

Камола Акилова

НАРОДНОЕ
ДЕКОРАТИВНО-
ПРИКЛАДНОЕ
ИСКУССТВО
УЗБЕКИСТАНА

XX ВЕК

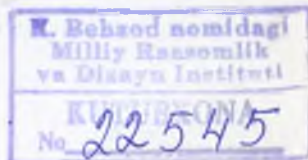


АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ УЗБЕКИСТАНА

Национальный институт художеств и дизайна имени К. Бехзада

Камола Акилова

НАРОДНОЕ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ
ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА
XX ВЕК



ТАШКЕНТ — 2005

УДК 7(575.1)

Научный редактор - доктор философских наук, профессор Т. М. Махмудов.

Акилова К.

Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана.
XX век

В книге впервые народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана исследуется как целостное и многосоставное явление в контексте взаимосвязи всех его компонентов и взаимообусловленности с социокультурными реалиями XX века. Исследуются различные аспекты сохранения историко-культурной самобытности традиционного художественного наследия и проблемы его эволюции с конца XIX до начала XXI веков.

Книга предназначена для искусствоведов, историков, культурологов, мастеров народного искусства, а также широкого круга читателей.

УДК 7(575.1)

© Акилова К., 2005 г.

Оглавление

Предисловие	6
-------------------	---

Глава I

О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ТРАДИЦИЙ В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ	11
--	-----------

Проблема преемственности традиций в историографии народного декоративно- прикладного искусства XX века.	12
--	----

Проблема народного искусства в западноевропейской историографии	12
--	----

Изучение народного искусства как культурного феномена в российской историографии.	18
---	----

Проблема изучения народного искусства в Узбекистане	30
--	----

Проблема периодизации народного искусства XX века в контексте трансформации его функциональных особенностей	41
---	----

Ученичество как способ передачи традиционного художественного опыта	50
--	----

Глава II

ЛОКАЛЬНЫЕ ЦЕНТРЫ В АСПЕКТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СВОЕОБРАЗИЯ	65
---	-----------

Локальные центры традиционной керамики.	70
--	----

Локальные центры художественного текстиля и ювелирного искусства	92
---	----

Глава III

ПОЭТИКА ИСЛАМА И НАРОДНОЕ ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА	161
Поэтика средневекового мусульманского искусства и современное художественное сознание.	164
О специфике художественных принципов в конкретных видах народного декоративно- прикладного искусства.	169
Основные художественные принципы народного искусства Узбекистана XX века.	175
Орнаментальность.	175
Изобразительность в народном искусстве Узбекистана XX века.	199
Элементы каллиграфии в народном искусстве Узбекистана XX века.	209

Глава IV

ОСОБЕННОСТИ СОЦИАЛЬНОГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА	217
Арт-рынок и народное декоративно- прикладное искусство Узбекистана.	218
Социологический аспект изучения народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана конца XX века.	234
Заключение	249
Annotation to the book	255
Литература	261
Список иллюстраций	265
Список сокращений	268
Иллюстрации	269

Выражаю огромную благодарность
моему мужу -
Народному Художнику Узбекистана,
академику Академии Художеств Узбекистана
Акмалю Нуру,
осуществившего издание данной книги
и оказавшего мне огромную поддержку
в процессе ее написания.

Предисловие

Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана, представленное разнообразными видами художественного ремесла, занимает важное место в системе национальных культурных ценностей.

Как известно, искусство, зародившись в недрах первобытного общества, прошло длительный эволюционный путь, прежде чем приобрело элементы художественности, на разных исторических этапах то поднимаясь на высочайший уровень, то испытывая застой и упадок, предавая вечному или временному забвению свои обретения, то вновь достигая славы и мощи профессионального расцвета.

Именно такой путь прошло декоративно-прикладное искусство узбекского народа, являя собой неотъемлемую часть многоликого и в то же время единого и гармоничного мира традиционной культуры, живущего своими законами, несущего в себе приметы минувших эпох, созидательный труд многих поколений, а вместе с тем и идеалы красоты и добра, мудрости и любви к человеку. Мир этот не перестает удивлять неповторимостью и уникальностью изобразительно-выразительных, философско-содержательных красок и мотивов, открывая все новые и новые свои страницы, задавая новые вопросы, питающие творческую и научную мысль. Это то богатство, которое достойно не только самого бережного к нему отношения, но и всестороннего изучения как феномена национальной культуры.

Сегодня в независимом Узбекистане, в связи с тенденциями обновления, возрастает интерес к художественным традициям, которые требуют рассмотрения во всевозможных их аспектах, ракурсах и взаимосвязях с точки зрения нового мышления. Ныне, как представляется, назрела необходимость осмысления векового опыта функционирования народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана в неразрывном единстве и целостности его составляющих. Этот богатейший опыт требует обобщения в контексте идейно-смысловых и профессионально-творческих трансформаций, присущих художественной практике XX века. Причем, обобщение это выводит за пределы эмпирического искусствоведения, в область социально-теоретических исследований, культурологии, социологии, что позволяет перейти от частных наблюдений к комплексно-аналитическим.

Именно такая концепция развития народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана как многосоставного и целостного явления, преломляющего в себе как устойчивые художественные тра-

диции, так и творческие инновации, предлагается в данном исследовании. Тема эта рассматривается в аспекте взаимосвязи с присущими данному явлению имманентными, а также социокультурными факторами XX века.

Появление работы вызвано рядом проблем, существующих сегодня в народном декоративно-прикладном искусстве Узбекистана. Это, прежде всего, проблема сохранения народного творчества, народной культуры, приобретающая как онтологический, так и экологический аспект и нашедшая отражение в исследовании.

Из нее вытекает еще одна важнейшая проблема: поиск и создание непосредственных механизмов не только консервации и защиты, но и развития традиционного искусства.

Требует своего изучения и решения также проблема обеспечения равновесия в системе «природа-человек-техника» в условиях современной техногенной цивилизации и глобальных темпов урбанизации, ощути-мо изменивших окружающий мир, образ жизни и мышления людей.

Наконец, остро актуальной представляется проблема изучения ценностных ориентиров и природы образности в народном декоративно-прикладном искусстве как в духовном первоисточнике.

Все это в комплексе и обусловило выбор темы данной работы.

В ней решаются следующие задачи:

- выявление основных тенденций развития народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана XX века;
- систематизация и обобщение историографического материала по данному виду творчества;
- периодизация творческого процесса;
- изучение локальных центров с точки зрения их своеобразия и специфики;
- освещение проблемы художественной традиции и канона в различных видах художественного ремесла;
- определение места и значения ученичества в аспекте преемственности традиций;
- характеристика современного состояния народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана;
- осмысление вопросов эволюции орнаментально-изобразительного языка художественных произведений;
- изучение проблемы восприятия народного искусства в современных условиях;
- анализ процесса формирования образной структуры изделий во взаимодействии с рыночными ценностями.

Три основных компонента, постоянно остающиеся в центре анализа, — это: народные мастера как субъекты художественно-творческой деятельности; произведения искусства как носители художественной информации; зрительская и профессионально-искусствоведческая аудитория как субъекты художественно-воспринимающей и критической деятельности. Все они, представляя собой незыблемое начало творческого процесса, в совокупности выражают сам процесс в единстве и многообразии его специфических проявлений. То есть, объектом исследования является: художественная практика народных мастеров Узбекистана XX века, включая такие виды ремесла, как резьба и роспись по ганчу и дереву, керамика, чеканка, ювелирное искусство, изготовление ножей, ткачество, вышивка, ковроделие, золотое шитье, роспись изделий из папье-маше и т. д.

Кроме того, в работе отражены результаты изучения автором организационной и творческой деятельности Республиканского специализированного творческо-производственного объединения «Усто», Научно-производственного центра «Мусаввир», а также ряда галерей и центров традиционного ремесла, занимающихся коммерческой и пропагандистской работой.

Следует сказать о том, что важные аспекты многогранного процесса, каким представляется народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана, освещались различными исследователями. В трудах М. Бикжановой, А. Морозовой, О. Сухаревой, А. Писарчик, И. Ноткина, И. Прицы, В. Мошковой, Г. Чепелевецкой, Н. Аведовой, З. Баситханова впервые разработана методика анализа произведений, выявлены особенности творчества основных центров, ведущих мастеров первой половины XX века, сделаны первые попытки осмысления специфики орнаментального декора, семантики образов, определены функции изделий во взаимосвязи с художественной традицией.

История декоративно-прикладного искусства Узбекистана и отдельных его видов во всевозможных ракурсах нашла отражение в работах Д. Фахретдиновой, С. Махкамовой, Л. Ундеровой, М. Рахимова, С. Алиевой, Ш. Абдуллаевой и др. Последовательно развивает, расширяет круг исследовательских задач А. Хакимов, который на материале не только местном, но и всего Центральноазиатского региона рассматривает проблемы преемственности, локальных школ, форм бытования народного искусства, а также сохранения и возрождения традиционных ремесел Узбекистана.

Однако, несмотря на важность работы, проделанной авторами перечисленных трудов, до сих пор не было исследований, обобщаю-

щих вековой опыт функционирования народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана как целостного, многогранного и многосоставного явления, следующего устойчивой художественной традиции, но в то же время подверженного внутреннему и внешнему трансформированию в условиях изменяющегося окружающего мира. Не ставилось целью и изучение проблемы личностного в творчестве, которое во взаимосвязи с традицией определяет своеобразие художественных произведений; осмысления объекта в структуре арт-рынка, а также в контексте социологического анализа.

Таким образом, анализ указанных аспектов, а так же эволюции образных и функциональных характеристик народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана, преломления традиции в современном художественном сознании, ученичества, восприятия, рассмотренных в рамках XX столетия, определяют новизну данного исследования.

Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана впервые рассматривается как целостное и многосложное явление в контексте взаимообусловленности и взаимосвязи всех его компонентов с социокультурными реалиями XX века.

Сочтено возможным в данном случае перенести схему построения художественной культуры: бытие — субъекты художественно-творческой деятельности (т. е. народные мастера) — произведения искусства — субъекты художественно-воспринимающей деятельности (т. е. широкая потребительская масса и искусствоведы-профессионалы) — на народное декоративно-прикладное искусство, тем самым определив его структуру и коммуникационные цепи.

Мое внимание также привлекли эстетические и искусствоведческие концепции художественного образа с точки зрения его стадийного развития. Ибо, как представляется, теоретическая модель: историческая реальность — «образ-замысел» — «образ-произведение» — «образ-восприятие» — позволяет объединить в одну комплексную систему различные теоретические аспекты изучаемого объекта и выявить его специфику.

Понимание народного искусства как специфического типа художественного творчества вынесло на поверхность проблемы традиции и новизны, канона и локального центра, индивидуального и коллективного, эволюции и трансформации мотивов и форм, функционирования и бытования разнообразных видов ремесла в рамках конкретного времени и пространства.

В сборе социологической информации использован метод контент-анализа.

Таким образом, в исследовании расширен, углублен, обобщен историографический материал по народному декоративно-прикладному искусству XX века, прослежены основные этапы развития народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана с точки зрения его бытования, функционирования в сложных социокультурных условиях минувшего столетия. Кроме того, проанализирована проблема ученичества как способа передачи традиционного художественного опыта, прослежены эволюция локальных центров, специфика проявления в различных видах художественного ремесла конкретной художественной традиции и канона. Изучение поэтики средневекового мусульманского искусства позволило рассмотреть такой аспект, как преломление его в творчестве современных народных мастеров.

В монографии также дана характеристика современного состояния народного искусства Узбекистана, выявлены основные закономерности его функционирования в условиях арт-рынка; анализируются проблемы формирования образной структуры художественных произведений и их восприятия; предложены научно-практические рекомендации по интенсификации творческого процесса. Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана рассматривается как неотъемлемая часть традиционной культуры, которая своим гуманистическим содержанием и яркой, колоритной, неповторимой образностью обогащает современную духовную жизнь.

Думается, проделанная работа открывает путь к практическому решению актуальной проблемы — сохранения и развития народного искусства, подготовки творческих и управленческих кадров для данной сферы. Материалы монографии могут быть использованы в качестве учебных пособий в соответствующих высших учебных заведениях, лечь в основу спецкурсов «Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана», «История декоративно-прикладного искусства Центральной Азии», а также будущих исследований по различным видам художественного ремесла.

О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ
ТРАДИЦИЙ
В НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ



Проблема преемственности традиций в историографии народного декоративно-прикладного искусства XX века

Обширность обозначенной проблемы обуславливает ряд принципиальных положений. Следует проанализировать все научные труды предшественников, в которых исследователями поднимались проблемы народного искусства XX века. При рассмотрении историографического аспекта народного искусства внимание в работе сконцентрировано на проблеме преемственности традиций, значимыми составляющими которой являются особенности функционирования народного искусства в XX веке, формы его бытования, а также такие важные проблемы творческого процесса, как проблема художественной традиции и новизны, художественного канона и творчества, эволюции мотивов, сохранения локальных центров. В исследовании рассмотрены важнейшие труды западноевропейских, российских и узбекистанских исследователей по этим вопросам.

Проблема народного искусства в западноевропейской историографии

Современное искусствознание Запада представляет собой сложную картину многочисленных концепций, теорий, обобщений, методологий. Можно констатировать, что большинство исследований, в частности, второй половины XX века, освещают проблематику прежде всего авангардного искусства. Именно оно находится в центре внимания западного искусствознания, ему посвящено большое количество трудов, оно представляет приоритетное направление в теории современного искусства.

Но мое внимание привлек круг исследований, посвященных проблемам народного искусства и, шире, народной художественной культуры. В частности, А. Моран, изучив народное искусство Западной Европы, высказывает интересные мысли о его образной специфике, крестьянской среде, его породившей, художественной традиции как основе его существования, значении личности народного мастера в деле сохранения канонического искусства, функционировании последнего в обществе в различные исторические эпохи [56].

К примеру, автор совершенно справедливо считает, что народное искусство не является отражением непосредственного восприятия мира. Оно фиксирует традицию и питается ею, временами обогащаясь за счет индивидуального вклада отдельных художников. «Во-

обще, — отмечает исследователь, — для народного искусства характерны обобщение, подчеркивание существенных деталей, нарочитая деформация, имеющая целью выделение наиболее важного в изображаемом, как, например, несоразмерно большой рост главной фигуры в группе, намеренное преувеличение в изображении характерных поз, локальные тона, постоянное повторение некоторых мотивов и стилизация декора» [56, с. 420].

И в то же время автор отрицает существование народного искусства в системе современной духовной культуры. Он пишет: «В наши дни промышленное производство и развитие транспорта подорвали народное искусство. Потрясения двух мировых войн нанесли ему окончательный удар. Нет больше глухих деревень, оторванных от общенационального развития, и кустарное производство практически прекратилось» [56, с. 420].

Интересно рассуждение автора о том, что иной пример представляют страны Восточной Европы и республики бывшего Советского Союза, где «власти, понимая ценность народного искусства, охраняют его, поощряют и организуют местные художественные ремесла, продолжающиеся в исконном традиционном стиле и выполняющие по государственным заказам изделия на экспорт» [56, с. 422].

Эту же точку зрения на существование народного искусства в современной культуре высказывает известный американский исследователь художественной культуры Х. Розенберг [38].

Обращаясь к изучению американского народного искусства XVIII-XIX веков, автор отмечает, что на фоне современного авангардного искусства народное искусство прошлого с «его искренностью, любовью к материалу, желанием доставлять радость зрителям видится своеобразным эстетическим оазисом» [38, с. 114].

Особое место среди современных американских искусствоведческих исследований в области народного искусства занимают исследования, посвященные традиционному декоративно-прикладному искусству индейцев, истоки которого теряются в глубокой древности. В частности, в трудах Исследовательского центра индейского искусства поднимаются важные теоретические и практические проблемы сохранения и развития традиционного искусства американских индейцев [122, с. 368].

Своеобразную точку зрения на прикладное и, в частности, народное искусство отражают исследования известного итальянского теоретика и историка художественной культуры XX века А. Банфи [6].

Автор сознательно не перечисляет все виды декоративно-прикладного искусства, считая, что само перечисление носит эмпирический и неполный характер, но, тем не менее, подразумевает под прикладным искусством именно искусство традиционное.

Принципиальное отличие изобразительных искусств от прикладных А. Банфи видит в следующем. Если в изобразительном искусстве эстетическая ценность выступает как основная и самостоятельная величина, то прикладное искусство — это такое искусство, в котором назначение произведения является целью его создания, обуславливающей и его оценку, и его эстетическую ценность, то есть функциональность предметов декоративно-прикладного искусства он считает основным классификационным критерием.

Исследователь, ссылаясь на исторические памятники европейского искусства, отмечает, что произведения прикладного искусства благодаря особенностям своих форм, а именно их необычности и своеобразию, воздействуют на человека повышенным эстетическим звучанием.

Говоря о технологии, которая в прикладном искусстве играет важную роль, автор отмечает особое значение современной тенденции к внедрению промышленного дизайна, «утверждающего не только художественную ценность продукта, но и художественное исполнение инструмента, отдельных его частей и самого станка как выражение комплекса ценностей, воздействующих на работника: динамичности, мощи, человечности» [6, с. 112].

В то же время, А. Банфи скорее интуитивно осознает прикладное искусство как «источник обновленного сознания противоречий внешнего мира, его тенденций и процессов. Важным является наличие в нем универсальности, преемственности, превышающих, пожалуй, подобные же свойства мира чистого искусства (имеется в виду изобразительное искусство. — К. А.)» [6, с. 114].

Противопоставляя народное искусство искусству авангардному, А. Банфи, в противовес предыдущим исследователям, отмечает его интенсивное и плодотворное утверждение, живое и интересное обновление на современном этапе.

Проблема народного искусства XX века, по А. Банфи, имеет две стороны: «с одной стороны — необходимо спасти, защитить, поддержать в доступных пределах славные художественные ремесла, их традиции и будущее; с другой — изучить формы, традиционные или новые материалы, пригодные для художественного производства, а также функциональные потребности с тем, чтобы придавать им тех-

нически все более совершенную форму при сохранении и обновлении вкуса и обеспечении соответствующего рынка» [6, с. 117].

Автор справедливо отметил необходимость поддержки народного искусства в современных условиях. Но, говоря о том, что «промышленный труд, благодаря применению подходящих материалов, тонкой технологии, а также учету меняющихся потребностей и вкусов, может обеспечить изготовление высокосовершенной продукции» [6, с. 117], А. Банфи все же выказывает непонимание принципиальных основ образности традиционного искусства и тех последствий, которые могут иметь эти теоретические воззрения в реальной художественной практике.

Особый интерес вызывает публикация А. Обретенова, посвященная истории и современному состоянию народного искусства Болгарии [67].

Свое исследование А. Обретенов начал с истоков народного искусства Болгарии, зародившегося еще в первобытную эпоху. Первоначально возникнув как следствие духовной потребности не только в полезных, но и в эстетически осмысленных предметах быта, народное искусство из домашнего производства в натуральном хозяйстве крестьянина постепенно, под воздействием исторических, экономических факторов, переросло в ранг «художественных ремесел», с профессионализацией и специальным обучением в процессе возникновения и развития сложных видов художественной деятельности.

Автор, в противовес большинству западноевропейских и американских исследователей художественной культуры, утверждает: «Национальное, народное искусство — объективная реальность, оно существует независимо от того, каковы стремления и цели его обладателей — новых поколений» [67, с. 121].

Примечательны рассуждения автора о художественной традиции как основе народного искусства: «Традиция — динамичная часть культурного наследия. Её нельзя рассматривать как механический сбор ценностей, раз и навсегда принятых в качестве эталона. Традиции в искусстве — это, прежде всего, творческие принципы — идейные и пластические, и их конкретное воплощение. А именно они наиболее изменчивы, субъективны и наиболее чувствительны к веяниям времени» [67, с. 121].

Автор верно отмечает, что традиции представляют творческую базу для поисков нового, определяют направление творческой фантазии. Именно благодаря традиции одни явления прошлого продолжают свое динамичное существование, а другие отмирают. И именно

традиция может воскресить к жизни, как пишет автор, «образы и формы, долгое время тлевшие под пеплом истории» [67, с. 121]. Автор рассказывает о специфике локальных школ в современном народном искусстве Болгарии, «где каждый мастер отдает предпочтение традиции определенного времени, определенной области» [67, с. 121], независимо от конкретной географической местности, в которой он проживает, но сохраняя конкретную художественную традицию. Таким образом, проблема локальных школ в народном искусстве Болгарии трактуется достаточно свободно.

Опираясь в своих рассуждениях о культурных взаимодействиях различных народов на материал историко-культурного опыта Болгарии, А. Обретенов верно отмечает, что ни один народ не живет в полной изоляции. Основой связи с одними народами служит общая религия, с другими осуществляется торговый обмен. Но местные традиции, когда они пускают глубокие корни, «трудно поддаются изменениям». Взаимное влияние между культурами близких и далеких народов неизбежно и закономерно, а в некоторых случаях желательно. Однако заимствования не могут служить основой для образования народного, национального художественного стиля. «Влияние со стороны других культур может быть и плодотворным, и пагубным для искусства данной страны. Все зависит от обстоятельств».

Интересны мысли автора о функционировании народного искусства в современной жизни, когда многие ремесла потеряли связь с современным бытом, с ритуалами и обрядами, поскольку ушли в прошлое и сами эти явления. Но, тем не менее, народное искусство живет самостоятельной жизнью, как часть современной духовной культуры Болгарии. В истории страны были периоды, когда художественные ремесла приходили в упадок, но не умирали, возрождаясь вновь и вновь, ибо «народные художественные ремесла — прежде всего живое творчество, и поэтому они постоянно развиваются и обогащаются».

Обзор западноевропейской литературы о народном искусстве позволяет сделать вывод о взаимообусловленности научной проблематики и тенденций развития искусствоведческой науки с конкретной историко-культурной ситуацией. Рассмотренные исследования можно классифицировать, выделив три группы. В одних исследованиях, проведенных в развитых западноевропейских странах, полностью отрицается существование народного искусства в современной культуре XX века в связи с исчезновением социальной среды крестьянства, его породившей. В других, наоборот, отмечается его интенсивное и плодотворное утверждение, живое и интересное обновле-

ние на современном этапе. Причем, процесс функционирования народного искусства в современной культуре видится исследователям не только в развитии художественных ремесел, но и в вовлечении народного искусства в сферу художественного производства. Третья группа исследований признает его частью современной культуры бывших социалистических стран. Отрицание или признание места народного искусства в современной культуре определяет постановку исследователями его теоретических проблем.

Невозможно согласиться с позицией авторов, связывающей отмирание народного искусства с исчезновением крестьянской среды, его породившей. Крестьянское искусство является только одной из форм бытования народного искусства.

Нельзя согласиться с признанием функциональности предметов декоративно-прикладного искусства в качестве основного критерия их оценки и эстетической ценности. Эстетическая ценность произведений декоративно-прикладного искусства является не критерием, подчиненным функциональному назначению, а важным содержательным и формально-пластическим свойством, в совокупности с функциональностью составляющим образность предмета.

Художественная промышленность также представляет собой лишь один из компонентов в системе декоративного искусства, дополняя такие ее составляющие, как народное искусство и творчество профессиональных художников-прикладников. Однако в художественной промышленности существует изначальное противоречие между целью ее создания и путями достижения этой цели. Противоречие между искусством, которое она пытается воспроизвести, и формами организации промышленного производства, где доминируют такие факторы, как валовой подход, сроки сдачи продукции, рентабельность производства, себестоимость продукции, ее конкурентоспособность на рынке. Исходя из этого, вряд ли стоит предъявлять к художественной промышленности требование «изготовления высокосоввершенной продукции», считая приоритетным направлением в развитии традиционных художественных ремесел на современном этапе такие формы бытования, как народные промыслы и творчество народных мастеров. Принципиальными я считаю положения исследователей о значении личности народного мастера в деле сохранения традиционного искусства, проблему художественной традиции как основы его существования, проблему локальных школ, трактуемую достаточно свободно и находящую отражение в определенных видах народного искусства Узбекистана на современном этапе.



