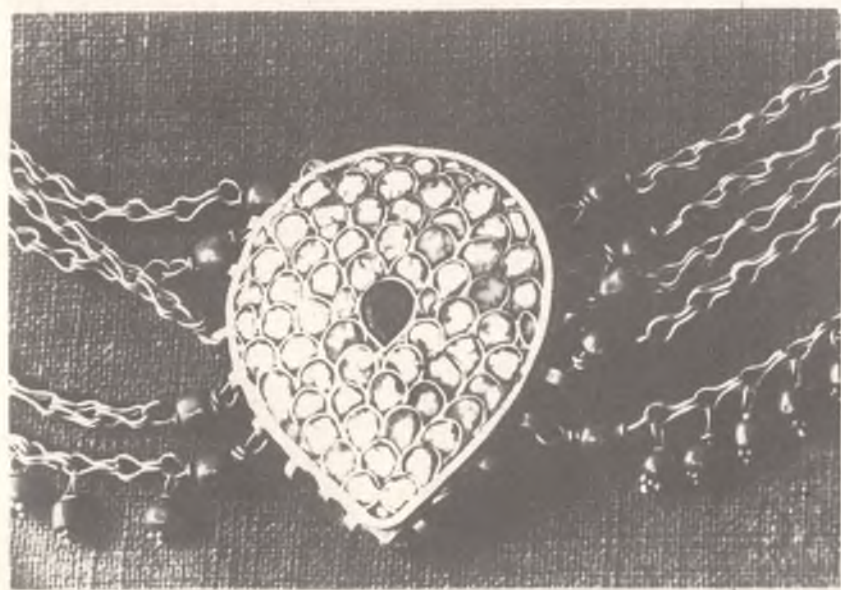
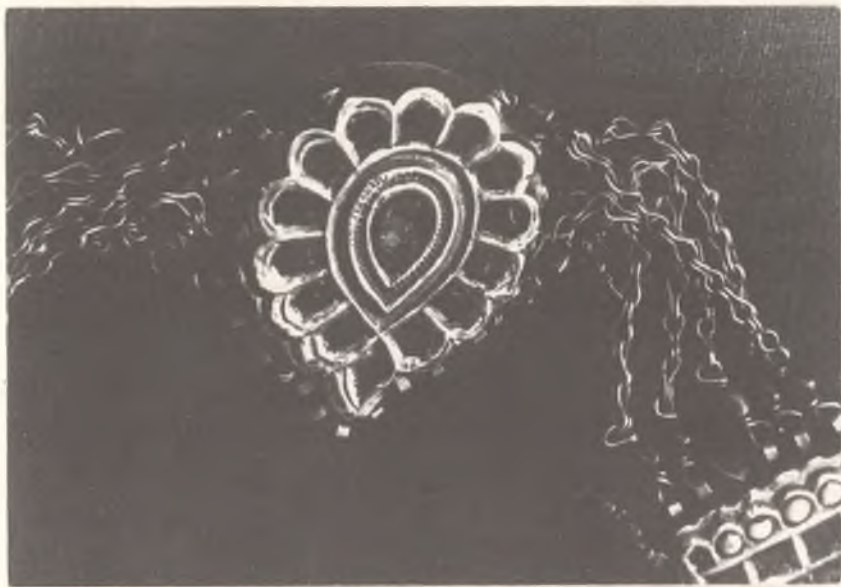
*«Нози-гардан» — ожерелье. Бухара. Конец XIX в. Серебро, коралл. Эмаль, босма, филигрань, золочение.*

«Пешавез» означал подвеску для переда и представлял серебряный позолоченный куполок, нарядно орнаментированный чеканным или тисненным растительным узором из цветов и бутонов в окружении листы. Иногда в узор розетт вставляли глазки бирюзы, они же окаймляли основание куполка. Реже для декора использовали эмаль. С нижнего края куполка свешивалось много длинных подвесок на цепочках. «Пешавез» прикрепляли в конце нагрудного выреза платья, обшитого узорной вышитой тесьмой. Он представлял одно из немногих украшений, которые сохраняли утилитарное назначение — последней четверти XIX в. «Соч-бог» входил в ансамбль с «пешавез».

На «пешавез» среди подвесок из цепочек, бусин, лепестков и бутонов находились миниатюрные туалетные принадлежности: ногтечистка, ухвертка, зубочистка, щипчики для выпивания волос, сурмадон (флакончик для сурьмы), палочка для подведения глаз сурьмой, коробочки для лекарств, румян, благовоний — «ароматницы» и т.д. Каждый предмет в меру декорировали тиснеными или бирюзовыми розеттами, коралловыми бусинами и зернью. Делали и более упрощенные варианты без куполок, когда к узорной бляшке или колечку подвешивали два-три самых необходимых предмета. Тот, который состоял из четырех предметов, так и называли — «пешавез чорабзал», от «чор» — четыре, и «абзал» — предмет. Раньше изделие имело более конкретное название «безак-кубба» («косметический куполок»). Как видим, все необходимые мелкие туалетные принадлежности женщина носила при себе, что было удобно, и, как это характерно для народного искусства с его рационализмом и «дизайном»,



«Нози-гардан» — ожерелье. Бухара. Конец XIX в. Серебро, коралл. Эмаль, босма, филигрань, золочение.



Центральный медальон ожерелья «позигардан» (с лицевой и оборотной стороны). Бухара. Конец XIX в. Серебро, коралл, бирюза, стекло. Босма, перегородчатая инкрустация.

бытовой предмет служил одновременно и нарядным украшением.

Сходная по расположению на фигуре, по композиции с таким же куполком и длинными

подвесками, хорезмийская «пешихалта» служила хозяйке для подвешивания ключей (227, с.127). Название переводится как мешочек, предназначенный для подвешивания

спереди. Ташкентское «пешихалта» полностью соответствовало по форме названию — в нем место купола занимал «серебряный мешочек, а среди подвесок — ключи» (41, с.148). Известно, что и в первой половине XIX в. на груди, на платье подвешивали вышитые мешочки.

Такое же назначение имело хорезмийское «калит-боги» («связка ключей») (227, с.127). Различие их состояло в форме навершия и более нарядном оформлении «калит-боги». Его навершие повторяло форму одного из звеньев «кушине», которое завершалось головками двух миниатюрных птиц, выполненных рельефно в басменной технике. Хорошо видны головка, шея, грудь, далее фигурки сливались и переходили в мотив трилистника. Ниже возникла пышная фигура павлина с распущенным веерообразным хвостом — почти полностью трансформированная в декоративный мотив, исполненный в технике ажурной филигрании, оживленной зернью. Центр пластины занимал излюбленный мотив граната в виде золотой полусферы, инкрустированной бирюзой. Снизу спускались длинные и тяжелые цепочки, из проволоки или из звеньев-колечек, сделанных из узких серебряных лент с тисненым узором зерни. Цепочки чередовали с кораллами и нарядными звездчатыми подвесками с бирюзой, вторящими мотиву гранат. Как обычно, к более крупным звеньям подвесок прикрепляли более мелкие висюльки. Украшение отличалось пышностью. Снизу подвешивали от четырех до десяти ключей иногда одинаковых и новых; было ясно, что ими ничто не запирали и не открывали, это были ключи от несуществующих сундуков; «Ворот и пазуха обшиваются широкой, преимущественно черной, шелковой или бумажной тесьмой с

бахромой у стана. Щеголихи прикрепляют к этой бахrome ключи от сундуков, имеющих у них только в воображении» (289, с.113).

Таким образом, истоки украшения обнаруживаются опять же в утилитарном предмете — реальной связке ключей от кладовых и сундуков. Ключи обрели и символическое значение, как пожелание достатка и богатства. На кушанских монетах богиню Нану изображали с ключом в руках. Пышно оформленная связка ключей, среди которых были и действующие, постепенно превратилась в украшение, демонстрирующее и символизирующее богатство, с которым сливалось значение ключа как оберега от воров, его утилитарная и престижная роли. О еще более широком значении, придаваемом ключам людьми средневековья, свидетельствует такое описание: «Если кто-нибудь привяжет связку ключей к длинной палке или вершине дерева, то град обойдет это место и не причинит вреда» (288, с.118).

Несмотря на то, что всем украшениям придавали апотропеическое значение, суеверным людям это казалось недостаточным, делали еще специальные украшения-амулеты — «туморы».

«Тумор» по-арабски означал молитву, написанную на бумаге, которой предназначалась роль оберега. На древнетюркском языке амулет называли «битик». Такое название в форме «бети» сохранилось у татар до XIX в. «Туморы» по месту расположения на фигуре человека можно разделить на ряд типов. Кроме «туморов», прикрепляемых к головным уборам, делали «туморы» на шейные, нагрудные, наплечно-нагрудные и подмышечные. В конце XIX в. такого разделения точно не придерживались, «тумор» одной и той же формы включали в ожерелья, подвешивали на шею, на



*«Нози-гардан» — ожерелье. Самарканд. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл. Филигрань, босма.*

голову, к вискам, на лопатки, на плечо и т. д. Создается впечатление, что амулет прикрепляли на ту часть, которая в данный момент казалась в наибольшей опасности или более

уязвимой. Общим для многих из них было наличие серебряного футляра с крышкой, в который закладывали молитву, написанную на бумаге или оттиснутую со специальных печатей, поме-



«Зеби-гардан» — ожерелье. Ташкент. Начало XX в. Серебро, коралл, перламутр, стекло. Филигрань, золочение.

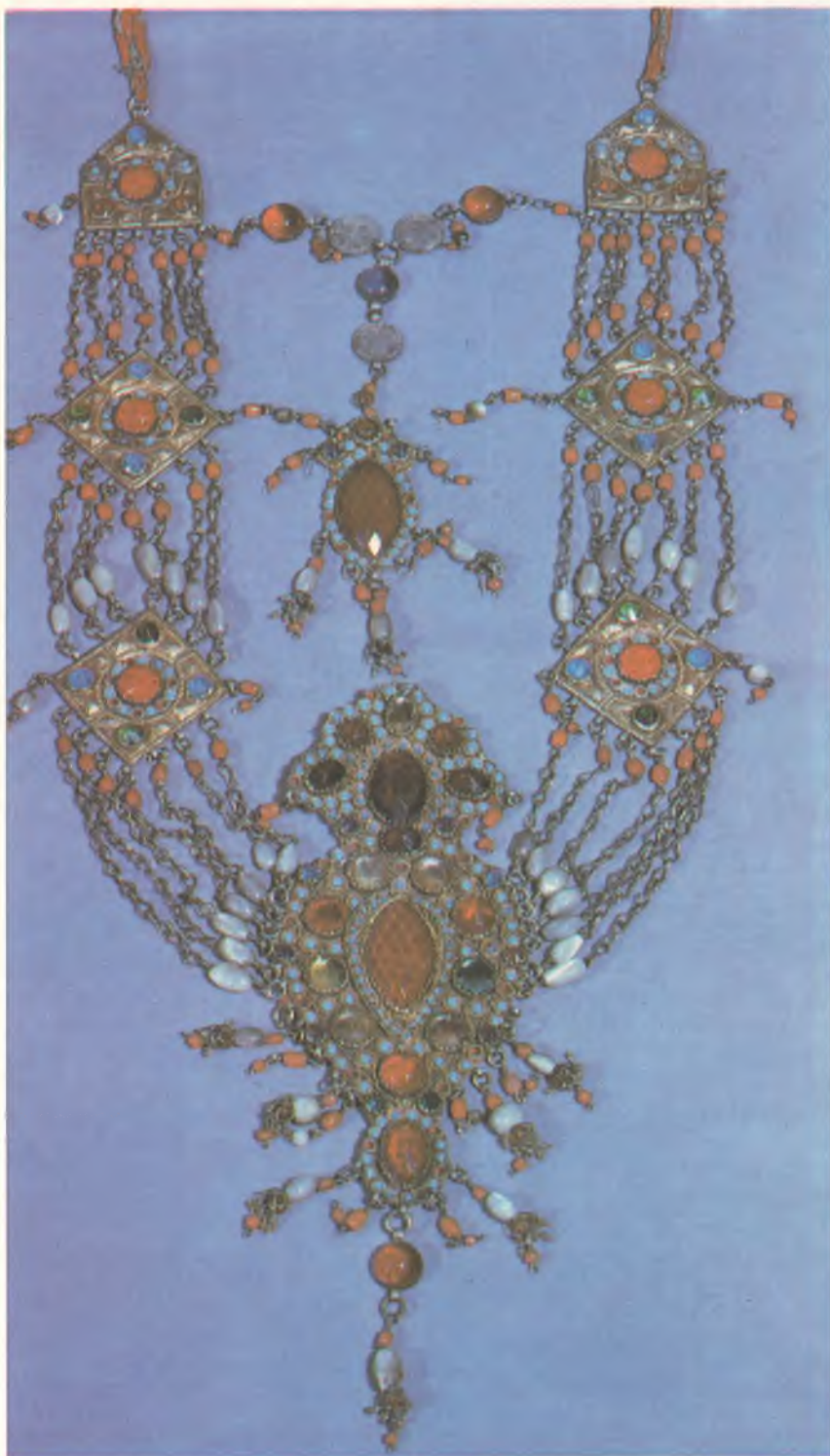
щали заклинания, деньги и другие вещи, которым придавалось магическое значение. Футлярчики прямоугольной, треугольной, призматической и цилиндрической формы украшали черневым, золоченым, гравированным, тисненым или филигранным растительно-геометрическим узором, надписями и изречениями из корана, благопожеланиями, стихами, именами мастеров, вставками из цветного стекла и подвесками. В прямоугольных и треугольных «туморах» орнаментальный декор композиционно делился на чуть возвышающееся центральное поле и широкую многорядную кайму. Главное место в середине поля занимали мотивы древа жизни, куста, бегущей лозы, бутоны лотоса и тюльпана, пальметты и т.д. Футлярчики подвешивали на цепочках с бусинами.

«Б у и н - т у м о р» — нашийный амулет. Коробочку обычно делали в виде прямоугольного треугольника, основанием которой служила гипотенуза. Композиция узора полностью подчинялась форме амулета, часто двустороннего. Треугольник вверху завершался двурогой фигурой, которую так и называли — «икки шохлик». По низу проходил ряд пирамидок из зерни — кисти винограда. В подвесках среди коралловых, перламутровых и других бусин, тисненых лепестков, монет виднелись и «игольчатые» висюльки. Возможно, что они были связаны с первоначальным назначением коробочки как игольницы, затем ставшей амулетом. Такие подвески называли «зилзила» («землетрясение»), от которого они очевидно и должны были «спасать», или ключики — в смысле охранителей добра. Иногда к верхним граням «тумора» прикрепляли на пружинах двух птичек с распахнутыми крыльями, которые все время колыхались. Интересно отметить «туморы»

начала XX в. в центре которых вместо бутонов или кустов помещали надпись «зеби тумор» (МИск, 7 — 322 и др.) — «тумор-украшение» или «украшенный тумор». Так что амулет подчеркивал, что он — украшение. В последнее время их так же делали без крышки. В этом видится подтверждение характерной для ювелирного искусства тенденции к магической десимволизации. Один из прототипов «буйин тумор» видится в треугольной подвеске на шею терракотовой фигурки из Хорезма VI — VII вв. другой — в костяной треугольной подвеске, найденной в Хорезме в слоях IX — XII вв. (99, с.45, №507). Треугольные амулеты в XIX в. служили не только нашейным украшением, их носили на шапочке, висках, груди, спине, а на шее носили также прямоугольные и цилиндрические «туморы».

Желания мастеров откликнуться на новые веяния времени проявлялись своеобразно. Были изготовлены новые штампы для тиснения и в центре «туморов» появилось изображение технической новинки для Туркестана — карманных часов (МИск. 7 — 388, МПИ, КП 2283). Часы иногда изображали вверх ногами, римские цифры также не были поняты и искажались. Подобные изделия эстетической ценности не представляли. Но сам факт желания и стремления ввести в традиционное искусство что-то новое положителен для того времени, но что и как ввести, в каком осмыслении — в этом заключалась главная трудность.

Основной формой нагрудных амулетов «к у к р а к т у м о р» были прямоугольные и цилиндрические футлярчики. Ташкентские и самаркандские ювелиры делали «куш-тумор» — парные «тумор» в виде удлиненных прямоугольных коробочек с округлыми боковинками, которые располагались по обеим



*«Зеби-гардан» — ожерелье. Ташкент. Начало XX в. Серебро, коралл, перламутр, стекло. Филигрань, золочение.*



*«Пешавез» — нагрудная подвеска. Ташкент. Третья четверть XIX в. Серебро, коралл, стекло. Босма, зернь.*

сторонам груди. Они декорировались в том же стиле и технике, что и «буйин тумор». На поверхности коробочки изображали медальон вытянутой формы с утолщающейся серединой и концами. Сейчас он носит отвлеченное название медальон, но то, что мотив традиционен и имел широкое распространение во многих видах местного декоративно-прикладного искусства, и как и в «кукрактумор», часто занимал центральное место, говорит о том, что ему в прошлом придавали важное смысловое значение. Сейчас от информаторов часто можно услышать, что «куш-тумор» носили на концах кос. Опять мы видим пример перенесения украшения, свидетельствующий о том, что в XIX в. не было строго регламентированного обычая места расположения для всех украшений, а их формы позволяли подвешивать их где угодно. То же можно сказать о «култик тумор».

«Култик тумор» — подмышечный «тумор», который обычно носили не только под мышкой, но и на груди. «Тумор» ташкентских и кокандских мастеров представлял прямоугольную коробочку более широкую чем «куш-тумор», оформленную в том же стиле и технике. На них также встречалась надпись «зеби тумор», помещенная среди бутонов и ветвей в центре футляра. В таких надписях также сказало характерное для народного искусства стремление к конкретизации и определению в поэтической форме вещей самих в себе. В клеймах давали дату и имя мастера: 1332 — 1913-14 гг., «Мирхалил, сделано в Ташкенте» (Миск, 7 — 12), 1327 — 1909 г. (МАЭ, 3874 — 1).

В свете других рассмотренных украшений первоначальная смысловая роль шейных и нагрудных амулетов ясна — они должны были охранять грудь женщины, способствовать деторождению. Возникает вопрос о магической роли, которая придавалась подмышечному украшению. Первоначальная его форма, очевидно, произошла от перевязи через плечо, к которой прикрепляли оружие или от способа ношения лука. От такой же перевязи произошла португеза. Дальнейшую эволюцию раскрывают эпос и легенды, в которых говорится, что душа покидала тело человека через подмышку. Этим же объяснялось бытование раньше в одежде ластовиц из пестрых тканей адрасов, невидимых вышивок на подмышке платья, обшивки ластовиц серебряными бляхами. В описании одежды таджиков упоминается ластовица, называемая «кулфак» (замочек), т.е. здесь магический смысл ее раскрывается ясно (23, с.407). А в легенде говорилось: упала звезда и превратилась в прекрасную девушку. Увидел ее рыбак и полюбил, попросил стать его женой. Де-



*«Пешихалга» — нагрудная подвеска. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, бирюза, коралл. Босма, чеканка, золочение.*

вушка согласилась, но сказала, что выйдет за него замуж, если он обещает не смотреть на нее, когда она будет мыть голову. Однажды рыбак не выдержал и подсмотрел, и увидел, что душа ее вылетела из подмышки, и жена умерла.

Таким образом, «култик тумор» предназначался для «охраны» подмышки, чтобы удержать душу в теле.

В конце XIX в. его ритуально-магический смысл уже утрачен.

камнями, цепочками и монетами сохранялись у волжских татар.

Существовало и другое название четырехугольного «тумора», подвешенного на цепочке — «хайкал». В древности это могло быть миниатюрным скульптурным или рельефным изображением богини-матери. Перенесение названия на серебряный футляр возможно в ряде случаев, например, когда на нем изображали богиню, или на определенном историческом этапе возникла необходимость прятать ее изображение в коробочку. Близкие по названию, смысловому значению и способу ношения кожаные сумочки, украшенные металлическими пластинками, в XIX в. существовали у туркмен. Материалы Сурхандарьи позволяют проследить одну из линий трансформации коробочек на последнем этапе, когда она превратилась в серебряную пластинку, скупо украшенную камнями, стеклами и филигранными узорами, предназначенную для менее зажиточных слоев населения и сохранившую название «хайкал».

Треугольные и прямоугольные «туморы» также представляют возможность проследить эволюцию и отдельные черты стиля ювелирного искусства второй половины XIX — начала XX вв. Если в середине XIX столетия мастера делали футлярчики небольшого размера, не бросавшиеся в глаза, то к концу века их укрупнили от 5 — 8 до 8 — 11 см. Маленькие футлярчики оформляли в основном в басменной технике, с живым ритмом выразительного рельефного узора. В нем преобладали побеги лозы, вьюнки, причудливо переплетающиеся и образующие разнообразные медальоны, распускались цветы бессмертника в окружении листьев. Часто центр композиции занимало изображение полумесяца в оправе из бирюзы

или тисненых перлов. Реже их расцвечивали эмалью. Для трактовки узоров характерно ощущение определенной непосредственности, возможна легкая асимметрия. В поздних работах обычно господствует строгая симметрия. Басменный орнамент становится более отвлеченным, плоскостным, графичным и сухим, теряет художественную выразительность. Некоторую свободу трактовки сохраняли узоры, черненные по серебру. Гравированный и тисненый рисунок лишается гибкости линии, ощущения движения и отражения природы и жизни.

«Бозубанд» — амулеты из серебра трубчатой формы, оканчивающейся куполками, оформляли в басменной технике, ажурной или накладной филигрании с зернью, эмалью и чернью, опоясывали рядами бирюзы. Наиболее интересными в художественном отношении были бозубанды бухарских и са-



«Калит-боги» — нагрудная подвеска. Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, бирюза, стекло. Филигрань, зернь, босма, золочение.

Из протооригиналов вспоминаются украшенные золотом перевязи массагетов, упомянутые Геродотом, и перевязь на груди богини с луком в руке, изображенной на серебряном с позолотой медальоне II — I вв. до н.э. (268, с. 61, т. 12). В настенной росписи Афрасиаба в сцене с процессией у одной из всадниц через правое плечо и грудь перекинута перевязь. В XIX в. древние формы перевязей в виде широкой полосы ткани с нашитыми на нее бляхами,



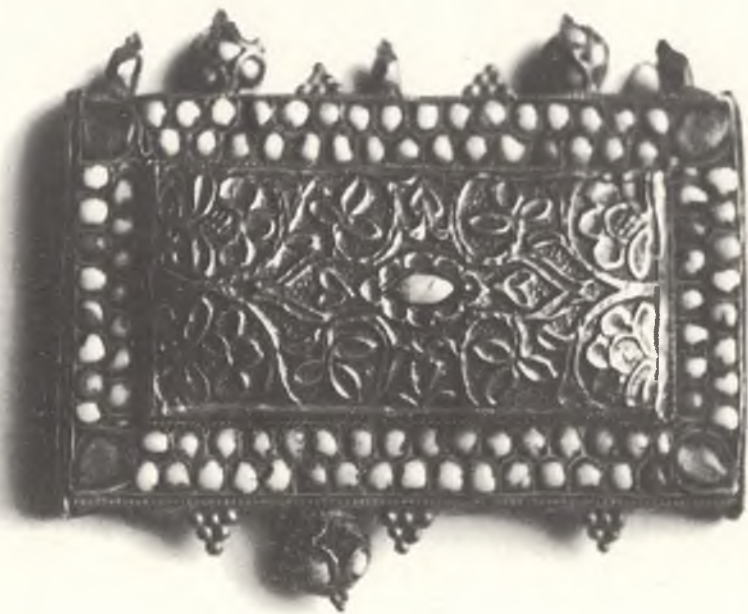
Амулет «култук-тумор». Ташкент. Начало XX в. Серебро, коралл, перламутр, стекло. Босма, золочение (с изображением часов).



Амулеты «буйин-тумор» и «кукрак-тумор». Ташкент. Конец XIX в. Серебро, перламутр, коралл, стекло. Восма, чернь, филигрань.



Амулеты «куллук-тумор». Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, перламутр, стекло, Босма, чернь, золочение.



Амулет «тумор». Бухара. Середина XIX в. Серебро, бирюза. Босма, зернь, золочение.

маркандских ювелиров, сделанные в технике ажурной филигрании. На пересечении филигранных нитей насаживали маленькие диски с зернью в центре. Ощущение легкости и воздушности создавалось найденной разряженностью узорной сетки и чувством декоративности. Трубочатые «туморы» оформляли и тисненым узором. Мелкий растительный орнамент на гладком или канфаренном фоне целиком покрывал поверхность, или охватывал ее поясками, или оплетал спиралью. На них также помещали благожелательные надписи. В Бухаре делали амулеты с золотым узором или надписью на фоне синей или голубой эмали. Ажурные амулеты часто помещали в середине коралловых бус, соединяя две-пять низок. Парные «туморы» располагались на плечах.

Название цилиндрического «тумора» — «бозубанд» — озна-

чало браслет или повязку, носимую выше локтя на предплечье. Очевидно, повязки первоначально предназначались для поддерживания шкур, а затем рукавов во время работы. На сложение украшения могли повлиять петли щитов, надеваемые на руки. Затем повязки приобрели магическое значение и превратились в украшение. Браслеты мешали движению, особенно при работе. Поэтому они частично переместились. В виде цилиндрического амулета, переключаясь и сливаясь с игольницей, они стали располагаться на груди, плечах, и подмышкой, сохраняя свое место и на предплечье (МАЭ, Альбом №173, фото 129). Представление о том, как браслет превратился в цилиндрический амулет, дают предплечные браслеты Афганистана, среди которых были формы в виде двух согнутых трубочек и трехчаст-

ные в виде центрального шестигранного щитка в обрамлении двух трубчатых амулетов (308, р. 5 — 1,2). Браслеты на предплечье можно видеть на скульптуре, живописи и мелкой пластике античного периода и средневековья в Халчаане, Дальверзин-тепе, Варахше, Пенджикенте, Куве, Зар-тепе на изображениях божеств, знати, танцовщиц и слуг. В Иране «бозубанд» в виде браслета сохранялся до XIX в. Один из наплечных браслетов Индии и сейчас называют «Bazu», а широкую шелковую повязку с нашитыми металлическими бляшками — «bazu band» (305, с. 165, 167). Очевидно, некоторые браслеты Амударьинского клада с головками или протомами противостоящих животных на концах были наплечными, так как имели диаметр более 12 см. Реже встречались в XIX в. «бозубанды» в виде круглого медальона, генетически восходящего к форме щита, охраняв-



Амулет «бозубанд». Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, стекло. Босма, зернь, золочение.



Амулет «бозубанд». Самарканд? Вторая половина XIX в. Серебро. Босма, литье.



«Акик» — подвеска. Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро, сердолик, коралл, бирюза, стекло. Босма, филигрань, резьба.

шего человека. Название «бозубанд» переносилось и на прямоугольные и треугольные «турмори».

В Бухаре мастера из Ирана и Индии гравировали каллиграфические надписи на крупных и мелких сердоликах — «акик» и других камнях. «Еще в 1823 г. купец Муртаз Файзуллин, побывавший в Бухаре, отмечал, что они (ювелиры из Индии — Д.Ф) привозили туда сердолик, здесь же изготовляли из него печати, вырезывали на них разные изображения и стихи из Алькорана» (94, с.152). Резные сердолики привозили и готовыми из Ирана и вставляли в оправу бухарские мастера. Разных красивых форм крупные сердолики, прекрасно отполированные и покрытые мелкими письменами, расположенными на разнообразно расчлененных полях, картушах и каймах, оправлены в серебро и подвешивались на груди, на лопатках и других местах и считались амулетами. Кроме «акик» их

также называли «бозубанд», явно осмысливая как амулет. Амулетами служили опрavlенные в серебро сердолики и имитирующее его стекло с эмблемами, в том числе и мусульманским символом звезды и полумесяца. Пятилучевая мусульманская звезда означала: а) совершение намаза (пятикратной ежедневной молитвы), б) паломничество в Мекку, в) жертвоприношение в ритуальный праздник курбан байрам, г) зякят бериш — подачу очистительной милостыни в пользу бедных в размере 1/40 стоимости имущества, д) держание постов руза в течение месяца рамазана, и напоминала: «Голым пришел на этот свет и голым уйдешь». Амулеты с эмблемой носили на груди как пожелание здоровья. Подобный пример иллюстрирует доскональную многозначность мотивов-эмблем, на сложение которых повлияли языческие представления, шаманизм и ислам. Разобратъся во всем сейчас невозможно, но можно представить влияние их на психологическое состояние людей и в связи с этим глубже понять роль украшений в их жизни.



Амулет «дуо-тузи». Хорезм. Конец XIX в. Серебро, коралл, бирюза, стекло. Босма, филигрань.

В Хорезме «сооружали» сложные амулеты утроенной сакральной силы «дуо-тузи» — молитва-подвеска или молитва-украшение, составленные из всех трех типов «туморов», соединенных подвижно. Сверху помещали треугольник, ниже — прямоугольник, основанием служил цилиндр с подвесками. «Дуо-тузи»

носили на висках и по обеим сторонам на груди, называя его «кукрак-тузи»

Делали амулеты и другой формы. Особенно ими увешивали детей. «На тубетейку первенца-мальчика прикрепляют 2 — 3 перышка совы (241 — 15, 19) или орла, оправленные в серебро (241 — 17,18), зубы волка в серебре» (101,с.251). Инте-

ресно наблюдение в Бухаре: «В летнюю жару маленькие мальчики ходят совершенно обнаженными, их единственным одеянием является амулет в виде продырявленного камня или куска рога, подвешенного на веревке на шею» (311,с.484). Так что амулетов было очень много, но болезни и высокая смертность детей не убывали.