Изучение народного искусства как культурного феномена в российской историографии

Формирование русской искусствоведческой школы, и в частности ее раздела, изучающего проблемы народного декоративно-прикладного искусства, приходится на 1920-е годы. Процесс этот был достаточно сложным и бурным, охватившим круг всех видных исследователей художественной культуры, таких как Я. Тугендхольд, А. Эфрос, А. Бакушинский, В. Воронов, А. Сидоров, А. Федоров-Давыдов и многие другие. Внимание большинства исследователей концентрировалось на проблемах взаимосвязи искусства и революционной современности; проблеме художественного наследия; критике, как в те годы было принято называть, «левого» искусства; путях развития различных художественно-стилистических направлений.

Именно в 1920-е годы закладываются основы фундаментальной науки о народном искусстве в трудах В. Воронова, А. Бакушинского, А. Некрасова. Несмотря на прошедшее с тех пор время, творческие открытия этих ярких и самобытных исследователей русского народного искусства не утратили своего значения.

Так, в В. Воронове удивительно сочетались качества глубокого, своеобразного исследователя и практика, находившегося в гуще событий художественной жизни. Искусствоведческое наследие В. Воронова доносит его суждения и размышления о народном искусстве, которые рождались в опыте экспедиций в центры традиционных художественных промыслов; организации выставок крестьянского искусства, как называл его сам исследователь. Важные теоретические проблемы народного декоративно-прикладного искусства, поднятые исследователем, сохраняют свою актуальность и сегодня.

В. Воронов писал: «Необходимо совершить очень подробную, долгую и кропотливую аналитическую работу, которая бы с различных сторон осветила все типичные черты, характеризующие это искусство в его целом» [22, с. 34].

Большое внимание автор уделял изучению образно-художественной специфики крестьянского искусства, тесно связанной с историко-культурным укладом жизни народа. Впервые В. Вороновым определяется такая характерная черта народного искусства, как коллективность, объединяющая множество индивидуальных художественных дарований на протяжении многих веков. Именно повторяемость творческих поисков, вариативность трактовки определенного круга тем, сюжетов и мотивов, по мнению автора, приводит к отбору лучших достижений в области тех или иных ремесел, которые составля-

ют образно-художественный стержень последних. В то же время исследователь верно отмечает открытость образно-художественной системы крестьянского искусства «последовательным наслоениям»: древнейшей языческой культуры, запечатленной в истоках этого искусства, или более поздним влияниям, проникавшим в процессе взаимодействия с другими культурами, общения с культурой городов, подражания стоящим выше социальным классам и т. д. [22, с. 42].

Существенный вклад автор вносит в разработку методологии изучения произведений художественных ремесел. Совершенно верно В. Воронов отмечает, что в крестьянском творчестве искусство и техническое мастерство представляют неделимое целое, так как материал, процессы технологии формируют, в конечном счете, художественный стиль ремесленных изделий. Основными художественными чертами в крестьянском искусстве, по его мнению, являются: декоративность, конструктивность и орнаментальность, на которых базируются более детальные иконографические и технические особенности конкретных ремесленных изделий.

Большое внимание исследователь уделяет изучению орнаментальных мотивов и образов, которые он классифицирует на более древние, содержащие богатую символику и заложенные языческой культурой, и мотивы, введенные на протяжении последних двух веков. Если новые мотивы легко распознаются и читаются, то расшифровка семантики древних образов представляет определенные сложности, так как они рождены древнейшими религиозными и обрядовыми культурами, отмечает автор [22, с. 110].

Видами ремесла, наиболее сохранившими древнюю символику, являются, по мнению В. Воронова, резьба по дереву и вышивка. (Замечу, что проблемы семантики изобразительно-орнаментальных мотивов народного искусства остаются актуальными и на сегодняшний день.)

В то же время автор дает свою концепцию генезиса и специфики новых изобразительных мотивов, введенных в «традиционную среду старых и мертвых иконографических элементов» [22, с. 118].

Их появление он объясняет как результат тяготения ремесленников к непосредственному наблюдению над окружающей жизнью.

Вызывает также интерес убеждение В. Воронова в правомерности существования крестьянского искусства в системе художественной культуры XX века. «Это творчество должно быть воспринято и введено жизненным, здоровым, крепким и нестареющим элементом в построение новой материальной и бытовой культуры», — с пафосом в духе тех лет пишет автор в одной из своих публикаций [22, с. 140].

В тот период была актуальной проблема соотношения традиционных художественных ремесел и кустарной художественной промышленности. Как известно, в 1960-е годы кустарные промыслы были переведены в систему художественной промышленности. Сегодня можно констатировать и достижения, и печальный опыт этого нововведения, которое отвечало потребностям широких слоев общества, но принесло серьезный ущерб художественным ремеслам.

В. Воронов же еще в 1920-х годах, признавая огромную созидательную силу кустарной промышленности, предостерегал, что «на организаторах современной кустарно-художественной промышленности лежит глубочайшая ответственность за судьбы народного искусства» [22, с. 177].

Совершенно справедливо исследователь отмечает необходимость особого характера взаимоотношений мастера-кустаря и руководителя-художника в художественной промышленности, игнорирование чего приводит, как мы можем удостовериться сегодня, к негативным последствиям. Автор пишет о том, что художники-руководители зачастую искажают образную природу народного искусства, заменяя ее своими личными интерпретациями мотивов крестьянского искусства. А мастер-кустарь превращается в объект полной и всесторонней эксплуатации. Совершенно верно В. Воронов отмечает: «Задача художника — помочь кустарю осознать те художественно-творческие особенности, которыми последний обладает, и прогрессивно развивать их при помощи новых технических средств и инструментов. Кустарю-мастеру не нужны точные модели для копий и эскизные рисунки для художественной материализации. Он в большей степени нуждается в хорошо подобранных общих иллюстративных материалах — альбомах, рисунках и фотографиях, широко и полно представляющих знакомые производства во всем их художественном разнообразии» [22, с. 186].

На материале Узбекистана можно показать, что эта проблема, к сожалению, за восемьдесят лет не только не решилась, но еще более актуализировалась, результатом чего стал огромный разрыв между уровнем изделий художественной промышленности и произведений традиционных ремесел, выполненных ручным способом.

Художественная промышленность, отвечая потребностям определенных слоев общества, все же не смогла заменить кустарные промыслы, воплотить в себе огромный художественный потенциал, содержащийся в традиционных ремеслах. Доминирующая роль художника в художественной промышленности разрушила специфику творческого процесса ремесленного производства, превращая народного

мастера в исполнителя, копииста. Стандарты и тиражирование образцов, принятые в художественной промышленности в качестве принципов, привели к появлению массовой продукции низкого художественного уровня. В целом, художественная промышленность не смогла полностью выполнить ту миссию, которую ей предназначали в 1920-х годах и которая, в частности, предполагалась в трудах В. Воронова. Для исследователя было совершенно неприемлемым отношение к крестьянскому искусству, как к перевернутой странице истории, выдвигание на первый план эстетической функции изделий художественного ремесла взамен их утилитарного назначения.

70-летний опыт развития художественной промышленности в советский период показал, что она никогда не сможет заменить традиционное рукотворное ремесло. Обращаясь к местному материалу, в настоящее время мы можем наблюдать процесс возрождения традиционных ремесел, основанных на применении ручных технологических процессов, натуральных красителей. Возвращается и функционирование некоторых изделий различных видов, однако их эстетическая функция остается доминирующей. В этом смысле нельзя согласиться с точкой зрения В. Воронова по поводу того, что «эстетика вещи никогда не была самодовлеющей ценностью в представлении народных художников» [22, с. 172].

Впрочем, такая позиция вполне объяснима: в 1920-х годах было достаточно сложно предвидеть траекторию развития художественных промыслов на протяжении всего столетия, специфику их функционирования в обществе.

Другим интересным исследователем русского народного искусства в 1920—30-х годах был А. Бакушинский. Круг его интересов достаточно широк: он вбирает в себя теоретические проблемы, связанные с линейной перспективой и зрительным восприятием пространства картины, с эстетическим воспитанием; проблематику русского и советского искусства; наконец, русского народного декоративно-прикладного искусства.

А. Бакушинский был не только теоретиком народного искусства, но и гениальным практиком, проводившим огромную работу по восстановлению народных промыслов в 1920—30-е годы. Такие известные ныне центры русской лаковой миниатюры, как Палех, Мстера, Хохлома, Городец, Дымки, своим возрождением обязаны именно А. Бакушинскому.

В период жесточайших дискуссий о художественном наследии прошлого, о его месте в современной культуре XX века А. Бакушинс-

кий совершенно обоснованно доказал правомерность и органичность перехода от иконописи, характерной для вышеуказанных центров, к лаковой миниатюре. Аналогичный переход от одного вида искусства к другому совершился и в процессе зарождения в 1980-х годах на основе традиций книжной миниатюры средневековья такого вида искусства, как узбекская лаковая миниатюра.

В одной из статей, посвященных русскому народному творчеству, А. Бакушинский отмечает, что с середины XIX века начинается возрождение крестьянского искусства в связи с развитием капиталистических отношений в России, разложением крестьянства как класса и разрушением вследствие этого народной культуры [5, с. 298-302].

Причем этот процесс имел разную степень интенсивности в зависимости от того, где он проходил: в больших городах или на периферии.

В какой-то степени аналогичной была и ситуация в традиционных художественных ремеслах Узбекистана конца XIX — начала XX веков.

Эволюцию крестьянского искусства в XX веке А. Бакушинский видел в переводе его в кустарную промышленность и индивидуальное творчество, что было в принципе ошибочным. Именно такой подход к народному искусству конца XIX — XX веков во многом определил его как явление упадочное, должное обрести какие-то новые формы существования.

Возможно, поддержка рядом исследователей народного искусства Узбекистана этой точки зрения А. Бакушинского в большой степени обусловила характер оценок художественных ремесел названного периода как явления упадочного, кризисного и т. д. Эта официально утвердившаяся точка зрения на традиционную художественную культуру конца XIX — начала XX веков на материале Узбекистана требует более пристального изучения и, возможно, корректировки. Этот вопрос более подробно освещен в разделе о периодизации народного искусства Узбекистана XX века.

Вероятно, неразработанность теории народного искусства в 1920-30-х годах определила игнорирование А. Бакушинским проблемы семантики образов и мотивов народного искусства, специфики народного искусства как типа художественного творчества, отличного от нетрадиционного прикладного искусства.

В отношении свободы творческого самовыражения народного мастера А. Бакушинский был принципиален. В период 1920—30-х годов, когда ремесленников вынуждали работать по образцам профессионалов и в промыслах широкое распространение получили художественные поиски, противоречащие самой образности традиционного искусства,

А. Бакушинский настаивал на творческой индивидуальности мастера, на его свободе выбора художественно-выразительных средств.

Большое значение для теоретического исследования народного декоративно-прикладного искусства имеют труды В. Василенко, представляющие собой результат многолетних изысканий автора. В научном наследии ученого наше внимание привлекли такие аспекты исследования, как сама образная природа народного искусства, компоненты народного искусства, его стилистическая эволюция и, конечно же, методологические принципы изучения народного искусства.

Какая природа народного искусства, В. Василенко значительно расширяет его границы. Если в трудах В. Воронова народное искусство предстает, прежде всего, как крестьянское, что существенно сужает его социальную природу, то у В. Василенко термин «крестьянское искусство» охватывает преимущественно искусство с XVIII до начала XX веков. Для ученого народные промыслы 1920—30-х годов, по существу, предстают как полукрестьянское искусство, имеющее впоследствии тенденцию к расширению своей социальной природы за счет творчества городских слоев населения, а в конечном счете, к расширению художественной образности народного искусства.

Большое внимание В. Василенко уделял проблеме соотношения утилитарной и художественной функций народного искусства, в котором для автора недопустимо доминирование одной из функций над другой: результатом его может стать разрушение образной природы народного искусства.

Существенный вклад В. Василенко внес в изучение содержательности народного искусства. Его принципиальная точка зрения заключается в том, что древняя семантика образов народного искусства и его содержательность — это абсолютно разные понятия.

Содержательность, в понимании исследователя, — категория общего характера, а семантика образов — понятие частное. Содержательность в народном искусстве — это не сюжетно-тематический пантеон (функцию которого и выполняет семантика образов), а, скорее всего, поэтическое осмысление окружающего мира, без которого существование традиционного искусства невозможно.

Принципиальное значение для В. Василенко имело понятие общего стиля и стилистической эволюции народного искусства. Под общим стилем народного искусства он понимал специфичный для последнего «волшебный реализм», преобразующий и идеализирующий окружающую действительность, в котором находит отражение космологический характер мышления народных художников.

Великолепное знание материала позволяло В. Василенко исследовать проявление, в целом, русской народной поэтики через специфическое проявление чувства природы, красоты не хрупкой, нетронутой, а мощной, преобразовательной, что находило отражение в материале, форме и декоре произведений народного искусства.

Большое значение для теории народного искусства имеет изучение исследователем компонентов народного искусства XVIII-XX веков: древней традиции; современного материала; результата постоянного взаимодействия народного и профессионального искусства. Такая компонентная раскладка народного искусства ученым, по сути, представляет методологические принципы его изучения, сохраняющие актуальность и на современном этапе применительно к традиционному искусству разных народов.

Важным является вывод автора о том, что «традиционализм» народного искусства заключается не в консервации традиций, а в духе сохранения основного стержня творчества, который с течением времени может дополняться новыми эстетическими качествами. Эта же точка зрения автора остается отправной, когда он говорит о стилистической эволюции народного искусства. «Для народного искусства типично движение в сторону освобождения от старых, уже изживших себя образов и форм, к их переосмыслению или полной замене новыми образами» [17, с. 27].

Критически В. Василенко относился к утверждению многих исследователей об упадке народного искусства во второй половине XIX века в связи с разрушением старого патриархального быта в процессе развития капитализма. Исследователь дает объективную оценку явлениям, произошедшим в этот период. На фоне вырождения некоторых видов русского народного искусства автор отмечает и высокий взлет таких видов, как резьба и роспись по дереву, ткачество, набойка и т. д. Эта точка зрения ученого близка и моему пониманию состояния традиционных художественных ремесел Узбекистана конца XIX — начала XX веков.

В 1950-х годах в русской искусствоведческой науке актуализируется изучение отдельных видов народного декоративно-прикладного искусства, что приводит к появлению ряда специфических изданий [21, 77].

В них изучается историография вопроса, проблема художественных традиций на материале XIX-XX столетий, особенности локальных школ, творчество ведущих мастеров, работающих в конкретных видах, а также проблемы технологии, орнаментально-художественного оформления.

Это направление в изучении народного искусства остается одним из ведущих и в последующие десятилетия [45].

Проблемы теории народного искусства в русской искусствоведческой науке вновь актуализируются в 1970—80-е годы, в связи с возросшим интересом в обществе к многовековому историко-художественному наследию. Приходит глубокое осознание того факта, что в век НТР народное искусство не исчезает, а напротив, становится важным духовным источником, питающим самые различные сферы культуры.

Одним из исследователей, обратившихся к сущностной проблеме — природе народного искусства, стал А. Канцедикас. В своих исследованиях ученый поднимает проблему синкретического характера народного искусства, который отражает многоплановость его функций [39].

Автор отмечает, что на всем протяжении своего существования народное искусство «служило в некотором роде «перекрестком», где встречались бытовые и художественные потребности, труд, игра и обряд, коллективные представления и индивидуальные творческие устремления, будни и праздники, различные формы художественного постижения мира» [39, с. 6].

Свое понимание автор вносит в изучение проблемы проявлений общечеловеческого, национального и локального в народном искусстве, которые он также связывает с его синкретизмом.

Принципиальным для автора является изучение истоков и процесса формирования локальных, местных художественных явлений, которые исследованы еще явно недостаточно. Он справедливо отмечает, что, сосредоточив свое внимание на изучении творчества мастеров отдельных центров, исследователи редко пытаются выявить причины, приведшие к региональному дроблению народного искусства, к формированию местных школ и стилей. Тем более что временная направленность этого процесса представляется весьма неясной. А. Канцедикас одну из причин локализации народного искусства видит в особом аспекте синкретичности — неразрывности создателя, потребителя и героя произведения народного искусства, расценивая этот аспект как основу механизма формирования локальных явлений.

Важным является то обстоятельство, что зритель (или потребитель) на протяжении веков менялся. Во всплеске ярких локальных явлений большую роль сыграла городская культура, а также усиливающееся осознание собственно художественных ценностей в народном искусстве.

Внимание привлекает и такое положение автора, как необходимость рассмотрения содержания произведений народного искусства в общем контексте традиционной культуры в целом — обычаев, обрядов, устного народного творчества. Именно такое комплексное изучение народной художественной культуры разносторонне раскрывает аспекты народного искусства, определяет его этническое и национальное своеобразие.

Существенным вкладом в теорию народного искусства стала работа М. Некрасовой. В определенной степени обобщая предыдущие исследования, автор поднимает принципиальный вопрос о народном искусстве как типе художественного творчества, функционирующем в современной духовной культуре. Она пишет: «Развиваясь как целое, народное искусство, как и всякое другое явление культуры, зависит от действительности, от ее социальной жизни и тем не менее, развиваясь и изменяясь вместе с ней, сохраняет свою целостность на протяжении всей истории как определенный тип творчества» [65, с. 50].

Именно поэтому народное искусство остается феноменом современной культуры. Это положение М. Некрасовой не теряет актуальности и сегодня, так как и в 1970—80-е годы, и в современной российской искусствоведческой науке еще встречаются тезисы об отмирании народного искусства в век технического прогресса, поскольку отмирает сама русская деревня — социальная основа, порождающая народное искусство [104, с. 19].

По ходу отмечу, что еще более ошибочным представляется подобное утверждение в отношении современных традиционных ремесел Узбекистана.

М. Некрасова объясняет появление таких суждений тем, что их авторы воспринимают народное искусство в неизменности, они идеализируют его и тем самым ограничивают сферу его функционирования. Между тем, народному искусству присущи как динамические черты: функция, образное содержание, характер изображения, стиль, так и статичные, остающиеся неизменными во все времена: природность, мотивы и темы, историчность художественного сознания, всеобщность в характере образа.

Важным является положение автора о различиях между двумя типами художественного творчества: народным и профессиональным искусством. Особенности народного искусства, по М. Некрасовой, являются: растворение субъективного восприятия индивида в общем, причастность творчества конкретного мастера к локальной школе, приверженность канону, ориентация на художественную традицию,

универсальный язык образов, устойчивость структуры творчества, то, что народное искусство — носитель этнического ядра художественной культуры народа.

М. Некрасова внесла свою лепту в изучение функционирования народного искусства в XX веке, выделив четыре формы его бытования. Первая форма охватывает народное искусство, не вычлененное из своего этнографического бытования и связанное с породившим его национальным, социальным укладом жизни. Вторая форма — это коллективное творчество на основе общности промысла, которое определяется не столько внутренним потреблением, сколько на основе сбыта вовне. Третья форма — это творчество единичных мастеров, сохраняющих коллективный художественный опыт. Четвертая форма — это организованные мастерские.

Особое внимание М. Некрасова уделяет месту народного искусства в сельской культуре, где оно выполняет несколько функций: утилитарную, сохранения единства человека с природой и др. Автор отмечает, что проблема народного искусства в сельской культуре приобретает экологическую остроту.

Проецируя высказывания ученого на материал современного узбекского народного искусства, нельзя не согласиться с основными положениями М. Некрасовой. Однако вызывает недоумение тот факт, что автор не уделяет внимания народному искусству, вовлеченному в структуру городской культуры. На мой взгляд, говоря о функционировании народного искусства в современной культуре, невозможно не затронуть этот аспект. И на Востоке, и на Западе ремесла стали неотъемлемой частью городской культуры еще в эпоху средневековья, не говоря уже о том, какую роль играют они в структуре современного города.

Используя огромный фактологический материал, М. Некрасова останавливается на проблемах традиции в искусстве народных промыслов, школах народного мастерства, специфике канона, индивидуальном и коллективном в народном искусстве, понятиях «народное искусство» и «народный мастер».

Автор совершенно верно подчеркивает то, что «полемиическая острота спора всегда сосредоточивалась вокруг традиции, самого острого и актуального вопроса теоретического искусствоведения, главной проблемы методологии» [65, с. 155].

Традиция в народном искусстве определяет его образную природу, творческую структуру, художественную систему и поэтику. Канон как система обуславливается традицией. Народное искусство как традиция формируется и развивается в границах канона, прояв-

ляясь в общностях школ — национальных, региональных, краевых, школ отдельных промыслов. Школа складывается в результате коллективного опыта народного промысла и связана с комплексом локальных черт народной художественной культуры. Она является носителем и выразителем коллективного, так как ее определяют этнокультурные традиции народа. Школа промысла индивидуализирует коллективный опыт народного творчества региона и национальной школы. Именно такая взаимосвязь коллективного и индивидуально-определяет решение проблемы развития народного искусства.

Большую роль в изучении теоретических проблем народного искусства сыграли сборники научных статей и трудов российских исследователей, изданные в 1980-х годах. В сборнике «Проблемы народного искусства» [74] получили отражение такие важные проблемы, как существование и взаимодействие различных типов художественного творчества в век научно-технической революции, соотношение народного и самодеятельного искусства, кич и народное искусство, проблема ученичества и подготовки кадров для народных художественных промыслов, традиции ремесла в художественной промышленности, и многие другие. Многие статьи сборника сохраняют свою актуальность и сегодня.

Сборник «Русские художественные промыслы XIX-XX веков и город. Социальные основы искусства» в какой-то степени восполняет пробел в изучении проблемы взаимосвязи искусства народных художественных промыслов с городом, соотношения городской культуры и традиционной сельской. Как верно отмечают исследователи, городские ремесла во многом способствовали становлению и развитию русского народного искусства в целом [88, с. 5].

На основе материала конкретных локальных школ исследователи изучают такие проблемы, как социально-исторические предпосылки развития русских художественных промыслов, проблемы стиля, формирование массового вкуса и т. д. Мне представляется, что проблема взаимоотношения городской и деревенской культур на материале народного искусства Узбекистана практически не изучена, будучи в то же время специфичной в силу особенностей историко-культурного развития региона. Это рассмотрено в следующих главах.

Обзор был бы неполным без упоминания оживленных дискуссий на страницах периодических изданий ведущих российских искусствоведов по проблемам теории народного искусства. В ряде публикаций были подняты проблемы специфики образной природы, художественной традиции, художественного канона, семантики мо-

тивов и образов, проблемы методологии изучения народного искусства, его терминологии.

В целом, изучая труды российских исследователей о народном искусстве, начиная с 1920-х годов по сегодняшний день, нельзя не заметить, что путь формирования науки о народном искусстве был достаточно сложным и противоречивым. Несмотря на признание ведущими исследователями правомерности существования народного искусства в системе художественной культуры XX века, этот тезис в российской периодике подвергается сомнению и поныне. Истоки этого противоречия лежат в понимании народного искусства как крестьянского, порожденного крестьянской средой (у В. Воронова, А. Бакушинского), сельской культурой (у М. Некрасовой). Вырождение русской деревни на протяжении XX века, и в особенности в последние два десятилетия, становится фактором, который реально угрожает исчезновением ее специфической культуры.

В действительности, народное искусство в городской культуре XX века занимает важное место. Подтверждение этому тезису находится в трудах В. Василенко, который пишет о расширении социальной природы крестьянского искусства в XX веке за счет творчества городских слоев населения. Эта проблема, хотя и нашла отражение в российской науке, все же не получила должного освещения.

Большой вклад российские исследователи внесли в изучение образной природы народного искусства, таких его существенных черт, как коллективность, содержательность, художественная традиция, выявление локальных школ, семантика мотивов и образов, стилистическая эволюция. Именно изученность большинства теоретических проблем русского народного искусства позволила М. Некрасовой определить его как специфический тип художественного творчества, в целостности рассмотреть различные его теоретические аспекты.

Важным в плане методологии и перспектив изучения народного искусства является тезис российских исследователей о необходимости признания статуса фундаментальности науки о народном искусстве. Наука о народном искусстве должна синтезировать данные мифологии, этнографии, эстетики, искусствоведения, фольклористики. Главными слагаемыми теории народного искусства являются: предмет науки, исходные эмпирические данные, основные постулаты, выявление на основе этого следствий и закономерностей. Этот методологический принцип, как и принцип изучения народного искусства как типа художественного творчества, использован в данном исследовании.

Проблема изучения народного искусства в Узбекистане

В одном из последних исследований, посвященных историографическим аспектам искусствоведческой науки Узбекистана, приводится следующее высказывание: «Справедливо считая, что традиции изучения истории декоративно-прикладного искусства складываются только к 60-м годам XX века, авторы именно этому периоду уделяют наибольшее внимание, не давая исчерпывающей картины процессов, проходивших в предыдущие десятилетия» [25].

Надо отдать должное, в исследованиях, посвященных различным видам народного искусства Узбекистана, в той или иной степени содержится историография вопроса, приводятся источники, в том числе дореволюционные и 1930-х годов, в которых поднимались аналогичные проблемы.

Однако нельзя не согласиться с автором, что на сегодняшний день исследование, которое давало бы исчерпывающую общую картину формирования и эволюции узбекистанской искусствоведческой науки о народном искусстве с конца XIX до конца XX веков, отсутствует.

Я посчитала необходимым по мере возможности восполнить этот пробел, введя в научный оборот некоторые публикации, данные, рукописи, архивные материалы, не использовавшиеся в предыдущих исследованиях. В то же время я попыталась осмыслить многие известные историографические источники с точки зрения тенденций и основных этапов развития искусствоведческой школы. Как представляется, анализ ее концептуального содержания, методологических принципов, проблематики поможет воссоздать общую картину развития искусствоведческой науки Узбекистана о народном искусстве на протяжении столетия.

Как известно, изучение народного искусства Узбекистана началось во второй половине XIX века, после завоевания Туркестана Россией. Его первыми исследователями стали путешественники, художники, ученые, предприниматели, любители, коллекционеры. Цели его изучения в тот период определялись, прежде всего, интересами русской торговли и промышленности, использовавших Туркестанский край, в первую очередь, как рынок сбыта. Этим объясняется тот факт, что исследования тех лет носят больше экономический и, ввиду притягательной экзотичности этого края, этнографический характер.

К подобного рода исследованиям можно отнести работы В. Масальского, К. Оберучева, М. Бродовского, И. Головни, А. Гребенкина, Н. Кирпичникова, Н. Маева, М. и В. Наливкиных, Ф. Пospelова, А. Диваева и многих других [14, 30, 44, 51-53].

В этот же период появляются работы, в которых поднимаются проблемы отдельных видов художественно-го ремесла. Это труды И. Симакова, А. Боголюбова, А. Семенова, Н. Веселовского, А. Фелькерзама, С. Дудина, Н. Бурдукова, Н. Щербины-Крамаренко, В. Развадовского [13, 16, 20, 31, 78, 89, 90, 101, 118].

Работы дореволюционного периода красноречиво отражают свою эпоху, пристрастия авторов и, наконец, состояние традиционных художественных ремесел. Они воспроизводят художественную жизнь Туркестанского края, освещают местные и зарубежные выставки, на которых экспонировались изделия ремесла, открытие первых музеев.

В 1915 году основывается Туркестанский кустарный комитет, основной целью которого становится исследование местных традиционных художественных ремесел и оказание им практической финансово-организаторской помощи.

С точки зрения методологических подходов к изучению произведений, видов народного искусства, в дореволюционных изданиях содержится самая первичная информация о центрах, технологии, колорите, видах орнаментального декора, специальных терминах.

Бесспорное достоинство дореволюционных изданий в том, что они впервые ввели народное искусство Центральной Азии в научный обиход, представив его как искусство уникальное.

Вторым этапом в развитии искусствоведческой науки Узбекистана о народном искусстве стали 1920—30-е годы. Как свидетельствуют источники, в 1918—20-м годах при Кустарном комитете в Ташкенте была создана краевая кустарная организация, в структуру которой входили учебно-показательная мастерская и музей кустарных изделий [98, с. 47].

В мастерской велась подготовка ремесленников в области керамики, набойки, шелкоткачества, ковроделия, мебельно-столярного дела и тиснения по коже. В задачу музея входило собирание и хранение лучших образцов народного творчества, покупка изделий у народных мастеров, составление учебно-ремесленных пособий.

В 1921 г. исследование традиционных художественных ремесел обретает государственную поддержку. При СНК Туркеспублики под председательством М. Куна была создана «научная комиссия по исследованию быта населения Туркестана», в которую первоначально вошли М. Андреев, Н. Маллицкий, Е. Пещерева, А. Шмит [25, с. 10].

В этот период группа этнографов под руководством профессора М. Андреева выезжала в научные экспедиции с целью сбора изделий художественного ремесла для Ташкентского и Самаркандского музе-

ев. Первыми этнографами, внесшими огромный вклад в научное изучение народного искусства Узбекистана, были О. Сухарева, А. Писарчик, Н. Русинова, М. Каплунова, В. Затворницкая, Е. Пещерева. Этими исследователями впервые были собраны и обобщены данные о народных мастерах конца XIX-начала XX вв., составлены карточки с научным описанием экспонатов музеев, содержащие огромный информационный материал, и, наконец, были написаны великолепные научные труды, к сожалению, неопубликованные, но до сих пор служащие подспорьем для современных искусствоведов, изучающих народное искусство Узбекистана.

На некоторых из этих рукописей нам хотелось бы остановиться подробнее с точки зрения анализа методологических подходов к изучению народного искусства Узбекистана.

К примеру, рукопись О. Сухаревой «Декоративная вышивка Самарканда», написанная в 1930-е годы [92]. Здесь порой встречаются тенденциозные фразы, характерные для тех лет, типа: «...вышивка является предметом, в котором явственно отражаются общественные отношения». Однако в целом данная рукопись представляет для сегодняшних исследователей и мастериц-вышивальщиц энциклопедический источник, имеющий как огромное теоретическое значение, так и непосредственное практическое применение.

Автор рассматривает эволюцию традиционной вышивки с середины XIX столетия до 1920-х годов, выделяя в этом историческом промежутке два периода: 1850-1910 годы — феодальный период, причем период 1890-1905 гг. она характеризует как переходный; с 1910 по 1917 годы — капиталистический период.

Говоря о каждом периоде, автор подробно останавливается на видах ткани, нитях и швах, используемых в вышивке, характере орнаментального декора, натуральных красителях, бытовании среди различных слоев населения того или иного вида вышивок.

Для О. Сухаревой эволюция художественно-стилистических особенностей вышивки Самарканда непосредственно связана с социальными изменениями, происходящими в обществе. Так, например, «появление вышивок на шелку знаменует укрепление молодой национальной буржуазии, стремящейся подчеркнуть свое благосостояние».

Думается, что в ряде последних исследований о традиционных художественных ремеслах, носящих непосредственно искусствоведческий характер, отсутствует именно такой аспект, рассматривающий их в неразрывной связи с социальными, историко-культурными, экономическими процессами. Сравнивая нынешние исследования с труда-

ми искусствоведов прошлых лет, в частности с исследованиями 1930-х годов, невольно понимаешь преимущества последних. Во-первых, используется обширный материал, изученный их авторами в процессе экспедиций, в непосредственных очагах народного искусства. (Как известно, со второй половины 1980-х годов возможности выезда в научные экспедиции резко сократились, а впоследствии это стало практически невозможным. Частично экспедиции возобновились в конце 1990-х годов.) Во-вторых, исследователи 1930-х годов, накопив огромный фактографический материал, изучают традиционное искусство в качестве научного предмета, находящегося на стыке с историей, этнографией, фольклором, что значительно обогащает исследование. В-третьих, наше внимание привлекает описание художественного ремесла, которое «дается не в статике, а в динамике, причем произведен анализ причин, вызывающих и направляющих это движение» [68, с. 4].

Эти же методологические принципы прослеживаются в рукописи А. Писарчик «Нуратинская вышивка» [68]. В ней автор большое внимание уделяет видам вышитых изделий. Прежде чем перейти к анализу традиционного ремесла локального центра, она дает подробный анализ истории Нураты, ее экономики, климата, особенностей сельского хозяйства, этнического состава, обрядов и обычаев. Большой интерес представляют прослеженные основные этапы развития нуратинской вышивки, эволюция ее художественно-стилистических особенностей, специфика производства и реализации изделий; материалы, служащие для изготовления вышивок.

Данные методологические принципы получили свое отражение в исследованиях Б. Засыпкина, А. Морозовой, М. Бикжановой, Е. Пещеревой, П. Гончаровой, Л. Затворницкой, В. Мошковой, И. Ноткина [10-12, 24, 34, 57-62, 66], чьи труды лишь частично были изданы (многие так и остались в рукописях) в 1950—70-е годы. В их работах появляется новый аспект — выявление творческой индивидуальности народных мастеров.

Большое значение для изучения традиционных художественных ремесел Узбекистана имеет научно-теоретическое наследие Л. Ремпеля, на котором хотелось бы остановиться более подробно.

Интересно, что уже в самых первых статьях Л. Ремпеля, опубликованных в 1930-м году, поднимаются проблемы художественного ремесла, а именно ковроделия. Скорее всего эти статьи были данью времени, отвечали, как напишет позднее сам автор в книге «Мои современники», «тогдашним установкам».

Подлинное изучение художественных ремесел Л. Ремпелем началось в конце 1950–60-х годах. Надо отметить, что к изучению традиционного декоративно-прикладного искусства Центральной Азии Л. Ремпель пришел после изучения художественных явлений ряда других стран. Примечательно и то, что внимание его привлекала самая различная проблематика: архитектура, живопись России, Грузии, Армении, Украины, что позволило исследователю постичь феномен художественных явлений на широком сравнительном материале.

Изучение архитектуры Среднего Востока, терракот Мерва и глиняных статуй Нисы, древней скульптуры Южной Туркмении, терракотовых плит Афрасиаба позволило ученому осмыслить общую специфику историко-культурного развития региона, специфику его художественной эволюции на протяжении столетий. Изучая традиционное искусство, Л. Ремпель рассматривал его в совокупности с другими художественными явлениями, используя, как писал М. Алпатов, «исследовательский метод принципиально исторический» [86, с. 8].

В работах ученого основополагающие представления о сущности эпохи предвзяли изучение конкретного художественного явления, что позволяло широкомасштабно осмыслить специфику художественно-стилистических особенностей в развитии и давало им емкое объяснение. Это сейчас, когда мы познакомились с трудами К. Вагнера, Б. Рыбакова, В. Василенко, М. Некрасовой, Н. Климовой, Б. Вязьмина, Г. Бочарова, А. Канцедикаса и других, прояснились многие теоретические проблемы традиционного искусства, проблемы его образной специфики, функционирования, семантики мотивов.

Л. Ремпель к изучению традиционного декоративно-прикладного искусства подходил, прежде всего, как историк искусства. Именно исторический срез позволял ему выявить сущность явления в развитии, начиная с истоков, и до явлений более позднего порядка. И то, что сегодня для нас, занимающихся традиционным искусством, стало аксиомой, для Л. Ремпеля в 1960-е годы было вопросом принципиальным. Свидетельство тому — его выступления в прессе по животрепещущим вопросам традиционного декоративно-прикладного искусства.

Хотелось бы остановиться подробнее на монографиях этого ученого, имеющих большое значение для современной науки о традиционном декоративно-прикладном искусстве Узбекистана.

Когда знакомишься с монографией Л. Ремпеля «Архитектурный орнамент Узбекистана», прежде всего поражает охват темы и во временном, и в пространственном отношении, а главное, в поставленной проблематике [84].

Начав с историографии вопроса, автор прослеживает эволюцию архитектурного орнамента Узбекистана от самых его истоков, с эпохи неолита, до 60-х годов XX века. Это и вопросы истории развития, теории построения, классификации орнаментальных мотивов и изучения их семантики, и проблемы технологических особенностей работы народных мастеров XX века.

Или взять, к примеру, статью «Искусство среднеазиатского Междуречья XI — начала XIII веков» [86].

Дав характеристику социально-политического и историко-культурного фона рассматриваемого периода, автор переходит к анализу конкретных видов искусства, в которых происходит зарождение и развитие нового стиля. В разделе, посвященном прикладным искусствам, он отмечает проблему их функционирования в жизни общества XI — начала XIII веков, характеризующегося ростом феодальных торгово-ремесленных городов. Затрагивает вопросы технологических особенностей в каждом конкретном ремесле, проблему изобразительных образов и орнаментальных мотивов, эволюции форм, видов изделий, колорита.

Автор совершенно справедливо указывает на специфичность каждого вида ремесла в плане излюбленных мотивов и тем, но в то же время отмечает единство всех видов традиционного декоративно-прикладного искусства в конкретную эпоху.

Процеируя труды Л. Ремпеля на современные исследования о художественных ремеслах XX века, невольно задумываешься об уязвимости принятой в искусствоведческой науке периодизации XX века как особого этапа в развитии искусства. Если в отношении изобразительных искусств в XX веке эта периодизация оправданна, то применительно к искусству традиционному она искусственно отрывает его от предшествующих этапов, общего древа развития. Это вызывает определенные сложности в изучении семантики образов, эволюции канонов и художественной традиции в целом, развития художественного стиля и т. д. У Л. Ремпеля же как исследователя была иная методология, которая позволяла изучить то или иное художественное явление в развитии и целостности.

Еще один труд — «Далекое и близкое» — бухарские записи Л. Ремпеля в форме эссе [85].

Здесь дан обстоятельный «фон», на котором действовали современники автора тех лет — старейшие зодчие, строившие Бухару, крупнейшие мастера-ювелиры, ткачи, каллиграфы, миниатюристы.

Позднее в книге «Мои современники», вспоминая свои бухарские записи, Л. Ремпель скажет: «Меня не перестает поражать, что

художественное ремесло стоит на Востоке много выше понятия «народный примитив». Это не примитив «умельца-самоучки», а традиционное искусство, отшлифованное вековым опытом до степени устойчивости как школы. Я бы даже сказал, что в художественном ремесле Бухары жила и продолжает жить своя практически осмысленная эстетика» [85, с. 98].

Творчество мастеров, особенности материала и технологических приемов в каждом виде ремесла, форм изделий и изобразительно-орнаментальных мотивов, символика цвета, специфичность функционального назначения предметов, процесс создания произведения художественного ремесла, терминология народного искусства, жизнь ремесленных мастерских и цеховых корпораций, проблемы реализации изделий, процесс обучения ремеслу, «рисоля» ремесленников — все это нашло отражение в монографии Л. Ремпеля «Далекое и близкое». Причем стиль изложения, при обширности фактологического материала и глубине содержания, воссоздает целостную картину реальной жизни 30-х годов, которая предстает как документальная хроника. И в то же время в тексте содержатся определенные обобщения по поводу традиций, традиционности, обрядности, поэтики национального искусства.

Л. Ремпель делает верное замечание, что «описание процесса производства (изделий ремесла. — К. А.) не раскрывает сполна особенностей искусства, «дух вещей», а номенклатура изделий и названия орнаментов имеют больше музейно-этнографическое значение. Творческая жизнь мастера, смысл и характер его искусства познаны менее всего. В чем особенности того воображения и основанной на нем «духовности», которую мастер-художник вносит в свое произведение?» [85, с. 256].

Это звучит как предостережение современным исследователям художественных ремесел и имеет большое значение в методологическом плане.

В главе «Поэтика национального искусства и народный быт» автор расшифровывает своеобразие национального декоративно-прикладного искусства как результат скрещенния трех главных факторов: этногенеза, то есть происхождения народа и прочно установившихся в нем родоплеменных традиций; социально-исторического фактора, то есть общества, среды, в которой творит художник, строя его представлений, чувств и вкусов; и наконец, техники производства, то есть того уровня сноровки и владения материалом, который подсказывает мастеру ритмы и мотивы предметной формы и узора [85, с. 257].

Представляется, что в методологическом плане изучения народного искусства это замечание Л. Ремпелья имеет принципиальное значение для современных исследователей.

И еще одна монография — «Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии» [87], от замысла которой до выхода в свет прошло четверть века. В этой работе проделан опыт систематизации колоссального количества символов космогонии, эпоса и фольклора с древнейших времен, закрепленных в художественном ремесле Средней Азии и смежных культур. И как итог: традиционное искусство — это устойчивая система знаков, символов, образов, метафор, ставшая закономерностью и породившая стереотипы мышления.

Л. Ремпель раскрывает саму сущность и механизм животворности традиционного искусства: небольшое число постоянных символов, взятых в разном сочетании, дает бесконечное количество новых комбинаций, которые создают новые иносказания и метафоры. По Л. Ремпелю, традиционное искусство, будучи плодом культур, устойчивость которых проверялась опытом поколений, приобретало черты быта и воззрений окружающей среды. Иначе оно прекращало существовать.

И в то же время автор пишет о бродячих сюжетах, которые могут поднять традиционное искусство на более высокую ступень развития. Этот труд также является фундаментальным источником для исследователя народного искусства, изучающего проблемы семантики его образов, художественной поэтики и функционирования на современном этапе.

В 1950–60-е годы круг исследователей народного искусства Узбекистана пополняется новыми именами представителей молодого в ту пору поколения. Среди них были Д. Фахретдинова, Н. Аведова, М. Рахимов, С. Махкамова, И. Ноткин, И. Прица, З. Баситханов, Г. Чепелевецкая, А. Алламуратов, оставившие обширное научно-теоретическое наследие, частично опубликованное, но большей частью сохранившееся в рукописях [2, 4, 55, 64, 66, 81, 99, 113].

Исследователи 1950–60-х годов в своих научных трудах продолжают развивать методологические принципы изучения народного искусства, разработанные в 1920–30-х годах. Эти принципы можно сформулировать и систематизировать следующим образом:

- накопление огромного фактологического материала о народном декоративно-прикладном искусстве Узбекистана второй половины XIX — первой половины XX веков в процессе регулярных научных экспедиций;

- видовой принцип изучения художественных ремесел;
- сравнительный анализ локальных школ, выявление их художественно-стилистического своеобразия, которое не только констатировалось, но и мотивировалось такими факторами, как этнический состав населения, специфика историко-культурного развития, климатического, географического расположения того или иного региона;
- следование принципу историзма, согласно которому конкретные виды народного искусства рассматриваются в общекультурном контексте того или иного периода;
- сочетание этнографических механизмов исследования с искусствоведческими, предполагающими изучение атрибуции и функционального назначения, особенностей материала, технологии изготовления, принципов орнаментально-художественного декора, системы мотивов и образов изделий. При этом акцент большей частью делается на поэтическом начале в произведениях;
- тщательная разработка терминологического аппарата в рамках народного искусства Узбекистана, который не потерял своего значения и сегодня;
- неразрывная связь с практикой, народными мастерами, критическое освоение предмета, позволяющее направить творческие поиски в русло подлинной художественной традиции. Этот важный момент предназначения искусствоведческой науки о народном искусстве Узбекистана в значительной степени выпал из поля зрения наших современных исследователей.

Предшествующие исследования стали основой для появления фундаментального труда Д. Фахретдиновой [98]. Народное искусство Узбекистана в нем рассматривается как важная составная часть декоративно-прикладного искусства, включающего в себя, кроме народного искусства, также художественную промышленность и творчество художников-прикладников нетрадиционного направления.

В работе прослеживается столетний путь развития декоративно-прикладного искусства Узбекистана, и в частности народного искусства: с середины XIX века до середины XX века, выявляются основные его тенденции и проблемы, исследуются стилистические изменения, смена эстетических воззрений, отношение к наследию, традициям.

Автор дает полную историографию изучения народного искусства Узбекистана с дореволюционного периода до 1960-х годов, уделяя большое внимание фактологическому материалу.

Д. Фахретдинова предлагает свою периодизацию декоративно-прикладного искусства (это подробно рассмотрено во второй главе

данного исследования в разделе, посвященном периодизации), прослеживает историческую эволюцию ткачества, вышивки, золотого шитья, набойки, ковроделия, паласоткачества, керамики, художественной чеканки, ювелирного искусства, резьбы, росписи и инкрустации по дереву, росписи на папье-маше, тиснения, вышивки и аппликации на коже, резьбы по камню. В анализе ремесленных изделий, творчества народных мастеров, локальных центров, видов народного искусства автор исходит из методологических принципов, разобранных выше. Таким образом, монография Д. Фахретдиновой представляет собой большой энциклопедический справочник по различным традиционным художественным ремеслам Узбекистана.

Однако необходимо отметить, что исследование Д. Фахретдиновой проводилось в тот период, когда в республике происходил процесс внедрения художественных промыслов в промышленность, что организационно выразилось в перестройке артелей в фабрики в 1960-е годы. Для сегодняшнего исследователя явно тенденциозными кажутся высказывания автора монографии о первенствующей роли художественной промышленности в создании бытовых предметов массового характера, «художественные качества которых возрастают из года в год, и особенно за последнее время, в связи с повышением роли художника в производстве. И если в XIX веке эта роль (массовое производство) почти целиком принадлежала в Средней Азии художественным ремеслам и домашнему производству, то в последние десятилетия развитие художественной промышленности снимает с них эту задачу» [98, с. 18].

Однако, как показала жизненная практика, художественная промышленность никогда не сможет заменить самобытность традиционных художественных ремесел, которые Д. Фахретдинова называет областью художественных промыслов и домашнего производства. Народное декоративно-прикладное искусство представляет собой часть культуры, особый тип творчества, который не может быть заменен никаким другим его видом.

Но, говоря о проблемах народного искусства Узбекистана 1960-х годов, автор верно отмечает, что одни его виды развиваются плодотворно, другие живут в отрыве от лучших народных традиций, третьи — способны жить и быть созвучными современности, но нуждаются в определенной организации производства. Эти проблемы народного искусства остаются актуальными и на сегодняшний день.

Новизна методологических принципов отличает исследование народного искусства в монографии А. Хакимова [106].

В контексте проблемы традиции и новаторства как проблемы индивидуально-авторской инициативы исследователь выявляет «первоэлементы», своего рода художественные архетипы в каноническом и неканоническом искусстве. В частности, в творчестве народных мастеров он выявил систему взаимоотношений: первичных архетипов, вторичных, но уже устоявшихся нормативов, неадаптированных элементов. Такой подход позволяет автору проследить эволюционность адаптации новых элементов в народном искусстве, успешную «трансплантацию» нововводимых элементов, имеющих «известную степень приближения к устоявшимся компонентам канонической системы» [105, с. 14].

Определенный вклад в изучение конкретных видов народного искусства Узбекистана в 1990-е годы внесли исследования Л. Ундеровой, О. Ходжаниязовой, С. Алиевой [3, 95, 108].