## Поясные украшения

«К а м а р» — пояс. Крупные серебряные пряжки и бляхи украшали мужские парадные пояса. Пояс делали из полосы кожи, цветного бархата или другой ткани, иногда покрытой вышивкой или медальонами золотого шитья, на которой закрепляли сделанные ювелирами бляхи и пряжки разной формы — в виде солнечного диска, розетты, полумесяца, миндаля и других фигур, орнаментированных черневыми, гравированными, чеканными, прорезными, тисненными, ажурно-филигранными узорами, перегородчатой инкрустацией, покрытые эмалью, усаженные камнями и стеклом. Подобных же форм и в той же технике делали мелкие застежки для женских халатов. Славилась бухарские мастера Ходжа Шокулло, работавший в 80

—90-х гг. XIX в. (МИск, 7—301), усто Исхоккул, работавший в конце XIX — начале XX вв. (МИск, 7—178).

Пояса возникли из практической необходимости подпоясывать, закреплять широкие одеяния из шкур. Затем их стали делать из кожи жертвенных животных, что, как и сама форма круга — были связаны с охранительной магией и опоясывание стало носить апотропеический характер\*. Позже пояс приобрел и другие значения — символа власти, знака отличия, ранга, был частью служебной униформы. У ремесленников обряд «камарбанд» (опоясывание) служил ритуальным знаком посвящения в мастера. Опоясывали жениха и во время свадебной церемонии. О социальной и материаль-

ной значимости пояса в XIX в. свидетельствует такой факт: «Золотой пояс Ма'сума хан ходжа, украшенный драгоценными камнями, стоил 6000 тилла — 22800 рублей серебром» (185, с. 123). По цене можно судить об изукрашенности такого пояса. «Драгоценный камень или кость, вставляемые в пряжку пояса странствующего дервиша, служили эмблемой его отрешенности от мирских благ» (258, с. 251). Здесь выявляется его религиозная роль. Так простому утилитарному предмету придавали самые разнообразные значения. В XIX в. мужские пояса служили, очевидно, как и раньше, для подвешивания необходимых мелких вещей: кошелька, кисета, кремня, кресала, ножа и других предметов.

## Нагрудно-поясные украшения

Существовали украшения, которые располагались на груди и спускались до пояса и ниже, иногда до подола.

Предметом ювелирного искусства были и пуговицы — «т у г м а», которые изготовляли в основном для дорогой одежды: «На почетных халатах есть

пуговицы в виде крупного серебряного шарика, чего нет у бухарцев», писали о хорезмийцах (135, с. 49). Нарядные пуговицы чаще имели сфериче-

скую форму с петелькой сверху и завершались внизу пирамидкой из зерни. Делали пуговицы серебряные и золоченые с тисненым растительным и геометрическим узором, например, с цветком лотоса; оставляли гладкими и опоясывали рядом бирюзы по окружности;

\* Вероятно пояса плели также из растений.

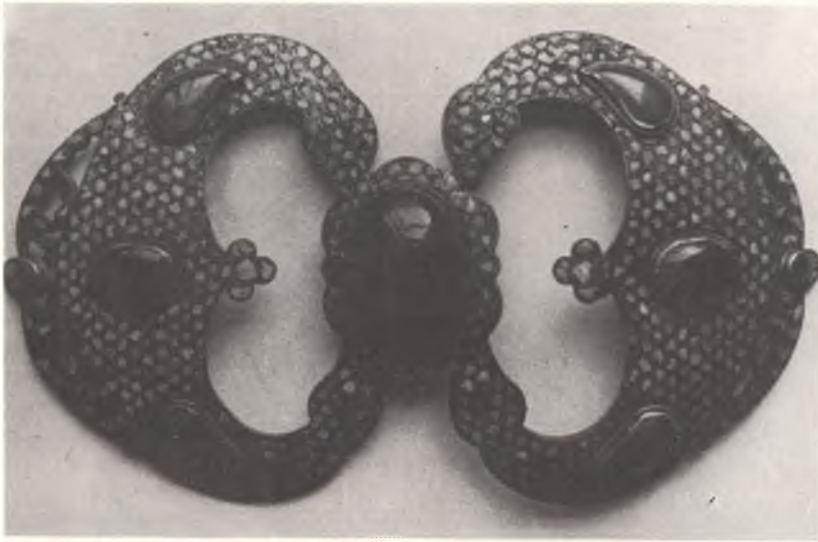


«Камар» — пояс. Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро, бирюза, бархат. Пергородчатая инкрустация.

целиком составляли из завитков филиграни с зернью; гофрировали в виде тыквы; из крупных бусин сердолика, коралла и стекла с венчиками в виде цветочной розетты с черневым растительным узором и многие другие.

Пуговицы стилистически гармонировали с другими украшениями. Они сохраняли утилитарное назначение, оставаясь художественным произведением, а в далекой древности они произошли из кусочков дерева и камней, которыми скрепляли одеяния.

«С и т о р а» — звезда, украшение, которое делали ювелиры южных районов Бухарского ханства и Хорезма. Ситора составляли большей частью из дисковидных и реже фигурных серебряных бляшек в виде солнца, полумесяца, цветочной розетты, «нохунок» — ноготка и других форм, напоминавших и летящую птицу, и рога животного и т. д. Басменный узор круглых бляшек в виде звездчатой многолепестковой цветочной розетты в окружении перлов, как и другие, архаичен и традиционен. Он представлял символический образ плодородия, возникший на основе слияния космогонических и растительных мотивов. Бляшки диаметром от 2,5 до 5,5 см нашивали на широкую тесьму в 2-4-6 рядов вдоль нагрудного выреза платья или бортов халата, начиная от шеи и порой до подола. Иногда тесьму с нашитыми бляшками не закрепляли целиком и свободно спускали от пояса до щиколоток. У туркменок число рядов таких бляшек доходило до десяти и они закрывали весь перед одежды. У якутов комплекс нагрудных и наспинных подвесок спускался почти до колен, еще больше напоминая панцирные кольчуги. В прошлом «ситора» нашивались и на обшлаги рукавов, и подмышкой, и служили оберегами. Подобные бляшки-нашив-



*Пряжка для пояса. Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро, бирюза, сердолик. Перегородчатая инкрустация.*



*Пуговицы от мужского пояса «камарбаги». Хорезм. Вторая половина XIX в. Серебро. Босма, золочение.*

ки для одежды известны с глубокой древности. Их часто можно увидеть на одежде многочисленных терракотовых фигурок богинь и на одежде воина (I—VII вв.), в виде золотых четырехлепестковых розетт и круглых бляшек, окаймленных перлами (81, с. 102), в росписях Варахши (300, с. 147) и т. д. Нашивные бляшки для одежды также характерны для скифов и персов.

Декоративное переосмысле-

ние подобного украшения видится в одежде эмира бухарского Сейид Музаффар-Эддин-Бахадур хана (1860—1885), одетого в бархатный золотой шейный халат, на котором среди вышитых розетт на груди прикреплены массивные металлические бляхи, усаженные цветными камнями. Для большего визуального увеличения их размера, они окаймлены вышивкой. Здесь также явно выявляется тенденция к гиперболи-

зации в образном решении, характерная для прикладного искусства конца XIX в.

Можно предположить, что прототипом «ситора» послужили кусочки металла, которые прикрепляли на одеяния из шкур и тканей для защиты от стрел, зубов и когтей зверей, в чем также обнаруживаются истоки пластинчатого панциря и кольчуги. Узор «кольчуга» вышивали на платьях каракалпакских женщин в XIX в.

## Украшения для рук

«Б л а г-у з у г» — кольцо для руки от кисти до локтя, браслет, как и «дастпона», от «даст» — рука. Браслеты имели такое же широкое распространение, как и серьги, и отличались многообразием видов и декоративным оформлением. Их обычно делали парными и носили на обеих руках, а состоятельная женщина — по несколько пар. По конструкции браслеты

разделяются на два типа: незамкнутые, согнутые из металлической пластинки, и замкнутые, с шарнирным замком, целостные, двустворчатые или с маленькой створкой — «дверкой». Разнообразие их форм и орнаментации простиралось от простейших незамкнутых узеньких с гладкой поверхностью чуть тронутой лаковой примитивным узором,

до широких, со сплошным нарядным узором, расцвеченным камнями и стеклом. До XX в. сохранились древнейшие виды. Браслеты делали из сплавов и серебра, часто с золочением.

Самые простые незамкнутые браслеты делали из круглого и овального в сечении дрота с гладкой или слегка заштрихованной поверхностью. Узкие пластинчатые незамкнутые



Браслеты. 1. Хорезм. XIX в. Серебро. Литье, гравировка. 2. Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро. Босма. 3—4 парные. Ташкент. Вторая половина XIX в. Серебро, бирюза. Босма, чернь, золочение.

браслеты орнаментировали в технике гравировки, простейшими узорами в виде сетки, ромбов, зигзагообразных линий. Оформляли их и в технике литья в матрице, и на поверхности создавали плоско-рельфный растительный узор «ислими», или имитацию зерни, кручения и витя. Последние наносили и чеканкой. Концы браслетов имели вид округлой или фестончатой лопасти, которые нередко восходили к древнейшим типам, завершающимся изображением головы животных. Ювелиры Андижана до начала XX в. выделывали простейшие незамкнутые пластинчатые «билаг-узук» со скупым узором в виде маленьких

розетт, скомпонованных из колец, нанесенных чеканом, и концами, завершенными изображениями змеинных головок.

Детские браслеты в основном делали незамкнутые, узкие, пластинчатые и скромно орнаментированные, иногда они оживлялись несколькими глазками из цветных камней или стекла, в обрамлении зерни или филиграни. Среди них следует отметить браслет, который до начала XX в. продолжал выполнять утилитарное назначение. К узкому пластинчатому гладкому или орнаментированному браслету цепочкой с бусинками прикрепляли золотую или серебряную соску в виде удлиненного конуса, завершен-

ного полусферой с отверстиями, как в перечнице. В соску с крышкой закладывали сладкое питание. Такая соска никогда не падала на пол, не терялась, всегда была под рукой, дитя ее не могло проглотить, на нем оно «точило» зубки и играло с ним. Учитывались и целебные, дезинфицирующие свойства золота и серебра.

Широкие пластинчатые незамкнутые браслеты, иногда плавно расширяющиеся к середине и с округлыми или фестончатыми концами, орнаментировались в основном гравированным или чеканным плоскорельефным цветочным и геометрическим узором, в более сложных вариантах дополнен-

ным ажурной прорезью. В основном их изготавливали ювелиры Ташкента и городов Ферганской долины. В одних, гравированный зубчатыми линиями узор по примитивным мотивам и трактовке восходил к своим древнейшим прототипам эпохи бронзы, представляя сочетания из заштрихованных треугольников, прямоугольников, ромбов, кривых и прямых линий. В других растительные мотивы в виде 6-8-лепестковых цветочных розетт сочетались с псевдоарабскими надписями или с мотивом «каш», в основе которого лежало изображение китайской и местных вариантов монеты с квадратным отверстием в центре. Таким образом на примере одного простейшего типа браслета можно видеть черты искусства разных исторических эпох, народов и стран.

Ювелиры Хорезма выделяли браслеты такой же формы способом литья, получая сочный рельефный узор. На одних браслетах мотивы узора ясно читаются: в центре вихревая розетка-солнце, по бокам ее гроздь винограда, далее еще маленькие вихревые розетки и грозди винограда, завершают композицию четырехлепестковые цветы и усики винограда. На других, точно таких же массивных, тяжелых браслетах в центре располагался мотив, о котором говорилось как об основном узоре парных «курак-тумор». Делали маленькие амулеты такой же формы. Мотив имел широкое распространение и в других видах декоративно-прикладного искусства. Хивинские мастера называют его «тургунг» или «турунж». Попытка раскрыть этимологию слова приводит к двум предположениям. «Турунж» — медальон, т.е. общее название узора. Второе «тургунг» — живущий, в смысле пожелания жизни. Узбекское мужское имя Тургун имеет тот же смысл, оно давалось как заклинание,

чтобы ребенок не умирал. Такое осмысление в прошлом мотива амулета и ювелирных изделий кажется более приемлемым. По начертанию он напоминает мотив «двойного кубка». У других народов соединение венцов кубков осмысливалось как символ брачного единства и слитности.

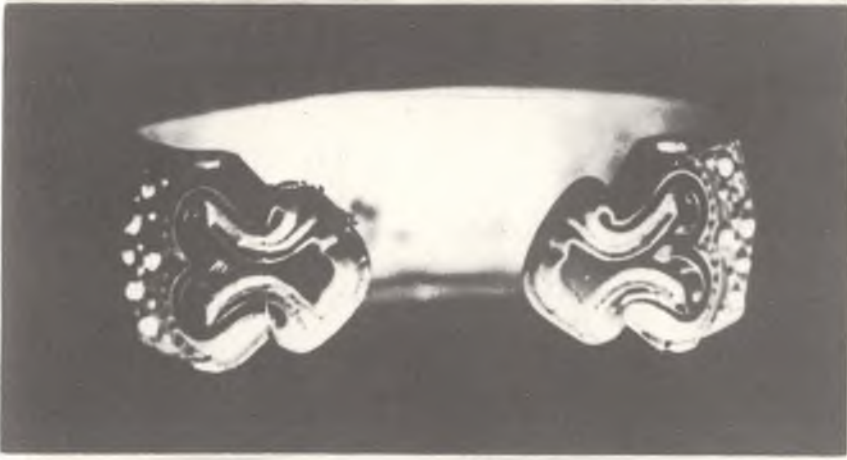
К этой фигуре с боков примыкали непонятные овальные мотивы с зубчатыми выступами, в которых чудится предельно трансформированное изображение существа, несколько напоминающего ежа или черепаху? Мотивы, а иногда и фон обрабатывались точечным или кольцевым пунсоном. Завершались концы браслета мощными трехзубчатыми лопастями, в которых исследователи иногда видят трехголового дракона (Миск, 7—76) или змею. Такой глубокой архаикой веет от приемов изготовления, мотивов орнамента, всего образного решения, что невольно напрашивается вывод о древнем происхождении данного типа, который, трансформируясь, дожил до начала XX в. в силу своего ритуально-магического значения и определенных художественных достоинств — браслет пластично выразителен, целостен, говорят, что ощущение его тяжести на руке приятно.

Когда пытаешься узнать что-нибудь об этом браслете у хорезмийца, он обычно отвечает: «Это не наш, это каракалпакский». Когда спрашиваешь о нем у каракалпака, он отвечает: «Это не наш, это узбекский». В XIX в. его носили и каракалпаки и хорезмийские узбеки, изготавливали местные мастера вплоть до 30-х годов XX в., но никто не признавал его своим.

В Ташкенте, Самарканде и Коканде ювелиры делали широкие пластинчатые браслеты из серебра с нарядными золочеными и чернеными рельефными узорами, играющими гибкими,

полными движения линиями и звучной контрастностью цвета, приподнято праздничные по звучанию. В изготовлении их принимали участие мастера, приехавшие на работу из Дагестана.

Рассматривая широкие незамкнутые браслеты, оформленные в разной технике, нельзя не обратить внимания на форму и орнаментацию их концов, большей частью напоминающих по силуэту бутон или лист. Но уловить черты древнего прообраза в них еще иногда возможно, несмотря на декоративное обобщение и переосмысление мотива. То это витые рога барана, слившиеся с сердцевидным мотивом, сходным с формой его головы; то морда хищника, то голова лягушки-бокабоши, перевоплотившаяся в бутон. Оформление концов незамкнутых браслетов восходит к древним изображениям голов и протом животных в золотых браслетах Амударьинского клада V—III вв. до н. э. и более ранних периодов. Еще более близки к ним по композиции и трактовке узора болгарские браслеты XIV в.: «Пластинчатые браслеты с несомкнутыми концами, украшенными чеканными изображениями стилизованных львиных личин, — излюбленный тип средневекового женского украшения Поволжья. Тип сложился на основе среднеазиатских браслетов XIII в. послемонгольского времени» (149, с. 49). В XIV в. в золотоордынских городах работали среднеазиатские мастера: «Очень часто болгарские ювелиры изображали на концах несомкнутых пластинчатых браслетов стилизованную морду львицы или пантеры (зверей не местной породы), затем, постепенно, оно превращалось в геометрическую схему в позднейших татарских браслетах» (134, с. 11). Как говорилось, хищные животные кошачьей породы были связаны с образами местных



*Браслет. Самарканд. Вторая половина XIX в. Серебро, бирюза. Босма, чернь, золочение.*

богинь — покровительниц женщины и ребенка. Все это служит косвенным доказательством эволюции подобной формы браслетов, реальные изображения которых впоследствии превратились в отвлеченный декоративный мотив.

На незамкнутых широких пластинчатых браслетах из золоченого серебра композиция пластично-рельефного узора состояла из тисненой надписи арабским шрифтом красивого округлого начертания, в окружении мелких растительных мотивов, мягко выступающих на матово-канфаренном фоне. В создании таких композиций сказался многовековой опыт декоративного использования надписей, начиная от архитектуры до гемм, и высокое искусство каллиграфии. В конце века чаще можно было встретить браслеты, художественно-завершенную композицию надписи которых нарушали вставками крупных камней, чаще сердоликов, которые срезали буквы. Очевидно, в конце XIX в. к такой переделке привело увлечение полихромной яркостью и броскостью.

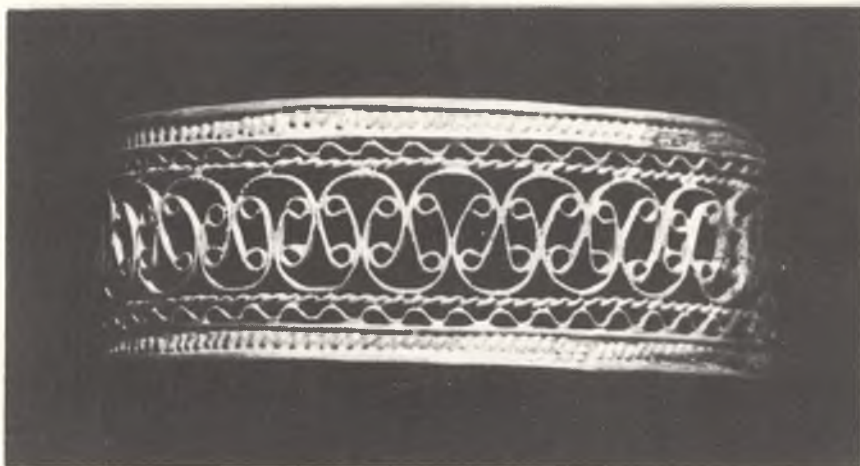
Нарядно оформляли замкнутые браслеты, предназначенные для состоятельных

заказчиков. Их делали двусторонними с «дверкой» или из гибкой пластины с шарнирным запором, игольчатый стерженек которого называли «ключиком», сходным с подвесками на «куштумор». Ключик прикрепляли короткой цепочкой с кораллами, что также украшало браслет. Легкий ажурно-филигранный

кружевной узор составляли из одного-двух повторяющихся мотивов, расположенных тремя-четырьмя орнаментальными рядами. Излюбленными мотивами были: ноготок, бутон, листик, характерные и для других украшений. Браслеты делали разной ширины, более узкие и широкие, одноцветные — из серебра, что создавало ощущение цветовой сдержанности. В других вариантах широкую среднюю полосу заполняли узором «ислими» с его живым ритмом изгибающихся гибких побегов и завитков. Крутые спирали филигранного узора оживляли блестящие шарики зерни, что создавало решение в ином образном ключе, более мажорном по звучанию. В некоторых ажурных «билаг-узук» запор «охраняли» глазки бирюзы. Художественная выразительность браслетов — в красоте неяркого блеска серебра, в пластике ажурного узора с его легкой свето-теневой игрой. Делали ажурные браслеты мастера Самарканда и Ташкента, луч-



*Браслеты. Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро. Филигрань.*



*Браслет. Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро. Филigrань.*

тавляли гармоничный и сдержанный ансамбль с серебряным налобным и шейным украшением с таким же узором. Изображали на браслетах и переплетающиеся побеги виноградной лозы, переданные в живом музыкальном ритме. Таким образом, орнамент составляли из поэтично и декоративно переосмысленных символических изображений, которые связывались с представлениями о плодovitости и охрaнении женщины и ее потомства.

При оформлении браслетов такой же конструкции бухарские ювелиры сочетали басменную и прорезную технику, что создавало богатую игру рельефно-моделированных мотивов цветов и листьев и ажурных узорных просветов (МИск, 7—298,299). Этот более сложный и трудоемкий прием очевидно имел большое распространение в середине XIX в. и ранее.

Для браслетов той же конструкции мастера находили эффектное цветное решение, сочетая пластичный рельефный золотой, черневой и гравированные узоры, иногда дополненные вставками мелкой бирюзы, как и в незамкнутых «билаг-узук» с подобной же орнаментацией.

Замкнутый браслет с дверцей-створкой, квадратной или прямоугольной, на шарнирных скреплениях, украшался в басменной технике. Выделялась нарядностью орнаментация дверцы: ромбическими фигурами, усаженными цветными стеклами, окруженными перлами; розетками с красным стеклом или лалом, обрамленным бирюзой. Изображались четырехлепестковые розетки с лалами, как в пластинках-звеньях ташкентских и бухарских налобных украшений «тиллабаргак», в ансамбль с которыми входили эти браслеты. Дверцу в отдельных вариантах сверху

шими считались бухарцы. В Хиве выделывали браслеты в технике накладной золоченой филигрaни, при которой характерный для Хорезма выразительный узор с крутыми, упругими завитками «айланма», усыпанный шариками зерни, смотрелся на ярком фоне цветной фольги, нарушавшей цветовую гармонию.

Браслеты замкнутые пластинчатые с шарнирным запором оформляли и в басменной технике. Узор располагался на

широкой средней полосе, окаймленной гладкими узкими полосками или зернью. В нем обычно повторялся один мотив, среди них наиболее часто зерна — «донадор», который выкладывали столбиками, или мотив, ранее названный «турунж» или «тургунг». Составляли композиции из прямоугольных картушей, заполненных теми же зернами, или с вписанными розетками. Делали «билаг-узук» с повторяющимся мотивом «журавль», которые сос-



*Браслет. Бухара. XIX в. Серебро. Филigrань, зернь, золочение.*



Браслет. Ташкент. Вторая половина XIX в. Серебро, бирюза. Босма, чернь, гравировка, золочение.



Браслет. Самарканд. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл. Босма.

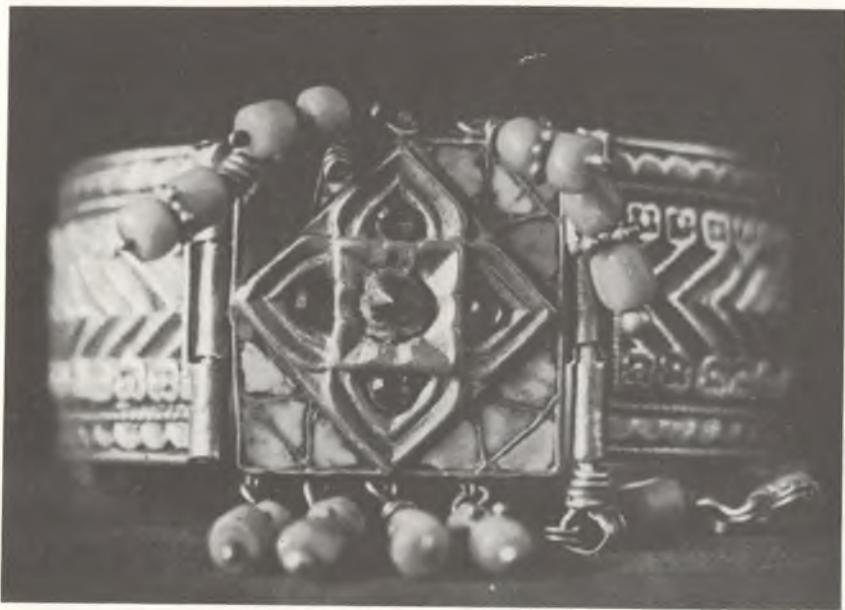
и снизу увешивали короткими подвесками из кораллов, спиралей, колец из зерни.

Один из прототипов двустворчатых браслетов с шарнирным соединением был найден в низовьях Сырдарьи, в местности Дудак, среди произведений сакского искусства позднего периода. На каждой золотой створке центральное поле занято ажурно-прорезным рельефным изображением коня, припавшего на передние ноги и с вывернутым крупом. Его фигура украшена вставками из бирюзы (25, с. 46—48, илл. 56).

Замкнутые браслеты с дверкой бухарские и ташкентские мастера оформляли также в технике прорези и эмали. На дверце золотой узор выступал на фоне синей эмали, а на серединной полосе ажурно вырезанный золотой «ислими» с мотивом бессмертника, с его упругими линиями и формами, смотрелся на фоне смуглой кожи руки. Характерное для данного времени явление, когда уходившие из употребления изделия переделывали в другие, сказалось и в отношении браслетов, которые делали из «тилла-баргак».

Наиболее явно ритуальный характер назначения проявлялся в браслетах «панжа», низанных из разноцветных бусин, нередко с глазками и поясками, «куз мунчок», «тогуз куз» — «девять глазков» (глазки и число 9 имели сакральное значение), или из коралловых бусин, чередующихся с серебряными и золочеными сферическими бусинами и пронизками в форме лешестков, бутонов, зерен, миндалин, треугольников, пирамидок из зерни, шариков, ажурных бусин, инкрустированных бирюзой — мотив «гранат», или только из таких пронизок, но без бусин. Создавалось живописное по цвету и различию форм украшение, созвучное ожерелью.

«Панжа» носили на запястье



Браслет с мотивом «турна» — «журавль». Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, стекло. Босма, зернь.

женщины и дети. Его название очевидно восходит к «панжа» — рука, пятерня. Отпечаток раскрытой ладони или ее прори-

совка — один из древнейших знаковых мотивов. В Средней Азии он встречается на памятниках первобытно-общинного

строения. Как было сказано, подвески и пронизки из камня и глины в форме руки делали в древности и средневековье. Мотив полисемантичен по смыслу: «Металлическое изображение пятерни указывало на принадлежность этого знака в древности к небесным светилам и отмечало, что этот «знак» имел культовое значение символа орудия производства и творческой силы» (166, с. 354). Пятерня «на очажках, плитках и лотках для золы — это условный, переменный по смыслу знак благочестия мусульманина, но сам символ бесконечно древний, восходящий еще в глубины палеолита» (213, с. 226). Изображения ладоней трактовались как священные знаки шиитов, исмаилитов и других мусульманских сект. В магическо-заклинательном осмыслении браслетов «панжа» в XIX в. переплетались языческие и мусульманские религиозные представления их как оберегов. «Панжа» надевали девочкам с грудного возраста для охраны от «дурного сглаза», «злых духов». А с 2—3 лет девочки могли носить и металлические браслеты.



Браслет. Самарканд. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл, стекло. Босма, чеканка.



Браслет «панжа». Бухара. Вторая половина XIX в. Серебро, коралл. Босма, золочение.



Браслеты с мотивом «донадор» — «зерно». Самарканд. Вторая половина XIX в. Серебро, бирюза. Босма.

Как показывают археологические материалы, браслеты из бусин и пронизок существовали издавна. «Повязки-браслеты из толстой крученой нити или жилки с нанизанными на нее чередующимися бубенчико-видными бусами» найдены в Ташкентской области и датированы II — началом III вв. н. э. (158, с. 50).

Протооригиналом ручных металлических браслетов, очевидно, послужила повязка из

кожи, которая скрепляла одеяния из шкур на запястье. Затем возникли пластины-браслеты, служившие средством защиты в бою и на охоте. Они также защищали руку от тетивы во время стрельбы из лука.

В XIX в. мастера изготавливали браслеты разных форм от архаичных до новых, которые сосуществовали в соответствии с социальными, религиозными, локальными и этнографическими признаками.

## Кольца и перстни

«Узук» — кольцо, перстень был одним из немногих ювелирных изделий, которые носили и мужчины. Для женщин они были обязательными, так как без них ее рука считалась ритуально нечистой и она

не могла заниматься приготовлением пищи.

Для мужчин перстни служили не столько украшением, сколько практически необходимым предметом, так как были именными печатями, заменя-

емыми подписи во времена почти поголовной неграмотности. В XVIII—XIX вв. их носили люди, занимавшие военные и административные должности, духовные лица, знать: кази, юзбаши, мингбаши, кушбеги, бий, мирахур, ишон, муфтий, шейх, эмир, хан.