Они опираются на методологические принципы изучения народного искусства, разработанные в 1950—60-х годах и включающие в себя такие аспекты, как видовой принцип изучения традиционных художественных ремесел и творчества ведущих мастеров; выявление локальных центров, анализ ремесленных изделий с точки зрения их функционального назначения, используемого материала, технологии принципов декорирования.

Эти же методологические принципы легли в основу «Атласа художественных ремесел Центральной Азии. Часть 1. Узбекистан» — многолетнего труда отдела декоративно-прикладного искусства НИИ искусствознания [120].

Помимо текстовой части, он содержит ценный картографический, библиографический, иллюстративный, справочный информационный материал о развитии художественных ремесел в центрах, словарь терминов, данные о народных мастерах — участниках 1 Республиканской ярмарки художественных ремесел, состоявшейся в 1995 году в Ташкенте.

Причем, в большинстве современных исследований, указанных выше и проводимых ныне, как правило, называется период с конца XIX века до наших дней. Это лишний раз подтверждает необходимость рассмотрения традиционных художественных ремесел с точки зрения их исторической, художественно-стилистической эволюции для объективной оценки их состояния на современном этапе, изучения специфики художественной традиции как основы народного искусства. В то же время такой временной охват делает необходимым и объясняет обращение современных исследователей к предшеству-

ющим научным трудам о народном искусстве Узбекистана, еще раз подчеркивая их ценность, оригинальность, не утраченное за прошедшие десятилетия значение.

В целом, характер исследований узбекистанских ученых в области народного искусства определяется двумя направлениями. Первое, характеризующее большинство исследований и остающееся доминирующим на современном этапе, основано на конкретном, эмпирическом методе анализа. Правомерность и актуальность такого исследовательского подхода применительно к народному искусству Узбекистана обусловлена обширностью и многогранностью явлений художественного процесса.

Второе направление, основанное на принципах системного изучения с использованием конкретного, эмпирического и дополнительных дедуктивно-обобщающих методов исследования, является, в целом, новым направлением, получившим отражение в исследовании А. Хакимова [105].

Проблема периодизации народного искусства XX века в контексте трансформации его функциональных особенностей

В этом аспекте хотелось бы более подробно остановиться на стадии «бытие» в принятой нами системе «бытие — народный мастер — произведение искусства — восприятие». Здесь в центре внимания — проблема изучения форм бытования и функционирования народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана XX века, а также его взаимосвязи с историко-политическим, экономическим, социальным фоном в республике, структурно-организационными преобразованиями в области народного искусства, имевшими место на протяжении XX века. Эти вопросы целесообразно рассмотреть в контексте проблемы периодизации народного искусства XX века.

Как известно, в исторической науке принята определенная периодизация различных этапов развития человеческого общества. С интересующей нас точки зрения, хотелось бы остановиться на разграничении в истории нового и новейшего времени, последнее из которых приходится на вторую половину — конец XIX века и связывается с определенным развитием капиталистической формации. Эта периодизация была перенесена и в искусствоведение, зародившееся в лоне исторической науки.

В судьбах народов Центральной Азии этот период непосредственным образом связан с завоеванием Туркестана Россией, предопреде-

лившим более чем вековой путь развития разных сфер жизни народов, населяющих край. В искусствоведческой науке Узбекистана, сформировавшейся в 1920—30-е годы, история искусств с древности до завоевания Туркестана Россией и современное искусство (с конца XIX века по сегодняшний день) отдалены друг от друга как два совершенно взаимоисключающих явления. Но в сущности, если применительно к изобразительным искусствам такая периодизация полностью оправдывалась ходом их формирования и развития (вспомним: начало XX века — русские художники в Туркестане; 1920—30-е годы — формирование национальной школы живописи, графики), то в отношении традиционного декоративно-прикладного искусства Узбекистана, имеющего более чем трехтысячелетний опыт исторического развития, она не оправдывала себя. 1917 год в известной степени прервал «цепь времен».

Изначально, в силу объективных причин, в советский период художественной культуры Узбекистана, начавшийся с 1917 года, при унификации ее с культурами других «братских советских республик», было заложено противопоставление этого периода всей предшествовавшей истории. В этом смысле характерным, отражающим суть своей эпохи можно назвать высказывание Беллетриста 1920-х годов: «Наше время ведет летоисчисление от Октября — это можно сказать без ложного пафоса. На исторической сцене заживо гниет и разлагается буржуазия и ужившиеся с ней остатки патриархально-феодального строя» [9, с. 1].

Именно к разряду «остатков патриархально-феодального строя» оказались причислены и традиционные художественные ремесла Узбекистана конца XIX — начала XX веков.

Позднее эта точка зрения была подхвачена и в какой-то степени канонизирована различными исследователями художественной культуры Центральной Азии. Признавая богатое художественное наследие народов региона в далеком историческом прошлом, относительно развития художественной культуры края в XIX — начале XX веков большинство авторов придерживалось точки зрения на него как на упадочное искусство, переживающее «небывалый застой форм и содержания». Вот что пишут, к примеру, авторы одного из исследований художественной культуры региона XIX — начала XX веков: «...ошибочна и порочна в теоретическом и политическом отношении буржуазно-националистическая точка зрения, что Средняя Азия до присоединения к России находилась якобы в расцвете и что расцвет этот был прерван в результате присоединения. В действительности имела

место невероятная отсталость и в экономическом, и в политическом, и в культурном отношении» [91, с. 28].

Такая установка определяла и характер оценки традиционных художественных ремесел конца XIX — начала XX веков.

Сегодня, когда произошла смена идеологических императивов, актуализировались в совершенно ином политическом контексте проблемы отношения к собственной истории и культурно-художественному наследию. Настал момент, когда необходимо объективно разобраться в тех явлениях, которые имели место в традиционных художественных ремеслах середины XIX — начала XX веков. Знаменовали ли они естественную и своеобразную фазу развития, обусловленную конкретными историческими, экономическими, социальными условиями, или же это действительно был упадок [91] ?

На этот вопрос дало однозначный ответ само время. Сегодня традиционное искусство названного периода представляет лучшую часть коллекций различных музеев, в частности, ГМИ РУз. Кроме того, надо учитывать и еще один момент. Возможно, то, что в начале XX века в силу различных причин воспринималось как упадочное явление, анахронизм, кризис, в конце XX века претендует на то, чтобы стать своего рода классикой. В качестве примера можно привести творчество современных народных мастеров, которые обращаются к традициям художественных ремесел именно конца XIX — начала XX веков. Так что время, независимо от наших желаний и пристрастий, все расставляет по своим местам...

Судьба народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана оказалась нелегкой и в XX веке. Оно пережило все: отношение к нему как к анахронизму, пророчества его гибели, загрязнение его эстетической природы чуждыми элементами, настойчивую «заботу» о нем в виде создания художественных фабрик и заводов, в конечном итоге приводящих к его разрушению.

Все это было результатом непонимания его специфики как традиционного искусства, прежде всего. В ряде исследований, касающихся проблем народного искусства, можно встретить попытки самой различной периодизации с середины XIX века до наших дней. Знакомство с ними актуализирует проблему периодизации народного искусства конца XIX — XX веков, так как в зависимости от ее решения художественное явление, обозначаемое термином «народное искусство», получает различное истолкование. Среди его модификаций — «художественные ремесла», «бытовое искусство современности», «исламское искусство», «кустарные промыслы», «традиционное искусство».

Таким образом, проблема периодизации тесно увязана с проблемой терминологии народного искусства. Не говоря уже о том, что периодизация в искусстве — это не просто скрупулезно выстроенная пирамида хронологических рамок, а полнокровная жизнь искусства, его видов, творческих судеб, произведений, традиций.

В тесной взаимосвязи с проблемой периодизации народного искусства, обусловленной конкретными историческими, экономическими, социальными условиями, находится и оценочный характер различных аспектов народного искусства. В частности, как уже было сказано выше, широко распространенная в науке точка зрения на народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана конца XIX — начала XX веков как на упадочное, претерпевшее кризис форм и содержания, требует тщательного изучения и переосмысления.

Я сочла необходимым более подробно рассмотреть проблему периодизации народного искусства Узбекистана XX века с точки зрения изучения форм его бытования и функционирования, а также их взаимосвязанности с историко-политическими, экономическими, структурно-организационными преобразованиями, так как все эти процессы имели самое непосредственное воздействие на художественное сознание, мировоззренческие основы создателей народного искусства — народных мастеров. Тем более что внутри периодов выделяются конкретные этапы как структурных преобразований, так и имманентного развития народного искусства.

Конец XIX — начало XX веков — период, когда завершается многовековой путь феодального развития края. В 1867 году в результате русской военной экспансии создается Туркестанское генерал-губернаторство со столицей в Ташкенте. В 1868 году Бухарский эмират, в 1873 году Хивинское ханство становятся протекторатами России. В Центральной Азии, получившей статус полуколонии Российской империи, начинается зарождение капиталистических отношений. Центральная Азия становится не только сырьевым придатком имперской экономики, но и крупным рынком сбыта российской промышленной продукции. Как известно, конкуренция с ввозимыми российскими тканями, фарфором, фаянсом, металлической посудой и прочими дешевыми товарами привела в некоторых случаях к снижению художественности местных изделий, введению новых технических приемов изготовления, материалов, сырья и красителей [98].

С 1870-х годов Туркестан в составе России принимает участие в международных выставках, где были представлены разделы кустарных промыслов. Широко выставочная деятельность проводилась и в

самом Туркестане. В 1915 году в Ташкенте основывается Туркестанский кустарный комитет, который начинает подробное исследование отдельных промыслов с целью изыскания путей для их поддержки и дальнейшего развития [98].

В этот период народное искусство, являясь неотъемлемой частью бытовой культуры, выполняет праздничную, утилитарную функции. Изделия вышивки, ковроткачества, резьбы по дереву, орнаментальной росписи, керамики, художественного металла, ювелирного искусства, народная одежда являются не просто исконной частью традиционного быта, а со всей полнотой выражают традиционное сознание, мироощущение. Иначе говоря, в полной мере сохраняется «фольклорное сознание», действует «фольклорный тип коммуникации» [103].

Знакомство с историческим, этнографическим и непосредственно искусствоведческим материалом позволяет сделать вывод о том, что внутри этого периода можно выделить два этапа: 1850-е — 1910-е и 1910-е — 1920-е годы.

Для периода 1850-х — 1910-х годов характерна обстановка еще достаточно устойчивых феодальных отношений, с натуральным хозяйством и сохранением многих пережитков родового строя. Поэтому в данный период народное искусство в основной форме предстает не вычлененным из своего этнографического бытования. В нем еще сохраняется комплекс эстетических представлений, унаследованных от предков. Оно функционирует как духовная художественная деятельность в органической целостности с бытом, обрядностью, обычаями.

Другую форму бытования народного искусства в этот период представляют кустарные промыслы, деятельность которых определяется сбытом изделий. Примерами таких промыслов могут быть гжидуванский и риштанский керамические центры.

В этот период происходит зарождение и такой формы бытования народного искусства, как творчество единичных мастеров, сохраняющих коллективный художественный опыт. Немногочисленные имена мастеров этого периода, которые дошли до нас, — свидетельство того, что в рамках, в целом, еще анонимного творчества начинает проступать индивидуально-авторское начало.

Функциональное назначение изделий, технология их изготовления, используемое сырье, красители, приемы декорирования остаются еще достаточно традиционными. Например, в вышивке используются ткани кустарного производства, нитки почти исключительно шелковые, иногда шерстяные, хлопчатобумажные. Для окрашивания нитей и тканей применяются натуральные красители. В расцветку

вышивок вводилось 7-8 цветов, рисунок был достаточно измельченным, швы отличались высокой техникой исполнения.

В период 1910-х — 1920-х годов натуральные отношения в хозяйстве постепенно сменяются товарными. Доминирующими формами бытования народного искусства в этот период остаются народное искусство, не вычлененное из своего этнографического бытования, и кустарные промыслы. Творчество единичных мастеров начинает носить более явно выраженный индивидуально-авторский характер. Однако зарождающаяся буржуазия становится выразительницей новых вкусов и требований. Изменения происходят в материалах, технике, видах, размерах и количестве изготавливаемых изделий.

К примеру, в вышивке кустарные ткани заменяются фабричными: кумачом, миткалем, сатином. На смену старым растительным красителям, требующим сложных процедур при окрашивании, приходят более яркие и легкие в обработке анилиновые красители. Традиционные шелковые нитки собственной обработки частично заменяются готовыми бумажными нитками. Вышивки производятся в огромном количестве и больших размеров. Орнаментальный декор становится более декоративным, укрупненным и упрощенным, утратив многочисленные мелкие детали. Снижается качество швов, широкое распространение получает тамбурный шов, ускоряющий процесс работы и экономящий шелк.

Второй период — 1920-е — 1980-е годы — неоднороден и неоднозначен в плане форм бытования, функционирования и уровня художественности конкретных художественных ремесел. Внутри него можно выделить 1920—50-е годы, когда учреждается кустарный отдел при СНХ, в задачи которого входило исследование кустарных производств, разработка статистико-экономических сведений, организация артелей, финансирование кустарных производств, создание школ, мастерских, выставок, музея и т. д. При Кустарном комитете в Ташкенте создается краевая кустарная организация, состоящая из учебно-показательных мастерских и музея кустарных изделий. Как и раньше, продолжают сохраняться три формы бытования народного искусства: в этнографической целостности, в кустарных промыслах и в творчестве народных мастеров. Однако явно начинает ощущаться тенденция к сужению сферы этнографического бытования народного искусства, угасанию многих промыслов. Широкое распространение получает такая форма бытования, как творчество единичных народных мастеров. Более того, именно они сохраняют художественные традиции своего ремесла, своего локального центра. Такая переориентация в соотношении форм быто-

вания народного искусства была связана с изменившимся укладом жизни, развитием социально-экономических отношений, бурными темпами урбанизации, обусловившими изменение традиционного функционального назначения многих изделий народного искусства. Говоря о художественной культуре XX века, исследователи отмечали, что под воздействием урбанизации и принципиально иных методов аграрного производства «фольклоропорождающая почва была вымыта, сфера его потребления заполнена всепроникающими продуктами массовой культуры, сохранившийся фольклорный материал был обречен на музейную, ученую или дилетантскую консервацию, «сувениризацию», а в остальном — на нефольклорное функционирование (книга, концерт, выставка) и использование в профессиональном авторском творчестве» [110, с. 154-155].

Действительно, основываясь на материале XX века, нельзя говорить о сохранении в полной мере «фольклорного сознания» или «фольклорного типа коммуникации». Однако вместе с этим мы не можем не принимать во внимание специфику и степень сохранения традиционной культуры с учетом региональных особенностей в ее развитии. При изучении социально-культурных проблем Узбекистана на протяжении XX века разные исследователи отмечали довольно устойчивое сохранение традиций, обычаев и нравственных норм, порожденных патриархально-родовыми отношениями [41, 82, 109, 115, 119].

Народное искусство продолжает выполнять праздничную и утилитарную функции. Но в то же время закупочные акции, проводимые художественными музеями в этот период, позволяют сделать вывод о том, что появляется еще одна функция народного искусства — музейно-выставочная. Именно в этот период коллекции ГМИ, областных музеев пополняются великолепными образцами изделий художественного ремесла конца XIX — начала XX вв., а также работами современных мастеров.

Эта же тенденция продолжает сохраняться и на последующем этапе, в 1960-е — середине 1970-х годов, то есть в период наиболее плачевного состояния народного искусства. Негативные последствия имела ликвидация промысловых артелей с последующим переводом их в систему Минместпрома и Минлегпрома. Изучение историографического аспекта позволяет проследить зарождение в трудах самых разных исследователей, начиная с 1920-х годов, идеи перевода деятельности народных мастеров в систему художественной промышленности. Организационно-структурные преобразования 1960-х годов сыграли положительную роль в насыщении рынка более дешевой бы-

товой продукцией. Однако подлинному народному искусству был нанесен существенный урон. В системе декоративного искусства появился новый вид — художественная промышленность, стилистически приближенная к народному искусству, однако типологически представляющая собой совершенно иное явление. В результате исчезли некоторые виды и центры народного искусства, многие мастера перешли в систему конвейерного производства. Так, к примеру, в Бухаре — одном из крупных центров художественной чеканки, в этот период остается один лишь мастер-усто Салим. Или другой пример: проблематичной становится судьба голубой керамики Ферганской долины. Посвященная этой проблеме научная конференция 1973 года с привлечением широкого круга специалистов сыграла большую роль в возрождении риштанской и гурумсарайской керамики.

В этот период, помимо утилитарной и праздничной функций, в связи с развитием массового туризма, появляется новая функция народного искусства — сувенирная, которая отражается на художественной стороне изделий. Примером может служить опыт самаркандской школы мелкой пластики, ориентированной на покупателя-туриста.

Конец 1970-х — 1980-е годы представляют собой особый период подъема народного искусства, когда после постановления 1978 года создается Творческое объединение народных мастеров «Усто», возрождаются многие исчезнувшие промыслы, народные мастера обретают социальный статус, создаются центры, воскрешаются традиции. Возникновение объединения «Усто» знаменует появление такой формы бытования народного искусства, как организованные мастерские со снабжением мастеров необходимым оборудованием, предоставлением производственных помещений. Продолжают в различной степени сохраняться и развиваться другие формы бытования народного искусства, среди которых доминирует творчество народных мастеров. В этот период, при сохранении утилитарной функции некоторых видов народного искусства, преобладает сувенирная, а также декоративная функция народного искусства. Художественные изделия мастеров начинают продаваться в салонах, закупаются музеями, Дирекцией художественных выставок.

Третий период — 1990-е годы — является периодом продолжения тех преобразований, которые имели место в предшествующее десятилетие. Однако процессы возрождения национальной культуры со времени обретения независимости, безусловно, становятся более интенсивными. Это связано с формированием национальной идеологии молодого независимого государства, стимулирующей интерес узбекского народа к по-

знанию своей многовековой истории, уникальной культуры, духовных ценностей. Отсюда то внимание, которое государство уделяет сфере традиционных художественных ремесел. В то же время рыночные преобразования в сфере экономики, формирование частного предпринимательства также способствуют возрождению и развитию многих видов народного декоративно-прикладного искусства. Это находит свое отражение в зарождении новых структур, а также в эволюции форм бытования и изменении функционального применения изделий народного искусства. Помимо творческого объединения «Усто», научно-производственного центра «Мусавир» возникает новая организационная структура в виде многочисленных центров традиционных ремесел в областях, занимающихся возрождением различных видов народного искусства. По своей сути они представляют организованные мастерские, в которых мастера снабжаются оборудованием, сырьем, сообща реализуют свои изделия. В то же время многие ремесленные мастерские обретают статус малых, совместных предприятий, также занимающихся возрождением традиционного наследия, но преследующих больше коммерческие цели. Примечательно, что на конкурсе женщин-предпринимательниц, устроенном Ассоциацией деловых женщин «Гадбиркор аел» в августе 2000 года, 90% участниц представили изделия народного искусства: вышивки, золотое шитье, ковры, ювелирные украшения, причем выполненные на разном художественном уровне. Таким образом, женский бизнес на современном этапе оказывается самым непосредственным образом связан с традиционным ремеслом. Лучшие образцы изделий художественных ремесел позволяют говорить о том, что в этот период, как и в предшествующий, народное искусство носит ярко выраженный индивидуально-авторский характер. Определяющим фактором в развитии промыслов, локальных центров становится личность народного мастера.

Если, говоря о функциональном назначении изделий в предшествующие периоды, исследователи отмечали, что «на смену утилитарному назначению пришло декоративное» [98, с. 29], то в настоящее время происходит обратный процесс. Возрождающаяся традиционная обрядность на современном этапе определила спрос на традиционные ткани, вышивку, золотошвейные изделия. Возрождение ислама и связанные с этим реконструкция старых и строительство новых мечетей, возвращение ритуалов способствуют увеличению спроса на соответствующие атрибуты: резные двери, ляухи, медночеканные изделия. Народное искусство в этот период выполняет празднично-ритуальную, утилитарную функцию. В то же время развитие международного туризма,

активизация связей с зарубежными странами, необходимость решения проблемы выхода экспортных возможностей Узбекистана на мировой рынок способствуют проявлению сувенирной, коммуникативной, а соответственно и эстетической функций народного искусства.

Однако очевидно, что процесс возрождения традиционных ремесел связан не только с положительными проявлениями: он также актуализирует серьезные проблемы на всех уровнях системы: бытие — народный мастер — производство — восприятие. Эти проблемы получают свое отражение в последующих разделах исследования.

Ученичество как способ передачи традиционного художественного опыта

Проблема ученичества является одной из важнейших в сохранении преемственности традиций народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана.

Исконная любовь узбекского народа к различным видам прикладного искусства никогда не иссякала. На современном этапе, как и на протяжении прошлых десятилетий, обучение основам народного искусства ведется в детских изостудиях, кружках, центрах детского творчества в системе народного образования, системе среднего специального образования. Большую роль в этом процессе играет Академия художеств Узбекистана, создавшая новую многоступенчатую систему художественного образования. Сегодня только в системе Академии художеств в Ташкенте, во всех областных центрах (кроме Сурхандарьинской области) и Каракалпакстане открыто 13 лицеев-интернатов изобразительного и прикладного искусства. В них, помимо общеобразовательной программы и дисциплин по изобразительному искусству, преподаются основы народного искусства в соответствии с исторически обусловленным развитием в конкретной области тех или иных видов ремесел. Так, в Бухарском лицее-интернате ведется обучение золотому шитью, гончарному делу, чеканке. Учащиеся лицеев-интернатов Ферганской долины осваивают изготовление традиционной керамики, резьбу по дереву, чеканку, ювелирное искусство.

Основной преподавательский состав в лицеях представлен выпускниками Национального института художеств и дизайна имени К. Бехзада, Республиканского художественного колледжа, народными мастерами. Предполагается, что выпускники лицеев-интернатов впоследствии составят контингент учащихся в Республиканском художественном колледже, Национальном институте художеств и дизайна им. К. Бехзада.

Касаясь аспекта ученичества в народном искусстве Узбекистана, хотелось бы сконцентрировать внимание на подготовке профессиональных кадров — народных мастеров, вносящих свою лепту в сохранение и развитие традиционных ремесел. На современном этапе можно выделить две основные формы ученичества, способствующие сохранению народного искусства: благодаря им формируются мастера, занимающиеся впоследствии различными видами художественного ремесла.

Одной из этих форм является обучение на отделениях традиционного искусства в Республиканском художественном колледже. Вторая форма ученичества практикуется, в основном, в локальных центрах народного искусства, где потомственные мастера, как правило, не имеющие базового художественного образования, перенимают навыки ремесла от своих отцов и дедов. Это так называемая традиционная система обучения «устоз-шогирд». Сюда же можно отнести мастеров, не являющихся потомственными усто, не имеющих базового художественного образования, но обучившихся ремеслу у других мастеров.

Остановимся на специфике обучения традиционным ремеслам в стенах Республиканского художественного колледжа.

Судьба современных отделений традиционного искусства колледжа тесно связана как с историей его возникновения, так и с историей народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана в целом, а также с историей Ташкента. Как известно, с конца XIX века Ташкент является не только центром ремесла. Он становится центром директивной, выставочно-организаторской деятельности различных учреждений, занимающихся традиционными художественными ремеслами. В 1876 году в Ташкенте основывается первый музей. Ввиду усилившейся тенденции к упадку ремесел принимается ряд мер, направленных на их сохранение. Так, в 1914-1917 годах делается не увенчавшаяся успехом попытка организации в Ташкенте керамической школы. В 1915 году здесь основывается Туркестанский кустарный комитет, который начинает подробное исследование отдельных промыслов с целью изыскания путей для их поддержки и дальнейшего развития [98].