Каждое должностное лицо имело свой перстень-печать, которую обычно носили на мизинце правой руки. Для эмиров и ханов перстень также оставался символом власти. Иногда кольцо служило знаком кастово-профессиональной принадлежности человека. Омыватели трупов, считавшиеся людьми самой низшей касты, должны были носить опознавательное серебряное кольцо на среднем пальце руки. Перстни и кольца продолжали сохранять значение талисмана. Особенно почитался серебряный перстень «раджаби» без вставки камня, изготовленный мастером в месяц раджаби, когда, согласно легенде, пророк Мухаммед вознесся к Аллаху. Его чаще заказывали и носили пожилые люди, ибо такой перстень был единственным, который, согласно обычаю, разрешалось не снимать с пальцев у покойного и класть с ним в могилу (158, с. 29). У узбеков южного Хорезма «после рождения повивальная бабка купала ребенка в воде, в которую опускали соль, землю, монеты или золотые и серебряные кольца — у среднеазиатских народов они символизировали богатство, достаток, здоровье и счастье» (217, с. 120). В Бухаре в XIX в. об искусном мастере, создававшем высокохудожественные произведения, говорили «нигин шинонд», что означало «надел перстень». Это выражение употребляли для подчеркивания его высокого мастерства (222, с. 7). Возможно, что на определенном историческом этапе среди ремесленников существовал обычай отмечать степень

мастерства особым кольцом или перстнем, как и опоясывание во время ритуала посвящения в мастера\*. Таким образом и в XIX в. сохранялась его смысловая многозначность. В узбекских сказках кольцо всегда помогало человеку в трудных случаях жизни.

В зависимости от социального и материального положения, женщина носила одно кольцо или перстень или несколько, надевая их на указательный, безымянный пальцы и мизинец, иногда по два-три на каждый палец.

Пластинчатые и полукруглые в сечении кольца, литые и кованные, гладкие и орнаментированные делали из бронзы и серебра.

Перстни в основном делали из серебра с вставками бирюзы, сердолика, граната, рубина, лала, берилла, нефрита, яшмы, лазурита и т. д. В перстнях и других ювелирных изделиях вставленный камень называли «глазок» («куз»). В декоративно-прикладном искусстве мотив «глазок», «глаз» имел широкое распространение: глаз быка, верблюженка, кобылицы, воробья, соловья и многих других птиц и животных издавна считался оберегом от «дурного глаза».

Перстни делали с пластинчатой или полукруглой в сечении шинкой одинаковой ширины или расширяющейся к щитку, с камнем или стеклом в невысокой глухой, зубчатой или ажурно-резной оправе. В более нарядных круглый, овальный или четырехгранный глазок окружали рядками бирюзинок в гнездах с зернью, в дорогах — жемчужной обнизью так же в сочетании с зернью, и щиток смотрелся как розетка. Такие розетки служили деталью мно-

гих головных и нагрудных украшений и перстень органично включался в ансамбль. Мастера варьировали каждый образец, например, хорезмийцы изготовляли золотые перстни с камнем, окруженным одним рядом зерни, потом жемчужинами и завершающим рядом зерни, используя очень красивое и выразительное сочетание жемчужин и золотой зерни.

В Фергане делали локальный вариант: по обеим сторонам камня, например, яшмы, помещали по три розетки из тонкой спиральной проволоки с зернью в центре. В других перстнях по обеим сторонам камня, на шинке, располагали листовидные или другие мотивы в окружении зерни. Подобные перстни были издавна известны: золотой перстень с гранатом в оправе из зерни и двумя лепестками по сторонам был найден в Хорезме, в Топрак-кала.

В других перстнях шинка расширялась и возвышалась, переходила в оправу, приподнимающую глазок. Аналогичные бронзовые перстни, относящиеся к VII-VIII вв., найдены в Куюк-кала (189, с. 138). Железный перстень с гнездом для камня (пасты) найден в Кую-Мазарском могильнике (193, с. 215; 194, с. 113-114). Иногда шинка разветвлялась к центру, образуя просветы и превращаясь в трезубец, держащий камень. Делали перстни с высоко выступающей конусовидной оправой, расширяющейся кверху, с глухим или зубчатым креплением вставки.

Своеобразен перстень с шестигранным щитком с бирюзой, окруженной узором лепестков. Пробраз его формы и смысловую символику раскрывает только название «курбака узук» («перстень-лягушка»). Сохранились в XIX в. и более конкретные изображения: «На кольце мужчины — изображение жабы — символа пожелания богатства» (88, с. 122).

\* В наше время в некоторых странах своеобразные перстни носят доктора наук.



Оттиск печати бухарского эмира Насруллы Буходур хана. 1242 г. х. — 1824 г.



Перстень-печать Саид Мухаммад Рахим Буходур хана. 1277 г. х. — 1860—1861 гг. Хорезм. Золото. Литье, резьба.

Перстни с шестигранным щитком встречались в могильниках I—VII вв. н. э.

Мастера изготовляли перстни и с металлическим щитком круглой, овальной, многоугольной формы или в виде розетки. На щитке гравировали или чеканили узор или надпись. Иногда щитки заменяли монетой, пирамидками из зерни. Делали перстни с полым щитком (МПИ, № 124), внутри которого находились серебряные шарики или камни. При движении руки раздавался звон, который по старым представлениям от-

гонял «злых духов». Складные перстни состояли из нескольких колец, вставленных одно в другое. На пальце их шинка смотрелась многорядной с одним щитком. Сняв с руки, перстень можно было растянуть в цепочку с крупными звеньями — кольцами. По поверьям такие перстни-талисманы охраняли владельца от «внезапной смерти». Их также делали иранские и арабские мастера.

Сохранились традиции искусства глиптики. Одна из главных причин заключалась в утилитарном назначении перстней-печатей, которые делали с металлическим щитком или в виде инталей из цветных камней, большей частью из сердоликов. Преобладали старые формы печатей: круг, овал, прямоугольник, реже восьмигранник. Ханские печати часто имели форму симметричного миндаля, увенчанного цветком лотоса или тюльпана, или миндала со склоненной головкой-завитком. Каждая миниатюрная форма композиционно расчленялась на поле и кайму, которые заполнялись надписями: имя владельца, его отца, титул, должность, дата, изречение из корана и т. д. Мастерство резчика-каллиграфа раскрывалось в выразительном начертании каждой буквы, ее ритмически-орнаментального сочетания с соседними буквами и цветочными мотивами, вводимыми в вязь узорного письма, в свободной компоновке

на камнях разных форм, обычно найденных по пропорциям и красивых по конфигурации. Мастера создавали настоящие произведения миниатюрной орнаментальной каллиграфии из золота, сердолика и других камней. В XIX веке по сравнению с прошлыми веками наметилась тенденция к большей изощренности надписей.

После присоединения Туркестана к России именные печати некоторых должностных лиц были заменены государственными. «В настоящее время народные судьи лишены также права скреплять акты приложением именной печати и пользуются форменной должностной печатью с русской надписью. Как эти печати, так и должностные знаки, присвоенные судьям и носящие на себе изображение геральдического единорога в гербе Туркестанского края, не пользуются симпатиями народных судей, доказывающих, что ношение на себе изображения живого существа противно постановлениям мусульманской религии» (302, с. 349). Действительно, прошло около тысячелетия, как их изображения исчезли с именных печатей.

Откуда произошли перстень или кольцо? Об этом сложено много легенд. «Первый человек, который применил вышивку на одежде и перстень на пальце, был Джемшид. Его спросили: «Почему ты все украшения отдал левой руке, ведь превосход-

ство принадлежит правой?» Сказал он: «Правая рука достаточно украшена и тем, что она правая!» (225, с. 213) \*.

Другая прекрасная легенда говорит о том, что кольца люди носят в память о смелом и добром Прометее, подарившем им огонь. Перстни символизируют звенья цепи, которой он был прикован к скале. Но прототипом перстня явились кольца, которые надевали на палец для натягивания тетивы при стрельбе из лука. Первоначально их делали из кожи, затем из бронзы, и они не магически, а действительно предохраняли руку охотника. О древних кольцах простейшей формы, находимых археологами, иногда бывает трудно сказать, служили ли они при стрельбе из лука или уже являлись талисманом-украшением.

Сведения о них неоднократно встречаются в поэзии. Фердоуси в «Шахнамэ» рассказывает о богатыре Рустаме:

Стрелу с наконечником блеска воды,  
С орлиными перьями для быстроты.  
Рукой по чачийскому луку скользнул,  
И кожу оленью кольцом оттянул.

Тогда славились боевые луки из Чача (Ташкента).

Бахрам-Гур говорит:

О месяц, когда я мой лук снаряжу,  
И этим вот перстнем стрелу наложу.

У владык нарядные перстни для стрельбы из лука сохранились и позже.

## Ножные браслеты

В XIX в. ножные браслеты «х а л х о л» в основном сохраняли свое ритуальное назначение. Браслет, как и одну серьгу, делали для долгожданного ребенка из обломков старых серебряных изделий, соб-

ранных у многодетных семей. Такой браслет-оберег надевали на одну ногу младенца. Звенья браслеты с бубенчиками носили на щиколотках и мальчики бача, танцевавшие и развлекавшие мужское общество.

Здесь они были связаны с ритуальным в прошлом характером.

\* Джемшид — легендарный царь из древнего иранского зноса.

ром самого танца. О древнем бытовании ножных браслетов свидетельствуют их изображения на скульптуре Дальверзин-тепе, Айртама и других памятников. Истоки их происхож-

дения восходят к повязкам, скрепляющим кусочки кожи на ноге у лодыжки в виде первоначальной «обуви», далее защитная роль металлических ножных браслетов была просле-

жена на памятниках эпохи бронзы. Ножные браслеты, усыпанные бриллиантами, сейчас модны на Западе и выделывают их ювелиры под влиянием искусства Востока.

## Комплекты

Из перечисленных украшений составляли комплекты, надеваемые невестой, молодой женщиной с одним-двумя или большим количеством детей и пожилой женщиной. Наиболее насыщенным, естественно, был комплект украшений невесты. В XIX в. различия в нем определялись локальным своеобразием отдельных украшений. В Ташкенте невеста надевала на свадьбу на голову — «тилла-кош», «тилла-баргак», «гажак», серьги; на грудь и ниже до талии спускались «зеби-гардан», «жевак», «хафабанд», «маржон», «буйин-тумор» — в перемежку с бусами. На косы — «соч-попук». Подмышку — «култик-тумор», на руки — кольца и браслеты.

Комплект самаркандской невесты, близкий к ташкентскому, состоял из «тилла-баргак», «тилла-кош», «гажак», серег, «соч-попук», «тавк», «маржон» «кукрак-тумор», «зеби-гардан» или «хайкал», браслетов и колец.

Отличался от них комплект хивинской невесты, состоявший из «так'я-тузи», «осмаканат», «бутун-тирнок», «укей», «шокила», серег, колец и браслетов. И так в каждом центре, в составленных комплектах главными были черты общности, а локальное своеобразие сказывалось в деталях. Приведенные комплекты представляли один из типичных вариантов, но не абсолютно обязательный. В зависимости от состоятельности семьи они

могли быть более или менее насыщенными. Во всех случаях невеста старалась надеть на себя все, что имела. На праздниках, при полном параде, богатая женщина надевала столько крупных и мелких украшений, что вес их составлял несколько фунтов. Бытовала восточная загадка: «Какая невеста самая лучшая?» «Та, которая не может подняться с земли от обилия и тяжести своих драгоценностей», — таков был критерий. И действительно, в Хорезме в прошлом веке богатая невеста под тяжестью своих украшений не могла передвигаться без посторонней помощи. В XIX в. комплекты часто не составляли ансамбля украшений, некоторые из них сочетались, но рядом с ними включались разнохарактерные вещи.

\* \* \*

Украшения XIX в., изготовлявшиеся мастерами разных центров, свидетельствовали о существовании, наряду с общими чертами, и локального своеобразия изделий, которые отличались по форме, принципам декорирования, предпочтением той или иной техники оформления, что свидетельствовало об историко-этнических особенностях их генезиса и эволюции, образного восприятия и художественного решения, о существовании художественных школ.

В связи с тем, что дошедший до нас материал XIX в. разнохарактерен по социальным и временным признакам, в нем

можно наметить лишь отдельные, большей частью формальные черты, присущие работам мастеров разных областей.

Одним из крупнейших центров ювелирного искусства было Бухарское ханство, где в XIX в. работали ювелиры таджики, узбеки, евреи, персы, индийцы, кавказцы, цыгане-люди и другие. Из произведений мастеров Бухары до нас дошли изделия, предназначенные для высших и средних слоев населения. В изделиях для знати использовались самые ценные материалы: золото, рубин, лал, берилл, причем применение золота усилилось к концу века. В изделиях для средних слоев населения и окраин более характерно использование серебра, нередко золоченого, сердоликов, коралла и бирюзы. Бухарские ювелиры владели большим разнообразием технических приемов оформления. Тиснение — колыбаки, босма, чеканка, чернь, золочение, филигрань, зернь, ажурная просечная резьба, пергородчатая инкрустация, вставки камней и стекла, искусство глиптики — разнообразно сочеталось в украшениях бухарских мастеров.

Частично отличался по форме и содержанию самый распространенный тип налобного украшения болоабру — от ташкентского тилла-кош, отсутствием сложно-композиционного навершия, имевшего свой определенный символический смысл. В другом налобном украшении «тилла-баргак»,

входившем в ансамбль с «боло-абру» и «тилла-кош», такого различия не наблюдалось, они отличались только техникой оформления. В Бухаре одним из характерных нашейных украшений знати было металлическое ожерелье «тавк». Среди ташкентских изделий такого украшения не обнаружено, но на этом основании еще нельзя утверждать, что его совсем не было, так как до нас не дошли ювелирные украшения ташкентской знати. Поэтому сравнение локальных особенностей разных центров также относительно. Излюбленными нагрудными украшениями Бухары были «жевак» и «нози-гардан». Иной формы чем ташкентские, были височные украшения «гажак», отличались и отдельные формы серег. Амулет-«бозубанд» делали в виде ажурного филигранного цилиндра с куполами. Большим разнообразием оформления и художественной выразительностью отличались браслеты бухарских мастеров, выполненные в технике ажурной филигрании, черни, гравировки, чеканки и ажурно-просечной резьбы.

Много общего было в работах ювелиров Самарканда, Ташкента и Бухары. Наиболее ярко своеобразие искусства самаркандских мастеров проявилось в изготовлении украшений, созданных в технике ажурной филигрании. Форма всего изделия сплошь складывалась из маленьких колечек в виде сот, выложенных из тонкой гладкой сплюсненной проволоки из серебра, подвесками служили серебряные цепочки. В музейных коллекциях подобные вещи встречаются редко, например, в виде цилиндрического «тумора», «бибишок», «нози-гардан». Изделия впечатляют легкостью, игрой просветов, воздушностью, особенно проявлявшихся при движении и колебании.

Ансамбли таких украшений

производили впечатление серебряных кружев, а порой серебряной пены со струящимися подвесками. Такие работы самаркандских мастеров раскрывают еще одну грань ювелирного искусства — прекрасное чувство и владение монохромией. Разрушается неверное представление о многоцветности и яркости, как характерной и обязательной черте местного прикладного искусства, в действительности колористически многогранного, но тенденция к кричащей пестроте к концу XIX в. нарастала.

Выделяется своеобразием форм большинство изделий мастеров Хорезма. Сохранилось украшение на шапочку «так'я-тузи». Иной, более сложной формы налобные украшения «осма-тузи», «кушине», височные — «бутун-тирнок», «ярим-тирнок», затылочные — «укей». Их своеобразие и в том, что они были ближе в изобразительном плане к своим прообразам, в прошлом надевавшимся символическим содержанием. Сохранились архаические формы массивных литых незамкнутых браслетов. Наиболее распространенные амулеты также восходили к древней форме удлиненно-призматических и цилиндрических игольниц.

В изделиях для знати, как и в Бухаре, использовали золото, рубин, лал, берилл и жемчуг, для среднего богатого сословия — золоченое серебро, бирюзу, сердолик. Наиболее широко использовали тиснение, филигрань, зернь, вставки камней. Характерно обилие подвесок из цепочек, низок из бусин, из камней и металла, тисненых лепестков. Излюбленные мотивы орнамента: плод граната с «зернышками» в виде сферического ажурного шара или полусферы, инкрустированной бирюзой; в технике тиснения — мотив «цветок яблони»; в филигрании — крутой спиральный зави-

ток «айланма». В наиболее пышных подвесках участвует «бутон» или «трилистник» с вставленным в центре глазком бирюзы, к которому подвешивали три простых листика, образующих нижний ярус подвески. И даже по такой детали можно определить изделие хорезмийских мастеров. Для украшений характерны крупные «массивные» формы, заполненные мастикой. Одна из черт ювелирного искусства Хорезма XIX в. — сохранение древних форм в большей степени, чем в других районах.

Сохранились изделия ташкентских мастеров, в основном, сделанные из серебра и сплавов с последующим золочением. Очевидно они предназначались для средних слоев населения. Мастера Ташкента изготавливали разнообразные украшения: «тилла-кош», «тилла-баргак», нашейные, нагрудные и подмышечные «туморы», «зеби-гардан», «гажак» в форме птицы, серьги, браслеты и перстни. Сохранившиеся в музейных коллекциях вещи производят впечатление сравнительно поздних — конца XIX — начала XX вв. — времени оживления ювелирного дела. Ташкентские мастера значительно реже, чем бухарцы и хорезмийцы, использовали басменную технику, создававшую рельефно моделированный узор фигурных пластинок изделий. При оформлении они чаще использовали технику накладной филигрании, предельно упростив ее и используя для выкладывания гнезд для цветных стекол, которыми стремились покрыть как можно большую поверхность изделия. При этом доминировало дисгармоничное сочетание красного «граненого» стекла с голубой «бирюзой». Для изделий была характерна плоскостность решений, дробность деталей и кричащая полихромия. Более сдержаны по цвету украшения, орнаментированные в техни-

ке черни, гравировки и чеканки, но для многих из них, особенно для «туморов», свойственна сухая графичность рисунка, заставляющая композиция, плоскостность. С начала XX в. серебряные изделия стали изготавливать все меньше, ташкентские ювелиры, благодаря контактам, все острее реагировали на разные новшества и влияния. Мастера предпочитали работать с низкопробным золотом, из которого изготавливали серьги, перстни, браслеты, подражающие русским и татарским, но переосмысленные на местный лад (золотые перстни и серьги с крупными рубинами).

Ювелиры Коканда выделяли из серебра серьги, наконечные подвески, амулеты, браслеты, перстни, пуговицы и другие изделия, которые украшали чернением, гравировкой, тиснением, зернью, ажурной и накладной филигранью, эмалью и вставками из камней и стекла. Нанизывали многорядные бусы из коралла. Для ожерелий выделяли медальоны, используя прием перегородчатой инкрустации бирюзой с мотивом «рыбья чешуя». Излюбленный тип серег в виде полумесяца — «ой-болдок», восходил к древней форме. Делали серьги с подвесками, изображавшими кисть винограда, фисташки, или бубенчиками. Мастера-кашгарцы изготавливали ажурные филигранные «кашгар-болдок». В нарядных перстнях по сторонам камня на шинку насаживали миндалины с глазками бирюзы или розетты из спиральной проволоки с зернью в центре — основным мотивом серег «кашгар-болдок». Наконечные подвески с кистями на концах украшали серебряными ажурно-узорными шариками, колокольчиками и трубочками. Делали прямоугольные и трубчатые амулеты «октумор» (белый) и «бозубанд». Изделия лучших ферганских ювелиров отличались тонкостью и изяществом ornamentации и

отделки, колористической сдержанностью.

Ювелирное искусство XIX в. сохраняло обилие форм украшений разного назначения, многие из которых восходили к прошлому. В них прослеживаются архаические пласты, более поздние наслоения и черты XIX в. Многие представляли своеобразные модификации и реплики старых оригиналов, и большинство мастеров, которые делали их, уже не понимали конкретного содержания форм и мотивов. Старые формы сохранились в силу многих причин, и процесс этот был не однозначным, а диалектически противоречивым. Сохранению способствовал патриархальный уклад жизни, застывшие каноны искусства и предостерегающее отношение ко всяким новшествам и изменениям, с другой стороны, художественная преемственность и бережное отношение к достижениям предшественников.

Украшения и в XIX в. не утратили охранительного магическо-заклинательного значения. Наблюдался постепенный отход от конкретного понимания смыслового значения каждого изделия к более общему, как носителю добра, как оберега от зла, к его покровительственной роли. В формах, композициях и узорах — символических обобщениях, украшения таили мир информации о представлениях о жизни, вселенной, о верованиях и мифологических образах, закодированных в своеобразном философском плане. С древнейших времен мастера воспроизводили ритуально-магическую символику в произведениях искусства не только в практическом осмыслении, а в поэтично-декоративном перевоплощении, а с эпохи средневековья и в какой-то мере переключаясь и с образно-стилистическим восприятием самой поэзии. Украшения раскрывали

природу художественного мышления, процесс создания художественного образа и его значения. Художественная специфика формы и орнамента заключалась в своеобразном метафорическом языке, характерном и для поэзии, который включал большой круг понятий, позволял многоликое толкование мотивов, объединенных общим представлением о добре, красоте и мире, и выражал мечту народа о гармонии человека и природы. Отзвуки народных поверий и обрядов дожили в формах и узорах украшений до XIX в., но веяния времени сказались и в зарождении процесса магической десимволизации украшений.

Для ювелирного искусства XIX в. характерно многообразие назначений, композиционных решений и форм украшений, орнаментальность их оформления, восходящие к традициям предшествующих столетий. Сохранившиеся изделия раскрывают разный уровень мастерства исполнения от высокохудожественных произведений до ремесленных поделок, что в основном определялось социально-экономическими признаками. Лучшие произведения отличались найденностью декоративной композиции и формы, выразительностью ornamentации, воплощающих замысел мастера, игру его воображения, фантазии, поэтического восприятия и воспевания жизни. Осуществлялось это благодаря прекрасному владению ювелирами разнообразной техникой в том числе и «босма», позволявшей при тонкой разработке создавать выразительные рельефно моделированные орнаментальные композиции с полными движениями или плавно перетекающими линиями и сочной пластикой растительных мотивов, живой игрой света и тени блестящего золота, передающими нарядную жи-

вописную узорность ювелирного украшения.

Мастера чувствовали и передавали красоту полихромных изделий, сдержанных и благородных по звучанию. Легкое воздушно-кружевное образное решение создавали в технике ажурной филигрании. Певучесть и игра упруго изгибающихся побегов и водоворотов звучит в украшениях, оформленных в технике накладной филигрании. Найдено радостное и нежное цветочное сочетание в изделиях бухарских мастеров, украшенных пастельно-дымчатыми кабошонами из розового лала и светло-зеленых бериллов с жемчужинами в тонко разработанном золотом обрамлении. Все это позволяло создавать произведения радостные и поэтически одухотворенные по образному звучанию.

В общей эволюции ювелирного искусства от первой половины до конца XIX в. заметны определенные художественные утраты и поиски нового. В официальном искусстве наметилась тенденция к еще большей пышности, громоздкости, многоцветью, яркости, обильной, порой перенасыщенной изукрашенности, образной гиперболизации и увеличению размеров украшений, нарушающей гармонию масштабных пропорциональных соотношений с фигурой человека. Как писал венгерский ориенталист А. Вамбери, на выставке 1870 годов в Париже ювелирные украшения жен хивинского хана французы приняли за снаря-

жение для лошадей (63, с. 63). В ритуальных комплексах украшений терялось чувство художественного ансамбля. Утрачивалась и пластическая выразительность и образность басменного узора, который становился все более сухим, графически плоскостным, дробным, сродни механическому штампу. Преобладали статичные орнаментальные композиции, нарушалась ритмическая слитность отдельных мотивов, изолированных и замкнутых.

С точки зрения эстетических воззрений господствующих слоев общества XIX в. красота ювелирных изделий заключалась в их обилии в комплексе, в крупных размерах, массивности и весомости, в изобилии золота и самоцветов, в усложненности формы и декора. Согласно современным эстетическим идеалам и историко-вневременным критериям многие из них не представляют художественной ценности. Поэтому локальное своеобразие ювелирного искусства XIX в. нельзя рассматривать как явление постоянное и неизменное, и в целом оценивать его как эталон национального традиционного искусства, которое следует повторять и в XX в. Его необходимо переосмысливать и развивать созвучно современным идейно-эстетическим идеалам.

К концу века, в связи с усилением культурных контактов, начался процесс освоения русских и татарских ювелирных украшений, более монолитных, компактных и современных по

образному решению. Больше использовали золота в изделиях для знати. Существование двух художественных культур явно проявлялось и в ювелирном искусстве. В производстве массовых дешевых изделий усилилась тенденция к упрощению настолько, что, сделанные порой грубо, ремесленно, на скорую руку, они теряли значение украшения и выполняли только роль амулета, оставаясь лишь данью ритуалу. Некоторое влияние оказало и усиление торговых связей с Россией, откуда стали привозить более дешевые украшения, изготовленные с учетом местных вкусов. Об этом писали и русские газеты: «Ныне этот (ювелирный. — Д. Ф.) промысел падает, так как многие туземные изделия начинают вытесняться нашими» (134).

К положительным явлениям конца века следует отнести определяемое духом времени, усилением демократических тенденций более свободное отношение к отживающим традиционным канонам в искусстве, что выразилось в усилении стремления к расширению круга изобразительных мотивов и восприятию новых форм изделий, создающих более современные образные решения.

Изучение ювелирного искусства позволяет использовать его, как исторический источник, как художественное наследие и как часть художественной культуры, на основе которой складывались и складываются традиции.



### Глава III Мастерство советского ювелира

**В**еликая Октябрьская социалистическая революция ознаменовала новый этап в общественной и культурной жизни народа, открыла простор для расцвета его творческих сил.

С первых лет Советской власти Коммунистическая партия ведет борьбу за искусство, близкое и понятное народу, выражающее его мысли и чувства, за подлинно народное искусство. Определяются задачи искусства в строительстве социализма, подчеркивается его активная роль в идейно-эстетическом воспитании народа. В сложных условиях переходного периода мастера искусств постоянно ощущали руководящую и направляющую деятельность партии.

В жизни народов Средней Азии путь от феодализма к строительству социализма, проложенный революцией, явился грандиозным историческим поворотом в социально-экономическом и политическом отношении, что определяло сложность и длительность переходного периода в области идейно-художественной. Чтобы новое содержание жизни стало достоянием массового декоративно-прикладного искусства, требовалось время. Происходил длительный процесс перестройки сознания мастеров, сложения нового мировоззрения, необходимого для творческого осмысления сложных явлений действительности. Начиналось, на первых порах нелегко преодолимое, но неизбежное освобождение от неподвижного азиатского уклада жизни, от обычаев, скованных религиозными догмами. В судьбе такого своеобразного вида искусства, как ювелирное, это нашло выражение в постепенном изживании мистическо-ритуальных представлений, с которыми было связано смысловое значение украшений и их роль в быту, определяемые

идеологией феодального общества.

Определяющим в сложении нового искусства становится ленинское учение о наследии, как ценном достоянии социалистической культуры, о преемственности лучших достижений прошлого. Советское искусство, решая новые идейно-творческие задачи, продолжало развивать живые традиции народного искусства на новом историческом этапе. В силу исторически сложившихся условий путь наследования лежал не прямо от вершин достижений искусства прошлого, а проходил через преодоление его упадочных тенденций. Кризис художественной культуры конца XIX — начала XX вв. свел на нет многие завоевания предшествующих эпох. Более того, к началу XX в. прикладное искусство пришло обремененным грузом застойных явлений и омертвевших канонов.

Коренная организационная перестройка на основе новых экономических, политических и культурных условий захватила все искусство, в том числе и прикладные. В 1919 г. вопрос о кустарных промыслах был поставлен на VIII съезде партии. 25 апреля 1919 г. был принят декрет ВЦИК за подписями В. И. Ленина и М. И. Калинина «О мерах содействия кустарной промышленности». В декрете говорилось: «Для улучшения положения трудящихся и облегчения снабжения населения продуктами кустарной и местной промышленности ВЦИК постановляет: предприятия мелкой кустарной промышленности конфискации не подлежат. Разрешается кустарям продавать свои изделия: гончарная посуда, мебель, принадлежности ткачества, суздуки, музыкальные инструменты, ювелирный промысел, вышивки, игрушки, художественные изделия. Местным органам власти предлагается оказать всяческое

содействие кустарям и ремесленникам в организации артелей. Представить кустарям материалы, которые не могут быть использованы в фабрично-заводской промышленности» (121).

Появились первые артели, в некоторых создавали ювелирные цехи. В Ташкенте ювелиры вступили в артель «Кзыл болга», организованную в 1920 г. В 1925 г. ювелирный цех работал в артели «Красный часовщик». В 1933 г. была организована специализированная артель «Красный ювелир». В 1936 г. ювелирный цех работал и в многопромышленной артели «Красный Октябрь». В 1939 г. цех из артели «Красный Октябрь» слился с артелью «Красный ювелир». В 1942 г. его переименовали в артель «Ювелир», которая в 1948 г. была передана в артель «Красный часовщик», в 1962 г. переименованную в предприятие «Ремточмех». Ювелирные цехи были открыты в Бухаре в артели «Меҳнаткаш» в 1936 г., мастера работали в Таки-Заргарон — под куполом ювелиров, в 1957 г. артель получила имя 40-летия Октября. В Коканде с 1924 г. ювелирный цех был в артели «Уртаклик», позднее переименованный в «Красный кожевник». Работали ювелиры в артели «Янги куч», а с 1937 г. в артели «Намоиш». В Намангане ювелирное дело практиковалось в артелях «Янги турмуш», «Универсал», «Кзил балга», в Хиве — в артели «Умид», из которой в 1939 г. выделилась артель «Учкун», были ювелиры и в артели «Гулистан». В Самарканде ювелирный цех был организован в 1936 г. в артели «Иттифок», трудились мастера в артели «Победа» в Чимбае, и с 1924 г. в артелях «Социализм» и «Кзыл Узбекистан» в Андижане и в других городах.

Во Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-

промышленной выставке в 1923 г. в Москве участвовали ювелиры: Х. Канаев (Бухара), Г. Назаров (Гиждуван), А. Муминов (Шахрисабз) и другие.

В 20—30-х годах работали многие известные ювелиры. В Ташкенте — братья Абдугани, Абдукарим и Абдували Абдураулюевы, усто Самигитдин, А. Гафаров, Ю. Зиямухаммедов, Ю. Мухаммедов, М. Садыков, С. Ахмедов, И. Хайруллаев и другие; в Бухаре — С. Подчаев, Х. Канаев, Г. Зияутдинов, К. Мирраков, М. Маруфов, Н. Мавлянов, М. Мухсинов и другие; в Хиве — У. Бабаджанов, Б. Мирхалилов, А. Давлетов, Д. Ходжаниязов, усто Касим, А. Казаков и другие; в Намангане — А. Абдуллаев, усто Нияз-ахун, усто Исмаил-ахун (ахун в данном случае служит свидетельством принадлежности мастеров к кашгарцам); в Самарканде — А. Абдурахманов, М. Махмудов, Б. Муллоджанов, Ш. Тиллабаев, А. Холмахмадов, А. Нурматов, Н. Махмуджанов, усто Алимов, усто Султанов и другие; в Гиждуване — Д. Абдуллаев, Г. Назаров, Х. Хоминов, усто Даврон и другие; в Шахрисабзе — М. Мирзаев, А. Муминов и другие; в Коканде — У. Азимов, У. Караходжаев, Х. Кобилов, К. Саидов, Н. Салиджанов, усто Турсунходжа, усто Эшонзаргар и другие; в Андижане — Х. Атабаев, М. Исобаев и другие; в Ленинске (бывш. Ассакке) — Р. Хафизов и другие; в Ургуте — С. Азизов, усто Алимов и другие; в Ходжейли — усто Айберген и другие; в Чимбае — М. Абдуллаев\*. Многие из этих мастеров продолжали работать и в послевоенные 40—50-е годы. При Учебно-промышленном художественном комбинате в Ташкенте в

1935 г. было открыто отделение для подготовки мастеров ювелирного дела. Подготовкой кадров занимались и в артелях. Ювелиры сохраняли старые приемы обработки металлов и техники оформления изделий. Использовали чеканку, босму, гравировку, филигрань, зернь, инкрустацию, литье и другие.

Основные черты художественного стиля ювелирного искусства 1920—30-х годов выразились в стремлении к большей простоте украшений, в отказе от сложных, громоздких, перенасыщенных орнаментацией крупных форм, которые постепенно исчезали. В основном мастера изготавливали серьги, браслеты, перстни и ожерелья, и значительно реже свадебные украшения традиционных форм «тилла-кош» и «зеби-гардан».

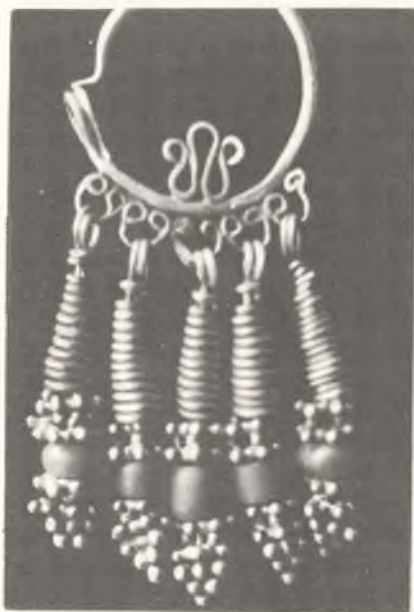
Сохранялся излюбленный тип серег в виде обруча с разнообразными вариантами оформления. Делали самые простые с одной напускной бусиной коралла, по сторонам которой на обруч накручивали спирали из проволоки. Такие серьги иногда продолжали называть «илон-зирак» («змея-серьги»). Сохранились серьги с легким ажурным узором в нижнем сегменте обруча и с подвешенными к нему пятью «ножками» — подвесками из нанизанных кораллов, дутых и ажурных бусин из серебра, колечек из зерни, спиралей, завершающихся пирамидками из зерни или тисненными листиками.

Из наиболее сложных традиционных форм серег возродились «кашгар-балдок» — излюбленные серьги женщин Ферганской долины, получившие в 20—40-е годы еще более широкое распространение и в других областях Узбекистана. Если в XIX в. серьги изготавливали в основном из серебра, то в эти годы использовали для них чаще золото. В лучших образцах мастеров они удиви-

\* Сведения о мастерах собраны в картотеке сектора народно-декоративного искусства Института искусствознания им. Хамзы.



Серьги «халка». Бухара. 1920-е гг. Серебро. Витье.



Серьги «халка». Бухара. 1920—1950 гг. Серебро, коралл. Зернь, витье.

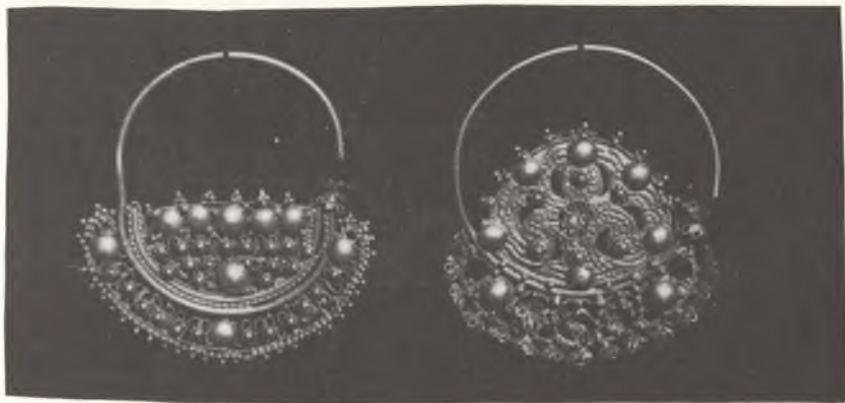
тельно найдены и классически завершены. Их легкий обруч до половины украшался ажурным узором, образованным из мельчайших розеток с лепестками из спирали тонкой проволоки и зернышком в центре. В других вариантах филигранно-ажурная орнаментация сочеталась с узорно расположенными миниатюрными золотыми куполками. Вставки нескольких мелких глазков бирюзы, обрамле-

ние серег по низу рядом жемчужин создавали впечатляющие колористические решения. Простота округлой, напоминающей полумесяц формы, сочеталась в них с красотой материала, раскрытого мастерами во всей его декоративной выразительности. Издали — целостные по форме, ясные по силуэту, при ближайшем рассмотрении они открывали всю прелесть тонкой, поистине ювелирной разработки, сочетавшей воздушно-пространственную игру филигранных розеток и блеск крупинки золотой зерни. Особенно славился золотыми «кашгар-балдок» ювелир из г. Ленинска (бывш. Ассак) Раджаб Хафизов. Наряду с филигранными «кашгар-балдок» делали и другие, более упрощенные, с вставленной в обруч тонкой фигурной металлической пластиной, с мелким тисненым узором, играющим мерцающей светотенью.

В Хиве делали также серьги, по форме и технике исполнения перекликающиеся с «кашгар-балдок», но отличавшиеся простотой композиции и узора, состоявшего большей частью из треугольников, спаянных из зерни и насаженных на нижнюю часть обруча. Здесь же продолжали выпускать и полихромные серьги с крупной

овальной розеткой из красного стекла, обрамленного глазками бирюзы, и прикрепленной к обручу, снабженному длинными двухъярусными подвесками из ромбовидных листьев.

Сохранился и другой традиционный тип серег, небольших, прикрепляющихся к мочке уха с помощью крючка. В Бухаре мастера выделывали серьги в виде золотой пластины фигурной формы, с насаженными на нее на шпеньках тремя крупными жемчужинами в обрамлении из скани. Получили большое распространение виды серег, которые были восприняты в конце XIX — начале XX вв. у русских и татарских ювелиров, например, с одним крупным граненым рубином в зубчатой золотой оправе. Также новым, заимствованным считается вид бухарских серег с красным граненым камнем или стеклом в окружении поддельных или натуральных жемчужин, насаженных на шпеньки. В действительности компоновка камня и жемчужин в подобную розетку восходит к очень древним местным традициям первых веков до н. э. Подобные серьги в начале XX в. делали с пятью подвесками, нанизанными из жемчужин и бусин из лала, берилла, чередующихся с колечками из золотой зерни. В 1920



Серьги «кашгар-балдок». Ферганская долина. 1940—1950-е гг. Серебро. Филигрань, зернь, босма, золочение.



Серьги «кашгар-болдок». Ферганская долина. 1940—1950-е гг. Золото, жемчуг, рубин. Филигрань, зернь, босма.

годах и последующих десятилетиях их чаще делали без подвесок, или с небольшими из мелких жемчужин.

Много выделяли вариантов серег «ой-зирак» с основной деталью в виде полумесяца. «Дутые» «ой-зирак» получали путем пайки двух выпуклых половинок, оставляли гладкими или орнаментировали тисненым или гравированным узором с традиционными мотивами цветов, листьев и бабочек. Вводили и новые советские символы «серп и молот», «пятиконечная звезда». В других «ой-зирак» полумесяц вырезали из гладких пластин или модифицировали, например, складывали из трех листьев, что напоминало подкову и другие мотивы. В более сложных формах к полумесяцу, расположенному рожками вниз или вверх, подвешивали золотой шарик. Интересно, что серьги «ой-зирак» в XX в. считали заимствованными, их называли «московуска» — московские, или «ногай-сирга» — татарские серьги, и они действительно напоминали русские серьги «калач». Но их форма и семантика восходи-



Бакаев Ш. Серьги «холак» — «родинка». Бухара. 1930-е гг. Золото, жемчуг, рубин. Филигрань.

ли к древним местным представлениям и были понятны и близки населению. Новизна украшения заключалась в их более современном, в эстетическом плане, художественном решении.

Такой же простотой формы отличались серьги в виде двух золотых шариков или кубиков, подвешенных один под другим на цепочке. Последние называли «сандик нуска», так как ку-

бик весьма не поэтично ассоциировался с сундуком.

Появились новые виды серег в виде небольшого полого круга из золотой пластины с тисненой на нем пятиконечной звездой с бирюзой в центре. Введение новой советской эмблематики явилось своеобразным откликом мастеров на великие общественные события жизни. Это была общая тенденция, характерная для советского декоративно-прикладного искусства 20—30-х годов, вызванная желаниями мастеров отразить реальную действительность в формах, доступных их искусству. Явление естественное и очень сложное. Сразу найти путь к отражению современности в таком специфическом и глубоко традиционном искусстве было делом трудным в те годы. Вопрос не решался перенесением высоких эмблем в женские украшения, нужны были годы новых художественно-стилевых поисков.

Мастера продолжали изготавливать простые браслеты: несомкнутые, пластинчатые, узкие с мелким незатейливым гравированным или чеканным орнаментом. Узоры компоновались из растительных мотивов, обычно в виде цветков в окружении листья и изгибающихся побегов. Сохранялись древнейшие архаичные мотивы в виде глазчатого орнамента, штрихов, пунктиров, треугольников, ромбов, сеток, наведенных прямой или зигзагообраз-



Серьги «ой-зирак». Ташкент. 1920—1950-е гг. Латунь. Литье.

ной зубчатой линией. Золотые или золоченые перстни, в основном, делали с одним крупным камнем или стеклом, чаще красным, а серебряные — с бирюзой в окружении ряда зерни или крапанов. В последних, шинка, плавно расширяясь и возвышаясь к середине, переходила в оправу. От случая к случаю изготовляли «тиллакош» и «зеби-гардан» традиционных форм, которые со временем все более абстрагировались. Эти украшения в некоторых семьях продолжали считаться обязательным предметом свадебного обряда. Ожерелья в основном делали из нескольких низок жемчуга или коралла с металлическими бусинами.

Уже в XIX в., в конце эпохи феодализма, явно ощущалось начало процесса изживания старых форм ювелирных украшений ритуального назначения. Из всего разнообразия сложных, громоздких и многозначных украшений в 1920—30-х годах сохранились наиболее простые, небольшого размера, не броские, скромные изделия. Новые виды, воспринятые у других народов или созданные мастерами, носили такой же характер, что отвечало духу времени. В эти десятилетия мастера делали изделия с новой советской эмблематикой и, одновременно, древнейших форм браслеты со змеиными головами на незамкнутых концах (в артели «Мехнаткаш» в Бухаре в 1937 г.), или архаичные литые браслеты с мотивом «турунг» в Хиве в 1937 г.; «серьги-змея» в Ташкенте. В ювелирном искусстве по своему нашла отражение сложная переходная эпоха, эпоха борьбы старого и нового, отживающего и нарождающегося.

Естественно, что после гражданской войны в тяжелые годы восстановления хозяйства, людям было не до ювелирных украшений. Современники писали о ювелире из Китаба:

«Виртуозный золотых дел мастер, славящийся во всей округе (раньше у него стояли в очереди заказчики), чтобы осветить концы с концами, теперь приторговывает дынями в базарные дни» (138, с.60). Перед страной стояли другие, первостепенные задачи. И даже в эти годы искусство старались сохранить и восстановить.

Мастера, работавшие в артелях, использовали в основном для своих изделий медь или занимались переделкой старых золотых и серебряных вещей. Некоторое время, в середине 20- годов, получали золото из Государственного банка.

Рассматривая ювелирное искусство XIX — начала XX вв., автор ничего не сказал о том, как ювелиры Бухары создавали ордена. Но не рассказать о первом ордене, созданном в молодой Советской республике, невозможно. В феврале 1922 года по решению Центрального Исполнительного Комитета Хорезмской Народной Советской Республики В. И. Ленин был награжден Орденом Труда. Орден привезли больному В. И. Ленину в Горки. В сопроводительном письме говорилось: «В память второй годовщины Хорезмской революции мы установили Орден Труда для наших героев труда. Мы просим вас, дорогой и любимый наш учитель, принять этот орден согласно постановлению Центрального Комитета и носить его как символ освобожденного труда на Востоке от многовекового рабства. С коммунистическим приветом». (122). Первой из народов Востока, которая наградила своим первым орденом в честь революции В. И. Ленина, была маленькая далекая Хорезмская Республика. Позже Орденом Труда ХНССР были награждены всесоюзный староста М. И. Калинин, председатель ВЧК Ф. Э. Дзержинский, первый народный комиссар иностранных дел Г. В. Чичерин

и другие товарищи. Орден Труда хранится в Центральном музее В. И. Ленина, в зале, посвященном образованию Союза Советских Социалистических Республик. Его копия находится в филиале музея в Ташкенте.

Орден Труда представляет серебряную пластинку овальной формы с рельефным чеканным узором. В центре — увенчанные пятиконечной звездой колосья пшеницы, куст хлопчатника, орудия труда — серп, молот, кетмень. На крылоподобном стяге надпись арабским шрифтом «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» В центре — три буквы ХШЖ, означающие Хорезм Шуrolа Жумхурияти — Хорезмская Советская Республика. Композицию завершает широкий обрамляющий лавровый венок. Форма ордена четкая, лаконичная, найденная по пропорциям и силуэту, ясно читается рельефный рисунок, цвет сдержан. Орден прост, строг и торжествен по образному строю. Он создан в стиле искусства начала 20 годов, в нем проявились и традиции местного народного искусства, и в то же время мастер, сделавший его, выступает как участник создания новой советской символики и эмблематики, «отражающей идеи и чувства революционной трудовой России» (5, с. 517).

Удалось выяснить имена мастеров, работавших над созданием ордена. Один из них — известный хивинский художник-орнаменталист наккаш и мастер — усто Сабирджан Худайбергенев (1898—1947). Он в совершенстве владел двумя видами ремесла — чеканкой по меди и резьбой по камню. Он создал первые штампы для советских денег Хорезма и первый типографский шрифт. Мастер изготовил множество традиционных медных изделий, украшенных тонким чеканным узором. Резьба по мрамору его



*Серьги «халка-барг». Бухара. 1964 г. Золото, рубин, бирюза, жемчуг. Босма, филигрань.*

работы украшает портал и интерьеры театра оперы и балета имени А. Навои, для оформления которого его пригласил архитектор А. В. Щусев, вместе с другими ведущими народными мастерами Узбекистана. С. Худайбергенов устоада — потомственный мастер, воспринявший искусство по наследству. В создании эскиза ордена мастеру помогал его двоюродный брат Камил Исмаилов —

поэт, каллиграф, орнаменталист, резчик по мрамору, музыкант и изготовитель музыкальных инструментов. Была проведена сложная и кропотливая работа, разрабатывались эскизы и изготовлялись варианты, из которых был выбран лучший. Впоследствии усто С. Худайбергенов работал в редакции газеты «Солнце революции» в Хиве, а в 1946 г. был приглашен инструктором-преподавателем в Учебный художественно-промышленный комбинат, где готовил мастеров чеканки по меди.

Поступательное развитие искусства несколько приостановила война. В годы Великой Отечественной мастера изготавливали знаки воинского отличия. В 1944 г., к 20-летнему юбилею Узбекской ССР, крупнейшие ювелиры республики С. Подчаев, Х. Канаев, А. Гафаров и другие, уже давно не делавшие оружия, изготовили подарочный художественно оформленный клыч — кинжал, как пожелание и символ Победы.

Сложение стиля декоративно-прикладного искусства послевоенного десятилетия определялось историческими усло-



*Серьги «се холак». Бухара. 1950-е гг. Золото, жемчуг, изумруд. Филигрань.*

виями. Общий характер искусства, его идейно-смысловую направленность определяла победа советского народа в Великой Отечественной войне. Отсюда особая праздничность, мажорность, приподнятость всего советского искусства. Отсюда красочность и нарядность, которая так ярко проявилась в декоративно-прикладном искусстве.

Мастера Бухары и Ташкента разработали разнообразные варианты нарядных золотых серег с рубином и жемчугом. Бухарские «исирга-барг» («серьги в виде листа») представляли выделанный в технике «босма» золотой листик с рельефно-объемной моделировкой, создающей узорность и играющей светом и тенью. На листике помещался крупный граненый круглый рубин в зубчатой оправе, окруженный одним рядом жемчужин, образующих розетту. Снизу к листику на спиральях прикрепляли три-пять коротких подвесок из более крупных жемчужин. В другом варианте розетта из рубина в окружении крупных жемчужин, насаженных на золотые шпеньки, сплошь закрывала гладкую золотую пластин-



*Серьги «шибирма». Ташкент. 1950-е гг. Серебро, стекло. Филигрань, золочение.*

ку основы, а между перлами размещались золотые шарики зерни. Такие серьги делали с подвесками «холаки почанок» и без них, «холак» — «родинка» или «пятнышко». В третьем варианте на рельефно орнаментированный листик накладывалось несколько свободно подвешенных жемчужин в виде грозди с миниатюрными золотыми листиками, над которыми в гнезде светился глазок рубина. Ташкентские ювелиры помещали овальный рубин, окруженный жемчугом, на такой же формы золотую пластинку, сверху увенчанную миниатюрными рельефно выполненными цветочками, напаянными на основу. Еще более нарядны были серьги «бухорча» (бухарские) тоже с крупным овальным или круглым граненым рубином в центре, который окружали уже две-три низки мелких жемчужин, создавая пышную розетту, которая, в свою очередь, обрамлялась легким ажурно-филигранным узором из традиционного мотива — сердцевидного листика. По нижнему краю серьги подвешивали жемчужины, закрепленные спиралью. Часто над центральным рубином помещали еще один меньшего размера, серьги получались еще более броскими.

Другая форма излюбленных бухарских серег представляла золотой обруч, в нижнем сегменте которого в три-четыре ряда нанизывали бусины из лапы, берилла и золотые разной формы, чередующиеся с жемчужинами. В другом варианте нижнюю часть золотого обруча заполняли легким ажурным узором с большими просветами, а пышные подвески составляли из золотых пирамидок из зерни, тисненых лепестков и жемчужин.

Бухарские мастера продолжали изготавливать сдержанные по образному решению серьги «се холак» («три родинки»

или «три пятнышка»), которые предназначались для женщин среднего возраста. Хорошо и оригинально скомпонованные, они представляли фигурную пластинку, на которую на шпеньках насаживали две крупные, сидящие рядом, или три жемчужины, образующие трилистник. Каждую бусину обрамляли колечком из филигранны, образующим гнездо. Над перлами помещали один крупный прямоугольный изумруд в гладкой оправе. Более нарядные варианты таких серег делали с одной или тремя короткими жемчужными подвесками. Лучшим, вдохновенным исполнителем всех вариантов бухарских серег считался ювелир усто Касимджон Мираков, ташкентских — Аппон Гафаров.

Орнаментальные цветосочетания крупных красных цветоносных рубинов, берилла, бирюзы, сверкающего золота, обилие жемчужин производили яркое, красочное, но несколько броское впечатление, создающее мажорное, праздничное образное звучание. Решенные в таком ключе, они соответствовали южному колориту, природе солнечного края. Они гармонировали с обликом таких же ярких смуглолицых, черноглазых, чернобровых, чернокожих кокетливых женщин, одетых в радужные ханатласы и цветастые шелка, и отвечали эстетическим требованиям и вкусам 40-50-60 годов. Причем в лучших, высокохудожественных изделиях звучание цвета приглушалось, создавался более благородный колорит, в котором сочетались и переливались розовый дымчатый лал и такого же тона бледно-селеновый берилл, как бы разбавленные массой жемчужин. О таком лале говорили: «Лоли бадахшани гули шаптали» («бахшанский лал цвета лепестков персика»).

Изготавливали мастера серьги из мелких жемчужин, напоми-

нающих гроздь винограда или ягоды тута (шелковицы) — символов плодородия. Существовавшее в эти годы не всегда правильное понимание реализма в искусстве, как требования внешнего, иллюстративного правдоподобия, коснулось и прикладного искусства. В ювелирном искусстве это сказалось в приближенной к натуре передаче традиционных и новых мотивов, таких как виноградные гроздья, ягоды тута, собранных из жемчужин, или выполненных в басменной технике с рельефной моделировкой листьев со всеми прожилками. Иногда переступалась грань условности, необходимая в декоративно-прикладном искусстве, которая создавала узорочье, орнаментальность и образное поэтическое осмысление жизни. Но эти веяния не затронули всего ювелирного искусства, а лишь коснулись работ немногих мастеров и оказались кратковременными, нежизненными.

Мастера городов Ферганской долины выделяли разные варианты серег-лунниц «ойзирак», фигурные или в виде простого кольца, с шариками и без них, гладкие или с гравированными узорами; серьги миндалевидной формы с камнем или стеклом вставкой в обрамлении спирали; серьги с подвесками-ножками, которые изготавливались ювелирами многих городов республики. Наряду с ними они продолжали выделять высокохудожественные серьги «кашгар-балдок». Но влияние некоторых тенденций, возникших на основе не критического освоения наследия, эстетизация купеческого стиля прошлого столетия проявились в усложнении форм и декора некоторых украшений, в усилении их полихромии. Например, в «кашгар-балдок» снова вернулась невыразительная сложность филигранного узора и вкрапление разноцветных камней (рубина и

бирюзы), что прозвучало откликом на традиции ювелирного искусства конца XIX в. и нарушило классическую завершенность образного решения, внося цветовую и ритмическую дисгармоничность. В «кашгар-болдок» другого вида с золотой фигурной пластинкой с тисненым узором, которая вставлялась в обруч, разрослись размеры пластинки, она стала почти полностью заполнять обруч и тоже расцвечивалась одним-двумя рубинами.

В Хорезме, наряду с другими местными видами, стали делать серьги в форме «арабек». В артелях, где основными материалами служили медь, латунь, алюминий и стекло, творческая работа мастеров, привыкших к драгоценным металлам, пригасла. Когда в описанных выше типах бухарских и ташкентских серег рубин и жемчуг заменяли стеклом, золото и серебро — медью, естественно, упрощались форма и декор, вещи превращались в ремесленные поделки.

Браслеты из золота и серебра или золоченого металла в основном делали незамкнутой, пластинчатой формы. Поверхность их покрывали неглубоким гравированным или резным узором преимущественно с растительными мотивами цветов и листьев. В таких браслетах в первую очередь бросалось в глаза золото (золочение), «масса» золота, и не чувствовалось тонкой ювелирной работы, не было интересных художественных находок в оформлении. Мастера работали и над ажурными браслетами из филигранны. В 1960 г. велись поиски новых видов, состоявших из ряда ажурных звеньев разнообразных форм, соединенных шарнирами. Такие браслеты делал молодой ташкентский ювелир Зибихула Гулямов, хорошо владевший техникой филигранны. Делали их по эскизам художника В. П. Столярова.



*Мираков К. Ожерелье «тапиш-и дил», серьги и браслет. Бухара. 1950-е гг. Золото, рубин, лал, берилл, жемчуг. Филигрань, зернь.*

Это были выставочные образцы, не получившие массового распространения.

Мастера продолжали изготавливать золотые и позолоченные перстни с одним крупным граненым рубином, того типа, который появился в начале XX в. Шинка перстня, постепенно расширяясь и возвышаясь к середине, мягко переливалась в оправу, из которой так же естественно вырастал густой ряд крапанов. Линии крапанов, спускаясь и продолжаясь на оправе, создавали узор, напомина-

ющий лучезарное солнце. Каст и крапана приподнимали и подавали рубин. Его светозарность усиливалась маленькими просветами-отверстиями у подножия, что также облегчало оправу. На шинке, по сторонам камня, гравировали мелкий растительный узор в том же стиле, что и на браслетах. Перстень смотрелся монолитным, «массивным», простым и очень ярким. Этот тип перстня получил самое широкое распространение в 40-60 годах. Изготавливали также перстни с

щитком-пластинкой с гравированным узором.

Ожерелья, в основном, делали жемчужные и коралловые. Несколько низок перехватывали ажурными золотыми или серебряными подвесками и бусинами. Центральная подвеска «урта» сохраняла форму цилиндрического тумора. Бусины «катлама» (слоеное, слоистое) представляли сферические или эллипсоидные бусины с горлышками и венчиками из зерни с обеих сторон. Они служили «разделителями» в ожерельях, составленных из нескольких низок бус, которые соединяли в центре — «урта», по бокам в нескольких местах — «катлама». В то же время они разделяли ожерелье по длине на более мелкие отрезки, создавая своеобразные масштабные членения и колористические ритмы. «Урта» и «катлама» выполнялись в технике филигрании и поверхность их представляла ажурную ромбическую сеточку, перекрестья которой украшались миниатюрными бляшками с зернью в центре. Обычно жемчужные бусы сочетали с золотыми или золочеными «урта» и «катлама», а коралловые — с золотыми или серебряными, что создавало красивые живописные сочетания и свидетельствовало о высоком чувстве колорита ведущих мастеров Бухары. Найденностью пропорций отличались изделия усто К. Миракова.

Особенно прославился усто К. Мираков ожерельями, которые поэтически называли «тапиши дил» («биение сердца»). Исходя из традиционной формы, он облегчает медальоны, составляя их ажурные узоры из тонкой золотой филигрании. Медальоны сердцевидной, миндалевидной и других форм он заполнял знакомыми бухарскими мотивами: веерообразными, сердцевидными, спиральными завитками, а иногда всплывал



*Мираков К. Серьги «шибирма». Бухара. 1967 г. Золото, рубин, жемчуг, берилл. Филигрань.*

и древний прообраз птицы в мотиве «пари товус» («перья павлина»). Мастер создавал золотое кружево. Композиция из изящных, гибких, упругих полных движения и музыкальных ритмов линий узора создавали поэтическое ощущение. Один, три или пять таких медальонов соединяли цепочками и низками из чередующихся жемчужин, бусин из лалов и берилла.

Творческая биография ювелира усто Касимджона характерна для мастеров его поколения. Он родился в квартале Заргарон в Бухаре в 1891 г. в семье ювелира усто Абдугани.



*Мираков К. Серьги «толак». Бухара. 1950-е гг. Серебро, стекло. Зернь. Филигрань.*

По местным обычаям ремесленников, он, как и его братья, унаследовал профессию отца — для того времени это был естественный процесс. Сыновья с детства жили в атмосфере труда, с малых лет знакомились с делом отца, учились, перенимали его опыт, а затем начинали помогать ему. Усто Абдугани работал вместе с братом усто Сайидом, одним из самых известных ювелиров Бухары конца XIX — начала XX вв., мастером, знавшим все виды ювелирных работ. Он был более известен по своему прозвищу, которые в народе давали очень метко. Усто Сайид Аъело — прозвище, означающее «отличный», «отличающийся». Потом Касимджон учился у другого большого мастера чеканщика и резчика печатей усто Кори-Шарифа-токсабо, с которым впоследствии работал в дворцовых мастерских (256, с. 52).

Устоада К. Мираков стал достойным наследником и продолжателем лучших традиций бухарской ювелирной школы. Он делал разные женские украшения, художественно оформлял нарядные мужские пояса и парадное оружие. Творческое своеобразие усто Касимджона Миракова проявлялось в том, что, используя традиционные формы и цветосочетания, найденные и отшлифованные поколениями народных мастеров, он бесконечно варьировал их, разрабатывал, переосмысливал и обогащал. Наиболее ценно то, что, начав работать в период сложный для развития местного ювелирного искусства, он сумел отобрать, сохранить и развить лучшие достижения мастеров прошлого. Его творчества не коснулись упадочные тенденции времени конца XIX — начала XX вв. — стремление к обратной гиперболизации, непомерному увеличению размеров украшений, подчеркивание количества использованного золота и драгоценных камней,

цветовая дисгармония, орнаментальная перегруженность, эклектическое введение чужеродных мотивов и деталей. Украшения, сделанные К. Мираковым, найдены по форме и пропорциям, соразмерны по деталям, объемам, мягки по силуэтам, пластичны и бесконечно разнообразны и поэтичны. Они действительно доставляют радость женщине, украшают ее и создают праздничное настроение.