Перенесение в начале 1930-х годов столицы из Самарканда в Ташкент способствовало дальнейшей активизации различных форм художественной жизни.

С 1935 по 1950 годы в Ташкенте функционировал Художественный учебно-производственный комбинат, на базе которого секреты народного искусства передавали молодежи ведущие мастера тех лет:

набойщик А. Абдугафуров, мастера росписи по дереву О. Касымджанов и Я. Рауфов, керамист М. Рахимов и другие [50, с. 33-34].

На комбинате действовало 10 отделений, в том числе ковроткачества, художественной ткани, росписи по дереву, резьбы по ганчу, керамики, чеканки, ювелирного искусства.

В 1952 году при РХУ имени П. П. Бенькова (так назывался в те годы Республиканский художественный колледж) было создано отделение народного искусства, готовившее специалистов в области художественной чеканки, керамики, ювелирного искусства, ковроткачества, абровых тканей, резьбы по дереву, росписи по дереву, резьбы по ганчу. На преподавательскую работу в РХУ были приглашены ведущие народные мастера тех лет: почетный академик Усто Ширин Мурадов; лауреат Государственной премии Ташпулат Арсланкулов; народные художники Узбекистана Мухитдин Рахимов, Якубджан Рауфов, Джалил Хакимов, Ахад Умаров, Махмуд Усманов; заслуженные деятели искусств Узбекистана Т. Тохтаходжаев, М. Касымов, А. Аминов, Х. Касымов, Б. Низамов [50, с. 34]. Однако ввиду материальных затруднений и некоторых принципиальных разногласий обучение по многим видам народного искусства было приостановлено.

Ныне в колледже ведется обучение пяти видам народного искусства: резьбе по дереву (преподаватели О. Файзуллаев, Г. Юлдашев, А. Саидалиев, З. Исамухамедов); росписи по дереву (преподаватели М. Тураев, М. Балтабаев); гончарному делу (преподаватель Ф. Мирзаев); искусству лаковой миниатюры (преподаватель Х. Исакжанов); ювелирному искусству (преподаватель Ф. Дадамухамедов). Отделение ювелирного искусства является сравнительно новым, первый выпуск учащихся состоялся в 2002 году.

По каждому виду народного искусства разработана учебная программа, в основе которой лежит принцип эволюции от простого к сложному. Причем все программы спецкурсов, в основном, были разработаны и систематизированы в 1970-е годы. Так, например, на отделении резьбы по дереву обучение строится следующим образом: первый курс — изучение основ материаловедения, разработка несложных в элементах композиций; второй курс — разработка композиций айланма, купбурчак на ляганах, трюмо, шкатулках, вешалках; третий курс — составление сложных резных композиций на многогранных столиках; четвертый курс — разработка композиций панджара (узма панджара, чармаки, кушмаки, эгри васвос, тугри васвос, чори чашма, суора); разработка резных многогранных хантахта, бешиков, дверей, колонн, люстр; пятый курс — работа над дипломной темой.

По такому же принципу строится обучение и на отделении лаковой миниатюры: первый курс — изучение основ материаловедения, разработка на плитках стилизованных элементов, составление набросков с однофигурными композициями; второй курс — изучение элементов архитектуры, введение их в композиции на материале шкатулок; третий курс — копии с исторических миниатюр, составление композиций на темы сказок, легенд; четвертый курс — составление многофигурных, сложных композиций; пятый курс — также работа над дипломной темой.

Помимо спецкурсов ведется преподавание академического рисунка и живописи, которым в программе отводится большое количество часов. Надо сказать, что в различных статьях, посвященных проблеме ученичества в народном декоративно-прикладном искусстве на материале художественной практики России и Украины, или, как принято говорить, подготовке кадров для художественных промыслов, неоднократно поднимался вопрос о преподавании академического рисунка и живописи будущим мастерам прикладного искусства, причем многие авторы выражали свои сомнения и несогласие с необходимостью такого преподавания [74, с. 101-112, 113-123].

В этом плане привлекает внимание анонимная статья «Задачи художественного образования в Туркестане», вышедшая в 1920-х годах и подписанная «Художник» [32].

В ней впервые была поднята проблема художественного образования с учетом исторического прошлого, самобытной художественной культуры, эстетического своеобразия традиционного прикладного искусства, менталитета народов, населяющих Туркестанский край. Автор справедливо отметил, что «психология художественного восприятия и творчества мусульманского населения резко различается от европейской в самых основных принципах» [32, с. 10].

И это в то время, когда официальная пропаганда того периода призывала: «Мы должны приобщить мусульман к сокровищнице европейского искусства, должны научить их изображению одушевленного мира, свергнув с творческого духа косные цепи Корана» [32, с. 11].

Автор рассматриваемой статьи высказал ценные мысли о том, что после эпохи Темуридов, в связи с развалом гигантской государственной системы, наметился упадок искусства. Вхождение Туркестана в состав Российской империи во второй половине XIX века также способствовало по разным причинам исчезновению некоторых видов традиционного искусства, появлению эклектики и дисгармонии в произведениях народных мастеров. После революции 1917

года традиционные художественные ремесла, воспринятые как анахронизм, оставшийся от феодализма и нуждающийся в подтягивании его к нормам изобразительного искусства, были оттеснены на обочину культурной политики.

Официальной идеологией в области искусства и искусствознания (которое, кстати, только зарождалось) в принципе не была понята эстетика народного декоративно-прикладного искусства. И насколько проницательной на фоне всего этого оказывается мысль автора названной статьи, когда он пишет о необходимости «не учить мусульман рисовать с нелепых гипсов, изображать человеческие фигуры и писать фальшивые композиции передвижнических жанристов, а помочь им восстановить расцвет зодчества, майолики, керамики, резьбы, расцвет отошедших эпох национальной культуры → вот ближайшая и важнейшая задача художественного образования в нашей республике». Он призывает «обратиться к изучению работ великих мастеров лучшей эры мусульманского искусства, неустанно повторять их, развивая и усовершенствуя новыми мотивами и вариациями» [32, с. 11].

Но это был, возможно, лишь единственный голос, который тонул в общем потоке официоза.

Принципиальное непонимание эстетики народного искусства в 1920—30-е годы, потом и в 1950-е годы, прослеживающееся в периодике тех лет, не только отрицательно сказалось на произведениях художественных ремесел, выразилось не только в реорганизации кустарных художественных промыслов в художественную промышленность, но отразилось и на художественном образовании в сфере прикладного искусства. Более того, это непонимание, на мой взгляд, сохраняется и по сей день.

Возвращаясь к вопросу о преподавании академического рисунка и живописи будущим мастерам прикладного искусства, остается лишь констатировать, что большинство педагогов, ведущих непосредственно такие спецдисциплины, как резьба, роспись, высказываются против преподавания академических дисциплин. Они мотивируют это тем, что усвоение спецдисциплин, где важны традиция, канон, условность, декоративность, технология, и одновременно академических дисциплин, где преобладают трехмерность, объемность, реалистическая трактовка, чреватые для юных учеников колледжа раздвоением художественного восприятия окружающего мира. Постоянный переход от одного типа образности к другому оказывается чаще всего не под силу подросткам.

Как свидетельствует один из старейших педагогов-прикладников колледжа Ортык Файзуллаев, именно отказ от академических шту-

дий на отделениях традиционного искусства, интуитивное осознание необходимости организации специального учебного заведения, готовящего мастеров-профессионалов по совершенно иной учебной программе, были одной из причин принципиальных разногласий среди преподавательского состава, а впоследствии и закрытия многих традиционных прикладных отделений бывшего РХУ в 1950-е годы. Вопрос о необходимости академических штудий для будущих мастеров или хотя бы о сокращении часов, отведенных этим дисциплинам, должен быть пересмотрен.

Другая серьезная проблема для традиционных прикладных отделений колледжа — это проблема сохранения локального своеобразия различных школ народного искусства Узбекистана.

По признанию старейших педагогов О. Файзуллаева и М. Тураева, главное для них в учебном процессе — сохранить художественную традицию в резьбе и росписи по дереву. Но о какой конкретно художественной традиции, или, иными словами, о традиции какой художественной школы идет речь?

После знакомства с дипломными работами выпускников училища, бесед с педагогами — ответ однозначен. При том, что учащимся дается информация, скажем, о хивинской, бухарской, кокандской, маргиланской резьбе по дереву или о различных школах художественной росписи, главный упор в преподавании все же делается на ташкентскую школу резьбы по дереву и ташкентскую роспись по дереву.

Большинство выпускников училища, возвращаясь в свои области, продолжают, как можно убедиться на различных смотрах народного искусства, работать в ташкентском стиле, игнорируя своеобразие местных школ.

Это становится одной из главных причин унификации народного искусства, исчезновения его локального своеобразия. Безусловно, это следствие пробелов в учебной программе, в которой не учтена в должной степени необходимость сохранения локальных школ народного искусства. Педагог Г. Юлдашев считает, что в программе обучения должно в равной степени уделяться внимание особенностям различных школ, с последующим предоставлением самому выпускнику права выбора — в стиле какой локальной школы ему работать.

Нет необходимости подчеркивать, что народное искусство Узбекистана на протяжении тысячелетий выработало специфический механизм сохранения и развития своих традиций, в основе которого лежит следование определенным канонам локальных художественных школ. Это является основополагающим началом в системе воспроизводства

любого вида традиционного искусства. Те или иные новации, вводимые мастерами в их художественной практике, базируются, прежде всего, на освоении ими конкретной художественной традиции локальной школы. Народный мастер в принципе не может творить вне конкретных локальных школ. Эклектика различных художественных традиций, канонов локальных школ, в конечном счете, как свидетельствуют различные смотры народного искусства, приводит к снижению художественного уровня работ. А следование традиции одной локальной школы в пределах всей республики влечет за собой унификацию произведений художественного ремесла, исчезновение локальных школ вообще.

Разрешить эту сложную задачу после окончания колледжа в своей практике среди выпускников оказывается по плечу только настоящим творческим личностям, не только владеющим навыками ремесла, но и способным мыслить художественными категориями, сопоставлять, стремящимся достичь уровня творений великих мастеров прошлого.

Художественное образование, как и образование вообще, — это многолетний диалог между преподавателем и учащимся. Безусловно, личность и творческий опыт самого педагога играют огромную роль в процессе формирования будущих мастеров.

Старейшиной среди педагогов Республиканского художественного колледжа, как уже сказано, является Ортык Файзуллаев, с 1962 года преподающий здесь резьбу по дереву. Ученик известного резчика по дереву, заслуженного деятеля искусств Узбекистана Максуда Касымова, он перенял от наставника безграничную любовь к своей профессии, глубокое знание секретов ташкентской резьбы по дереву, настоящую этическую и эстетическую культуру, которая должна отличать народного мастера. На протяжении многих десятилетий Ортык Файзуллаев участвует в многочисленных республиканских, международных выставках и смотрах народного искусства. Все остальные преподаватели отделения резьбы по дереву — его ученики.

Другой педагог, Махмуд Тураев, с 1976 года ведущий отделение художественной росписи, является учеником народного художника Узбекистана, отличника просвещения, известного мастера росписи по дереву Джалила Хакимова. Он также участник многочисленных выставок и смотров народного искусства, его жизнь неразрывно связана с судьбой училища. О. Файзуллаев и М. Тураев, которых на сегодняшний день можно назвать корифеями народного декоративно-прикладного искусства в Республиканском художественном колледже, передают опыт своих педагогов, известных народных мастеров, многочисленным ученикам. Благодаря именно их усилиям и авторитету сохраняются тра-

диции ташкентской резьбы и росписи по дереву, они вносят свой вклад в дело сохранения традиционного искусства.

Отделение лаковой миниатюры колледжа многим обязано усилиям молодого педагога Хасанджона Исакжанова. Выпускник отделения художественной росписи колледжа, закончивший также отделение книжной графики Национального художественного института имени К. Бехзада, он с 1984 года преподает в колледже искусство лаковой миниатюры. Причем непосредственно у мастеров он ему не обучался, так как лаковая миниатюра как вид народного искусства появилась лишь в 1970-е годы.

Работу в области лаковой миниатюры Х. Исакжанов сочетает с работой в монументальной росписи. Вызывает некоторое сожаление, что к преподаванию искусства лаковой миниатюры не привлечены многие другие талантливые мастера, как Ш. Шомахмудов, Б. Юлдашев, Н. Холматов и другие, плодотворно работающие в этой области и способные очень многое дать молодым.

Наиболее плачевным с точки зрения сохранения традиционного искусства можно назвать состояние отделения керамики. Некоторое время там преподавали педагоги Р. Янгигаев и Ф. Мирзаев, выпускники кафедры керамики Национального художественного института. Но они обучали скорее основам нетрадиционной декоративной керамики. То есть, в своей принципиальной основе обучение, за исключением материаловедения и технологии, не имело никакого отношения к народной керамике. А ведь в свое время отделение керамики в колледже вел народный художник Узбекистана, кандидат искусствоведения М. Рахимов. Благодаря его усилиям вернулись из небытия и ожили целые пласты уникального культурного наследия, богатейшей художественной традиции, к которым имели возможность приобщиться юные керамисты.

Сегодня достижения отделения керамики 1970–80-х годов, к сожалению, утрачены. Будут ли они в скором времени восстановлены? Ответить на этот вопрос однозначно невозможно...

Открытие отделения традиционного ювелирного искусства и приглашение в качестве педагога известного узбекского ювелира Ф. Дадмухамедова имело большое значение в процессе подготовки молодой смены. Ориентация на творческий поиск, изучение самобытной художественной традиции с каждым годом становятся ощутимыми в работах выпускников этого отделения.

Кто же обучается в колледже на отделениях традиционного искусства?

Профессия народного мастера всегда пользовалась и пользуется уважением среди узбекского народа. Но в разные годы, под воздействием различных причин, поток абитуриентов то увеличивался, то уменьшался.

К примеру, в 1960-е годы, как рассказывает О. Файзуллаев, интереса к традиционным отделениям у абитуриентов практически не было: в обществе в то время устойчиво бытовали представления о народном искусстве, как об анахронизме, превалировал интерес к профессиональному изобразительному искусству. Были проблемы и с трудоустройством, так как в целом народное искусство было обделено вниманием со стороны государства.

В 1970—80-е годы профессия народного мастера словно дождалась «реабилитации»: после памятного постановления о народных художественных промыслах, образования творческого объединения народных мастеров «Усто» наметился подъем в сфере художественных ремесел, увеличился поток желающих поступить на традиционные отделения колледжа. Однако в 1980-е годы набор на эти отделения проводился раз в два года, конкурс на одно место достигал 14-16 человек.

С конца 1980-х годов и по сей день набор проводится ежегодно. Но, как свидетельствует статистика, при том, что конкурс продолжает оставаться довольно большим (к примеру, на отделение резьбы по дереву — 5-6 человек на место, на отделение лаковой миниатюры — 4 человека на место), интерес среди молодежи к художественным ремеслам заметно снизился.

Некоторая часть учащихся — ведь речь идет преимущественно о подростках, личностях только формирующихся, — в училище поступает по желанию своих родителей. Других привлекает возможный впоследствии хороший заработок. И лишь определенная часть учащихся осознанно выбирает профессию народного мастера, имея внутренний потенциал для творчества и неподдельное желание создавать прекрасное. Естественно, все это находит отражение в уровне работ выпускников колледжа и, в конечном счете, определяет современное состояние народного декоративно-прикладного искусства в целом.

Привлекает внимание и такой момент, как соотношение контингента учащихся из различных областей. Так, если в 1970-е годы среди учащихся на прикладных отделениях преобладали уроженцы Бухары, Самарканда, то в 1980-90-е годы больше поступает молодежи из Ферганской долины. Эта статистика также в какой-то мере отражает развитие художественных ремесел в различных регионах республики. Как отмечают педагоги, численность учащихся из Сурхандарьинской, Каш-

кадарьинской областей минимальна. По всей видимости, соотношение контингента учащихся из различных областей связано с существующей на местах художественной традицией, ее исторической обусловленностью и жизнеспособностью на современном этапе.

Богатая история и расцвет художественных ремесел, их центров, к примеру, в Ферганской долине способствует стремлению молодежи к овладению навыками ремесла, популярности профессии народного мастера. Противоположная же тенденция в Кашкадарье, где слабо развита традиция многих видов народного искусства и у молодежи в целом снижен интерес к художественным ремеслам.

Одним из факторов, сказывающимся впоследствии на учебном процессе, является степень подготовленности абитуриентов по спецдисциплинам. К примеру, ташкентцы поступают в колледж, как правило, после занятий в художественных кружках, в Республиканском центре детского творчества, то есть в большей или меньшей степени подготовленными, благодаря чему им впоследствии легко дается обучение.

Иначе дело обстоит с абитуриентами, приехавшими из областей, так как в большинстве случаев им приходится начинать с азов ремесла. Хотя, как отмечают педагоги, бывают случаи, когда подготовленные учащиеся начинают терять интерес к избранной специальности еще во время обучения в колледже, в то время как менее подготовленные с большим интересом и старанием втягиваются в учебный процесс, нередко становясь впоследствии известными мастерами.

Здесь возникают два аспекта проблемы ученичества. Первый заключается в необходимости создания условий для детского художественного образования в областных, районных центрах, что в целом может быть связано с проблемой воспитания подрастающего поколения, с проблемой понимания и бережного отношения к своим историко-культурным ценностям, сохранения и развития народного искусства. В данном случае проблему кадров могут решить сами выпускники традиционных отделений колледжа, возвращающиеся после окончания обучения в области.

Другой аспект проблемы заключается в необходимости введения своего рода «испытательного срока» для поступивших на обучение, в процессе которого можно будет отобрать достойных, осознавших для себя необходимость овладения выбранной профессией и имеющих подлинный творческий потенциал.

Безусловно, в целом степень информированности, эрудированности в области художественной культуры у выпускников традиционных отделений колледжа намного выше, чем у тех, кто овладевает

навыками художественного ремесла на местах, в локальных центрах, или учится у мастеров-самоучек. Однако уровень работ выпускников колледжа не всегда выше уровня работ мастеров, не постигавших секреты ремесла в учебном заведении. Объяснение этому не может быть однозначным, в каждом конкретном случае оно индивидуально.

Подытоживая сказанное, можно отметить, что Республиканский художественный колледж остается ведущим учебным заведением, выпускающим специалистов в области народного декоративно-прикладного искусства. Однако, вместе с тем, учебный процесс осложнен множеством проблем, требующих внимания и неотложного решения. Ведь художественное образование, или проблема ученичества в народном искусстве, является важным звеном в системе функционирования народной художественной культуры вообще, влияющим на все другие ее звенья, в конечном счете определяя уровень и состояние современного искусства.

Второй вид ученичества в народном декоративно-прикладном искусстве Узбекистана представляют, как уже было сказано выше, потомственные мастера, перенимающие навыки ремесла от своих отцов, дедов, и не потомственные, обучающиеся у других народных мастеров на местах, в локальных центрах традиционного искусства. Эти мастера, как правило, не имеют базового художественного образования в привычном понимании, они не заканчивают средние и высшие художественные учебные заведения.

Но сегодня уже признана специфичность обучения в народном искусстве. Традиционная система «устоз-шогирд» является результатом многовекового опыта передачи художественной традиции. Она включает в себе способ передачи не только традиционного художественного опыта, но и общих этических, нравственных, эстетических норм высокой человеческой культуры. Эти специфические представления о должном отношении народного мастера к собственной профессии, к наставнику, к ученикам, к системе художественных и технологических приемов нашли свое отражение в рисоля — средневековых уставах ремесленных цеховых объединений в Центральной Азии. Безусловно, они несут на себе налет мусульманской духовности, специфичных религиозно-этических правовых норм. В XX веке в традиционной системе «устоз-шогирд» в большой степени сохраняется система нравственно-этических и эстетических норм. Обучение мастеров непосредственно в локальных центрах по системе «устоз-шогирд», где профессия народного мастера в большинстве случаев является династийной реликвией, следует назвать лучшим видом ученичества в традиционном искусстве XX века.

На материале художественных ремесел Узбекистана XX века можно проследить появление, развитие, исчезновение тех или иных видов народного искусства в конкретных регионах, локальных центрах. Эти процессы связаны не только с изменением форм бытования и функционирования народного искусства, но и с личностью народных мастеров, решением ими проблемы ученичества.

Для второго вида ученичества в народном искусстве принципиальное значение приобретают проблемы сохранения и развития локальных центров, их художественных традиций. Вернее, проблема взаимодействия: звенья системы «потомственный или не потомственный мастер — традиционный локальный центр» оказываются взаимосвязанными и взаимозависимыми. Потомственные и не потомственные мастера сохраняют очаг традиционной культуры, и наоборот, локальный центр растит по системе «устоз-шогирд» своих преемников, в числе которых могут быть не только потомственные мастера. В этом сложном взаимообусловленном процессе принципиальное значение приобретает личность народного мастера как учителя, хранителя художественной традиции, передаваемой из поколения в поколение.

Попытаемся вкратце сравнить состояние локальных школ Узбекистана, специализирующихся на различных видах народного искусства, с точки зрения форм ученичества, используя некоторые статистические данные 1 Международной ярмарки народных мастеров, прошедшей в октябре 1995 года в Ташкенте и приуроченной к 50-летию образования ООН.

Из 14 человек, представлявших художественное объединение «Усто» (ташкентские мастера), лишь двое являлись потомственными мастерами, четверо — выпускники колледжа. 8 человек, не будучи потомственными мастерами, обучались навыкам художественного ремесла у других мастеров.

По Хорезмской области: из 7 участников ярмарки 3 человека являлись потомственными мастерами, 4 участника обучались художественному ремеслу у других мастеров.

По Кашкадарьинской области: из 6 участников 2 человека являлись потомственными мастерами, 4 участника обучались у других мастеров.

По Сырдарьинской области: из 3 участников 2 являлись потомственными мастерами, 1 обучался у других мастеров.

По Джизакской области: из 6 участников 4 являлись потомственными мастерами, 2 обучались у других мастеров.

По Андижанской области: из 14 участников 7 являлись потомственными мастерами, 1 — выпускник ТГИИ имени М. Уйгура (ныне

Национальный художественный институт имени К. Бехзада), 6 обучались у других мастеров.

По Наманганской области: из 25 участников 17 являлись потомственными мастерами, 5 обучались у других мастеров, 3 — выпускники традиционных отделений Республиканского художественного колледжа.

По Бухарской области: из 20 участников 6 являлись потомственными мастерами, 14 человек освоили художественное ремесло, обучаясь у других мастеров.

По Самаркандской области: из 14 участников 9 были потомственными мастерами, причем один из них являлся также выпускником ТГИИ имени М. Уйгура; 5 человек обучались навыкам художественного ремесла у других мастеров.

Можно сделать поправку на то, что в 1 Международной ярмарке народного искусства приняли участие далеко не все народные мастера Узбекистана. Однако следует учитывать, что эта ярмарка все же в определенной мере представила современное состояние народного искусства страны, его видов, локальных центров, творчество ведущих мастеров, а также формы ученичества в современном народном искусстве.

Анализ проблем, обозначенных в данной главе исследования, позволяет сделать некоторые обобщения.

Осмысление историографического аспекта изучения народного искусства XX века способствует определению позиций как в плане методологических подходов, так и в плане обозначенной для исследования теоретической проблематики. В целом, наука о народном искусстве является молодой отраслью искусствоведения. Изучение народного искусства в историографическом аспекте актуализирует анализ научного опыта, накопленного в других искусствоведческих школах. Ибо, как было отмечено: «Национальная мысль призвана в своем развитии обращаться к задачам культурного строительства в глобальном масштабе, живо интересоваться судьбами других народов, их взаимоотношениями, проникать в самую глубь их жизни, учитывать национальные интересы» [42, с. 144]..

Теперь сделана первая попытка расширить привычный круг представлений. В результате выявилось следующее.

Теоретические проблемы народного искусства в аспекте преемственности традиций, как и проблемы его функционирования в культуре XX века, являются общими для многих стран. Наиболее глубокие теоретические разработки в этой области сделаны российскими исследователями. В данном исследовании сфокусировано внимание

на таких категориях, как «художественная традиция», «художественный канон», «локальная школа», формы бытования народного искусства, используемые во всех искусствоведческих школах, но в теоретическом плане наиболее полно разработанные именно российскими исследователями.

Однако я считаю, что нельзя применительно к народному искусству Узбекистана полностью использовать теоретическую модель русского народного искусства и тем более абсолютизировать ее: при ряде общих типологических черт, в эволюции традиционных художественных ремесел нашего края большую роль играют такие факторы, как специфика историко-культурного развития Центральноазиатского региона; мусульманский пласт художественной культуры Узбекистана, в котором важное место отводилось традиционным художественным ремеслам; сохранение художественно-стилистических черт мусульманского искусства в некоторых видах народного искусства; сохранившаяся в большой степени традиционная обрядность; активное включение народного искусства в структуру города; наконец, вытекающее из всего сказанного своеобразие менталитета народов Узбекистана, нашедшее отражение в его народном искусстве.

Современный исследователь народного искусства должен в совершенстве владеть как конкретным эмпирическим методом, так и универсально-теоретическими методами анализа, способствующими раскрытию художественного явления в его целостности. В данной работе сделана попытка исследования народного искусства Узбекистана как социокультурного явления, функционирующего в системе: бытие — народный мастер — произведение искусства — восприятие; изучения его как типа художественного творчества, определяемого такими основными категориями, как «художественная традиция», «художественный канон», «локальная школа»; рассмотрения эволюции народного искусства на протяжении столетия. Все это определило структуру исследования.

До сегодняшнего дня проблема периодизации развития различных видов народного искусства Узбекистана XX века в трудах исследователей трактовалась достаточно свободно. Попытка выработать единую периодизацию была впервые сделана в Атласе художественных ремесел: конец XIX — начало XX веков; 1920—80-е годы; 1990-е годы [120].

Однако эта периодизация требует более конкретного обоснования как с точки зрения обусловленности историко-политическими, социально-экономическими, структурно-организационными явлениями, так и с позиции изучения форм бытования и функционирования народного искусства, претерпевших значительную эволюцию на

протяжении XX века. Эти принципы изучения позволили проследить стадию «бытие» в системе: бытие — народный мастер — произведение — восприятие. Я считаю, что необходимо провести дифференциацию этапов внутри периодов: 1) 1850-1910 годы; 1910-1917 годы; 2) 1920-1960 годы; 1960-е — середина 1970-х годов; середина 1970-х — 1980-е годы; 3) 1990-е годы.

Три периода, а также этапы внутри них взаимосвязаны, взаимобусловлены, нередко даже творчество народных мастеров охватывает два из указанных периодов. Но, безусловно, дифференцированная периодизация позволяет полнее проследить эволюцию народного искусства, специфику его функционирования в обществе, особенности механизма действия художественных традиций и канонов традиционного искусства.

В данной главе частичному изучению подвергнута и стадия «народный мастер» в системе: бытие — народный мастер — произведение — восприятие. Исходя из того, что ученичество является важным звеном в процессе формирования народного мастера и в целом функционирования народного искусства как социокультурного явления, я выделила его как специфический аспект изучения. Ведь проблемы художественной традиции, художественного канона, локальной школы необходимо изучать не на уровне художественных произведений, а на уровнях, предшествующих их зарождению. Выделяя два вида ученичества в народном искусстве, я уделила основное внимание обучению художественным ремеслам в Республиканском художественном колледже.

Однако преобладающим видом ученичества в XX веке является обучение художественному ремеслу потомственных и не потомственных мастеров в локальных центрах по традиционной системе «устоз-шогирд». Сегодня в большинстве случаев именно они способствуют сохранению, развитию различных видов народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана и его локальных школ. Более подробно обширная проблематика творчества ведущих народных мастеров Узбекистана, а также молодых народных мастеров — представителей локальных центров, работающих в различных видах народного искусства, будет рассмотрена в следующих разделах исследования.

ЛОКАЛЬНЫЕ ЦЕНТРЫ
В АСПЕКТЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
СВОЕОБРАЗИЯ



Основная цель этой главы исследования — изучение стадий «народный мастер» и «произведение искусства» в системе: бытие — народный мастер — произведение искусства — восприятие. В то же время на конкретном эмпирическом материале народного искусства Узбекистана XX века здесь предпринята попытка сфокусировать внимание на таких важных проблемах, как локальные центры, художественная традиция и художественный канон.

Понятие «локальный центр» со второй половины XX века становится достаточно распространенным в искусствоведческой науке Узбекистана о народном искусстве. Однако до сих пор еще остаются не исследованными в достаточной мере истоки и процесс формирования, эволюция локальных центров различных видов народного искусства.

Во многом это объясняется отсутствием фактологического материала по традиционным художественным ремеслам Узбекистана ранее середины XIX века. Отсутствие материала по предыдущим периодам, в том числе XVII-XVIII векам, не позволяет в полной мере ответить на вопрос: когда возникли локальные центры в народном искусстве Узбекистана? Очевидно одно: это был длительный процесс, связанный с общей историко-политической, социально-экономической ситуацией в регионе, и во всяком случае, в XIX веке уже можно констатировать существование локальных центров.

Среди российских и западноевропейских исследователей существуют определенные разногласия в вопросе уточнения хронологических рамок формирования локальных художественных центров народного искусства. К примеру, В. Гусев, Э. Кильчевская истоки формирования локальных центров связывают с феодальной раздробленностью как характерной чертой социально-экономической структуры феодального общества [27, с. 198, 200]. Т. Разина, А. Ковальска-Левицка, исходя из конкретного материала, утверждают, что формирование локальных художественных центров происходило в период ликвидации феодальной раздробленности, то есть в XVIII-XIX веках [79, 123, с. 196].

Я считаю, что, прежде всего, необходимо исходить из существующего эмпирического материала. Основываясь на богатом и обширном материале искусства Центральной Азии, преемником которого является искусство нынешнего Узбекистана, можно утверждать, что локальные центры в традиционных художественных ремеслах сформировались не в XIX и даже не в XVIII или XVII веках, а существовали еще в эпоху раннего средневековья. Это еще раз подтверждает важный тезис: теоретические проблемы художественных ремесел Узбекистана XX века невозможно решить без изучения того богатейше-

го историко-культурного пласта, который сегодня составляет предмет исследований историков искусств, археологов.

Вспомним, VI-VIII веками датируется существование трех художественных центров торевтики: согдийской, хорасанской, хорезмийской. Применяя современную терминологию, можно утверждать, что селение Зандана близ Бухары также представляло собой уникальный локальный центр по производству согдийских тканей в VI-X веках, не говоря уже о локальных центрах средневековой керамики, миниатюры и других видов искусства. Обнаружение Бударачского клада бронзовых изделий позволяет определить в одном из последних исследований [36] конкретный локальный центр художественного металла Саганийана, относящийся к X — первой половине XI века.

В формировании того или иного локального художественного центра большую роль играют следующие факторы. Первый: этногенез, в результате которого можно установить устоявшиеся родоплеменные традиции в художественном творчестве. Второй: природно-климатический фактор, который формирует специфическую картину мира и систему образов в народном искусстве. Третий: социально-исторический фактор, формирующий народного мастера и также влияющий на поэтику искусства. Четвертый: уровень технического оснащения, или специфика ручного производства, также непосредственным образом связанная с художественной образностью народного искусства. Пятый: специфика функционирования народного искусства, обусловленная третьим из названных факторов.

Нам представляется, что изучение формирования локальных центров в народном искусстве Узбекистана должно носить самостоятельный характер. Это большая и серьезная проблема, также требующая своего решения. В данном же исследовании, в соответствии с поставленными целями и задачами, больше внимания уделено проблеме эволюции локальных центров в народном искусстве Узбекистана XX столетия, прослеживающейся на примере творчества разных мастеров и их произведений. Это объясняется рядом причин.

Во-первых, как показывает историческая практика, существование всякого локального центра, как и всякого художественного явления, имеет свое начало, развитие и конец.

Во-вторых, на конкретном материале народного искусства Узбекистана XX века есть возможность проследить специфику функционирования, а в некоторых традиционных художественных ремеслах — видоизменения самого художественного явления, именуемого локальным центром.

В-третьих, понятие локального центра тесно связано с понятием художественной традиции и художественного канона. Локальный центр в народном декоративно-прикладном искусстве несет в себе общность принципов, на основе которых формируются художественно-стилистические, технические особенности. Локальные центры формируют основу художественной традиции, проявляющейся в специфической системе художественных канонов. М. Некрасовой было отмечено: «Народное искусство как живая традиция формируется и развивается в границах канона. Осознать эти границы, значит, осознать средства народного искусства, школы» [65, с. 189].

Знакомство с обширной эстетической, искусствоведческой литературой по проблеме художественного канона свидетельствует о широте и универсальности этого понятия. Наиболее емкое определение понятию «художественный канон» было дано А. Лосевым: «Канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» [72, с. 15]. Причем автор отмечает, что канон не есть эстетическая категория, не сводится к внешней пространственно-временной закономерности искусства, не есть структура художественного произведения, не есть ни содержание, ни закономерность этого содержания, не есть стиль художественного произведения, но базируется на всех этих понятиях или представляет их модификации [72, с. 15].

Именно такой подход отличает исследование А. Хакимова, для которого система архетипов в народном искусстве включает «в качестве доминантного первоэлемента мотив, элемент орнамента, технологический и стилевой прием, цвет, форму и т. д.» [105, с. 13]. Несмотря на то, что автор пишет: «В нашей трактовке архетип или первоэлемент приближается к понятиям «традиция» или «канон», но в целом является лишь составной частью этих более обобщающих и структурно емких категорий» [105, с. 13], важные теоретические выводы им сделаны именно на основе понимания канона как структуры произведения.

В определении М. Некрасовой канон как система включает в себя знаки школы: «мотивы, художественные приемы, качества, не безразличные к художественному строю образов, дающие... информацию, это последовательность художественного процесса, принципы, технические особенности, связанные с канонами художественными» [65, с. 274]. В то же время, в понимании исследователя, канон дает не только опыт профессиональных навыков, но и создает уровень профессио-

нального мастерства. И самое главное, канон несет и известный уровень содержания [65, с. 274].

Мое внимание привлекло исследование Ю. Плахова [69], который на материале инструментальной музыки народов Центральной Азии, в рамках эстетической функции художественного канона выявляет такие его аспекты, как семантический, историко-типологический, аксиологический и структурно-языковой. Так, семантический аспект канона подразумевает типологию содержательности, присущей каноническому искусству. Историко-типологический аспект канона выступает в форме специфического традиционализма, направленного на копирование древних образцов. Аксиологический аспект отражает апелляцию к канону как к эталону, непререкаемому образцу в художественно-эстетическом, структурном отношениях. Под структурно-языковым аспектом автор подразумевает «наличие собственных, то есть языково-структурных сторон и уровней, касающихся самых различных аспектов строения художественных произведений» [69, с. 26]. Автор выделяет доминирующее положение структурно-языкового аспекта художественного канона, так как именно он позволяет соприкоснуться с материальной стороной искусства. «На наш взгляд, — пишет Ю. Плахов, — видовую конкретизацию в анализе структуры канона, по крайней мере, при сегодняшней степени изученности проблемы, очевидно, целесообразно осуществлять именно в сфере структурно-языковых принципов строения произведений, где канон непосредственно реализован» [69, с. 26]. Попытаемся выявить выделенные автором аспекты художественного канона, при доминирующем акцентировании его структурно-языкового аспекта, на материале локальных центров народного искусства Узбекистана XX века.

Нет смысла ставить цель осветить абсолютно все локальные центры во всех видах народного искусства Узбекистана. Моя цель — на основе материала отдельных локальных центров традиционных ремесел Узбекистана XX века проследить стадии «народный мастер», «произведение искусства», проявляющиеся в неразрывной связи с такими фундаментальными понятиями народного искусства, как «локальный центр», «художественная традиция», «художественный канон».

Также хочется отметить, что локальные центры в народном искусстве Узбекистана в аспекте пространственно-географической традиционности можно разделить на два вида. Существуют локальные центры, сохраняющие исторически сложившиеся пространственно-географические границы. К ним можно отнести, например, локальные центры традиционной керамики. В то же время специфическая худо-

жественная традиция некоторых локальных центров в определенных видах народного искусства, как свидетельствует творческий опыт XX века, выходит за рамки привычных территориальных границ. К ним относятся локальные центры различных видов художественного текстиля и ювелирного искусства.

Локальные центры традиционной керамики

Традиционная керамика, продукт гончарного производства, является одним из древнейших видов декоративно-прикладного искусства Узбекистана. С древности до сегодняшнего дня традиционная керамика прошла долгий и очень сложный эволюционный путь развития, периоды расцвета и упадка различных локальных центров, обогащения и изменения художественной традиции.

Одним из крупных и широко известных центров традиционной керамики Узбекистана и ныне является г. Гиждуван, расположенный в 40 км к северо-востоку от Бухары. Керамика этого центра своим колоритом и богатством орнаментики всегда значительно отличалась от керамики других центров Узбекистана.

История гиждуванской керамики донесла до нас имена таких известных мастеров, как усто Ахунджан (XVIII век), Бакинджон-чиннисоз, усто Абдукадыр, усто Абдусаттар, усто Рустамбай, усто Абдуазиз, Шамсутдин-кальта, Шарафутдин-чиннипаз и др. [81, с. 98].

В начале XX века работали такие известные гиждуванские мастера-керамисты, продолжавшие художественные традиции центра, как усто Салим Рахматов, усто Фатхуллаев, усто Мухамеджан Садыков, мулла Таш-Эргашев, усто Курбан, усто Рустам и другие.

В целом, гиждуванская керамика XX века сохраняет типологию содержательности, свойственную народному искусству. Она несет в себе жизнеутверждающее начало, праздничное ощущение мира, большую созидательную силу, выраженные условным поэтическим языком. Единственной формой обучения художественному опыту гиждуванской керамики является традиционная система «устоз-шогирад».

В гиждуванской керамике XX века сохраняется специфический традиционализм, направленный на воспроизведение образцов предшествующих периодов, то есть художественный канон проявляет свой историко-типологический аспект. Все гиждуванские мастера XX века в той или иной степени апеллируют к некоему эталону керамических изделий своих предшественников как к образцу для подражания. Однако, несмотря на сохранение самобытного локального центра, на протяжении XX столетия произошли определенные изменения в пределах

художественной традиции гиждуванской керамики, обусловленные изменениями системы ее художественных приемов, составляющих структурно-языковой аспект художественного канона.

Изменения потребительского спроса своеобразно отразились на количестве и видах изготавливаемых керамических изделий. Если в 1930-40-х годах число различных видов посуды доходило до 30, а в 1960-х годах сократилось до 15, в 1970-х снизившись еще более, до 10 основных видов, то в 1990-е годы количество видов посуды вновь возрастает до 20-25. Неполивная керамика, которая производилась в Гиждуване в начале XX века, к концу столетия перестала производиться вообще.

Если рассмотреть поэтапно эволюцию гиждуванской керамики, то увидим, что, при сохранении основ ее художественной традиции, художественный канон в структурно-языковом аспекте претерпевает некоторые изменения. В творчестве разных мастеров, в пределах специфического художественного канона, нельзя не ощутить их индивидуальное своеобразие — в колорите изделий, композиции, выборе орнаментальных мотивов. Именно это качество художественного канона определяет развитие, обновление художественной традиции в гиждуванской керамике.

Гиждуванская керамика начала XX века отличается лаконизмом и монументальностью образного звучания. Ее яркость, колористическая насыщенность достигается темно-коричневым цветом фона, крупным орнаментальным узором. Для нее характерен единый ритм орнаментальных мотивов, заполняющих как центральное поле изделия, так и его верхний край. Наиболее распространенными орнаментальными мотивами гиждуванской керамики этого периода являются крупные цветы, листья, розетки, мотив «бодом», парпашша.

В 1960-х годах в творчестве ведущего гиждуванского мастера У. Умарова, при сохранении художественной традиции, основной упор в оформлении блюд делается на центральное поле, то есть, вносятся изменения в композиционную модель. При тональной и изобразительной приглушенности верхнего края ляганов, акцентируется дно, пышно украшенное пальметтами или розетками. Колорит изделий У. Умарова продолжает цветовую гамму гиждуванских мастеров начала века: темно-коричневый, синий, белый, оранжевый цвета.

Этот композиционно-колористический принцип доминирует и в керамических изделиях ученика У. Умарова — И. Нарзуллаева (в ГМИ инв. №№ 1517, 1547, 1548, 1555, 1552). Поверхность его ляганов условно состоит из трех частей: скромной одноцветной или двухъярусной каймы; монохромного цветового поля и пышной розетты,

оформляющей дно. В то же время нельзя не отметить керамические изделия И. Нарзуллаева периода 1960-х годов, более близкие в стилистическом отношении к работам начала века. Это ляган (инв. № 1551) и суттавок (инв. № 1544), ныне также хранящиеся в ГМИ. Их отличает монументальность образного звучания благодаря использованию крупных цветочных мотивов по всему полю, размеренному ритму узоров, темно-коричневому фону. Автор, творчески подходя к художественной традиции, осваивает приемы разных мастеров своего центра. В результате в пределах художественного канона создается своеобразный художественный стиль, индивидуальный почерк мастера, который отличает его от других мастеров.

В 1990-е годы гиждуванский керамический центр представлен творчеством сыновей знаменитого народного мастера Ибодулло Нарзуллаева — Абдулло и Алишера. Это шестое поколение этой династии керамистов. На сегодняшний день они — единственные мастера гиждуванской керамики, сохраняющие секреты ее уникальной художественной традиции, что передаются из поколения в поколение на протяжении вот уже трех столетий.

Древней технологии керамического производства они учились у отца. Являясь потомственными мастерами, оба брата Нарзуллаевых имеют высшее техническое образование: ведь были времена, объясняют они, когда традиционная керамика, как и все народное декоративно-прикладное искусство в целом, не считалась серьезной профессией, а могло быть лишь увлечением на досуге.

После постановления 1978 года о возрождении и развитии художественных ремесел отношение к народному мастеру, как и в целом к традиционным ремеслам, изменилось. Но проблема сохранения локальных центров ремесла на современном этапе приобрела особую актуальность. Если, как рассказали сами мастера, до 1940-х годов в Гиждуване было около 40 керамических мастерских, и в каждой из них работало по 30-40 мастеров, то сейчас только братья Нарзуллаевы и их ученики сохраняют художественную традицию своего центра, всеми силами развивая его.

Как известно, технология в керамике начинается с выбора и обработки материала — глины. Братья Нарзуллаевы используют только местную глину. Обработка глины, формовка традиционных изделий, специфика обжига, применение толстого слоя глазури, особый колорит гиждуванской керамики, отличный от колорита гончарных изделий других центров, специфичность орнаментики — все это в работах Алишера и Абдулло Нарзуллаевых выдержано в рамках традиции.

На протяжении XX века утрата в определенной мере функционального назначения ряда видов керамических изделий проявилась в уменьшении количества изготавливаемых керамических форм в различных локальных центрах. Ассортимент форм традиционной керамики, изготавливаемой в мастерской Нарзуллаевых в 1980-х годах, относительно, скажем, начала века явно сократился. Однако в 1990-х годах вновь появляется тенденция к увеличению видов керамических изделий. Нарзуллаевы изготавливают такие виды традиционной посуды, как каса, шокаса, нондоны, кандоны, дукки каса, товоки лянгары, жирготи.

Следуя художественной традиции, сложившейся в XX веке, братья Нарзуллаевы используют для керамической посуды свинцовую глазурь. Толстый слой глазури, применяемый гиждуванскими мастерами, усиливает яркость и сочность красок. При обжиге большинство подглазурных красок сливаются, контуры расплываются. Отсюда и своеобразие насыщенного колорита гиждуванской керамики, ее живописной орнаментики. Также следуя традиции, в некоторых случаях братья Нарзуллаевы вводят в определенных соотношениях свинцовую глазурь в состав подглазурных красок, в результате чего те становятся еще более легкоплавкими. Во время обжига краски, растворяясь в глазури, выходят за контуры рисунка и растекаются по поверхности изделия, создавая оригинальный эффект.

Колорит изделий Нарзуллаевых отличается полихромностью. Для росписи мастера применяют зеленый, темно-желтый, коричневый, темно-синий, белый, кирпично-красный цвета, которые наносятся на ангоб довольно толстым слоем. На некоторых изделиях Нарзуллаевых можно увидеть наложение двух-трех слоев краски одного тона. Применяется и традиционная окантовка рисунка рядами белых точек «нохат» (горох) на темно-коричневом фоне или темно-красных точек на белом фоне. Братья Нарзуллаевы отдают предпочтение росписи по темному фону, в редких случаях делая росписи на желтом фоне.

В композициях изделий Нарзуллаевых можно выявить два типичных решения: в центральной части росписи располагается ряд симметрично расположенных фигур либо помещается один крупный узор с мелким растительным орнаментом вокруг. В результате центральное поле делится на несколько секторов с закругленными углами. Таким образом, мастера вносят свои изменения в композиционную модель художественного канона гиждуванской традиции.

Орнаментальные мотивы керамических изделий Нарзуллаевых многообразны. Сами мастера насчитывают их около двухсот. Ведущее

место среди них занимают растительные мотивы. Это узоры типа «ислими», среди которых можно выделить следующие: «жйдагул», «чертак», «моргула», «бута», «нохат», «бодомча» и др. Помимо стилизованных растительных мотивов в росписи гиждуванской керамики можно встретить изображения крупных цветов, листьев, розеток. Геометрический орнамент в работах Нарзуллаевых, как и в работах их предшественников, отделяет орнаментальные ряды друг от друга. Не так часто, но все же встречается в этих изделиях и изображение архитектурных сооружений.

Беседы с молодыми гиждуванскими мастерами выявили, что они зачастую сами не могут объяснить семантику многих орнаментальных мотивов, которые используют в своих работах. Однако семантический аспект художественного канона здесь, безусловно, присутствует. Чисто интуитивно, исходя из художественного канона гиждуванской керамики, мастера изображают зооморфные мотивы, как, например, «мораги» («змеиная дорога»), «мораги нохат»; а также ряд мотивов архитектурного орнамента, например, «мехроби», «ислими кошин», «мадохили».

Также популярным у Нарзуллаевых остается традиционный узор в виде круга, семантика которого восходит к образу луны. Необходимо отметить, что истоки многих орнаментальных мотивов, используемых гиждуванскими мастерами, уходят в древность и средневековье. Сами они это объясняют тем, что Великий шелковый путь, способствуя сближению и взаимообогащению художественных культур, находил свое отражение и в керамике. Не это ли дает объяснение распространению как в античной керамике, так и в гиждуванской мотива меандра, названного «мораги», или мотива «ислими», под разными названиями распространившегося и в Центральной Азии, и в Китае, и в Италии?

Исследование изобразительно-орнаментальных образов в современной гиждуванской керамике позволяет с уверенностью говорить не только о сохранении художественной традиции этого центра, но и о выражении в ней сущностных черт народного искусства. Специфические образы-типы, олицетворяющие силы природы, служат символами, связывающими человека с природой, космосом.