В начале 1960-х годов в ювелирном деле произошли значительные организационные изменения. С основанием в 1963 г. ювелирной фабрики в Ташкенте, отрасль переступила рамки кустарного и перешла в систему промышленного производства. Фабрика была создана на основе реорганизации ювелирной артели, ювелирного цеха артели «Красный часовщик» и мастерской Ювелирторга. Большую помощь в организации, налаживании и оборудовании предприятия оказали родственные предприятия Российской Федерации\*. Кадры ювелиров были подготовлены народными мастерами на фабрике и профтехучилище в Ташкенте. Сейчас подготовкой ювелиров-монтажников и слесарей занимается профессионально-техническое училище № 139. В задачи фабрики входило снабжение ювелирными изделиями всех республик Средней Азии. На первоначальном этапе за основу были взяты наиболее широко распространенные и любимые формы национальных изделий, которые до этого изготавливали в артелях. В 1965 г. была организована художественно-конструкторская группа,

в которую вошли мастера Р. Юсупов, У. Кадыров, А. Парсиянц. Возглавлял ее дагестанец из Кубачей потомственный мастер М. А. Гусейнов. Фабрика выпускала различные виды золотых бухарских серег с крупным рубином в окружении «жемчужин», серьги с тремя жемчужинами на шпешках, насаженных на пластинку. Из анодированного алюминия делали серьги-звездочки с шестью глазками из стекла, или в виде круглой пластиночки с тисненой на ней звездой с глазком в центре. Из золота изготавливали перстни с одним рубином, приподнятым оправой и крапанами в виде лучей глубокой порезки, и незамкнутые пластинчатые браслеты с легким гравированным узором. Учитывая вкусы населения других республик, мастера делали различные вещи локальных типов.

С 1972 г. фабрика превратилась в мощный завод с множеством цехов и современным оборудованием, находящимся в ведении Министерства приборостроения, средств автоматизации и систем управления Ювелирпрома. Массовые ювелирные изделия выпускаются в больших тиражах, уникальные — мелкими сериями. В зависимости от материала, они разделяются на две группы. К первой относятся драгоценные долговечные изделия, выполняемые из золота, синтетических корундов, культивированного жемчуга. С середины 1970 г. для золотых изделий стали применять цветные камни, — и добываемые в Узбекистане, и привозные: бирюзу, лазурит, агат, халцедон, яшму, нефрит, оникс, хризопраз, амазонит, лунный камень, обсидан, родонит (орлец). Поиском, добычей, обработкой (формовкой, шлифовкой и полировкой) цветных камней заняты работники камнеобрабатывающего цеха специализированной геологи-

ческой экспедиции. В перспективе предстоит строительство крупнейшего в Средней Азии комбината для обработки полудрагоценных камней в Ташкенте. Такая необходимость возникла в связи с последними открытиями геологов, обнаруживших значительные месторождения.

Для изготовления второй группы изделий, недолговечной, подверженной быстрой смене моды бижутерии, используются цветные металлы и сплавы: томпак, алюминий, мельхиор, латунь, нейзильбер и другие. Металл сочетается с цветными стеклами, преимущественно с красными, реже синими и зелеными, искусственным жемчугом и холодной эмалью.

В производстве изделий используются техника литья по восковой модели, штамповка, резьба прорубным штампом, никелировка, анодирование, шлифовка, полировка, сварка, механизированная монтажировка унифицированных деталей и узлов.

Из золота изготавливают серьги, перстни, кольца, браслеты, броши, кулоны; из дешевых металлов — серьги, перстни, броши, булавки для головного убора, кулоны, запонки, зажимы для галстуков, значки.

В 1970-е годы главным художником завода стал М. М. Трошин. Он, как и многие художники-мастера из возглавляемой им художественно-конструкторской группы, был воспитанником Красносельского училища художественной обработки металла. В 70-80-х гг. над разработкой образцов в группе работали и местные мастера. Художники ведут поиски новых форм изделий и разрабатывают до 150 образцов в год. В 70— начале 80-х годов создавали образцы для производства художники-мастера М. М. Трошин, У. Шоакбаров, И. Джаваров, А. Шаповалов, Д. Садыков, М. Мали-

\* Ювелирная промышленность, как специализированная отрасль, была организована в стране в 1966 г. и объединила предприятия 11 республик.

ков, Ю. Королев, А. Наумцев, А. Левичева, Ш. Сагдуллаев, А. Кривоносов, В. Кривоносова, Н. Барыкин, Е. Пшакина и другие. В цехе драгоценных металлов, где уникальные изделия из золота делали вручную от начала до конца, в 1970-е годы работали ювелиры Я. Маннапов, М. Джаваров, А. Вахитов, З. Джалалитдинов, Г. Левин, М. Хоронов, Х. Каримов, Г. Сунгаров. Возглавлял группу мастеров дагестанец из Кубачи И. Джаваров.

Изделия, изготавливаемые на заводе, стали значительно меньше, более гармонично вошли в общий ансамбль современной одежды. Поиски художники ведут по линии разработки новых форм, и здесь сказывается большое влияние мастеров из братских республик, общая тенденция развития ювелирного искусства страны и переосмысление наиболее жизненных, излюбленных традиционных форм.

Основной тип золотых серег представляет крупный овальный граненый рубин в разнообразной оправе. Среди них наиболее выразителен общепринятый вариант, когда крапонавый каст имеет форму миниатюрной ажурной розетки-аркады. Эта форма оправы, издавна известная у многих народов Европы и Азии как «шатор», прекрасно найдена. Гармоничная по композиции, объемно-пластичная, она раскрывает эстетические свойства золота и светозарную игру самоцвета. Создается поэтический образ цветка, который на заводе так и называют «розочка». Ведь оправка служит не только для того, чтобы держать камень, но и для того, чтобы раскрыть его красоту, для того, чтобы камень вбирал в себя как можно больше света, сильнее переливался, ярче играл. Другая форма также разработана в антикварном стиле — золотая оправка рубина приобретает

пышные завитки, напоминая композиции и мотивы стиля «барокко». Овальные камни рубин, хризопраз, фианит, гранат также даются в узкой гладкой оправе с густым рядом длинных крапанов. Жемчужины окружаются венчиком или раскрытой оправой-розеткой. Камни даются в гнездах из филигрании и в гладкой спокойной оправе, которая раскрывает их красоту. Вечно не устаревает одна из древнейших форм серег в виде обруча. Их делают из тонкой золотой проволоки с одной насаженной жемчужиной, или глазком бирюзы, или золотым миниатюрным шариком. Легкие и изящные, они лиричны по образному решению.

Современная тенденция к разработке украшений только из металлов созвучна традициям ювелирного искусства. Перерабатываются, изменяясь в масштабах, усложняясь по силуэту и орнаментации, пластичные серьги в форме «полумесяца» с штампованным узором. Параллельно трактовался сходный мотив в дизайнерском стиле в виде кольца из плоской и расширяющейся к середине вогнутой тонкой пластины, вырезанной из геометрически правильного круга. Его прикрепляли к крючку с маленькой полусферой, контрастно объемной и повторяющей в миниатюре форму круга. Делали серьги с одним большим полым шариком. Хорошо смотрится вариант с штифтом-винтом, благодаря которому маленький золотой шарик располагается в центре мочки — просто, лаконично и выразительно по решению. Такой же формы делают серьги с одной жемчужиной или глазком бирюзы.

Среди серег, изготавливаемых из дешевых металлов, наиболее удачны те, которые повторяют интересные традиционные формы. Копирование, конечно, не метод работы в искусстве, но в данном случае повторяются

лучшие достижения мастеров прошлого, не потерявшие для населения современного звучания и оставшиеся любимыми, особенно на селе. Разрабатываются разные варианты «кашгар-болдок», с тонким филигранным узором, обнизью по нижнему краю из «жемчужного» бисера и с многочисленными подвесками из него. Также разрабатываются «бухарские» и «хорезмийские» серьги. Все серьги делают только для женщин и девочек\*.

В последние годы в связи с применением полудрагоценных цветных камней начались поиски новых сочетаний их с металлом. Например, в серьгах с одноцветным или полосатым агатом, обработанным в виде круглого кабошона, на камень сбоку накладывают мотив веточки, вырезанной из тонкого листа золота. Тенденция поиска асимметричных композиций в оформлении украшений заметна и в работах художников завода, она расширила и обогатила художественно-образное решение изделий.

Кулоны обычно делают небольшого размера в виде разнообразных металлических розеток с ажурным растительным узором или оправы «розочка» с камнями в центре: рубином, хризопразом, бирюзой, яшмой, агатом, жемчужиной. Например, граненый рубин в нарядной оправе с барочными завитками; овальный кабошон из полосчатого агата в золотой оправе с густо посаженными крапанами или в гладкой оправе и золотой веточкой, наложенной на камень. Разрабатываются кулоны в виде разнофигурных пластин: каплевидных, круглых, овальных, грушевидных,

\* Интересно отметить, что в наше время, в 1982 г., голландские военнослужащие добились разрешения носить серьги.

треугольных, прямоугольных, звездчатых и других, которые декорируются рельефными штампованными узорами, включающими мелкие камни или целиком из металла. Например, овальный золотой кулон со штампованной фигуркой медвежонка — символа Олимпиады-80, или цветочного узора. Очень близко восходит к излюбленным традиционным формам подвеска в виде ажурного шарика, в круглые ячейки которого вставлены камни, в данном случае рубины, напоминающие плод граната. Появились новые изделия романтического стиля, например, в виде свободно скомпонованной веточки из «расплавленного» металла с мерцающей шероховатой поверхностью. Большинство кулонов составляет ансамбль с серьгами и перстнями и повторяет или слегка варьирует их форму и декор.

В последние годы ведутся поиски в разработке ожерелья и кольца. Ожерелья делают в виде цепочек с крупными звеньями разных форм и нескольких пронизок листовидной, миндалевидной или бусин. Колье имеет вид пластинчатого или проволочного обруча, украшенного в центре цветным камнем в нарядной оправе или фигурной пластинчатой подвеской.

Броши — изделия сравнительно новые для местного ювелирного искусства. В основе работы художники завода восходят к украшениям мастеров заводов братских республик и чехословацкой бижутерии, иногда перепетой на местный лад, например, с граненым рубином, окруженным ажурной растительной орнаментацией. Ведутся поиски и в романтическом стиле.

На заводе в основном повторяли в золоте традиционный тип простого незамкнутого пластинчатого браслета с легким гравированным расти-

тельным узором, который получил в 1950—60-х гг. наиболее широкое распространение, его делали ювелирные артели из золоченых цветных металлов. Бросается в глаза количество золота, невыразительный гравированный узор упрощает изделие, не соответствует ему и снижает красоту драгоценного металла.

Разработана в разных вариантах форма перстня с крупным овальным или круглым граненым рубином в оправе в виде ажурной розетты-аркады, входящего в ансамбль с такими же серьгами. Сохраняются традиционные перстни с шинкой, расширяющейся и возвышающейся к середине, из которой как бы вырастают частые крапана, поднимающие камень. По сторонам его, на шинке обычно гравировается мелкий цветочный узор. Большое внимание в последние годы уделяется разработке оправ в технике литья с ажурным узором. Сохраняя форму перетекающей, расширяющейся и возвышающейся к камню шинки, оправу делают ажурной с мотивами из причудливо переплетающихся растительных мотивов, как в традиционной орнаментике. В такой очень нарядной, порой пышной оправе подаются рубин, фианит, бирюза, жемчуг и др. В данном случае художественная выразительность перстня во многом зависит от умелой компоновки и красоты форм и линий арабескового орнамента, его пластики. Этот прием открывает большие возможности для создания узоров, решенных в разном ключе — от вечно живого, бегущего и играющего завитками и усыпанного цветами побега до переданного в современном романтическом стиле ажурного узора свободной и по-своему динамичной композиции, созданной как бы из расплавленного, льющегося, раскрывающего природную

красоту металла с его переливающейся, мерцающей поверхностью и поэтично воспевающей цветущий мир природы, или открытого нашими современниками загадочного космоса. Этот прием, как и другие, требует безукоризненно прекрасных форм, линий, ритмов и компоновки орнамента, а также технического совершенства исполнения, иначе вещь смотрится как скучная ремесленная поделка.

Разрабатывают мастера и многие другие общеизвестные формы перстней, например, с жуковиной в виде разнообразной цветочной розетты с камнем в центре или мелкими камнями-глазками, посаженными в ряд вдоль шинки. При использовании бриллиантов оформление усложняется, камни создают различные узорные композиции в виде декоративных веточек и цветов. Как и серьги, делают перстни с граненым чаще овальным рубином в пышной оправе, восходящей к барочному стилю. В других декоративная деталь, называемая «рыбка» в виде ромба, лепестка или иной формы, как бы соединяет вторично каст с шинкой, создавая двуплановость и усложняя композицию. Варьируются шинки, подходя к жуковине они раздваиваются, меняют очертания, создают просветы, облегчаются, становятся изящнее, тем самым внося разнообразие в формы перстней. Жемчужины в перстне обычно подают в оправе в виде золотой розетты. Тонко разрабатываются щитки перстней, скомпонованные из нескольких мелких разноцветных камней в окружении рельефного орнамента. Более строгие перстни с глухой гладкой невысокой оправой овального кабошона, например, нефрита, полосатого агата.

Гладкая оправа иногда более выразительно раскрывает красоту непрозрачного узорного цветного камня, чем орнамен-



Серьги «шибирма». Бухара. 1960-е гг. Золото, жемчуг, рубин. Флигрань. Серьги «кашкар-болдок». Ферганская долина. 1960-е гг. Золото, рубин, бирюза. Флигрань, босма. Перстни. Бухара. 1960-е гг. Золото, рубин. Ковка, гравировка.

тированная. Разрабатываются различные перстни и кольца целиком из металла, без камней и стекла. Перстни, напоминающие печати, штампованные или литые, имеют гладкий щиток, на котором можно гравировать. Интересны в декоративном плане широкие выпуклые литые кольца со сплошным ажурным узором, создающим круговую композицию на шинке.

В последние годы в работы художников начинают проникать веяния дизайна, эстетизация технических форм, возникшие под влиянием научно-технической революции, рождающей новые идеи, способствующие творчеству. Предлагается, например, перстень с тонкой пластинчатой шинкой, в середине перетекающей в конус, гладкий, блестящий. Срез конуса образует круглый щиток с символом Олимпиады-80; или гарнитур — серьги и перстень со щитком в виде вогнутого прямоугольника с небольшим глазком в одном из углов. Пока еще выразительные возможности стиля полностью не осознаны и не раскрыты. Изделия должны быть интересны по композиции, силуэту, ритмам, и, сохраняя черты конструктивности, техницизма, пластичны, гармонично пронизаны изысканностью, современной элегантностью, а главное, не потерять поэтичности, внутренней теплоты и связи с человеком, без которой не может быть искусства.

Механизация производства на данном этапе в какой-то мере нивелирует творческое лицо художника, но все же отдельные своеобразные черты и особенности можно проследить. Д. Садыков более привержен к традиционным формам и развивает их. Для Х. Маликова характерны поиски сложной пластичной узорности. Классически отработана у У. Шоакбарова и Ш. Сагдуллаева



*Серьги. Ургенч. 1971 г. Золото, жемчуг. Зернь, витье.*

оправа в форме «розочка». И. Джаваров и Ш. Сагдуллаев ведут поиски интересных решений орнаментально-ажурных кастов. У Ю. Королева — тонкая узорность орнаментации. А. Наумцева вдохновляли нарядные, сочные по пластике и праздничные по звучанию украшения. У А. Шаповалова — строгие, сдержанные формы. А. Кривонос — художник, наиболее остро откликающийся на новые тенденции искусства, ищет свежие, свободно асимметричные решения формы и декора украшений. Н. Барыкина интересуют по новому звучащие объемно-пространственные решения.

В 1960 годы мастера изготавливали серьги, перстни, браслеты и другие украшения национального стиля, используя традиционные формы и орнаменты. Развитие шло по пути все большего освоения советского наследия ювелирного искусства, восприятия форм изделий, разработанных художниками заводов братских республик. Традиции национального искусства развивались по-своему, как подсказывали современные эстетические требования. Общие формы часто воспринимались через призму традиционного искусства, привносились какие-то его черты и

интонации, порой едва уловимые. Например, в ансамбле, состоявшем из кулона, браслета и серег, в основе доминирующей детали использовалась форма звена старого «тиллабаргак» — четырехлепестковой розетты, только она напоминала о старом изделии. В центре располагались жемчужины, окруженные ажурным узором из удлиненных лепестков с фактурной мерцающей поверхностью. Оформление, трактовка мотивов, подача и обработка металла, а в целом образное решение несли в себе отзвуки современных эстетических концепций. Пример не особенно удачный в художественном отношении, но показательный в том смысле, что у художников есть стремление к разработке, переосмыслению национальных традиций с точки зрения новых тенденций в искусстве.

По сравнению с изделиями 1960-х годов, для которых была характерна типичная для украшений конца XIX в. плоскостная трактовка формы и декора, в 70-х годах расширяются поиски объемно-пространственных решений. Художники не ограничиваются традиционной симметричной композицией, свободная компоновка приносит новые ритмы, динамику, свежесть восприятия. Расширяет художественные возможности ювелиров широко применяемое литье. Оно раскрывает природную красоту и пластику металла, создает ощущение непосредственности и разнообразит фактуру. Использование полудрагоценных камней обогащает колорит украшений, значительно увеличивается вариативность изделий. Мастера завода работают над современными изделиями, которые рассчитаны на разные возрастные группы. Вещи решаются в разном эмоциональном ключе, в них чувствуются веяния и отголоски разных стилей,



Трошин М. Ожерелье, серъги. Мельхиор, яшма. Флигрань, зернь, оксидировка.  
 Гривна. Мельхиор, бирюза. Флигрань, зернь, оксидировка. Колье. Латунь, агат.  
 Литъе, оксидировка. Браслет. Мельхиор, яшма, сердолик. Флигрань, зернь.  
 Перстень. Серебро, сердолик. Литъе, зернь. Ташкент, 1970-е гг.

существующих в ювелирном искусстве наших дней и делающих его многогранным по художественному образному замыслу.

Безусловно, на данном этапе фантазия художников в некоторой степени ограничивается спецификой существующего уровня производства и экономическими условиями. Ввиду стандартизации, унификации деталей и узлов не удастся избежать некоторой сухости, однообразия и упрощения изделий. Не изготавливаются сложные, многодельные украшения. Приходится отказываться от эффектной ювелирной техники зерни, филиграни, тиснения, черни. Поэтому для дальнейшего успешного развития необходимо освоение больших возможностей новых усовершенствованных технических приемов, используемых на ведущих предприятиях страны — ювелирных заводах Москвы, Свердловска, Риги, Киева, Баку, Еревана и Одессы, что позволяет изготавливать разнообразные изделия от самых сложных до лаконичных, с тщательной ювелирной отделкой и разработкой, претворить богатую творческую фантазию мастеров и художников, поднять художественный уровень. Машинное производство в таком тонком деле, как ювелирное, призвано рационально помогать художнику претворять его творческие замыслы, а не тормозить их, расширять выразительные возможности, не снижать эстетического качества изделий — это непреложное требование, к которому необходимо стремиться.

После реорганизации артелей, в начале 1960-х годов, народные мастера-ювелиры стали работать в основном на предприятиях Управления бытового обслуживания и Министерства местной промышленности. В Техсложбытприборе, на комбинатах «Ремточмех».



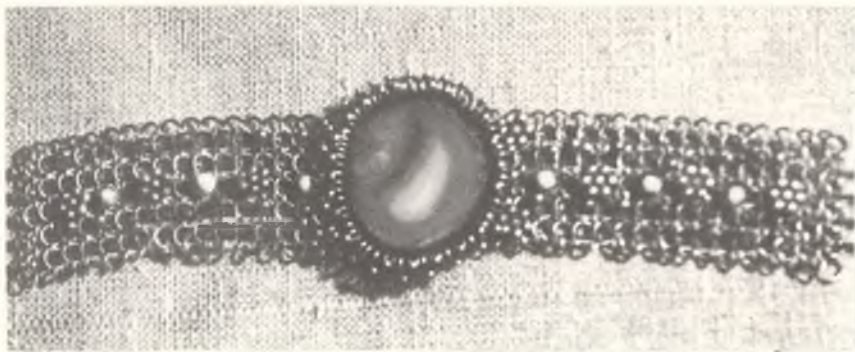
*Трошин М. Гарнитур: кольцо, серьги. Ташкент. 1974 г. Мельхиор, бирюза. Филигрань, зернь, оксидировка.*

в домах бытового обслуживания и ювелирно-часовых мастерских ювелиры ремонтируют изделия, изготавливают их по заказам. Так, в Самарканде, в ювелирном цехе завода хозбытизделий работает потомственный мастер М. Махмудов вместе с сыновьями, внуками и учениками. Из дешевых металлов они делают налобное украшение «тиллакош», браслеты, перстни, серьги «традиционного типа», но более огрубленные, с налетом бутяфории. На Каршинском комбинате местной промышленности делают позолоченные серьги.

Народные мастера-традиционалисты в 60-70-х годах продолжают разрабатывать формы украшений, сложившиеся к концу XIX — началу XX вв.

В их изделиях, как и прежде, сказываются черты общности и локального своеобразия.

Бухарские ювелиры отдают предпочтение драгоценным металлам и камням и создают декоративно звучные сочетания из золота, рубина и жемчуга. Для бухарских серег характерны фигурные формы, детальная разработка золотого филигранного и басменного орнамента с зернью, узорность расположения камней. Часто серьги оживляются жемчужными подвесками. Для перстней характерна монолитность формы, компактная слитность золота и крупного граненого рубина, легкая узорность расширяющейся к жужковине шинки. В последние годы все более



Трошин М. Браслет. Ташкент. 1974 г. Мельхиор, агат. Кольчужное плетение, оксидировка.

ощущается стремление к некоторому облегчению формы, к более мелкой расчлененности, внимания к деталям. Это достигается тем, что мастера все чаще используют прием расчленения оправы концентрическими кругами на пояса, у подножья крапанов делают просветы. Браслеты делают одной формы — пластинчато-выпуклые, незамкнутые, с легким гравированным растительным узором, воскрешая в памяти лаконичные формы прошлых эпох, но слишком упрощенные по оформлению. Размеры серег уменьшаются. В целом, ансамбль украшений сохраняет образ несколько пышной и красочной нарядности. Близки к бухарским по формам, материалу и образному решению изделия ташкентских мастеров.

Излюбленный материал ювелиров Сурхандарьи — серебро и кораллы, которые создают более мягкие цветовые сочетания. Основной образующий элемент ожерелий и серег — бусинки. Богатство и разнообразие форм серебряных бусин, игра их ажурных узоров и просветов, чередование с кораллами создают сложноритмические живописные композиции. Из серег излюбленным по-прежнему считают тип в виде обруча из проволоки с пятью подвесками «ножками».

нанизанными из таких же бусин и завершающимися пирамидами из зерни. Сохраняется простая форма серебряного перстня с гладкой, расширяющейся к середине шинкой с одним камнем-бирюзой, кораллом, лазурином, стеклом в окружении ряда зерни.

Ювелиры Андижана продолжают изготавливать «кашкарболдок» несколько упрощенного вида с укрупненными деталями.

Сдержанностью и простотой отличаются ювелирные изделия Хорезма. Мастера делают золотые перстни с тонкой, изящной шинкой, иногда раздвоенной к жуковине с граненым рубином, или бирюзой-кабошоновым в невысокой гладкой оправе с редкими крапанами, иногда в окружении ряда зерни. Серьги делают в виде небольшого обруча из тонкой золотой проволоки с насаженной на нее одной или тремя бусинами, золотыми или жемчужными.

После постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» в декабре 1974 г. в Ташкенте при Союзе художников Узбекистана создано объединение мастеров народного искусства «Усто» с филиалами в Самарканде, Коканде и Ургенче. В него вошли народные мастера-традиционалисты, художники-профессионалы и интересные само-

деятельные художники, в том числе и ювелиры, которые раньше, в основном, делали вещи музейно-выставочного характера. Выставочные изделия в какой-то мере программны, это творческая лаборатория, поиски новых выразительных средств и образных решений, поэтому работа над ними необходима художнику. Сейчас возникла другая задача — создание рукотворных уникальных изделий массового назначения. Эта интересная творческая задача начала успешно решаться в объединении «Усто».

Начиная работать в Узбекистане, красносельские мастера, как и другие приезжие ювелиры, естественно, обращаются к традициям местного искусства. Естественно их желание понять и воспринять своеобразие национального искусства и использовать достижения старых мастеров, обогатить свои творческие возможности. Особенно ощутим в последние годы интерес художников к созданию ожерелий, основной элемент которых — металлические подвески с вставками крупных камней. Эта общая тенденция, характерная для ювелиров других братских республик. В этом отношении живописные нашейные и нагрудные украшения XIX в. что-то могут подсказать: разнообразие интересных композиционных решений, ритмических построений, включение разнофигурных деталей, их соединения, создающие менее орнаментально насыщенные интервалы, сочетание разных материалов.

Нагрудное украшение Ю. Королева с крупным медальоном, подвешенным на цепочке, не повторяет, а показывает своеобразное переосмысление традиционного ожерелья. Много напоминает о нем — форма центрального медальона, восходящая к мотиву бутона лотоса или тюльпана, нарядный

растительный орнамент, покрывающий поверхность медальона, истоки которого в причудливо и игриво изгибающихся побегах, усыпанных цветами и листьями, но он по иному трактован, более свободно, сочно, и дан в другом ритме. Таким образом, детали, напоминающие старые украшения, по новому аранжированы, что сообщает изделию современное звучание. К сожалению, художнику не удалось полностью избежать стилизации, подстерегающей при обращении к традициям, при неглубоком их переосмыслении. В другом ожерелье из мельхиора главный элемент — подвеска-полумесяц, заполненная мелким ажурным узором и соединенная цепочкой с ажурными розетками. Розетки разной величины и разработки — основной лейтмотив украшения. Исходя из традиционных приемов, Ю. Королев находит гармоничные формы, изящные линии соединения медальона с боковыми деталями с помощью нескольких рядов не прямолинейных, а мягко и округло расположенных цепочек. Масштабно найдены членения и ритмы украшения, за которыми видятся нежные линии женской шеи. Ю. Королев тяготеет к симметричным композициям, уравновешенным и спокойным, с размеренным ритмом, несущим черты классики и созвучным определенному типу женщин, но иногда в них не хватает теплоты.

О мотивах следует сказать особо. Полумесяц, солнце, звезды, цветы, деревья и многое другое — традиционные мотивы, но отказываться от ранее существовавших только потому, что они старые, невозможно: их прообразы вечны и окружают нас в жизни, доставляя радость. Неприемлема только стилизация, художник должен искать наиболее выразительный язык их смыслового раскрытия, созвучный современности.



*Дзюба Н. Колье «Щит амазонки». Чирчик. 1981 г. Мельхиор, сердолик. Филigrань, зернь, плетение.*

В одном из ожерелий, выполненных в 1972 г., М. Трошин использует композицию традиционного нагрудного украшения, состоящего из центрального крупного медальона и четырех небольших боковых,

соединенных длинными цепочками. Центральный медальон полностью повторял форму старинного головного украшения «бодом-ой», состоящего из трех миндалевидных мотивов. Ожерелье получилось красоч-

ным, броским, носило явно выставочный, демонстрационный характер. Необходимо ли так непосредственно повторять традиционную форму, фактически цитировать ее? Думается, что не таким должен быть путь к дальнейшему развитию ювелирного искусства Узбекистана. Художник это скоро понял, и последующие работы решал в другом ключе. Не забывая о достижениях мастеров прошлого, он все более тонко их переосмысливает и органически подчиняет современному стилю, сохраняя память о них. Черты антикварного стиля воскрешает его кольцо в виде обруча из толстой проволоки со сплошь насаженной зернью и тремя декоративными деталями несколько контрастного сочетания (1973 г.). В середине — небольшой медальон, по сторонам с большим интервалом — пронизки. В медальоне по новому подан камень — крупная бирюза. Сохранена ее неправильная природная форма, передающая ощущение свежести и непосредственности и раскрывающая красоту камня. Оправа подчинена уникальной форме камня и подпевает ей — легкая, ажурная из филигрании, в чем-то повторяющая мотивы традиционного орнамента и подчеркивающая его выразительность. Крупные сферические ажурные бусины-пронизки с хорошо скомпонованным филигранным узором напоминают о мастерстве ювелиров прошлого, о корнях искусства, о связи времен.