Алишер и Абдулло Нарзуллаевы, владея высокой техникой керамического искусства, сохраняют в своем творчестве своеобразие художественной традиции гиждуванского керамического центра. Им приходится решать проблемы не только творческого, но и организационного характера. Сейчас они прилагают все усилия для того, что-

бы построить дом-музей, в котором могла бы быть представлена керамика гиждуванских мастеров разных столетий.

Как свидетельство повышения социального статуса народного мастера в независимом Узбекистане можно расценивать тот факт, что керамисты Нарзуллаевы являются участниками различных международных фестивалей, смотров, выставок народного искусства. В 1995 году ЮНЕСКО наградило Алишера Нарзуллаева дипломом мастера. В 1999 году он завоевал первое место в номинации «Лучший ремесленник года» на Республиканском конкурсе «Ташаббус», устраиваемом Палатой предпринимателей и товаропроизводителей.

Другим крупным центром производства керамической посуды является г. Риштан в Ферганской области. Как свидетельствуют источники, среди керамических изделий XIX — начала XX веков риштанская керамика занимала ведущее место. Расцвет этой локальной школы также приходится на начало XX века. Работы риштанских мастеров конца XIX — начала XX веков У. Артыкбаева, М. Джаббарова, Р. Касымова, М. Миралиева, Мухаммада Садыки и других хранятся ныне в ГМИ, представляя собой для современных мастеров центра классическое наследие. Впоследствии, в 1930-е годы, художественные достижения мастеров того периода нашли развитие в творчестве М. Исмаилова, Р. Касымова, К. Разыкова и других.

Анализируя состояние и своеобразие риштанской керамики в 1950-х годах, М. Рахимов писал, что ее «популярность уменьшилась в наши дни, так как современная риштанская керамика и по техническим, и по художественным качествам значительно ниже изделий конца XIX — начала XX века» [81, с. 82].

Упадок, характеризующий центр в 1940—60-е годы, с 1970-х годов, после конференции 1974 года, посвященной проблемам голубой керамики Ферганской долины, сменился началом возрождения центра.

Перемены, произошедшие в Риштане за последние три десятилетия: изучение мастерами самобытной художественной традиции своего центра; сохранение ученичества, преемственности поколений в художественном ремесле; создание Риштанского завода художественных керамических изделий, — способствовали развитию уникального керамического искусства в локальном центре, завоевавшем мировую известность.

На протяжении XX века художественная традиция риштанской керамики нашла свое закрепление в специфическом художественном каноне. В основе творчества риштанских мастеров лежит идея глубокой, неразрывной связи человека и природы, опозитизированно-

го отношения к окружающему миру, активное жизнеутверждающее начало. В создаваемых произведениях четко проявляется нацеленность на сохранение поэтики творений предшествующих этапов, то есть историко-типологический аспект канона. Неразрывно связано с этим и соблюдение верности керамическим образцам в художественно-эстетическом, структурном отношении. Все эти аспекты художественного канона, в свою очередь, находят свое выражение в его структурно-языковом аспекте, то есть на уровне структуры произведения.

Долгие годы старейшим среди мастеров-керамистов Риштана являлся народный художник Узбекистана, лауреат Государственной премии Ибрагим Камилов. Потомственный мастер, он десять лет потратил на то, чтобы раскрыть секреты технологии изготовления ишкоровой поливы и обновления декора. Именно благодаря усилиям Камилова и его учеников А. Юлдашева, Ш. Юсупова, а также мастеров Х. Саттарова и Б. Нишанова удалось возродить уникальную традицию риштанской керамики.

Принципиально, что сохранение художественной традиции в народном искусстве И. Камилов понимал как расширение системы ученичества на местах, в локальных центрах, предоставление мастерам условий для свободного творчества.

В 1960-е годы мастера имели возможность работать только лишь на Риштанском керамическом заводе, что приводило к тиражированию форм, видов изделий и орнаментального декора, не оставляя место полету творческой фантазии. Как рассказывал И. Камилов, в 1980-е годы керамисты стали сдавать свои работы на завод и реализовывать их в других местах, что стимулировало мастеров к более активному творчеству.

Ассортимент керамических изделий И. Камилова составляют традиционные чаши различных размеров: шокаса, дукки каса, лабаги каса; блюда небольших размеров: миена товок, норин товок, ляганы, вазы.

Изготовленную посуду, глазурованную земельно-щелочной прозрачной глазурью — «окпаз», мастер расписывает в сине-голубой и зелено-голубой гамме, включающей оттенки коричневого цвета.

Керамические изделия И. Камилова необычайно живописны. Они отличаются многообразием растительных узоров, изяществом композиций, «красота которых усиливается высокими свойствами ишкоровой поливы, дающей очень красивый мягкий блеск» [81, с. 83]. Свои изделия мастер, согласно традиции, обжигает дважды: первый обжиг — хомпоз, то есть без глазури, второй — с росписью и глазурью при температуре 1000°C.

Интересны композиции и орнаментальное решение керамических изделий И. Камилова. Как правило, центральную часть ляганов занимает крупный сложный мотив растительного характера, борта заполняются сочетанием различных геометрических узоров. Свои керамические чаши мастер, в основном, оформлял с внешней стороны, подчеркивая центральную часть и окружая тонкой каймой верх изделия. Из геометрических орнаментов мастер часто использовал непрерывную прямую линию, оттеняющую орнаментируемое поле; кружочки, точки, мелкие розетки, наряду с традиционными геометрическими узорами: «нохати хонаги» (горошек), «хонаги» (комнатный), «хати мехроби» (вписанный в михраб).

В своих работах автор широко использовал растительные мотивы, например, аноргул (цветок граната), написанный на белом фоне темно-синими, коричневыми, зелеными красками, а также листья. В роспись своих изделий И. Камилов также широко вводил изображение кумгана, появление которого, как и других предметных изображений в риштанской керамике, относится ко второй половине XVIII века.

Поиски знаменитого мастера сегодня продолжает его сын И. Камилов, применяя больше свинцовую глазурь при выполнении полихромных росписей. Исторически сложившиеся художественные традиции риштанской школы керамики помимо И. Камилова сохраняют и развивают в своем творчестве А. Юлдашев, Ш. Юсупов, Х. Саттаров, Б. Нишанов, А. Назиров, Р. Усманов, М. Саидов, А. Исаков, А. Тожалиев, Ю. Палванов и другие.

Другим ведущим мастером риштанской школы керамики является Ш. Юсупов. Мастер большого творческого диапазона, он вносит свою лепту в сохранение самобытной художественной традиции. Потомственный мастер Ш. Юсупов унаследовал секреты многих технологических приемов от своего отца и от усто И. Камилова. Первоначально, еще в юношеские годы, Ш. Юсупов копировал мотивы орнаментального декора керамических изделий старых риштанских мастеров, проникая, таким образом, в глубины их художественного мышления. Однако постепенно мастер осознал, что художественный канон не есть нечто застывшее на века, а представляет собой скорее своеобразный художественный язык, варьируемый в определенных пределах.

Большое воздействие на формирование Ш. Юсупова как мастера оказало изучение им образцов традиционной керамики Узбекистана в различных музейных коллекциях, на художественных выставках, смотрах, а также многочисленные встречи с большим знатоком художественной керамики Узбекистана Мухитдином Рахимовым. Со-

вершенствуя свое техническое мастерство, изучая основы композиционного построения, Ш. Юсупов постигал условный изобразительно-орнаментальный язык риштанских керамических изделий, проникал в специфическую систему «архетипов» — первоэлементов образного выражения риштанской керамики [105, с. 12].

В керамических изделиях Ш. Юсупова, с одной стороны, ощущается художественно-стилистическое родство с изделиями других риштанских мастеров; с другой стороны, в композиционном решении его произведений, сочетании орнаментальных мотивов, нюансах колорита, свободной манере письма невозможно не почувствовать индивидуальное своеобразие мастера.

Ш. Юсупов предпочитает изготовление плоских ляганов, оформление которых композиционно состоит из трех частей: тонкого бордюра, широкой каймы и центрального поля. В оформлении блюд мастер использует геометрические и растительные узоры, знаки с символическим содержанием, предметные изображения. Как правило, на центральном поле ляганов мастер помещает такие мотивы, как «бодомгул», «куст граната», «кумган», широкую кайму покрывая ритмическим сочетанием круглых фигур, точечным орнаментом «нохат», шахматным узором, состоящим из синих и белых квадратиков, ромбовидным орнаментом («турсимон»), изображениями различных видов сеток, внутри них помещая кружки, точки, розетки.

Если сравнить два блюда работы И. Камилова и Ш. Юсупова, в оформлении которых использована одна и та же тематическая вариация, скажем, куст граната, невозможно не заметить следующее. При тематическом и художественно-стилистическом единстве обоих блюд, при доминировании изобразительного мотива «куст граната», они обладают разным эмоциональным звучанием.

Блюдо И. Камилова отличается большей изысканностью, активной ролью белого поля, на которое наносится орнаментальный узор, для фона выбираются мелкие и тонкие элементы декора. Для блюда Ш. Юсупова характерна свободная манера письма, сочетание основного мотива с другими крупными «равноправными» орнаментальными узорами.

Или, к примеру, сравним два блюда этих же авторов с изображением мотива «кумган». Мастера применяют те же художественные принципы, о которых уже сказано, с одним лишь важным отличием. Если кумган в блюде И. Камилова занимает центральное положение, подчиняя себе все другие элементы декора, то в блюде Ш. Юсупова кумган явно смещен в левую боковую плоскость центрально-

го поля блюда. Равноправное положение с главным мотивом занимает пышный куст растения, придающий плавность и мягкость общему образно-эмоциональному звучанию изделия. Исследователями было верно отмечено, что в трактовке традиционных мотивов в работах И. Камилова и Ш. Юсупова «имеет место интонированное содержание в зависимости от формальных решений — цветовых, композиционных и т. д.» [105, с. 51].

На сегодняшний день творчество Ш. Юсупова многообразно, при сохранении художественной традиции риштанской школы в его работах сильно ощущается индивидуально-авторское начало. Мастер продолжает свои творческие поиски. На выставке риштанской керамики, организованной в Ташкенте в 1997 году культурным центром «Зумрад» при Ассоциации деловых женщин, мастер представил совершенно нетипичные для него керамические блюда, решенные в коричнево-желтой гамме, отойдя от привычного голубого колорита при сохранении традиционного орнаментально-декоративного оформления.

Возможно, что эти поиски уже сложившегося мастера, занимающего одно из ведущих мест в искусстве современной риштанской керамики, представляют собой попытки обновления и не обрели еще законченный вид.

Творческий поиск своего отца продолжает сегодня сын Ш. Юсупова — Алишер. Работы А. Юсупова сегодня отражают пока этап ученичества, через который в свое время прошел сам Ш. Юсупов, закладывая тем самым основу для самостоятельного творчества в дальнейшем.

При сохранении художественной традиции риштанской керамики, индивидуально-авторское начало ощущается в работах А. Юлдашева, А. Исакова, Р. Усманова, А. Назирова. На ярмарке традиционных художественных ремесел, устроенной американской организацией «Каунтерпарт Консорциум» в 1997 году, все четыре мастера при анкетировании на вопрос: «Что предпочитаете — сохранять традицию или экспериментировать?» — однозначно ответили: сохранять традицию.

А. Исаков, Р. Усманов и А. Назиров обучились секретам искусства керамики у риштанских мастеров А. Абдукадырова, И. Камилова, Х. Саттарова и других. Ныне они сами обучают молодых мастеров.

Как и другие мастера, они изготавливают и оформляют традиционные блюда — ляганы. В творчестве А. Исакова, как впрочем и А. Юлдашева, помимо ляганов, встречаются фигурные кувшины «обдаста гилдирак», «обдаста урдак», «хурма» (горшкообразный сосуд

для кислого молока). В определенной степени это также является возрождением традиции, так как в последние два десятилетия эти традиционные формы практически исчезли. Художественный канон в своем структурно-языковом аспекте характеризуется гибкостью, разнообразием вариаций, определенной свободой творческих поисков народных мастеров.

Мастера применяют традиционную земельно-щелочную прозрачную глазурь «окпаз», расписываемую в сине-голубой и зелено-голубой гамме, причем образный эффект усиливается применением ишкоровой поливы, придающей керамическим изделиям мягкий блеск. В оформлении своих изделий мастера используют геометрический, растительный орнамент, предметные изображения, каллиграфические надписи, которые имеют больше декоративное звучание, чем несут смысловое содержание.

В целом, риштанский центр керамики на сегодняшний день представляет благополучный локальный центр, в котором работает множество мастеров, потомственных и не потомственных. Мне представляется, что можно констатировать новое возрождение и расцвет к 90-м годам XX века риштанской школы керамики. Однако этот процесс вовсе не означает полного отсутствия проблем у современных риштанских мастеров. Столь же острой, как и в предыдущие десятилетия, остается проблема нехватки сырья; ограничены земельные площади, отведенные под посев специальной степной травы — гуляк; пока нет возможности открыть художественный салон керамики в г. Риштане. Определенную настороженность вызывают творческие поиски некоторых молодых риштанских мастеров, работы которых возрождают традиции прошлого (к примеру, использование свинцовой глазури или коричневого фона), однако их опыты выходят за пределы ныне действующей художественной традиции как системы.

В одном из недавних исследований, посвященных риштанской керамике, автором справедливо отмечено: «Секрет стабильности риштанской школы — в непрерываемой связи нескольких поколений мастеров, когда работу отца разделяют сыновья... По-прежнему трудное ремесло гончаров постигается под зорким и внимательным наблюдением старших мастеров» [43, с. 10]. Иными словами, в Риштане сохраняется традиционная система обучения «устоз-шогирад». Решение проблемы ученичества способствует сохранению локального центра, его уникальной художественной традиции, закреплённой в специфическом художественном каноне.

Таким образом, Риштан представлен творчеством более десятка зрелых, оригинально мыслящих современных мастеров.

Иначе обстоит положение с гончарами Гурумсарая, где работают сегодня ученики М. Турапова.

В 1970–80-е годы гурумсарайская керамика была представлена четырьмя мастерами, продолжавшими одну династию, — М. Рахимовым, М. Тураповым, Х. Хакимовым, Х. Сатимовым.

Ушли из жизни многие мастера, и судьба известного керамического центра стала вызывать тревогу. О Гурумсарае заговорили на различных форумах, обсуждавших проблемы народного искусства Узбекистана, в газетных и журнальных публикациях [107, с. 22-23].

До недавнего времени гурумсарайский центр керамики был представлен творчеством одного оригинального мастера — М. Турапова, сохранявшего художественную традицию центра. С уходом из жизни последнего яркого мастера гурумсарайской керамической традиции судьба этого локального центра народного декоративно-прикладного искусства остается неопределенной. Личное знакомство с творчеством учеников М. Турапова и, прежде всего, с творчеством самого мастера позволяют проследить функционирование художественной традиции, художественного канона на материале этого уникального локального центра.

Потомственный мастер М. Турапов работал исключительно в традиционной технологии, включающей в себя сбор травы гуляк, из которой получают ишкоровую глазурь; ручное формование на гончарном круге; выполнение орнаментально-художественной росписи на изделиях. Излюбленными видами керамических изделий мастера являлись огромные ляганы (диаметр — 0,5 м), а также средние и плоские блюда: бадия, баркаш, глубокая чаша с развернутыми бортами.

Можно лишь вспомнить, что М. Рахимов, Х. Сатимов, Х. Хакимов наряду с ляганами активно изготавливали различную мелкую посуду хозяйственно-бытового назначения каймакдоны, сосуды «хурма», кувшинчики для молока. Представляется, что в предпочтении мастерами Гурумсарая тех или иных видов керамических изделий также отражается специфическое функционирование художественной традиции в народном искусстве, дающее определенную свободу народным мастерам, возможность наиболее полного проявления их индивидуально-авторского начала.

Далее, если в колорите своих произведений М. Турапов сохранял специфический для гурумсарайских керамических изделий дымчатый голубовато-зеленый цвет, то в использовании им орнаменталь-

ных мотивов явственно виден характерный почерк мастера. В оформлении своих работ он использовал четырехлистник («чорбарг»), крестообразный узор с расширяющимися от центра концами («бутсимон безак»), разнообразные вариации мотива «петушинный гребень», многоугольные звездчатые фигуры («куп бурчакли юлдузсимон безаклар»).

В среде исследователей традиционной керамики Узбекистана часто можно услышать, что произведения Гурумсарая легко узнаются по традиционным орнаментальным мотивам, в частности, по мотиву кумгана. Действительно, в работах Х. Сатимова, М. Рахимова не раз обыгрывался мотив кумгана, трактованного на центральном поле ляганов в обрамлении пышных кустов. В работах же М. Турапова изображение кумгана встречается редко [105, с. 56], в чем также находит свое выражение индивидуально-авторское начало.

В целом, работам М. Турапова свойственны монументальность, особая архаичность образного звучания художественно-орнаментального декора. Система использованных мастером орнаментально-изобразительных мотивов, не выходя за пределы общей художественной традиции единого локального центра, отличается цельностью, гармоничностью и оригинальностью.

Еще совсем недавно исследователи отмечали: «Актуальной проблемой для гурумсарайской школы керамики является проблема ученичества» [3, с. 10]. Сегодня среди учеников знаменитого мастера, перенимающих секреты гурумсарайского центра керамики, — А. Турапов, М. Турапов, О. Турапов, В. Турапов, Б. Ашуров, В. Буваев. Их работы в большинстве своем пока представляют копирование образцов изделий наставника. Однако в творческих поисках учеников нельзя не отметить не характерное для мастера обращение к мелким формам традиционной посуды хозяйственно-бытового назначения — тем же каймакдонам, хумдонам и т. д. (А. Турапов, Б. Ашуров, В. Буваев); стремление к преобладанию голубого цвета в общей дымчато-матовой гамме традиционных для гурумсарайского центра изделий (В. Буваев).

Это объясняется воздействием художественного рынка, спецификой современного потребительского спроса, когда более востребованы мелкие и средние по размерам керамические изделия, нежели ляганы огромных размеров. Думается, через несколько лет, при тщательном изучении и сохранении художественной традиции гурумсарайской керамики, сегодняшние ученики М. Турапова смогут стать мастерами, достойными своего учителя.

Несколько лет тому назад, в личной беседе с автором этих строк, М. Турапов говорил о своей многолетней мечте — строительстве ке-

рамического цеха в Гурумсараяе, по примеру Риштана, что позволило бы значительно расширить систему ученичества, стимулировало бы творчество гурумсарайских мастеров-керамистов. Причем, говоря о керамическом цехе, мастер имел в виду не конвейеризацию и применение машинного производства в изготовлении керамических изделий, а сохранение ручного труда, традиционной технологии, прежде всего. Керамический цех, в его понимании, облегчил бы ряд этапов рабочего процесса, дав возможность собирать траву гульяк общими усилиями, формовать изделия на нескольких гончарных кругах, ввести специализацию труда керамистов, увеличить число мастеров. В конечном же счете, это привело бы к повышению социального статуса народных мастеров.

Однако мечта мастера о керамическом цехе в Гурумсараяе до сих пор остается неосуществленной.

Еще одним керамическим центром в Ферганской долине является Андижан, о котором практически не упоминается в существующих на сегодняшний день исследованиях о традиционной керамике Узбекистана. Между тем, андижанская керамика, так же, как и керамика других центров, имеет свои исторические корни, пережила определенную эволюцию на протяжении XX века, у нее есть свои ведущие мастера. Причем, произведения современной андижанской керамики не подпадают под сложившийся стереотип голубой ишкоровой керамики Ферганской долины, так как наряду с голубой керамикой андижанские мастера создают изделия со специфическим желто-зелено-коричневым колоритом. Подобного рода изделия были характерны для андижанских керамистов XX века А. Юнусова, Юсуп-кулола, мастера Абдувахоба. Как под ишкоровой, так и под свинцовой глазурью изготовлял традиционные формы Рахмат-берды кулол (1882-1950).

Современный андижанский мастер Мирзабахром Абдувахобов является потомственным керамистом из династии, насчитывающей несколько веков и представленной известными мастерами Атакулла-кулолом, Рахмон-кулолом, братьями Абдусаматом и Абдувахобом-кулолами.

К самостоятельному творчеству М. Абдувахобов приступил с пятнадцати лет — на Андижанской фабрике хозяйственных и культурных товаров Министерства местной промышленности. Здесь молодой мастер был вынужден заниматься изготовлением и созданием новых форм керамической посуды для широкого потребителя, но главным для него было другое. Постепенно он перенимал от отца секреты создания традиционных форм: ляганов, каса, таксымча (наборы для восточных сладостей), небольших горшков-хурмача, пиал и др.

В ранних традиционных керамических изделиях мастера невозможно не заметить влияние форм и орнаментального декора керамической продукции фабричного ширпотреба. Однако в формировании М. Абдувахабова как традиционного мастера-керамиста большую роль сыграла проведенная в 1974 году в Коканде конференция, поднявшая проблемы голубой керамики Ферганской долины. Она стимулировала творчество многих мастеров-керамистов Риштана и Гурумсарая.

Именно в это время Абдувахабов начал свои поиски в голубой ишкоровой керамике на белом фоне. Многие технологические приемы он перенял у гурумсарайского мастера М. Турапова. Однако благодаря отличному от гурумсарайского орнаментально-художественному декору мастер добивается иного образно-эмоционального эффекта. Для керамических изделий М. Абдувахабова характерен нежный бледно-голубой колорит, изысканный орнаментальный декор. Мастер использует такие элементы орнаментики, как «кокон», «лист ивы», «гранат», «кавун четан», «лола», «бинафша», «япрок», «норзана» — мотивы, большей частью введенные в традиционную керамику в XX веке. В то же время керамист изготавливает и традиционные андижанские изделия в желто-зелено-коричневой колористической гамме. На сегодняшний день М. Абдувахабов создал в г. Андижане свою школу ученичества.

В целом современная андижанская керамика с присущей ей художественной традицией, несмотря на свою многовековую историю, — явление, рожденное в XX веке. На формирование ее художественной традиции, а соответственно художественного канона большое воздействие оказало творчество гурумсарайских мастеров. Нам представляется, что говорить об уникальности этого центра, возможно, рано, но, безусловно, андижанская керамика имеет очень интересные перспективы для развития.

Несколько подробнее хочется остановиться на самаркандской традиционной керамике, которая является составной частью бухаро-самаркандской керамической школы. Главную ее особенность исследователи видят в использовании «свинцовой глазури и зелено-желтых и коричневых красителей, во многом определяющих характер образного звучания изделий мастеров этой школы» [3, с. 12]. Однако, как мы могли убедиться, свинцовая глазурь использовалась и используется в риштанской керамике, а применение зелено-желтых и коричневых красителей представляет одно из направлений традиционной керамики Андижана. В Самарканде же, как указывают источники, в конце XIX — начале XX веков для глазурования изделий, наряду со свинцовой глазу-

рю, применяли и земельно-щелочную, под которой роспись производилась синими или зелеными красками. Исследователи отмечали: «Изделия, расписанные в сине-голубой гамме, напоминали риштанские образцы» [81, с. 103].

Возможно, в искусствоведческой науке Узбекистана о различных локальных центрах народного искусства сложились определенные стереотипы, в то время как реальная художественная практика, представленная творчеством конкретных мастеров, не всегда укладывается в рамки привычных представлений.

Гончарное дело Самарканда насчитывает многие десятки столетий, в течение которых видоизменялись художественные традиции этого центра. Самаркандская керамика XX века демонстрирует пример сохранения локального центра при существенном изменении ее художественных традиций. В XX веке формируется ее специфическая образно-художественная система, в сложении которой большую роль сыграл знаменитый самаркандский народный мастер Умар Джуракулов. Как известно, творческий путь У. Джуракулова начался в 1940-е годы. Великолепный формовщик, он сам же расписывал изготовленные им керамические изделия. В первые годы самостоятельного творчества мастер делал традиционные самаркандские блюда и чаши, покрывая их зеленоватой глазурью и украшая растительной орнаментикой, характерной для конца XIX — начала XX веков.