Еще более выразительно раскрыт камень в ожерелье из гарнитура с серьгами (1974 г.). Узорчатая бирюза неправильной формы с гладко отполированной поверхностью оправлена в легкую ажурную рамку, композиция которой созвучна камню. Ее узор из гибких нитей филигрании и зерни создает живописную и динамичную



*Дзюба А. и Дзюба Н. Колье. Чирчик. 1981 г. Мельхиор, янтарь. Ковка, филигрань, зернь.*

игру линий и ритмов, диктуемую формой и узором камня, фантазией художника. Хорошо использован дымчатый с серобелыми разводами агат, вставленный в центральный медальон ожерелья, выполненного М. Трошиным в 1972 г. Подтреугольная форма агата вторит рисунку его узора в виде свободно вписанных один в другой разноцветных треугольников. Углы камня округлены, его форму повторяет лег-

кая ажурная оправа из витков филигрании, оживленной зернью и «глазками» бирюзы. Здесь черты «традиционного», не исчезая, целиком растворяются в современном. В другом гарнитуре медальон ожерелья представляет крупный устойчивый подтрапециевидной формы камень, также с закругленными углами, играющий яркими и темно-зелеными узорами. Обрамление сделано из одного ряда крупной зерни.



*Тикашев Г. Колье. Ташкент. 1981 г. Мельхиор, бирюза. Филигрань.*

Республика богата полудрагоценными и поделочными камнями. Геологи Узбекистана постоянно находят новые месторождения бирюзы, лазурита, оникса, опала, родонита и других минералов. Поэтому понятно обращение к ним художников-ювелиров — они обогащают палитру искусства и возрождают старые традиции. Первоначально камни вставляли в ранее разработанные для рубина или стекла глад-

кие или орнаментированные оправы из золота, анодированных металлов, мельхиора. Но не всегда оправы для самоцветов подходят к цветным камням. В геометризованной оправе узорчатость, многослойность камня иногда затухает, нарушается интересная композиция узора цветного камня, красота его полностью не раскрывается.

Современные эстетические критерии открывают особый подход к цветным камням, фор-

ма которых не всегда должна диктоваться оправой, а наоборот, структура и узор камня, своеобразие его огранки определяют поиск формы и декора оправы. Такой подход к «своему» камню, верное его понимание особенно характерно для ювелиров Прибалтики. Поэтому каждое их произведение с янтарем — уникально, поражает красотой солнечного камня, умелой подачей и оформлением. Такой метод характерен для современного ювелирного искусства, открывает интересные возможности перед художниками. Заметим, что он не нов, и в древности мастера иногда сохраняли неправильную, природную форму камня, не пытаясь точно подогнать и подчинить его геометрии, «исправить» его, что изменяет в целом образное решение произведения.

Разве могут оставаться равнодушными к творчеству своих коллег из Прибалтики художники Узбекистана? Их покоряет великолепное мастерство и любовь к своему камню, умение раскрыть все декоративные возможности янтаря и воспеть его. Испытал на себе такое влияние и М. Трошин во время работы в творческом семинаре в Паланге совместно с художниками Прибалтики и других республик. Примером тому служит колье в виде гривны, витой из дрота, проволоки и филигрانی с подвесками из янтаря. Сохранена «неправильная», но художественно найденная форма янтаря, благодаря полировке раскрыта красота его цвета и узоров. Также хорошо показана красота камня в другой работе М. Трошина. К гладкому обручу из проволоки на стержне прикреплен большой аметистовый друз нежно розового цвета, который держат в «объятиях» завитки той же проволоки. Решение металлических деталей очень лаконично, строго, даже



Холматов Н. Гарнитур «Лето»: кольцо, браслет. Ташкент. 1981 г. Мельхиор, бирюза, янтарь. Филигрань, зернь.

аскетично, но вполне приемлемо. Но, очевидно, обруч и стержень могли быть более созвучными фантазийной структуре камня, живой игре его цвета и света, требующих более лиричного образного решения.

Стремление создать нарядный, легкий кружевной узор вокруг камня хорошо передано в гарнитуре Ю. Королева, состоящем из ожерелья и браслета с вставками из нефрита. Нежный, богатый оттенками, с тающими узорами камень хоро-

шо смотрится в окружении ажурного филигранного обрамления с мотивами лотоса, оживленными зернью. Нефрит — многоликий камень, также прекрасно смотрится в самой строгой тонкой гладкой оправе. Ю. Королев не нарушил красоты полосчатого агата в медальоне другого нагрудного украшения из мельхиора.

В большинстве украшений камни, которые поражают красотой неповторимого, созданного природой фантастического узора, раскрыты талантливым инженером-геологом Ю. А. Котовым. Ю. А. Котов — человек, необычайно тонко чувствующий камень. Представляя воображаемый рисунок, делая верный срез и полируя его, он в каждом кусочке создает уникальное произведение камнерезного искусства. Каждый из них требует своей оправы — богато декорированной, сочно-пластичной, легкой филигранной или строгой и благородной гладкой. Увидеть прекрасное в камне и раскрыть его — большое мастерство. Только в умелых руках художника заиграет, засветится камень причудливостью неповторимых узоров и цветовой гаммы. Как сказал советский ученый А. Е. Ферсман, большой знаток камня: «Нужно понять язык камня, тайны его пестрого наряда, его кристаллов, таинственное созвучие его красок, блеска, формы» (281, с. 49).

Красоту узорного камня мастера раскрывают и в произведениях, созданных в современном романтическом стиле. В ожерелье из латуни (1973 г.) М. Трошин использует эффектный прием обработки и подачи металла — это достижение мастеров других братских республик сейчас становится всеобщим достоянием. Металл приобретает вид расплавленного и застывшего, принявшего непосредственные формы и подчиненного задуманной ком-

позиции, что создает особую живописность, хорошо сочетающуюся с узором агата, таким же неповторимым и прекрасным, созданным природой.

В таком же романтическом ключе решена брошь художника А. Шаповалова. Крупный овальный хризопраз с белозелеными разводами обрамлен широкой ажурной оправой, образованной из свободно расположенных нежных веточек, между которыми в гладких оправках вставлены «ягодки». В трактовке веточек передано ощущение расплавленного и красиво застывшего металла с его матово мерцающей поверхностью.

Интересно работают мастера А. и Н. Дзюба\*. Сделанные ими кольца соразмерны, найдены по композиции с ее легкой кокетливой асимметрией. Живая игра металла и цветных камней, полные движения линии и разнообразные формы создают образно произведения современного звучания, проникнутые интонациями традиционного, антикварного, романтического и других стилей, характерных для многогранного советского ювелирного искусства 1970—80-х годов. Своеобразно начинают работать молодые мастера Г. Тикаев и Н. Холматов.

Разнообразны формы браслетов, к которым обращаются художники. Среди них есть и более близкие к традиционным формам, например, незамкнутый браслет, ажурный узор которого, не повторяющий старые образцы, выложен из филигранны с зернью и глазками бирюзы. Отличается и его форма — раньше ажурные филигранные браслеты делали только замкнутыми. Думается, что и в дальнейшем не стоит отказываться от этого приема старых

мастеров. Золотой или серебряный браслет с кружевным узором, усеянным блестящей зернью, легкий, воздушный, с живым ритмом орнамента отвечает современным эстетическим требованиям. В дальнейшем легко перейти границы традиционной плоскостной трактовки, включая рельефные детали и обогащая пластику вещи, разрабатывая новые композиции и бесконечно расширяя круг орнаментальных мотивов.

Естественно, что эта техника близка красносельцам. Другой браслет М. Трошин делает из четырех округлых звеньев, заполненных витками филигранны, шариками зерни и вставками бирюзы. Браслет составляет гарнитур с серьгами в виде его одного звена, но с подвеской. Изделия, не повторяя форм и композиций традиционных украшений, в отдельных деталях образно напоминают о них. Близок к нему по решению гарнитур, состоящий из кулона на цепочке и серег. За основу взята форма круга, заполненная филигранно-зерновым узором с глазками бирюзы. Создавая новые произведения, художник органично вносит в решения черты и красносельского, и среднеазиатского ювелирного искусства, не повторяя их. В другом гарнитуре, включающем серьги подтреугольной формы с подвесками и браслет, составленный из трех прямоугольных пластинок, подвижно скрепленных между собой рядами цепочек, ассоциации с традиционным искусством возникают из сочетания серебра с кораллами, от бусин-кораллов, насаженных на пластинку на шпеньках, из сочетания серебра и сердолика и т. д. Другой прием использует художник в многочастном браслете, состоящем из трех крупных полосчатых агатов овальной формы, гладкий отполированный срез которых открывает красоту дымчато серо-голубого

камня с белыми, прозрачными и черными прожилками узора. На агат наложен свободно ветвисто растекающийся металл. В таком решении необходимо очень тонкое сочетание узора камня и металла, чтобы они создавали особый гармоничный декоративный эффект.

Создавая перстни, мастера стремились к большей пластической выразительности. Вставки из коралла, бирюзы, сердолика, агата и других камней они окружают сочным рельефным орнаментом. В более ранней работе М. Трошина крупный овальный сердолик с полосчатым узором и гладкой полированной поверхностью посажен в низкую гладкую оправу. По сторонам камня, на широкой шинке напаян из сплюсненной проволоки узор традиционных лепестков и завитков с крупной зернью. Рельефно-пластическое оформление гармонирует с крупным и ярким по цвету камнем, хотя оно — не единственное по найденности, такой камень прекрасно смотрится и в скромной тонкой и гладкой оправе.

В дальнейшем всеобщая тенденция к новым объемно-пространственным решениям, в какой-то мере на специфическом языке ювелирного искусства, выражала дух времени, присущие ему динамику и ритмы, стремление обогатить, найти новые формы, помимо однообразных строго фронтально симметричных. Поиски привели к многоплановым решениям с камнями, расположенными на разных уровнях и плоскостях, с причудливо растекающимся самовыражением металла, к свободным композициям, иногда, к сожалению, распадающимся, разваливающимся, так как многоплановое асимметричное построение требует большего мастерства и тонкого чувства гармонии. Но лучшие работы, выполненные в этом стиле,— перстни из мель-

\* Окончили Уральское училище прикладного искусства в Нижнем Тагиле в 1977 г.

хиора или серебра в виде ветвисто разлившегося металла с глазками из мелкой бирюзы, расположенными в разных плоскостях, или более крупного камня, окруженного такими же мотивами, звучат свежо, оригинально, современно и подкупают уникальностью.

Стремление расширить круг используемых материалов — общая тенденция ювелирного искусства 1960—70-х гг. Известный мастер К. Хайдаров резал из дерева броши, ожерелья, браслеты с традиционным плоско-рельефным узором. Ю. Королев включает в ожерелья и браслеты отполированные зерна персика, обладающие своеобразными декоративными качествами, впервые увиденными ювелирами Российской Федерации. От них же воспри-

нимается обращение к миниатюре Палеха, как вставкам для украшений. Художник В. Ан. экспериментируя, создает свои лаковые миниатюры для вставок в перстни «Охотник», «Танец» и другие. Для Узбекистана лаковая миниатюра — утерянное традиционное искусство, имевшее высокие достижения. В советское время тяга к его возрождению ощущается постоянно. И сейчас, в 80-е годы, мастера обращаются к нему, на первом этапе поисков основываясь на традициях местной книжной миниатюры XV—XVI вв. и работах прославленных мастеров Палеха. Следует учитывать, что работа над лаковой ювелирной миниатюрой требует особой выразительности, орнаментально-ритмической композиции, деталей и изысканности линий.

Творческие рукотворные произведения художников-ювелиров образно более выразительны, многообразнее и богаче по форме, композиции, фактуре, колориту. Они более полноценно раскрывают красоту полудрагоценного узорного камня, требующего не только геометрически правильной, но и разнофигурной оправы. В украшениях чувствуется большая раскованность в поисках художественных решений, более широкие поиски новых выразительных средств, свежесть, необычайность, эмоциональная приподнятость. Мастера более чутко улавливают и реагируют на художественные тенденции времени, поэтому им более удаются вещи, несущие характерные черты советского ювелирного искусства 1970-х — начала 80-х годов.

\* \* \*

## Заклучение

Произведения ювелиров Узбекистана позволяют наметить историческую линию развития искусства, ведущие тенденции, стилевые особенности, преемственность традиций, связь времен и процесс эволюции художественных идей в связи с мировоззрением людей разных эпох. Анализ произведений позволяет раскрыть или наметить генезис, единство содержания и формы, временные наслоения и переосмысления с учетом специфики вида искусства.

Ювелирное искусство Узбекистана предстает как интернациональное по истокам происхождения и созданное многими народами на протяжении тысячелетий, и сохраняющим черты как региональной общности, так и локального своеобразия.

Ювелирное искусство XIX в. сохранило обилие форм украшений разного назначения, происхождение которых было связано с многообразием их прототипов, восходящих к одежаниям и защитным приспособлениям, необходимым человеку на древних этапах его существования. Значение реальных вещей, переосмысленное под воздействием анимистических верований и магическо-заклинательных представлений, окутанное мистическим покровом, переносилось на «украшения», наделимые охранительной и покровительственной символикой. В силу исторических условий пережитки таких представлений, нашедшие выражение в формах и декоре украшений, дожили до XIX в., что позволяет в какой-то степени проследить и истолковать генезис их формообразования и содержания. Взгляд на них с точки зрения современного восприятия ювелирных украшений, как на произведения чисто эстетического характера с отвлеченным содержанием, не раскрывает их реального значения в жизни людей прошлых эпох.

В основе первоначального

содержания украшений, как и всего народного искусства, лежала вечная общечеловеческая гуманистическая идея добра, борьбы и победы добра над злом, идея, проникнутая заботой о людях, и вызванная не только страхом перед непонятными силами природы, но и верой в свои силы, в возможность перебороть их. Человека окружали не только видимые явления природы, он ощущал на себе действия невидимых сил, еще более таинственных: магнитного поля, ультразвука, солнечной радиации, радиоактивности, ультрафиолетового и инфракрасного облучения, атмосферного давления и т. д. Прообразом воплощения идеи служил реальный окружающий мир «доброй» природы с ее животными, растениями, предметами и явлениями, участвующими в жизни человека.

В дальнейшем под покровом суеверий, мифологии и религиозных представлений искажалась ее суть и она перенеслась в сферу идеалистического мировоззрения, но не потеряв окончательной связи с первоначальной реальной основой. Реальные конкретные образы переосмысливались, становились отвлеченными символами, переданными в условной декоративной манере искусства. Содержательность заключалась не только в семантике, магическо-заклинательном смысле изделий, она складывалась и из функциональных признаков. Возникновение формы, ее эволюция, ее трансформация, ее переосмысление определились мировоззрением, идеями века и движением самой формы. Сложность исторической и духовной жизни людей последующих эпох определяет многослойность смысловой художественной структуры произведений. На разных исторических этапах каждая деталь и мотив, вводимые в украшение, не были случайными, все на-

делялось определенным значением, и за каждой формой украшения скрывался конкретный образ: женщины, растения, животного, птицы, предмета, солнца, звезд, луны и т. д., превращенных фантазией в символ. А как сказал А. Блок: «Символ так многолик и многозначен и всегда темен в последней глубине».

Смена исторических эпох, многозначность и «темнота» символов постепенно и замедленно приводили к обобщению их смыслового значения, как чудодейственного талисмана, и к последующему изживанию его. Об этом свидетельствуют многочисленные амулеты, сделанные из дешевых материалов — тканей, растений, костей, дерева и т. п., и то, что не все изделия XIX в. и более раннего времени, которые принято называть ювелирными украшениями, в действительности представляли художественные произведения. Ритуальная необходимость иметь серьги, браслеты, кольца, перстни и т. д. приводила к изготовлению для бедных слоев населения самых простых, примитивных ремесленных поделок, не украшавших человека.

Живучесть доисламских образов и мотивов в декоративно-прикладном искусстве последующих веков объяснялась не только патриархальным укладом жизни феодального общества и тем, что память хранила представления поры язычества, истоки которых восходили к реальным явлениям природы — весна, пробуждение природы, река, вода, животные, птицы, растения, — но и тем, что эти образы и существа продолжали окружать человека в его реальной жизни и помогать ему. Они были более близки и понятны, чем отвлеченные представления ортодоксального ислама с его молитвами на непонятном для народа языке.

Судя по археологическим

находкам, многие прототипы украшений простых форм XIX в. издавна существовали, их изготавливали местные мастера. Можно предполагать, что форма большинства сложных украшений возникла не в XIX в., а в предшествующие века. Доказательств почти нет. Лакуна в шесть веков с XIII по XVIII вв. — непреодолимый барьер. Но единичные данные, например, изображенные на миниатюрах XVI—XVII вв. ожерелья и эгреты, сходные с такими украшениями XIX в. как «зебигардон» и «жига», убеждают в их существовании в более ранние времена. Также ясно, что диадема в форме летящей птицы не могла впервые возникнуть в XIX в., тем более сложная композиция с богиней-матерью и предстоящими животными, смысл которых, уводящий в далекое прошлое, был утерян в XIX в.

Украшения к XIX в. и в течение его трансформировались, усиливалась степень изобразительной условности древних мотивов, доходя до абстрагирования, но большинство из них восходило к прототипам предшествующих столетий. Слишком статичным по духу был век девятнадцатый. Что нового дала архитектура ханств этого времени в смысле творческих достижений и открытий? Ничего, только более или менее удачные перемены старого. То же можно сказать о ювелирном искусстве — только внешняя усложненность декора.

Но как мы видели, даже в конце XIX — начале XX вв., времени неблагоприятном для развития искусства, оно не оставалось неизменным. Эволюция форм и орнамента не была односторонней, это был сложный и противоречивый процесс. Одновременно с усилением степени условности отвлеченно-декоративной интерпретации мотива и сохранением связи с

прообразом, круг мотивов постоянно, хотя и редко, но обновлялся. В декор вводились немногочисленные изображения «новинок» времени и других вещей, условная трактовка которых полностью сохраняла визуальную узнаваемость предмета, таких как «часы», «пузатый фарфоровый чайник», «пиалы» и т. д., так как была естественна и закономерна тяга к «обновлению» искусства. Другой вопрос: в чем для того патриархального времени заключалась «новизна» и чем она ограничивалась?

Процесс изживания религиозно-магических представлений усилился в годы Советской власти в силу политических, экономических и культурных условий. Многие изделия старых форм делать перестали. Остались украшения, имевшие повсеместное распространение — серьги, перстни, браслеты, ожерелья и бусы простых видов. Сохранение среди них старых национальных форм в первые десятилетия объяснялось традиционностью искусства, преемственностью мастерства, устойчивостью эстетических взглядов и длительностью перестройки мировоззрения, сложившегося у людей в феодальную эпоху.

Основное отличие современного ювелирного искусства заключается в его содержании, которое сейчас прежде всего определяется эстетическо-художественной ценностью украшения, доставляющего человеку радость и служащего памятным подарком от дорогого человека, символом любви и дружбы, воспоминанием о знаменательных событиях жизни.

На основе изучения истории ювелирного искусства и критического анализа наследия выявляются его достижения и жизненные традиции. творческое использование которых может помочь в практической

работе современным художникам и мастерам-ювелирам. В народных традициях есть вечные общечеловеческие идеи и принципы: торжество гуманизма, доброе, бережное отношение к человеку и природе, органичная связь человека и природы, жизнеутверждающее мировосприятие — черты, которые являются истоками интернационального.

Процесс сближения советских национальных культур — историческая закономерность социалистического общества и определяется содружеством культур на основе политического, экономического и идеологического единства, поэтому советская национальная культура интернациональна по своему существу. В искусстве главная черта интернационального в идейной общности и единстве эстетических идеалов. Интернациональное же вырастает на основе национальных культур, выявляя в них черты общности и сохраняя жизненные и развивающиеся особенности. В искусстве сохраняются своеобразие национального видения, психологии, темперамента, поэтично-образного и конкретно-чувственного мышления. У народных мастеров — традиции искусства — это внутренняя память культуры, память сердца и души.

Развитие традиций художник находит в себе, а не внешне, оно возникает само собой. В своем творчестве художник передает и отношение свое к искусству прошлого, передает в разном ключе — приподнято романтических или элегических тонах. Созвучные времени национальные черты приобретают новое эстетическое качество, сохраняя поэтично-ассоциативные нотки и интонации. Оно складывается на основе взаимовлияния и взаимообогащения, так как жизненность его черт в искусстве определяется

именно способностью развиваться созвучно времени, впитывая в себя новое, близкое из достижений других народов и органично растворяя в себе.

Обращение к традициям, их понимание и восприятие всегда было и остается актуальным вопросом искусства. Особое внимание к развитию национальных традиций — одна из тенденций современного ювелирного искусства. Традиции — явление сложное и противоречивое, оно включает общечеловеческое и национальное, временные и вневременные ценности.

Еще порой бытует представление, что если мастер декоративно-прикладного искусства не сохраняет в новой работе форму изделия, колорит и мотивы орнамента XIX в., то он отходит от национальных традиций. В этом сказывается неверное понимание традиционного, в действительности диалектического явления, находящегося в постоянном движении и развитии. Традиции — это корни и ростки, основа новаторства. Национальные традиции это не только созданное в прошлом, а и то, что сложилось, живет и развивается в современной художественной культуре. Традиции нельзя рассматривать вне содержания социально-исторического, философского, морально-нравственного, художественно-эстетического. Подлинное развитие традиций не в повторении, а в обогащении новым мировосприятием и новыми средствами его воплощения и выражения, в понимании задач и условий времени.

С практической точки зрения, в смысле помощи современным мастерам-ювелирам, раскрытие взаимообусловленности содержания и формы помогут им взглянуть на изделия ювелиров XIX в. иначе, поняв ненужность бездумной стилизации старой формы, но-

сившей в прошлом определенный смысл и потерявшей в настоящем свое назначение, помогут понять необходимость учитывать момент семантической значимости формообразования и содержательности, порождаемой представлениями и мировоззрением людей прошлых эпох. Совершенно неверно канонизировать черты, формы и образы искусства XIX в., многие из которых далеки от подлинно народных идеалов и относятся к периоду определенного упадка художественной культуры.

Представляются ценными достижения и отдельные художественные принципы, заложенные в искусстве мастеров прошлого:

— обращает внимание структурное многообразие подвесок, серег и других украшений, созданных на основе сочетания бусин и пронизок разной формы, размера, материала — камня, стекла, металла, разного декоративного оформления, цвета — фактически из унифицированных элементов ручной выработки, которые в каждом изделии, по разному сочетая и komponуя, можно было изготавливать большое количество вариантов комбинаций. При этом не создавалось впечатления однообразия, так как выразительны были каждая деталь и ее сочетание с другими;

— бережное и рациональное отношение к драгоценным металлам. В изделиях использовали тонкое листовое золото и серебро, на которые наносили басменный узор. Тисненый узор позволял раскрывать красоту и пластику металла и самого рельефного орнамента, играющего светотенью и бликами, изящного, сочного, с живым ритмом форм и динамикой линий. Подобный прием позволял создавать образные решения — от «массивных» фигурных медальонов до легких колышащихся подвесок-лепестков. В наших условиях

басменная техника позволила бы изготавливать медальоны, кулоны, броши и другие изделия с интересной тонко и детально разработанной сложной изобразительной композицией, с пластичной рельефной, барельефной или скульптурной моделировкой форм при сравнительно небольшой затрате драгоценного металла;

— думается, что следует вспомнить также о высоких традициях местного искусства глиптики и восстановить технику миниатюрной резьбы по цветным камням, служащим вставками для ювелирных украшений. Естественно, что современным мастерам нет необходимости копировать изображения античных и средневековых камнерезов. Италия или гемма с новой тематикой изображений или надписями могли бы обогатить ювелирное искусство. В перстнях, кулонах, медальонах и брошах одноцветный или слоистый резной цветной камень смотрится очень интересно;

— техника инкрустированного стекла. Исчезновение многоцветного инкрустированного стекла из арсенала ювелиров представляется значительной потерей. Какие большие достижения приобрело за эти века венецианское стекло (Мурано), например, бусы. Возможно, истоки его восходят к средневековой Азии? Думается, что сейчас, когда в Узбекистане, в новых промышленных условиях, возникло заново стеклоделие, когда в стране разработана технология великолепных сортов стекла, стоило бы обратить внимание не только на одноцветное стекло для ювелирной промышленности. Особенно широко использовалось стекло в XIX в. для вставок в головные и нагрудные украшения, серьги и перстни. Применялось в основном цветное стекло ярких одноцветных красок: красное, темно-красное, зеле-

ное, синее, желтое, глухое голубое стекло, имитирующее бирюзу, бесцветное стекло, которое обычно накладывалось на цветную фольгу или серебряную и превращалось в зеркало и т. д. Стекло в XIX в. в основном воспринималось как подделка под самоцветы и цветные камни, как их дешевый заменитель. Стекло как подделка под драгоценные камни — не лучший способ использования его в ювелирной промышленности, важно выявить неповторимые художественные особенности самого стекла, то, что нельзя имитировать ни в камне, ни в другом материале. Еще М. В. Ломоносов писал о нем в своей работе «Слово о пользе химии», сравнивая с камнем: «Не меньше польза в нем, не меньше в нем краса».

За годы Советской власти, благодаря достижениям науки и техники, родилось стекло больших декоративных возможностей, стекло, дающее массу густых и нежных тонов, оттенков, цветов, переливов многоцветья. По новому открылась красота стекла, не подражающего камню или зеркалу, ни чему другому. Мастера-стеклоделы и художники братских республик создают из стекла чудо-сказку, включая в него кусочки окислов металлов, пузырьки воздуха, наслаивая его, делая нацветы или покрывая люстровыми красками, создающими перламутровые оттенки, или нежно акварельно окрашивая хрусталь, достигая различных декоративных эффектов. Широкие художественные возможности открывает сульфидно-цинковое стекло с его великолепной пластикой и фантастической игрой и градацией цвета, с мягкими переходами тонов, нежно-дымчатыми, опаловыми, туманными, бархатистыми или густыми и яркими узорными пятнами, тающими в глубине стекла. Стекло можно отливать, вытя-

гивать в нить, прессовать, штамповать, выдувать в формы, сгибать, шлифовать, резать и т. д. Поистине неисчерпаемы его возможности. Вспоминаются и традиции старых мастеров средневековья, которые также не подделывали стекло под камень, а открывали в нем его декоративные возможности. Среди них наиболее эффективным способом орнаментации была инкрустация. В такой технике можно делать бусины, подвески, медальоны, кулоны и другие украшения. Из цветного стекла можно делать литики — миниатюрные литые в формах вставки для ювелирных украшений с разнообразными рельефными и горельефными изображениями, что также традиционно для Узбекистана. Наконец, из стекла можно изготавливать разнофигурные миниатюрные скульптурные подвески любой формы;

— в лучших образцах традиционного ювелирного искусства обращает на себя внимание высокое мастерство исполнения, богатство фантазии и владение множеством разнообразных техник, умение их сочетать в одном изделии;

— как и во многих видах традиционного монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства — от архитектурного декора до вышивки, — в своих лучших работах ювелиры умело использовали прием совмещения двух точек зрения. При взгляде издали украшение должно было вписаться и составлять единый гармоничный ансамбль с одеждой, сочетаясь по пропорциям, ритмам, цвету и завершая композицию, а вблизи — раскрывать красоту каждой мельчайшей детали;

— правильно понимаемые традиции единства формы и содержания можно развивать в плане поисков эмблем и символов, созвучных современности. Как показывает жизнь,

эмблемы и символы необходимы и сейчас, в чем-то они незаменимы в лаконичной выразительности и широком понимании. Для ювелирного искусства можно найти множество символов любви, добра, дружбы, мира, человечности и многого другого, необходимого для человека, которые поэтично отражали бы чувства и мысли людей в декоративной художественной форме. Потребность в подобных изделиях можно понять из того, что некоторые художники ювелирных заводов обратились в последние годы к массовому изготовлению кулонов со знаками зодиака, связанных с космологической мифологией. Но опять же, это оглядка назад, которая иногда превращается в скучную стилизацию, лишённую былой непосредственности. Отдельные интересные старые формы искусства могут вдохновить современных мастеров, пробудить их фантазию, натолкнуть на размышления и поиски в чутком соотношении традиционности и новизны.

В основном необходимо искать и находить новые формы украшений и декора, отражающие в опозитивированной аллегорическо-символической форме идейно-эстетические идеалы и дух нашего времени. Любое искусство не может не отразить того, чем оно живет в век социальной перестройки мира, научно-технической революции, завоеваний космоса, проникновения в макро- и микромир, в век расщепления атома, сверхскоростных передвижений и многого другого, что рождается на наших глазах. Искусство полнокровно живет своим временем. Произведения художников-ювелиров должны воспевать современного человека и украшать его, дарить ему радость своей поэтической красотой. Решение приходит не в плане — увидел что-то новое — и изобразил. Лет 10—15 тому назад в

одной из местных газет автор заметки «Хотите иметь «Ил—18»?» с восторгом сообщал, что разработана новая форма серег в виде миниатюрной и легкой копии самолета «Ил—18». При всем нашем восхищении сверхскоростными лайнерами, совершившими переворот в гражданской авиации, такой натуралистически-иллюстративный подход к проблеме содержательности и отражения современности в таком специфическом виде искусства как ювелирное, неуместно, и как-то не хочется видеть голову женщины в виде земного шара, вокруг которого летают самолеты.

Ведь процесс творчества иной и очень сложный — увидел, понял, полюбил, пережил, поэтически переосмыслил и перевыплотил, и прошел много, много ступеней творчества, пока мысли, ощущения, чувства, идеалы и поэзию второй половины XX в. выразил специфическим языком данного вида искусства. Мастерство в искусстве — это духовный мир, в котором идеи, эстетика и вещи слиты. Следует отметить, что в современном западном ювелирном искусстве, наряду с другими, существует и натуралистический стиль. Можно увидеть кулоны, подвески и броши в виде лезвия бритвы, шайбы, кошелька, куска колбасы, яичницы, глобуса, магнита, карт, молотка, щипцов-кусачек, самолета и т. д. Но думается, что такие изощрения не в духе нашего искусства и неприемлемы для него, они вызывают определенные прагматические и символические ассоциации, не созвучные нашим эстетическим идеалам.

В обычном понимании принято относиться к ювелирному искусству как бессодержательному, но, как и любой другой вид искусства, оно содержательно. Соответственно специфике, его содержательность не так ясна, открыта и легко

понимаема, как в других изобразительных видах искусства. Согласно особенностям ювелирного искусства содержательность здесь выступает более отвлеченно в аллегорическом, символическом, метафорическом плане. Произведения ювелирного искусства своей образной многозначностью способны вызвать широкие ассоциации, что при философском осмыслении жизненных явлений и понимании современной декоративности как мира поэзии может подсказать интересные решения, раскрывая широкие возможности искусства.

Нам непонятны и чужды поиски отдельных мастеров-ювелиров Запада. Так популярный американский ювелир Спайдер Вебб из Нью-Йорка изготавливает украшения из человеческих костей и продает их по цене от 50 до 700 долларов, что говорит об извращении вкусов (188). Невольно вспоминаются немецкие фашисты, которые носили перстни с изображением человеческого черепа, символического воплощения их идей. Художник Сальвадор Дали — сложная творческая личность. По его эскизам в 1950—60 гг. были изготовлены украшения в виде ладони человеческой руки с длинными растопыренными пальцами с вставленными рубинами вместо остро отточенных ногтей, напоминающими яркое покрытие лаком. Пальцы прорастали острыми листьями. Наиболее сильное впечатление производила искаженная форма человеческой руки с искривленными, искореженными пальцами с острыми, как бы вонзающимися ногтями. Другое украшение было сделано в форме человеческого глаза искаженной неприятной формы. К зрачку прикрепляли стрелки часов. В радужной оболочке изображался циферблат. В уголке глаза был посажен красный

камень, напоминающий сгусток крови, из него свисала «слеза» в виде каплевидного бриллианта (314, с.7). Во все это художник вкладывал свое философское содержание. Все рассчитано на острые ощущения, измученные формы бьют по нервам. В ювелирное искусство вносятся ноты трагедийности, не свойственные ему. Во всем проявляются черты дегуманизации, издержки времени, порожденные болезнью социальных систем. Такие же неприятные ассоциации вызывает нагрудная цепочка с подвеской в виде лезвия бритвы, упомянутая выше. Как ни удивительно, это изделие выпускали в Ташкенте, его можно было увидеть на груди девушек. Расчет прост — обратить на себя внимание, удивить, поразить «сверхмодностью». У любителя острых ощущений и садиста оно, как и броши в виде пауков, очевидно, способно вызвать чувство наслаждения, а для широкого круга культурных людей служит доказательством нездорового и извращенного вкуса тех, кто их создал и кто их носит. Вообще в XX в. украшения выявляют уровень культуры и вкуса человека более открыто и явно, чем в прошлые столетия. В связи с лезвием бритвы на память приходят сувениры-броши в виде миниатюрных кинжалов, которые делали в конце XIX — начале XX вв. ювелиры-кавказцы, что тоже не служило показателем высокого вкуса. Но они прежде всего считались «оберегами», а холодное оружие к этому времени в основном утерало свое утилитарное назначение и более воспринималось как парадное. Кроме того, клинки были уложены в ножны и их острота не бросалась в глаза, а ножны так умело и нарядно орнаментировались чернью и бирюзой, что не возникало мысли об опасном оружии.

О примерах чуждого нам по

духу «искусства» необходимо упомянуть, чтобы избежать слепого, бездумного копирования ради оригинальности. Основная масса художников-ювелиров Запада продолжает высокую классическую линию развития искусства, которая живет ощущением нового в жизни, откликаясь на нее и выражая свое время. Более емким, многогранным становится стиль ювелирного искусства второй половины XX в. Он органично включает разные течения и направления: классическое, романтическое, фольклорное, антикварное, фантазийное, ретро, модерн, дизайн-арт, антик, традиционное и другие.

Что представляется нам интересным в поисках западных ювелиров:

— тенденция к разработке трансформирующихся изделий, например, когда кольцо можно сложить и превратить в браслет или кольцо; когда можно менять форму броши и т. д. На память приходят традиционные двусторонние ожерелья и подвески мастеров XIX в., так что подобная тенденция в своей основе оказывается не чуждой местному искусству;

— тенденция к разработке гарнитуров: часы-браслет, запонки и кольцо; запонки, зажим или булавка для галстука. Такой подход, решение ансамбля воспитывает вкус и чувство гармонии и стиля;

— внимание к мужским украшениям, которые до сегодняшнего дня сохраняют свое утилитарное назначение: часы-браслет, запонки, зажимы и булавки для галстуков, перстни-печати;

— изготовление сложных украшений из золота. Создание легких, тонких, изящных изделий, экономящих драгоценный металл. Сочетание в изделиях разных или разноцветных металлов.

В последние десятилетия у нас в стране сложились новые

взаимоотношения науки и ювелирного искусства. Развитие науки и техники открыло возможность синтезировать корунды и другие камни. Если в прошлом веке речь шла только об имитации самоцветов, то современное их синтезирование полностью взято химиками у природы, которая создавала их в течение тысячелетий. Искусственно выращенные драгоценные и полудрагоценные камни идентичны натуральным кристаллам, они имеют то же строение, одинаковы по физическим свойствам и химическому составу. Сейчас синтезируются рубин, сапфир, аметист, топаз, гранат, alexandrit, цитрин, берилл, горный хрусталь, бирюза и другие. С каждым годом их становится все больше. По чистоте, прочности и блеску они часто превосходят природные камни, но обходятся дешевле. Ведутся работы над расширением их цветовой гаммы, например, граната. Как показывает опыт, способом синтеза можно получить кристаллы граната почти любой окраски — от пурпурной и лимонной до чисто голубой и сиреневой, которых нет в природе. Синтезированные камни, как и культивированный жемчуг, дают возможность более широкого использования их в ювелирном деле. Обогащается фактурное многообразие металла в украшениях. Выявляется красота его блеска, матовости, бархатистости, шероховатости, потеков, патины, многотональной подцветки. Например, оксидирование латуни придает ей малиновые, фиолетовые, синие, серые оттенки. Сочетаются металлы разной фактурной отделки. Все это дополняет выразительные возможности ювелирного искусства.

Современная тенденция к расширению рамок жанра, процесс интеграции искусств, вторжение декоративно-прикладного искусства в сферу

скульптуры, живописи, графики, кино и других видов обогатило его возможности пространственно-живописных решений, раскрыло грани ювелирного искусства как миниатюрной пластики, как вещей несколько театрализованного характера.

Мастера и художники Узбекистана работают в едином стиле советского ювелирного искусства, так как современная национальная культура складывается на основе взаимообогащения, на основе общей культуры и как часть этой общей культуры. Стиль этот сложен, необычайно многогранен, для

него характерно разнообразие черт и тенденций. Современный стиль складывается на основе активных творческих поисков нового, при бережном отношении к лучшим традициям искусства предшествующих поколений и вдумчивого, проникновенного их освоения и восприятия достижений искусства братских республик. Как сказано в Программе КПСС, искусство призвано «формировать здоровые потребности и высокие эстетические вкусы», а также подчеркнуто, что «эстетическое начало еще больше одухотворит труд, возвысит человека и украсит его быт»<sup>1</sup>.

Основной путь развития современного советского ювелирного искусства видится в верном, проникнутом творческим духом и мироощущением отражении живого жизненного содержания в условной поэтично-обобщенной форме, в выразительности и в особой художественной системе декоративности структуры и образного строя произведения, одухотворенного любовью к человеку и исходящего из понимания исторических условий времени и воплощающего оптимистическое и гуманистическое, возвышенное восприятие и утверждение жизни.

<sup>1</sup> Программа Коммунистической партии Советского Союза. (Новая редакция) М., Политиздат, 1986, с 58, 59.

Jeweller's art is a specific branch of popular artistic culture. D. A. Fakhretdinova, the author of the book, examines the century-old history of its development and aspect in Uzbekistan at present and points out its particular features as a creative work of art. Up to the turn of the 20th century jeweller's art was distinguished by its diverse functions: ideological, aesthetic, socio-economic, utilitarian and served as an exponent of a person's age and family status. Within the concept of this art intertwined that which was actual and that which was fantastic, real and unreal.

In Soviet time jeweller's art in Uzbekistan is perceived from a new angle; its main content and function have changed. In the new historic conditions, that determine a radical change of views on man's environment and of his thinking — an ideological revolution, the ritual purport of jeweller's art is overcome by aestheticism; first and foremost it is considered to be a work of art that is in tune with the socio-ideological principles and spirit of the age.

The originality of jeweller's art is in the synthetic many-sided means of artistic expression that are specified by the abundance of materials and techniques, coupled with figurativeness that permits to depict the confluence of nature's beauty and the artist's life and creative fancy and convert his thoughts and emotions into poetic and decorative images.

The author of the book expounds the origin of the forms of the adornments that came into being not only on the basis of aesthetic requirements and magic-ritual conceptions in ancient times. The earliest kinds of adornments also served as minute parts of attire and arms, which, not by sorcery but in verity, protected a person from heat or cold, as well as from illnesses, coupled with articles that assisted and protected him in battle and hunt.

As a result of research the author arrived at the conclusion that for a long period all adornments were amulets endowed with a symbolic meaning which the author strives to comprehend and interpret. Arriving at the meaning of the adornments, allows to comprehend their task in life and have access to human imagination that created the original forms of adornments that became transformed and comprehended anew in due course. The purpose of the forms and motifs of designs revealed people's thought and feelings, reflected their ideology as well as their perception of life and the universe. Personified in works of art, they reproduced a person's poetic disposition.

The most ancient adornments in Uzbekistan were discovered in upper paleolithic layers, though they were more widely produced in the neolithic period of the 3th—3rd millennia B. C. Beads, pendants and buttons of various shapes were made of stone, bone, shells and ceramics. Beads and bracelets came of laces used for fastening attire of animal skins to the neck, hands and feet. The use of specific materials is explained by their availability and vital importance.

There were more diverse adornments in the Bronze Age when a firm, fusible and ductile tin-and-copper alloy was discovered, that became the principal material used for articles, owing to its attractive golden hue. New plastic properties of bronze enlarged the expressive means of art, promoted the creation of new forms and enriched them. At that time the most widespread adornments appeared: diadems, temporal pendants, ear-rings, necklaces sewn on plates, pins, buttons, bracelets and rings.

The masters used zoomorphic, ornithomorphic, vegetable, geometrical and astral motifs for their decorations. Their semantics reflected people's mythological

conception of their environment and the world as a whole. There were different ways of representations: beginning with realistically-treated figures of animals, that were masterly modelled and, not unfrequently, formed complex decorative compositions that filled in the shape of the articles, to a hardly visible dot, conventional to the greatest degree, yet done with proficiency. Worthy of mention is that the masters introduced miniature sculptures and other forms of decoration in relief.

In the 1st century B. C. the Saqs produced their brilliant image-bearing art whose main characters were animals full of vitality and often depicted in dynamic compositions with scenes of struggle and torment, reflecting their character and mood. The artists skilfully reproduced typical features and postures of beasts, expressing them in forms of plastic art. The figure of an animal was decoratively arranged in the simple or intricate form of an article, while retaining the beast's vitality. The terrathological style of the Saqs was not only based on the concept of struggle between good and evil, but on the idea of conquest as well. This mode of expression gradually fell into disuse by the end of the century.

Local art reached a high degree of flowering in the 1st—3rd centuries A. D.. The masters produced diadems, head bands, pins, crests, breastplates, necklaces, pendants, ear-rings and bracelets. For their most precious articles jewellers made good use of the plastic properties and lustre of gold, matching it with large semi-precious stones and gems of diverse colours, widely set or encompassed with pearls. The distinctive feature of expression in jeweller's art is in the diversity of adornments and voluminous forms, their expressive plasticity and proportionate correlations, steady and easily sha-

ped outlines that create elevated and solemn image-bearing tones.

The best traditions of jeweller's art of the earliest centuries were carried on in the Middle Ages up till the 8th century. The articles were noted for the expressiveness of the round forms and cubical contents, instability of the lines, coupled with symmetry. At times there was a tendency to make compositions more intricate by increasing the number of minute parts, extending ornamentation and adding vivacity to the harmonious correlation of parts. There was also a tendency towards conditionality.

In the 9th — turn of the 13th centuries geometrical figures were treated poetically by the masters of jeweller's art. Such forms as spheres, hemispheres, cones, prisms, rhombes, triangles and polygons, while creating a sensation of constructiveness, laconicism and solidity, became prominent. Symbolic expressiveness expanded by degrees. The introduction of calligraphic inscriptions in severe Kufic style (originally coupled with old vegetal and zoomorphic motifs), as a way of decorating adornments, was something novel. Subsequently, the priority of image representation yields to Arabic inscriptions. This style of decoration came into being as a result of the influence of ornamentation on written language, that became Arabic ligature, and reverse effect of the style of the written language on the plasticity of the decoration that creates an ornament after the Arabian manner, a synthesis of word and motif on the whole.

Archaeologists discovered 13th—14th century adornments of the simplest forms. At the same time jewels made in the 15th—18th centuries have not reached us. The most complete collection of jewels known to us dates from the second half of the 19th century. At that time jewellers, who worked in many cities, towns and

villages, made ornaments answering various purposes: such as those that were worn on the head, forehead, forehead and temple, forehead and temple and neck, the temple, the back of the head, on plaits, nose, ears, neck, breasts, arm-pits, waist, hands and feet. They were diverse as to form and decoration, and arranged in complete sets that were worn at a certain age and associated with rites. The most complete set was that worn by a bride. The amount of adornments a family possessed depended on its wealth. An oriental riddle was current: „Which bride is the best? The one who is unable to rise to her feet because of the abundance and weight of her jewels“. Such was the feudal aristocracy's standard of judging. I:é“d, a rich bride in Khoresm and Bukhara was unable to move unassisted under the burden of her adornments.

In the main adornments were made of gilded silver and sometimes of gold for the nobility. They were arranged in harmony with lal, beryl, pearl, turquoise, coral, mother-of-pearl and stained glass. Different kinds of technique were used: casting, smithing, chasing, stamping (bosma), nielloing, filigree work (open and lapped), kernel-making, enamelling, cross-carving, engraving, inlaying partitions and gilding. By combining them with skill, the masters created a variety of decorative effects.

A characteristic of the 19th century was the variety of purpose, composition and configuration of ornaments, their design. The masters combined traditional astral, zoomorphic, ornithomorphic, geometric, phytomorphic and object motifs, ascending to images of the world in verity, though comprehended through a system of religious belief: the sun, the moon, stars, a tree, shrub, lotus, tulip, apple-tree blossoms, a pomegranate, nut, almond, leaf, grain, peg, birds, fish, snow leo-

pards, tigers, snakes, butterflies, a bow (weapon), a small fan, eyes, claws, a birth-mark, rhombus, triangle, rectangle and many others.

A study of the composition of form and decoration of each type of adornment brings us to the conclusion that they served not only as a decoration and work of art for people who lived in days long bygone, but had a specific meaning associated with their ideology and conceptions. At the close of the century there was a tendency to desymbolise jewelry. One can trace this evolution from realistic-imitative treatment to diagrammatical representation, deflection, masking the true meaning, that was defined by historical conditions and development of the style of jeweller's art.

The artistic expressiveness of the finest pieces of jewelry, created a plastic decorative form of adornment, the beauty of the design in relief, rich, dainty, elegant or playful, with a lively rhythm of finding of boughs and shoots, arranged with flowers. These were coupled with resilient lines and spirals that produce an impression of motion, filigree, delicate airiness that harmonise with the lustre of the granules tinged with semi-precious stones,

gems of various colours, pearls and corals. The masters retained the high standard of engraving on precious stones, creating miniature calligraphic compositions on seals engraved with the owner's name. Jewellers made use of a broad range of colours, sensed and comprehended the beauty of harmonious polychromic arrangements and lofty reserve of monochromic treatment. All these rolled in one created a joyous poetic picturesqueness.

The close of the 19th — turn of the 20th centuries was marked by a decadence in the motifs of jeweller's art and other skills, that was specified by the crisis of feudalism.

The Great October Socialist Revolution heraded a new stage in the social and cultural life of people and gave their creative forces ample scope to bloom.

In principle modern jeweller's art in Uzbekistan originates from mastering the finest national traditions and achievements of the masters of fraternal republics. The jewellers chiefly work on creating rings, ear-rings, bracelets and necklaces. The urge to express the spirit of the age, its dynamics and rhythm, led to the search for new spacious and

voluminous treatments with more interesting compositions. The traditional symmetry of the 20th century was done away with. Asymmetry introduces a sensation of spontaneity and freshness, an elated mood. The inimitable beauty and decorative faculties of gems are revealed expressively. The natural beauty and plastics of metal are comprehended anew. They create the impression of a melted-flowing surface that is playing and glimmering. In the imitative treatment of the articles one can detect the trend and echoes of various styles: romantic, classical, antiquarian and others, that create the diversity of jeweller's art in the 1970s—1980s.

The main way of development of Soviet jeweller's art can be seen in the truly creative spirit and life-asserting disposition, the reflection of vital content in conventional poetic decorative form. The image-bearing expressiveness of a work of art, spiritualised by love of man, is based on the comprehension of historic conditions and is defined by aesthetic principles and spirit of the age, that rouse elated, optimistic and humane perceptions and reflection of life.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. т.1. М.,1957.
2. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 изд. т.14. М.,1959.
3. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2 изд. т.21. М., 1961.
4. Маркс К. Капитал. т.1. М.,1973.
5. Ленин В. И. О литературе и искусстве. М.,1957.
6. Ленин В. И. Соч. т.3. 3 изд. М.,1958.
7. Абдуллаев Б. Могильник Джаркутан. ИМКУ, в.15, 1979.
8. Абдуллаев К. А., Буряков Ю. Ф., Бурякова Э. Ю. Раскопки городища Канка в Ташкентской области. АО 1976, 1977.
9. Абдуллаев Н. Уникальная находка терракотового фриза. ОНУ. 1974, №2.
10. Абдуллаев Т. А., Хасанова С. А. Одежда узбеков (XIX—начало XX вв.). Ташкент, 1978.
11. Абрамзон С. М. Предметы культуры казахов, киргизов, каракалпалков. В кн.: «Материальная культура и хозяйство народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана». Сб. МАЭ, т. XXXIV, Л., 1978.
12. Абул Гази Бахадур — хан. Родословное древо тюрков. Казань, 1906.
13. Абул Фазл. Кандия Малая. Пер. В. Вяткина. СКСО, в. XVIII. Самарканд, 1906.
14. Агзамходжаев Т. Р. Раскопки погребальных курганов близ станции Вревская. ИМКУ, в.2. Ташкент, 1961.
15. Агзамходжаев Т. Р. Туябугузские наусы. ИМКУ, в.3. Ташкент, 1962.
16. Агзамходжаев Т. Р. Бронзовые украшения из Туябугуза. ИМКУ, в.5, 1964.
17. Агзамходжаев Т. Р. Подземные наусы г. Ангрена. ИМКУ, в.7, 1966.
18. Азизова Н. К. Ювелирные изделия Узбекистана. Ташкент, 1968.
19. Альбаум Л. И. Балалык-тепе. Ташкент, 1960.
20. Альбаум Л. И. Археологические работы на территории южно-сурхандарьинского водохранилища. ОНУ, 1962, № 5.
21. Альбаум Л. И. Живопись Афрасиаба. Ташкент, 1975.
22. Амударьинский клад. Каталог выставки. Автор Е. В. Зеймаль. Л., 1979.
23. Андреев М. С. Таджики долины Хуф. «Труды Института истории им. А. Дониша АН Тадж. ССР», т.61, в.2 Сталинабад, 1958.
- 23а. Андреев М. С., Чехович О. Д. Арк (кремль) Бухары в конце XIX — начале XX вв. Душанбе, 1972.
24. Антипина К. И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов. Фрунзе, 1962.
25. Артамонов М. И. Сокровища саков. М., 1973.
26. Аскарлов А. Памятники андроновской культуры в низовьях Заравшана. ИМКУ. в.3, 1962.
27. Аскарлов А. Раскопки могильника эпохи бронзы в Муминабаде. ИМКУ, в.8, 1969.
28. Аскарлов А. Могильник эпохи бронзы в Муминабаде. КСИА, № 122, 1970.
29. Аскарлов А. Сапаллитена. Ташкент. 1973.
30. Аскарлов А. Древнеземледельческая культура эпохи бронзы юга Узбекистана. Ташкент, 1977.
31. Ахраров И., Усманова З. Бусы Кувы. Тр. ТашГУ, в. 200. Ташкент, 1963
32. Ахраров И., Темиргалиев Г. З. Клад серебряных украшений из Сиджака. СЭ. 1966, №3.
33. Ахраров И. Сельское население античного времени в Чустском районе. ИМКУ, в.15, Ташкент, 1979.
34. Бабур-намэ. Пер. М. Салье. Ташкент, 1958.
35. Балков В. К. Кустарно-ремесленная промышленность Средней Азии. Ташкент, 1927.
36. Бейхаки Абу-л-Фазл. История Масуда, 1030—1041. Пер. А. К. Арэндса. Ташкент, 1962.
37. Беленицкий А. М. Отчет о работе Вахшского отряда в 1946 г. МИА, № 15, 1950.
38. Беленицкий А. М. Результаты раскопок на городище древнего Пенджикента в 1960 г.— В кн.: «Археологические работы в Таджикистане». в. VIII. Душанбе, 1962.
39. Беленицкий А. М., Маршак Б. И. Вопросы хронологии живописи ранне-средневекового Согда. В кн. «Успехи среднеазиатской археологии». В.4. Л., 1979.
40. Беруни. Собрание сведений для познания драгоценностей. Минералогия. М., 1963.
41. Бикжанова М. А. Ювелирное производство и ювелирные изделия XIX—XX столетия г. Ташкента. Рукопись. ИИ № 122. Ташкент, 1948.
42. Бикжанова М. А. Ювелирное искусство Советского Узбекистана. Рукопись. ИИ № 125. Ташкент, 1949.
43. Бикжанова М. А. Ювелирное искусство. В кн. «Народное декоративное искусство Советского Узбекистана». М., 1955.
44. Бикжанова М. А. Одежда узбечек Ташкента. В кн. «Костюм народов Средней Азии». М., 1979.
45. Бичурин Н. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. т.П. М.-Л., 1950.
46. Боброва А. С. Бусы с Афрасиаба. КСИИМК, XXX. М.-Л., 1949.
47. Боровков А. К. Лексика среднеазиатского тевспира XII—XIII вв. М., 1963.
48. Борозна Н. Г. Материальная культура узбеков Бабатага и долины Кафирнигана. В сб. «Материальная культура народов Средней Азии и Казахстана». М., 1966.

49. Борозна Н. Г. Особенности комплексов ювелирных украшений населения некоторых районов Узбекистана. В кн. «Итоги полевых работ Института этнографии в 1970 г.» М., 1971.
50. Борозна Н. Г. Некоторые черты культуры населения Каракульского оазиса в связи с его этническим составом (типы и комплексы ювелирных украшений). В кн. «Итоги полевых работ Института этнографии в 1971 г.» М., 1972.
51. Борозна Н. Г. Виды женских ювелирных украшений у народов Средней Азии и Казахстана. СЭ, 1974, № 1.
52. Борнс А. Путешествие в Бухару лейтенанта Остиндийской Компании А. Борнса. М., 1849.
53. Будагов Л. Сравнительный словарь турецко-татарских наречий. т.1. СПб., 1869.
54. Буряков Ю. Ф. Археологические материалы по истории Тункета и Абрлыга. В кн. «Материалы по истории Узбекистана». Ташкент, 1966.
55. Буряков Ю. Ф. Работы в Ташкентской области. АО 1979. М., 1980.
56. Буракова Э. Ю., Буряков Ю. Ф. Новые археологические материалы к стратиграфии средневекового Самарканда. В кн. «Афрасиаб». в.2. Ташкент, 1973.
57. Буракова Э. Ю. Раскопки канала середины I тыс. до н. э. в округе Самарканда. АО 1976. М., 1977.
58. Вайнберг Б. И. Монеты древнего Хорезма. М., 1977.
59. Вайнберг Б. И. Памятники куксайской культуры. В кн. «Кочевники на границах Хорезма». ТХАЭЭ. т.ХI. М., 1979.
60. Валиев Ф. Х. Древнее и средневековое искусство среднего Поволжья. Йошкар-Ола, 1975.
61. Вамбери А. Путешествие по Средней Азии, совершенное в 1863 г. СПб., 1865.
62. Вамбери А. Очерки истории Средней Азии. СПб., 1868.
63. Вамбери А. Очерки жизни и нравов на Востоке. СПб., 1877.
64. Васильев В. П. История и древности восточной части Средней Азии от X до XIII вв. ТВОРАО. ч.4. СПб., 1859.
65. Вархотова Д. П. Два серебряных браслета X—XI вв. из Чиназа. ИМКУ. в.4. 1963.
66. Василенко М. В. Русское прикладное искусство. Истоки и становление, I век до нашей эры — XIII век нашей эры. М., 1977.
67. Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана VII—XVII вв. М., 1974.
68. Вельяминов-Зернов В. В. Исторические известия о киргиз-кайсаках и сношениях России со Средней Азией со времени кончины Абдул-Хайр хана (1748—1765). т.1. Уфа, 1853.
69. Веселовский Н. И. Бозбент. ЗВОРАО. т.1. в.III СПб., 1887.
70. Веселовский Н. И. ЦГАЛИ, 118, оп.1 е.х.245. с.39. б/даты.
71. Вирский М. М. Выставка сельского хозяйства и промышленности в Самарканде в 1884 г. СКСО, в.III, Самарканд, 1895.
72. Вирский М. М. Самаркандская область по переписи 1897 г. СКСО. в.VIII, Самарканд, 1906.
73. Воробьева М. Г., Лавров-Скоболо М. С., Неразик Е. Е. Археологические работы в Хазараспе. МХЭ в.6. М., 1963.
74. Воронец М. Э. Браслеты бронзовой эпохи Музея истории Ан УзССР. ТИИА УзССР. Материалы по археологии Узбекистана. т.1. Ташкент, 1948.
75. Воронец М. Э. Отчет археологической экспедиции Музея истории Академии наук УзССР о раскопках погребальных курганов первых веков нашей эры возле станции Вревская в 1947 г. ТМИН УзССР. в.1. Ташкент, 1951.
76. Воронец М. Э. Археологические исследования института истории и археологии и Музея истории Академии наук на территории Ферганы в 1950—1951 гг. ТМИН УзССР. т.П. Ташкент, 1954.
77. Вулли Л. Ур халдеев. М., 1961.
78. Вязьмитина М. И. Раскопки на городище Айртан. Тр. ТАКЭ АН Уз ССР сер.1. в.2. Ташкент, 1945.
79. Габиев Дж.-М. Лакское ювелирное искусство XIX—XX вв. Сб. тр. НИИХП, в.7. М., 1973.
80. Гаврилов М. Ф. Об обычае сартов носить кольца на мизинце. ТВ. 1911. № 284.
81. Гайдукевич В.Ф. Работы Фархадской археологической экспедиции в Узбекистане в 1943—1944 гг. КСИИМК. в.14. М., 1947.
82. Галкин Л. Л. Двусторонняя литейная форма XIV века из Сарайчика. СА. 1978, № 2.
83. Гамбург Б. З., Горбунова Н. Г. Археологические работы Ферганского областного краеведческого музея в 1953—54 гг. ИМКУ. в.1. Ташкент, 1959.
84. Гейер И. И. От Ташкента до Гавы. Ташкент, 1895.
85. Гейер И., Назаров И. Кустарные промыслы в Ташкенте. Ташкент, 1903.
86. Головин И. И. Туркестанская юбилейная выставка. Ташкент, 1909.
87. Голубева Л. А. Весь и славяне на белом озере X—XIII вв. М., 1973.
88. Григорьев Г. Тус-туппи. Искусство. 1937, № 1.
89. Гулямов Я. Г. Археологические работы к западу от Бухарского оазиса. ТИИА АН УзССР. в. VIII. Ташкент, 1956.
90. Гулямов Я. Г., Буряков Ю. Ф. Об археологических исследованиях на городище Афрасиаб в 1967—1968 гг. В сб. «Афрасиаб». в.1. Ташкент, 1969.
91. Данилевский Г. И. Описание Хивинского ханства. ЗИРГО. кн.V. СПб., 1851.
92. Даркевич В. П. Художественный металл Востока VIII—XIII вв. М., 1976.
- 92а. Диваев А. Промыслы и занятия туземцев азиатского города Ташкента. Туркестанские ведомости, 1901, № 33, с.169.
93. Дивана-и-Машраб. Жизнеописание популярнейшего представителя мистицизма в Туркестанском крае. Пер. Н. С. Лыкошина. Самарканд, 1910.
94. Дмитриев Г. Л. Деятельность индийских выходцев в Средней Азии (вторая половина XIX—начало XX в.). Научные труды ТашГУ. Материалы по истории Средней Азии и Казахстана. в.238. Ташкент, 1964.
95. Добромыслов А. И. К истории наших сношений с Хивой. Донесения переводчика Гуляева и канцеляриста Чучалова. ПТКЛА, год 14. Ташкент, 1910.
96. Достоевский М. Старина и быт Средней Азии. М., 1917.
97. Древнетюркский словарь. Л., 1969.
98. Древние авторы о Средней Азии. Ташкент, 1940.
99. Древний Хорезм. Каталог выставки. М., 1979.
100. Древняя и средневековая культура Чача. Ташкент, 1979.
101. Дудин С. М. Отчет о поездках в Среднюю Азию (1900—1902 гг.). Рукопись фондов ГМЭ. ф.1. оп.2, д.247. 1903.
102. Дуже Х. Раскопки курганов у селения Бурчмулла. ОНУ. 1972, № 2.
103. Духовская В. Туркестанские воспоминания. СПб., 1913.
104. Дэвлет М. А. Бронзовые бляшки в форме сложного лука из Хакасии. КСИА, в.107, М., 1966.
105. Дьяконова Н. В. Среднеазиатские миниатюры XVI—XVIII вв. М., 1964.
106. Дьяконова Н. В. Смирнова С. И. К вопросу о культе Наны (Анахит) в Согде. СА. 1967, № 1.
107. Ерназарова Т. Новые монеты Афрасиаба и его окрестностей. ИМКУ. в.15. 1979.
108. Ершов Н. Н., Широкова З. Альбом одежды таджиков. Душанбе, 1969.
109. Ефремов Ф. С. Десятилетние странствия. М., 1952.
110. Жуков В. Д. Отчет о работе второго отряда археологической экспедиции на строительстве Большого Ферганского канала. ТИИА АН УзССР. т.IV. Ташкент, 1951.
111. Жуков В. Д. Материалы к изучению Баш-Тепинской группы памятников в западной части Бухарского оазиса (Аяк-Тепе № 2). ТИИА АН УзССР. в. VIII. Ташкент, 1956.
112. Заднепровский Ю. А. Древнеземледельческая культура Ферганы. МИА № 118. М.-Л., 1962.
113. Заднепровский Ю. А. Памятники андроновской культуры. В кн. «Средняя Азия в эпоху камня и бронзы». М.-Л., 1966.
114. Ибн Сина Абдуали. Канон врачебной науки. кн.П. Ташкент, 1956.
115. Ибраев Б. Космогонические пред-

- ставления наших предков. ДИ. 1980. № 9.
116. Иванин М. Н. Хива и река Амударья. СПб., 1873.
117. Иванов Д. Песни туркестанских солдат. Сб. «Русский Туркестан», в.3. СПб., 1872.
118. Иванов П. П. Архив хивинских ханов XIX в. М., 1940.
119. Иванов П. П. Хозяйство Джуйбарских шейхов. М.-Л., 1954.
120. Иванов П. П. Очерки по истории Средней Азии. М.-Л., 1958.
121. «Известия» (газ.) 26.04.1919.
122. «Известия» (газ.) 27.12.1959.
123. Иличков И. Рассказы пленных из Хивы. «Биржевые ведомости». 1873, № 178.
124. Итина М. А. Могильник бронзового века Кокча-3. МХЭ. в. 5. М., 1961.
125. Итина М. А. Поселение Якке-Парсан. МХЭ. в.6. М., 1963.
126. Итина М. А. История степных племен Южного Приаралья (II—начало I тысячелетия до н. э.). ТХАЭЭ. т.Х. М., 1977.
127. Итина М. А. Хорезмская экспедиция в 1977 г. В кн. «Полевые исследования института этнографии». М., 1979.
128. История искусства народов СССР. т.1. М., 1971.
129. История Узбекской ССР. т.1. Ташкент, 1967.
130. Кабанов С. К. Археологические находки на Фархадстрое. Известия АН УзССР. Ташкент, 1948, № 5.
131. Кабанов С. К. Две терракоты из долины Кашкадарьи. ИМКУ. в.3. 1962.
132. Кабанов С. К. Раскопки Шортене близ Карши в 1952—53 гг. ИМКУ. в.5. Ташкент, 1964.
133. Кабанов С. М. Айтугды-тепе. ИМКУ. в.9. Ташкент, 1972.
134. Калинин Н. Ф. Булгарское искусство в металле. Казань, 1945.
135. Калмыков А. Д. Амударьинский клад и грекобактрийское искусство. ПТКЛА. Ташкент, 1909.
136. Карелин Г. С. О торговле и промышленности восточных берегов Каспийского моря. ЗИРГО, т.Х. СПб., 1883.
137. Каримова Р. Хорезмский танец. Ташкент, 1975.
138. Карп Б. Б., Суслов И. Е. Современный кишлак. в.П. Ташкент, 1926.
139. Каталог Международной выставки памятников иранского искусства и археологии. в.1. Л., 1935.
140. Кильчевская Э. В., Негматов Н. Н. Находки ювелирных изделий из Шахристана. СА. 1964, № 3.
141. Кирпичников Н. А. Краткий очерк некоторых туземных промыслов в Самаркандской области. СКСО, в.5. Самарканд, 1897.
142. Кисляков Н. А. Очерки по истории семьи и брака у народов Средней Азии и Казахстана. Л., 1969.
143. Кисляков Н. А. Семья и брак у таджиков. М.-Л., 1959.
144. Клавихо Рюи Гонзалес де. Дневник путешествия ко двору Тимура в Самарканд в 1403—1406 гг. Сб. Отделе-
- ния русского языка и словесности Академии наук, т. XXVIII, № 1. СПб., 1881.
145. Кожемяко П. Н. Раннесредневековые города Чуйской долины. Фрунзе, 1959.
146. Кононов А. Н. Родословная туркмен. Сочинение Абу-л-Гази хана хивинского. М.-Л., 1958.
147. Коран. Пер. и комментарии И. Ю. Крачковского. М., 1963.
148. Костенко Л. Ф. Путешествие в Бухару русской миссии в 1870 г. СПб., 1871.
149. Крамаровский М. Булгарские браслеты: генезис декора и локализация. Сообщения ГЭ, XLIII. Л., 1978.
150. Кузьмина Е. Е. Семантика изображения на серебряном диске и некоторые вопросы интерпретации Амударьинского клада. В кн. «Искусство Востока и античность». М., 1977.
151. Кузьмина Е. Е. Бактрия и эллинистический мир в эпоху Александра. В сб. «Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока». М., 1978.
152. Кузьмина Е. Е. О двух перстнях Амударьинского клада с изображением царя СА. 1979, № 1.
153. Кун А. А. Очерки Шахрисабзского бекства. ЗИРГО, т.VI. СПб., 1880.
154. Кушелевский В. И. Материалы для медицинской географии и санитарного описания Ферганской области. т.1. Н. Маргилан, 1890.
155. Левина Л. М. Керамика нижней и средней Сырдарьи в I тысячелетии н. э. ТХАЭЭ. т.VII. М., 1971.
156. Леммлейн Г. Г. Опыт классификации форм каменных бус. КСИИМК. XXXII. М.-Л., 1950.
157. Литвинский Б. А. Зеркало в верованиях древних ферганцев. СЭ, 1964, № 3.
158. Литвинский Б. А. Украшения из могильников Западной Ферганы. М., 1973.
159. Логофет Д. Н. Страна бесправия. Бухарское ханство и его современное состояние. СПб., 1909.
160. Логофет Д. Н. В горах и на равнинах Бухары (очерки Средней Азии). СПб., 1913.
161. Лунин Б. В. К топографии и описанию древних монетных кладов и отдельных монетных находок на территории Узбекистана. ИМКУ. в.8. 1969.
162. Лышквич Ф. Д. Этнографическая группа иронии. ТИЭ, ХСУП, 1971.
163. Лыкошин Н. С. Полжизни в Туркестане. Пг., 1916.
164. Маев Н. А. Туркестанская выставка. Ташкент, 1886.
165. Маликов О. С. Ювелирное искусство кушан по материалам погребения на городище Ялантгуш-тепе. Материалы II искусствоведческой научно-теоретической конференции молодых ученых. Ташкент, 1976.
166. Марр С. М. Махаррам. Шиитские мистерии как пережиток древних переднеазиатских культов. В кн. «Традиционная культура народов Передней и Средней Азии». М., 1970.
167. Массон М. Е. Скульптура Айр-тама. ж. «Искусство», 1935, № 2.
168. Массон М. Е. Городища Старого Термеза и их изучение. Тр. Узфан СССР. сер. I. в.2. История, археология ТАКЭ. Ташкент, 1940.
169. Массон М. Е. Работы Термезской археологической комплексной экспедиции (ТАКЭ) 1937 и 1938 гг. Тр. ТАКЭ АН УзССР. сер. I. История, археология. т.11. Ташкент, 1945.
170. Массон М. Е. Столичные города в области низовьев Кашкадарьи с древнейших времен. Ташкент, 1973.
171. Мейендорф Е. К. Путешествие из Оренбурга в Бухару в 1820 г. М., 1975.
172. Мец А. Мусульманский Ренессанс. М., 1966.
173. МИИТ. т.П. М.—Л., 1938.
174. Мирза Шемса Бухари. О некоторых событиях в Бухаре, Коканде и Кашгаре. Изд. В. В. Григорьевым. Казань, 1861.
175. Морозова А. С. Художественные ремесла Каракалпакии и Хорезма. Рукопись, ИИ № 140. Ташкент, 1948.
176. Морозова А. С. Народное прикладное искусство Хорезмской области и его мастера. Рукопись, ИИ № 141. Ташкент, 1951.
177. Морозова А. С. Декоративно-прикладное искусство Бухарской и Самаркандской областей. Рукопись, ИИ № 169. Ташкент, 1952—1953 гг.
178. Морозова А. С. Народное декоративно-прикладное искусство областей Ферганской долины и его мастера. Рукопись, ИИ № 170. Ташкент, 1953.
179. Морозова А. С. Каракалпакский женский племенидный головной убор «саукеле». В кн. «Археология Средней Азии», VI. Научные тр. ТашГУ, в.200, кн.41. Ташкент, 1963.
180. Мукминова Р. Г. Очерки по истории ремесла в Самарканде и Бухаре в XVI в. Ташкент, 1976.
181. Мир Мухаммед Амин-и Бухари. Убайдулла-наме. Ташкент, 1957.
182. Муравьев Н. Путешествие в Туркмению и Хиву в 1819 и 1820 годах гвардейского генерального штаба капитана Николая Муравьева. ч.1 и 2. М., 1822.
183. Мунши Мухаммед Юсуф. Мукимханская история. Пер. А. А. Семенова. Ташкент, 1956.
184. Навои А. Сочинения в 10 томах. Ташкент, 1968—1970.
185. Наливкина М., Наливкин В. Очерк быта женщины оседлого туземного населения Ферганы. Казань, 1886.
186. Наливкин В. П. Краткая история Кокандского ханства. Казань, 1886.
187. Народы Средней Азии и Казахстана. Ташкент, 1962.

188. «Неделя», газ. 1977, № 33.
189. Неразик Е. Е., Рапопорт Ю. А. Куюк-кала в 1956 г. МХЭ. в. I. М., 1959.
190. Наршахи Абу-Бекр Мухаммад. История Бухары. Пер. Н. Лыкошина. Ташкент, 1897.
191. Низами Арузи Самарканди. Собрание редкостей или Четыре беседы. Пер. С. И. Баевского и З. Н. Ворожейкиной. М., 1963.
192. Низами Гянджеви. Хосров и Ширин. Баку, 1960.
193. Обельченко О. В. Кую-Мазарский могильник. ТИИА, в. 8, 1956.
194. Обельченко О. В. Курганные погребения первых веков н.э. и кенотафы Кую-Мазарского могильника. Тр. САГУ, в. СХІ. Исторические науки, кн. 25. Археология Средней Азии, IV. Ташкент, 1957.
195. Обельченко О. В. Лавандакский могильник. ИМКУ, в. 2, 1961.
196. Обельченко О. В. Агалыксайские курганы. ИМКУ, в. 9, 1972.
197. Обельченко О. В. Шахривайронская пряжка. В кн. «История и археология Средней Азии». Ашхабад, 1973.
198. Оболдуева Т. Г. Отчет о работе первого отряда археологической экспедиции на строительстве Большого Ферганского канала. ТИИА, в. IV, 1951.
199. Папюс. Практическая магия. ч. III. СПб., 1912.
200. Пашиню П. И. Туркестанский край в 1866 г. СПб., 1868.
201. Пещерева Е. М. Гончарное производство в Средней Азии. М., 1959.
202. Пеханов Г. В. Письма без адреса. В кн. «Литература и эстетика.» т. I. М., 1958.
203. Потапов Л. П. Умай — божество древних тюрков в свете этнографических данных. В кн. «Тюркологический сборник 1972.» М., 1973.
204. Пташников И. В. Бусы древнего и средневекового Хорезма. ТХАЭЭ. т. I. М., 1952.
205. Пугаченкова Г. А. Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент, 1960.
206. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана, М. 1965.
207. Пугаченкова Г. А. Халчаян. Ташкент, 1966.
208. Пугаченкова Г. А. Скульптура Халчаяна. М., 1971.
209. Пугаченкова Г. А. Ювелирные изделия Дальверзинского клада В. кн. «Советское искусствознание 73.» М., 1974.
210. Пугаченкова Г. А. Художественные сокровища Дальверзинтепе. Л., 1978.
211. Пугаченкова Г. А. Дальверзин-тепе — кушанский город на юге Узбекистана. Ташкент, 1978.
212. Пугаченкова Г. А. Искусство Бактрии эпохи кушан. Ташкент, 1979.
213. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Самаркандские очажки. В кн. «Из истории искусства великого города». Ташкент, 1972.
214. Пугаченкова Г. А., Галеркина О. Миниатюры Средней Азии. М., 1979.
215. Развадовский В. К. Опыт исследования гончарного дела и некоторых других других промыслов в Туркестане. Ташкент, 1916.
216. Распопова В. И. Металлические изделия раннесредневекового Согда. Л., 1980.
217. Ремпель Л. И. Далекое и близкое. Страницы жизни, строительного дела, ремесла и искусства Старой Бухары. Ташкент, 1981.
218. Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1964.
219. Риза-Кули-Мирза. Краткий очерк Аму-Даринской области составлен персидским принцем Риза-Кули-Мирза. СПб., 1875.
220. Россикова А. Е. По Аму-Дарье от Петро-Александровска до Нукуса. Русский Вестник. т. 280. СПб., 1902.
221. Руденко С. И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани. М., 1968.
222. Рузиев М. Резные двери жилищ Бухары. Душанбе, 1967.
223. Рыбаков Б. А. Прикладное искусство Киевской Руси IX—XI веков и южнорусских княжеств XII—XIII веков. В кн. «История русского искусства». т. I. М., 1953.
224. Рындин М. В. Киргизский национальный узор. Л.-Фрунзе, 1948.
225. Саади М. Гулистан. М., 1959.
226. Садыхзаде Ш. Г. Древние украшения Азербайджана. Баку, 1971.
227. Сазонова М. В. Украшения узбеков Хорезма. В кн. «Традиционная культура народов Передней и Средней Азии». Сб. МАЭ, XXVI. Л., 1970.
228. Сарияниди В. И. Древние земледельцы Афганистана. М., 1977.
229. Сарияниди В. И. К вопросу о культуре Заманбаба. В кн. «Этнография и археология Средней Азии». М., 1979.
230. Сарияниди В. И. Зеркала древней Бактрии. СА, 1981, № 1.
231. Сборник сведений по министерству финансов. М., 1867.
232. Семенов А. А. Из области воззрения мусульман Средней и Южной Азии на качество и значение некоторых благородных камней и минералов. Мир ислама, 1912, № 3.
233. Семенов А. А. Рудаки и его эпоха. Сталинабад. 1958.
234. Симанов Н. Е. Искусство Средней Азии. Сборник орнаментов и узоров, снятых с натуры на памятниках архитектурных и предметах гончарных, ткацких, ювелирных и пр. в 1879 г. СПб., 1883.
235. Скварский П. С. Несколько слов о древностях Шахристана. ПТКЛА, 1898.
236. Скворцов А. Кустарные промыслы Средней Азии в прошлом и настоящем. ж. НХСА. 1926, № 10—11.
237. Скульптура и живопись древнего Пянджикента. Отв. ред. А. М. Белевички и Б. Б. Пиотровский. М., 1959.
238. Случайные находки, частные приношения и приобретения (без автора). В кн. «Отчет имп. археологической комиссии за 1891». СПб., 1893.
239. Смирнова С. И. Очерки по истории Согда. М., 1970.
240. Снесарев Г. П. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. М., 1969.
241. Снесарев Г. П. Под небом Хорезма. М., 1973.
242. Советские художники-ювелиры. Альбом. Авт. сост. М. А. Ильин, В. А. Елкова, Л. Ф. Романова. М., 1980.
243. Соколов Ю. А. Ташкент, ташкентцы и Россия. Ташкент, 1965.
244. Соколова З. П. Культ животных в религиях. М., 1972.
245. Спицин А. А. Из коллекции императорского Эрмитажа. ЗОРСААО. т. VIII. в. I. СПб., 1906.
246. Спришевский В. И. Погребение с конем, середины I тысячелетия н. э., обнаруженное около обсерватории Улугбека. ТМИН УзССР, в. I. 1954.
247. Спришевский В. И. Каталог археологических материалов эпохи камня и бронзы. Ташкент, 1974.
248. Стеблева И. В. К реконструкции древнетюркской религиозно-мифологической системы. В кн. «Тюркологический сборник, 1971». М., 1972.
249. Столярова Н. П. Изучение верхнего культурного слоя городища Алтынтепе и характеристика керамики. Тр. ТашГУ, № 556. Материалы по истории, историографии и археологии. 1978.
250. Столярова Н. П. Работы на Яллактепе. АО 1979. М., 1980.
251. Сулейманов Р., Нефедов Н. Раскопки святилища храма городища Ер-Курган. ИМКУ, в. 15, 1979.
252. Сушлова С. В. Женские украшения казанских татар середины XIX — начала XX в. М., 1980.
253. Сухарева О. А. Художественные ремесла Узбекистана. ж. «Звезда Востока», 1948, № 9.
254. Сухарева О. А. Вышивка. В кн. «Народное декоративное искусство Советского Узбекистана». Ташкент, 1954.
255. Сухарева О. А. К истории городов Бухарского ханства. Ташкент, 1958.
256. Сухарева О. А. Позднефеодальный город Бухара конца XIX — начала XX в. Ташкент, 1962.
257. Сухарева О. А. К вопросу о литье металлов в Средней Азии. ТИЭ, т. 97. Л., 1974.

258. Таджикско-русский словарь. М., 1954.
259. Тали Абдурахман и Тариhi Абул Фаиз хана. (1711—1725). Пер. А. А. Семенова. Ташкент, 1959.
260. Тереножкин А. И. Холм Ак-тепе близ Ташкента. ТИИА. т.1. Материалы по археологии Узбекистана. 1948.
261. Толстов С. П. Древний Хорезм. М., 1948.
262. Толстов С. П. По следам древнехорезмийской цивилизации М.—Л., 1948.
263. Толстов С. П. Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1949—1953 гг. ТХАЭЭ, т. II. М., 1958.
264. Толстов С. П. Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1954—1956 гг. МХЭ, в. I. М., 1959.
265. Толстов С. П., Воробьева М. Г., Рапопорт Ю. А. Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР 1957 г. МХЭ, в. 4. М., 1960.
266. Толстов С. П., Жданко Т. А., Итина М. А. Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР 1958—1960 гг. МХЭ, в. 6. М., 1963.
267. Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1889—1890.
268. Тревер К. В. Памятники греко-бактрийского искусства. Л., 1940.
269. Тревер К. В. Золотая статуэтка из селения Хаит (Таджикистан). К вопросу о кушанском пантеоне. ТГЭ. т. 2. Культура и искусство античного мира и Востока. т. I. М.—Л., 1958.
270. Тризна Б. Несколько данных к естественно-исторической и экономической характеристике туркестанского участка Сырдарьинской области. Ташкент, 1941.
271. Троицкая А. Л. Рождение и первые годы жизни ребенка у таджиков долины Зарафшана. СЭ, 1935, № 6.
272. Трудновская С. А. Украшения позднеантичного Хорезма по материалам Топрак-кала. ТХАЭЭ, т. I. М., 1952.
273. Тургунов Б. А. Айртамский могильник. ОНУ, 1968, № 8.
274. Турбеков М. Золотая бляшка из Еркургана. ОНУ, 1973, № 6.
275. Узбекско-русский словарь. М., 1959.
276. Узбекская Советская Энциклопедия. т. 4. Ташкент, 1973.
277. Ульяницкий В. А. Сношения России с Средней Азией и Индией в XVI—XVII вв. ЧОИДРМУ. кн. III М., 1889.
278. Урманова М. Х. Раскопки на центральном бугре городища Варахша в 1953 г. ТИИА. в. VIII, 1956.
279. Фазаллах ибн Рузбихан Исфагани. Михман — наймейи Бухара (записки бухарского гостя). Под ред. А. К. Арендса. М., 1976.
280. Федоров-Давыдов Г. А. Браслет с надписью с Салитренного городища. СА. 1978, № 2.
281. Ферсман А. Е. Рассказы о самоцветах. М., 1961.
282. Фирштейн Л. А. О некоторых обычных и поверьях, связанных с рождением и воспитанием ребенка у узбеков Южного Хорезма. В кн. «Семья и семейные обряды у народов Средней Азии и Казахстана». М., 1978.
283. Хайям Омар. Трактаты. Пер. Б. А. Розенфельда. М., 1961.
284. Ханьков Н. В. Описание Бухарского ханства. СПб., 1843.
285. Ханьков Я. В. Поездка из Орска в Хиву и обратно, совершенная в 1740—1741 гг. поручиком Гладышевым и геодезистом И. Муравиевым. ИРГО, т. 5. СПб., 1850.
286. Ханьков Я. В. Пояснительная записка к карте Аральского моря и хивинского ханства с их окрестностями, составленная Я. В. Ханьковым. ЗИРГО, кн. V. СПб., 1851.
287. Хидая. Комментарии мусульманского права. Пер. Н. И. Гродекова. т. IV. Ташкент, 1893.
288. Хубаиш Тифлиси. Описание ремесел. М., 1976.
289. Хорошин А. П. Сборник статей, касающихся до Туркестанского края. СПб., 1876.
290. Чабров Г. Н. Выставочная работа в Туркестанском крае (1869—1946 гг.) ТМИН, в. 3. 1956.
291. Чвырь Л. А. Таджикские ювелирные украшения. М., 1977.
292. Чехович О. Д. Бухарские документы XIV в. Ташкент, 1965.
293. Чехович О. Д. Самаркандские документы XV—XVI вв. М., 1974.
294. Чепелевецкая Г. Л. Вышив-
- ка. В кн. «Народное декоративно-прикладное искусство киргизов». М., 1968.
295. Шаниязов К. Узбеки-карлуки. Ташкент, 1964.
296. Шидфар Б. Я. Образная система арабской классической литературы (VI—XII вв.) М., 1974.
297. Широкова З. А. Одежда. В кн. «Таджики Каратегина и Дарваза». в. II. Душанбе, 1970.
298. Широкова З. А. Одежда. В кн. «Материальная культура таджиков верховьев Зарафшана». Душанбе, 1973.
299. Шишкин В. А. Курган и мечеть Чор-Сутун в развалинах старого Термеза. Тр. ТАКЭ. сер. I, 1945.
300. Шишкин В. А. Варахша. М., 1963.
301. Шишкина Г. В. Раннефеодальная усадьба под Самаркандом. ИМКУ. в. 2, 1962.
302. Шишов А. Сарты. Сборник материалов для статистики Сырдарьинской области. т. XI. Ташкент, 1904.
303. Шмидт Р. З. Об эволюции ремесла в Туркестанском крае. Известия АН УзССР, сер. общ. наук. Ташкент, 1959, № 2.
304. Яблонская Л. Т. Раскопки могильника эпохи бронзы Кокча-3 второй половины II тыс. до н. э. АО 1977. М., 1978.
305. Bhushan J. B. Indian jewelry, ornaments and decorative designs. Bombay, 1954.
306. Boyer M. Mongol jewellery. Kobenhavn, 1952.
307. Dalton O. M. The treasure of the Oxus with other examples of early oriental metal-work. London, 1964.
308. Janata A. Schmuck in Afghanistan. Graz Austria, 1981.
309. Krafft H. A. A travers le Turkestan Russe. Paris, 1902.
310. Moser H. A. A travers l'Asie Centrale. Paris, 1888.
311. Olufsen O. The Emir of Bukhara and his country. London, 1911.
312. Shafer E. H. The Golden Peaches of Samarkand. Los Angeles, 1963.
313. Schwarz F. Turkestan. Dresden, 1900.
314. Vokaceva V. Salvador Dali jako tvorce Klenotu. Umeni a remesla, 1969, № 2, с. 79—82, p. 131, 132.

## Принятые сокращения

АКИИ — Археологический кабинет Института искусствознания. Ташкент.

АМ — Андijanский областной краеведческий музей.

АО — Археологические открытия. Москва.

БМ — Государственный бухарский историко-архитектурный музей-заповедник.

ВДИ — Вестник древней истории. Москва.

ВИ — Вопросы истории. Москва.

ГИМ — Государственный исторический музей. Москва.

ГМИНВ — Государственный музей искусства народов Востока. Москва.

ГЭ — Государственный Эрмитаж.

ЗВОРАО — Записки восточного отделения русского археологического общества. СПб.

ЗИРГО — Записки русского географического общества. СПб.

ЗОРСААО — Записки отделения русской и славянской археологии археологического общества. СПб.

ИАН СОН — Известия Академии наук УзССР, серия общественных наук. Ташкент.  
 ИВАН — Институт востоковедения АН УзССР. Ташкент.  
 ИИ — Ордена Дружбы народов Институт искусствознания им. Хамзы Хакимзаде Ниязи. Ташкент.  
 ИИАЭ — Институт истории, археологии и этнографии. Москва.  
 ИКНСА — Историко-культурное наследие народов Средней Азии.  
 ИМКУ — История материальной культуры Узбекистана. Ташкент.  
 ИНУ — История народов Узбекистана. Ташкент.  
 ИТОРГО — Известия туркестанского отдела русского географического общества.  
 КСИА — Краткие сообщения института археологии. Москва.  
 КСИИМК — Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР. М.  
 КСИЭ — Краткие сообщения института этнографии АН СССР. М.-Л.  
 ЛГПБ — Ленинградская государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.  
 ЛГУ — Ленинградский государственный университет.

МАЭ — Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого. Л.  
 МИА — Материалы и исследования по археологии СССР. М.-Л.  
 МИСК — Государственный Музей искусств УзССР. Ташкент.  
 МИН — Музей истории народов Узбекистана им. Айбека. Ташкент.  
 МИТТ — Материалы по истории туркмен и Туркмении. М.-Л., Изд-во АН СССР, 1939—1940.  
 МПИ — Музей прикладного искусства УзССР. Ташкент.  
 МХЭ — Материалы Хорезмской экспедиции. М.  
 НИИХП — Научно-исследовательский институт художественной промышленности. М.  
 ОНУ — Общественные науки в Узбекистане. Ташкент. Фан.  
 ПТКЛА — Протоколы заседаний и сообщений Туркестанского кружка любителей археологии. Ташкент.  
 СА — Советская археология.  
 САГУ — Среднеазиатский государственный университет. Ташкент.  
 САИ — Свод археологических источников.  
 СВ — Советское востоковедение. М.  
 СКСО — Справочная книжка Самаркандской области. Самарканд.

СМВК — Сообщения Музея восточных культур. М.  
 СГЭ — Сообщения Государственного Эрмитажа. Ленинград.  
 СМ — Государственный музей истории культуры и искусства УзССР. им. А. Икрамова. Самарканд.  
 СЭ — Советская этнография.  
 ТАКЭ — Термезская археологическая комплексная экспедиция.  
 ТашГУ — Ташкентский Государственный университет.  
 ТВ — Туркестанские ведомости. Газета. Ташкент.  
 ТГЭ — Труды Государственного Эрмитажа. Ленинград.  
 ТИИА — Труды Института истории и археологии АН УзССР. Ташкент.  
 ТИЭ — Труды Института этнографии АН СССР. Москва.  
 ТМИН — Труды Музея истории народов Узбекистана. Ташкент.  
 ТОВЭ — Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа. Ленинград.  
 ТХАЭЭ — Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Москва.  
 УСА — Успехи среднеазиатской археологии.  
 ХМ — Государственный Музей-заповедник «Ичан-кала». Хива.



Деляра Ахатовна Фахретдинова

## ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА



Редактор *Д. А. Быховский*  
 Редактор английского текста *С. Э. Мамедова*  
 Художник *Ю. Я. Габзалилов*  
 Художественный редактор *А. А. Бобров*  
 Корректоры *Т. И. Красильникова,*  
*К. А. Байходжаев*

ИБ — 3364



Сдано в набор 09.12.86. Подписано в печать 01.09.88. Р. 01597. Формат 84×108<sup>1/32</sup>. Бумага мелованная. Обычно-новая гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. 21,42. Усл. кр. — оттисков 87,42. Уч. изд. л. 24,3. Тираж 10000. Заказ № 1994. Цена 6 р. 40 к. Договор № 135—86.

Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 700129, Ташкент, ул. Навои, 30.

ГП ТППО «Матбуот» Государственного комитета УзССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 700129, Ташкент, ул. Навои, 30.

1911

1911