Так, в поливных блюдах, изготовленных мастером в эти годы (ныне хранятся в ГМИ, инв. №№ 1452, 1453, 17734), прослеживается художественно-орнаментальная стилистика самаркандских блюд начала XX века. Их отличает толстый черепок, широкое дно и плоские борта. В их орнаментальном оформлении есть узор «ислими», листья, цветы — «жийдагул», «мадохили лола», «чорбарг», «бодомгул», «гули бинафша», мелкие розетки.

В одном из блюд (инв. № 1452) мастер использует узор из орнаментики облицовочных плиток «мехроби», своеобразно разделенный цветочным узором. В центральной части другого блюда (инв. № 1455) встречаем мотив «кошини» в форме пятиконечной звезды с вписанными в нее точками. Еще одно блюдо (инв. № 1454) отличается свободная кистевая роспись с изображением пышного куста на центральном поле. Зеленый, желтый, коричневый цвета составляют колористическую гамму подглазурной росписи блюд мастера.

В 1950—60-е годы в творчестве У. Джуракулова усиливается тенденция к экспериментаторству, проявившаяся в отходе от традиционного художественного канона, свойственного самаркандской школе

керамики. Особый цикл в творчестве мастера составляют многообразные фигурные сосуды и мелкая пластика. Многие исследователи в свое время приветствовали эксперименты мастера, восторженно отзывались о вазах и сосудах в виде фигур животных — барана, утки (к примеру, офтоба «кучкор», инв. № 1435; офтоба «урдак», инв. № 1438). Вариации этих сосудов представляют собой офтоба и вазы с горлышками в виде птиц или с налестками птиц на ручке (инв. №№ 1434, 1439, ДВ-1777 в ДХВ АХ).

В подобного рода творческих поисках мастера нашли отражение не только его знакомство с работами керамистов других бывших союзных республик, в частности прибалтийских, но и не совсем верное понимание сущностной основы народного искусства. Проявлением этой тенденции стало культивирование духа экспериментаторства в среде искусствоведов и художественных критиков в 1950—60-е годы. Думается, что некоторые традиционные элементы декора, налестки в виде птиц, животных, в целом, не скрывают отход мастера от художественной традиции. Его сосуды и вазы представляющие некий симбиоз узбекских традиционных орнаментальных мотивов с формами майолики Гжеля, выходят далеко за рамки самаркандской традиционной керамики. Нарушается традиционный художественный канон, нарушается и художественная традиция центра.

Дух экспериментаторства, проявившийся в полной мере в творчестве У. Джуракулова, стал характерен и для современной самаркандской традиционной керамики в целом. Ее сегодня представляют такие мастера, как Х. Хакбердыев, М. Насыров, Д. Кабилов, Х. Исмагуллаев, А. Аббасов, И. Вахиди, А. Фазылов.

Характерно, что во время анкетирования народных мастеров, проведенного автором в ноябре 1997 года на уже упоминавшейся ярмарке ремесел, организованной «Каунтерпарт консорциум», на вопрос: «Что вы предпочитаете: сохранять традицию или экспериментировать?» — все самаркандские керамисты ответили: сохраняя традицию, экспериментировать.

Обратимся для примера к творчеству Х. Хакбердыева, ученика У. Джуракулова, с 1968 года начавшего свой самостоятельный творческий поиск. Следуя традиции, он изготавливает блюда, мелкую пластику. Однако его сегодняшнее творчество выходит далеко за рамки традиционной самаркандской керамики, представляя собой, как констатирует и сам мастер, скорее керамику нетрадиционную.

Посудная керамика М. Насырова, также ученика У. Джуракулова, больше развивает традиционное направление. Его работы, как и работы

его учеников Д. Кабилова, Х. Исматуллаева, А. Аббасова, представлены традиционными видами — ляганами, пиалами, небольшими чашами. Для глазурования изделий мастера применяют свинцовую глазурь, под которой роспись имеет, как правило, зелено-желто-коричневый колорит, иногда с введением синего цвета. Наряду с кистевой росписью «калями» используется техника «чизма» — прием процарапывания рисунка иглой. Сочетание этих двух техник — «калями» и «чизма» — придает своеобразие изделиям традиционной самаркандской керамики. Для росписи мастера выбирают такие орнаментальные мотивы, как «кунгур» (зигзагообразные линии), листовые цветочные «ислими», «шона чашми булбул» («глаза соловья»), «гули бинафша», «мадохили лола», мотивы афросиабского стиля, каллиграфические надписи. Иногда вводят цветочные мотивы.

Структурный анализ произведений ряда самаркандских керамистов позволяет сделать вывод об определенном отходе от традиционного художественного канона локального центра. Причем, это проявляется, соответственно, не только в структурно-языковом, но и во всех аспектах художественного канона. Нарушается традиционный ряд семантических связей с окружающим миром. Сходит на нет специфический традиционализм, направленный на копирование более ранних образцов. Изменяется художественный канон, но сохраняется, канонизируется сам принцип его действия. Эталоном для подражания оказываются работы и характер творческих поисков У. Джуракулова, и, в конечном счете, его творчество становится художественным каноном, а соответственно и художественной традицией.

В целом, работы современных самаркандских керамистов отличает единый стиль, слагающийся из таких составных элементов, как предпочтение небольших форм традиционных изделий, специфический колорит, система варьируемых изобразительно-орнаментальных мотивов. Этот стиль позволяет говорить о развитии традиционной самаркандской керамики скорее как одного из направлений данного локального центра, так как наряду с ним развивается и нетрадиционная керамика (Х. Хакбердыев, истоки творчества которого восходят к традиционной керамике), неполивная терракотовая керамика (А. Фазылов), представляющая промежуточное явление между традиционной и нетрадиционной керамикой, и мелкая пластика, на которой следует остановиться более подробно.

Мелкая пластика, или, как ее еще называют, народная игрушка, восходит к лепной игрушке и корошастике Центральной Азии эпохи древности и средневековья. На протяжении тысячелетий народная иг-

рушка воплощала образы и мотивы мифов, легенд, фольклора народов региона. В XX веке семантика образов, как и представлений, их породивших, в большинстве случаев была утрачена. Однако зримые очертания традиционных изобразительных форм тех или иных образов позволяют ощутить стойкую генетическую память, присутствующую в художественном сознании современных народных мастеров. Народная игрушка различных локальных центров в полной мере отражает семантический, историко-типологический, аксиологический, структурно-языковой аспекты художественного канона.

Одним из локальных центров народной игрушки в Узбекистане на протяжении XX века стало селение Уба близ города Вабкент Бухарской области. Длительное время этот центр был представлен игрушками таких известных мастеров, как Ф. Сагдуллаев и Х. Рахимова. Мастера варьировали традиционные образы игрушек-свистулек — «дракончиков», «слонов», «лошадок», «лошадок с всадниками» (ГМИ, инв. №№ 1779, 1780, 1821, 1823). Верхняя часть терракотовых фигурок раскрашивалась яркими цветами: желтым, красным, синим. Несмотря на каноничность, невозможно среди игрушек найти две абсолютно одинаковые. В игрушках проявляется безграничная, никогда не повторяющаяся фантазия художников. В пределах выработанных веками художественных канонов варьируются нюансы: меняется выражение мордочки изображаемых животных, поворот туловища, ног, хвоста, может измениться ритмика полос, красочного узора.

Несмотря на общность художественных принципов, составляющих основу убинского центра мелкой пластики, нельзя не заметить отличия игрушек Х. Рахимовой и Ф. Сагдуллаева. Если у Х. Рахимовой преобладают розово-малиновый, светло-желтый, черный, синий цвета, то Ф. Сагдуллаев чаще использует желтый, зеленый, оранжевый, светло-коричневый, красный. Игрушечные животные Ф. Сагдуллаева почти всегда имеют веерообразные уши и рога, на голове у них выстраиваются целые пирамиды. В целом, игрушки Убы всегда отличались архаичностью образного звучания, за кажущейся примитивностью своих форм они сохраняют культовую символику древних изобразительных образов.

Старые мастера Х. Рахимова и Ф. Сагдуллаев ушли из жизни. Теперь древние традиции убинской мелкой пластики воплощает в своем творчестве ученица Х. Рахимовой К. Бабаева. На протяжении тридцати лет, сочетая творчество с работой механизатора, мастерица воспроизводит игрушку-свистулку в виде фантастических существ, баранов, лошадей, слонов, козлов, коров. В ее игрушках (ГМИ, инв.

№№ 1770, 1820, 1792, 1794, 1785, 1821, 1822) утрируются изобразительные детали, лишь обозначаются силуэты и формы. Материалом для лепки игрушек-свистулек служит светлая глина. После формовки фигурок мастерица обжигает их и расписывает яркими красными, синими пятнышками, порой красками дорисовывая или акцентируя некоторые детали.

Несмотря на то, что игрушки К. Бабаевой, скажем, бараны или лошадки, выдержаны в единой композиции (они расположены строго фронтально, с расставленными ножками), тем не менее, явно ощущается, как в пределах единого художественного канона мастерица очень тонко использует вариации в лепке или прорисовке деталей.

Возьмем, к примеру, многочисленных лошадок К. Бабаевой. В своем исследовании Д. Фахретдинова, анализируя творчество Х. Рахимовой, наставницы К. Бабаевой, отмечала, что у некоторых лошадок на спине мастерица изображает какой-то небольшой выступ. «Ни мастерица, ни исследователи, которые этим занимались, не могли объяснить его значение. И только теперь, когда изучены узорные ткани VI-IX веков с крылатыми конями, что вырабатывались недалеко, в кишлаке Зандана, можно предположить, что среди глиняных коней первоначально тоже встречались и крылатые, а выступы — не что иное как рудименты постепенно укорачиваемых крыльев», — пишет автор [98, с. 142].

Крылатый конь, или птица-конь, является одним из традиционных образов искусства Древнего Востока. Генезис и семантика этого образа были исследованы Л. Ремпелем в его монографии, посвященной традиционному искусству Центральной Азии. Изображение крылатого коня встречается с глубокой древности до мусульманского искусства периода его расцвета — в самых различных интерпретациях, но с сохранением смыслового содержания. Л. Ремпель пишет, что «крылатый конь неизменно фигурирует в связи с идеей света и добра» [87, с. 44].

Возвращаясь к лепным игрушкам К. Бабаевой, можно отметить, что они, воплощая генетическую память древнего образа, также несут в себе заряд света и добра. Более того, они пронизаны исконно народным, фольклорным, восходящим к первобытности мироощущением. Их отличает непосредственность и искренность образного звучания.

Еще один образ, который варьирует в своем творчестве мастерица, — это образ барана (ГМИ, инв. №№ 1792, 1794), который также является вековым мотивом в прикладном искусстве земледельческих, степных и горных районов Центральной Азии. Изображение баранов, их рогов широко распространено в искусстве кочевых народов и стало непременной деталью национального орнамента казахов, киргизов, каракалпаков,

туркмен. Круторогий баран, как отмечал А. Ремпель, присутствовал в культах как атрибут божества и деятельных участников мистерий, олицетворяя тайные силы природы [87, с. 44].

Образы баранов К. Бабаевой, неся в себе генетическую память, отличаются большой выразительностью и непосредственностью.

К сожалению, сегодня почти ничего нельзя сказать о таких оригинальных центрах народной игрушки, как село Касби Кашкадарьинской области, где работала Амбар-опа Саттарова, ныне ушедшая из жизни; г. Денау Сурхандарьинской области, представленный ранее братьями Бадалом и Расулом Зухуровыми, которые длительное время не создавали игрушки, объясняя это отсутствием потребительского спроса на них. Некоторое оживление в жизнь денауского центра внес проект по возрождению керамики Денау, финансируемый Швейцарским бюро по сотрудничеству (2003 год). Однако бурного расцвета этого центра керамики так и не произошло.

Таким образом, судьба локальных центров оказывается самым непосредственным образом связана с судьбой их ведущих мастеров, с проблемой ученичества и преемственности.

Особо хочется сказать о самаркандской мелкой пластике, основателем которой также являлся знаменитый мастер У. Джуракулов. Как известно, мелкая пластика занимала существенное место в творчестве мастера, варьируя традиционные образы баранов, осликов, собак, драконов. Однако, при композиционном стереотипе, мастер вносит в их пластическую трактовку определенный момент творческой свободы. Это проявляется в характере цветового решения, элементах росписи, деталях. Его изделия начинают нести в себе не только статику, свойственную народной игрушке, но в некоторых образцах — динамику и экспрессию в их образной трактовке.

Творческие поиски мастера, как в посудной керамике, так и в области мелкой пластики, продолжают развивать его ученики. Достижения У. Джуракулова находят свое логическое продолжение в творчестве А. Мухтарова, Х. Хакбердыева, Х. Батурова, а затем уже в творчестве их учеников, мастеров последующего поколения З. и И. Мухтаровых, И. Вахиди, Дж. Эгамбердыева, Р. Исмагуллаева и др.

А. Мухтаров лепил из глины фигурки людей, животных, создавал жанровые композиции. На мой взгляд, его работы также отличает фольклорное звучание, но переосмысленное уже в сознании современного художника. К примеру, если взять лошадку А. Мухтарова, — по своей форме, размеру она выдержана в традиционном ключе. В ней сохраняется изобразительный канон: игрушка выполнена в строгой

фронтальной композиции с расставленными ножками. Однако раскраска, в которой преобладает терракотовый тон с акцентированием некоторых деталей в других цветовых решениях при сохранении народного духа и декоративности образа, отличается не свойственной традиционным игрушкам изысканностью.

Особый интерес вызывают дракончики А. Мухтарова. Варьируя в общем-то канонический изобразительный образ, автор, благодаря большой художественной раскрепощенности, вносит в него элемент юмора. Иначе говоря, при сохранении канона, авторское начало становится доминирующим в образном звучании работ. Традиционный образ становится не просто изобразительным символом, знаком, а начинает нести в себе некое повествовательное начало, чуждое традиционному каноническому искусству. Так в композициях с дракончиками появляется сюжетное начало: это может быть дракон, откусывающий себе хвост, желая поймать присевшую на него птицу; дракон, просто прикусивший хвост; дракон огнедышащий и т. д. Несмотря на доминирующее авторское начало, А. Мухтарову в своих работах удается оставаться в пределах специфичной образной системы народной игрушки за счет сохранения определенных изобразительных, композиционных и цветовых канонов.

Именно тяга к повествовательному началу привела мастера к лепке из глины фигурок людей, настоящих жанровых сцен: старики на осликах, детские сценки, ритуалы чаепития, сцены работы, отдыха и другие. Это такие работы в ГМИ, как «Всадник на верблюде» (инв. № 1903), «Улак» (инв. № 1944), «Тандыр» (инв. № 1945), «Хозяйство», «Пильщики», «Бабушка и внучка», «Влюбленные» и многие другие. В вариациях образа, к примеру, Ходжи Насреддина ощущается добрый юмор автора, передаваемый лаконичными выразительными средствами: характерными типажам, мягким цветовым тонированием, продуманным акцентом на деталях, вызывающих улыбку.

Мягкий, добрый юмор свойственен терракотовым игрушкам Х. Хакбердыева «Ослик», «Дракон», «Горный козел» (инв. № 1902), декоративной композиции «На базар» (инв. № 1904). Широкий тематический спектр отличает декоративные композиции мелкой пластики самаркандских мастеров-керамистов третьего поколения — З. и И. Мухтаровых, И. Вахиди, Дж. Эгамбердыева и др. Они, в значительной степени канонизируя образы и художественные принципы мастеров предыдущего поколения, в то же время расширяют тематический диапазон. Причем, названия произведений красноречиво отражают тему и характер повествования, как, к примеру, у З. Мухтарова в работах «Чайханщик», «Ходжа Насреддин», «С поля», «Приглашение

на плов», «Жених и невеста»; у И. Мухтарова в «Караване», «Семье на арбе». Таким образом, сюжетами работ самаркандских керамистов становятся наиболее характерные аспекты традиционной жизни узбекского народа.

В целом, эволюция народной игрушки Узбекистана в XX веке происходила в двух направлениях. Первое направление выражается в сохранении мастерами традиционного художественного канона. К этому направлению можно отнести творчество Х. Рахимовой, Ф. Сагдуллаева, К. Бабаевой, А. Саттаровой, Б. и Р. Зухуровых, которые в известных пределах варьируют свои решения.

Второе направление в искусстве народной игрушки выразилось в том, что авторы, отталкиваясь от изобразительных канонов, начинают создавать сюжетные композиции, занимающие промежуточное положение между народным и изобразительным искусством, с характерной тягой к скульптуре малых форм. Здесь, помимо сюжетных композиций А. Мухтарова, Х. Хакбердыева и других представителей самаркандской школы керамики, можно в качестве примера привести декоративные композиции В. Щуркова «Чайхана», «Чайханщик», «На базаре», а также ташкентских керамистов Н. Осиповой, Н. Истматова и других. У них в образных решениях начинает доминировать элемент повествовательности, большое внимание уделяется психологизму портретных характеристик.

Локальные центры художественного текстиля и ювелирного искусства

Понятия «локальный центр», «художественная традиция», «художественный канон» претерпевают в XX веке специфическое преломление в творчестве мастеров, занимающихся традиционным ручным ткачеством. Традиционное ручное ткачество Узбекистана является одним из древнейших видов художественного ремесла. Свидетельство этому — не только фрагментарно сохранившиеся музейные образцы древних и средневековых тканей Центральной Азии, ныне разбросанные в различных коллекциях по всему миру. Можно назвать и письменные источники об истории ткачества в домонгольский период — сочинения арабских и персидских географов и историков ал-Мукаддаси, Наршахи, Ибн-Хаукаля и др.; трактаты, в которых имеются описания ткачества Центральной Азии XI-XIII веков: словарь Махмуда Кашгарского «Дивану лугат ат-турк» («Собрание тюркских наречий (языков)») (1072-1074), поэмы Юсуфа Баласагунского и Ахмеда Югнаки, среднеазиатский тафсир [54].

Различные проблемы ручного ткачества XIX–XX веков нашли отражение в исследованиях О. Сухаревой, С. Махкамовой, Д. Фахретдиновой [55; 64; 93]. Свообразной попыткой проследить эволюцию художественных тканей Центральной Азии в древний и средневековый периоды стала публикация Г. Пугаченковой и Л. Ремпеля [76, с. 257–266]. Особый интерес вызывает публикация С. Махкамовой [54], в которой установлены основные вехи ручного ткачества региона, вскрывается преемственная связь орнаментального декора согдийских тканей и центральноазиатских тканей XIX — начала XX веков.

Художественное ткачество Узбекистана с середины XIX века по сегодняшний день прошло своеобразную эволюцию. Ее траектория, тесно связанная с характером историко-политических, экономических, культурных изменений, достаточно сложна и извилиста. Вспомним основные исторические вехи в развитии ручного ткачества Узбекистана в этот отрезок времени.

К середине XIX века производство различных художественных тканей, представляющее один из наиболее развитых промыслов, концентрировалось в Бухаре, Маргилане, Намангане, Самарканде, Андижане, Коканде, Карши, Китабе, Шахрисабзе, а также и в некоторых селениях, например в Ургуте, Байсуне.

В конце XIX — начале XX веков в художественном ткачестве проявляется ряд негативных процессов, обусловленных конкуренцией с ввозимым фабричным товаром. Это выразилось применением в ручном ткачестве фабричного сырья и анилиновых красителей, в изменении орудий труда, в упрощении и укрупнении орнаментального декора, в обеднении колористической гаммы, ограниченной двумя-тремя цветами.

Несмотря на общий процесс внесения существенных изменений в образно-художественную специфику традиционных художественных тканей, в то же время в лучших образцах нельзя не отметить высокий художественный уровень и следование уникальным многовековым традициям. Впрочем, это характерно и для всех других художественных ремесел Узбекистана конца XIX — начала XX веков. При появлении изменений функционального, технологического, стилистического порядка, в лучших работах сохраняются многовековые художественные традиции как источник определенных достижений.

В 1920-х годах создаются кустарные артели, в которых мастера-ткачи обеспечиваются сырьем, организуется сбыт их изделий. В то же время в артелях сохраняются основы ручного ткачества, так как все операции производились вручную на станках старого типа.

В 1960 году промысловая кооперация ликвидируется, и выпуск традиционных тканей возлагается на предприятия местной и легкой государственной промышленности: маргиланскую фирму «Атлас», шелкоткацкие фабрики в Намангане и Коканде, в производстве которых преобладают абровые ткани.

Но индивидуальное ручное ткачество продолжает сохраняться, образуя своеобразный «андеграунд» в системе регламентируемой художественной культуры. Сохраняется оно преимущественно в городах Ферганской долины: Маргилане, Намангане, Андижане, Коканде.

Именно Маргилан на сегодняшний день остается ярким локальным центром, на котором хотелось бы остановиться подробнее.

Как свидетельствуют исследователи, в 1960-х годах занятие ручным ткачеством рассматривалось как криминал, подпадающий под статью уголовного кодекса. Имели место и такие случаи, когда обнаруженные в частных домах ткацкие станки сжигались, так как расценивались как анахронизм, дискредитирующий прогрессивный социалистический строй.

Процессы возрождения и развития традиционной культуры, активизация художественной жизни, повышение социального статуса народных мастеров в 1990-е гг. нашли своеобразное отражение и в современном ручном ткачестве Маргилана. Ныне его возрождением занимается акционерное предприятие «Ёдгорлик».

История этого предприятия восходит первоначально к кустарным ремесленным мастерским Маргилана конца XIX — начала XX веков, затем к артелям, впоследствии объединенным в фабрику. Она просуществовала 50 лет и была приватизирована в 1993 году как предприятие акционерного типа. Актив его творческой группы составляют главный художник Давлат Умаралиев, искусствовед Гульнара Акбарова, художник-абрбанд Мухамеджан Мамадалиев, главный мастер ткацкого цеха Муратджон Исаков.

Все они с благодарностью вспоминают генерального директора акционерного общества «Маргилан-ханатлас» Агзамхона Абдураззакovichа Абдуллаева, который в 1994 году, увидев традиционные абровые ткани Ферганской долины, Бухары, Самарканда в книге «Икат» [121], увлекся идеей их возрождения.

Эта идея захватила и творческую группу, которая сегодня пытается постичь художественные традиции ткачества прошлых веков во всей их глубине и полноте. За небывалой красотой великолепных тканей кроются секреты некоторых технологических процессов, натуральных красителей, семантики орнаментальных мотивов.

Для современных маргиланских ткачей актуальны проблемы сохранения своеобразия локальных школ XVIII-XIX веков, функционирования художественной традиции, ассортимента производимых тканей. Ведь особенность художественного качества состоит в том, что оно, в отличие от многих других видов народного декоративно-прикладного искусства, не утратило своего функционального назначения. Но в то же время в широких кругах местного населения ныне забыты традиционные адрас, шои, бекасаб; с 1930-х годов основным видом национальной ткани стал атлас. После более чем полувекового забвения процесс возрождения абровых тканей довольно сложен и порождает множество проблем.

Сегодня на предприятии «Ёдгорлик» в процессе изготовления тканей занято в общей сложности около 200 человек. Здесь воспроизводят такие виды национальных тканей, как шои, бекасаб, адрас, бахмаль, атлас, хан-атлас.

Технология изготовления абровых тканей достаточно сложна, она включает в себя 37 процессов. В общих чертах это выглядит так: подготовленные для основы нити распределяют в мелкие пучки-либиты, которые наматываются на брусья рамы-станка. На плоскость, образованную либитами, художник-абрбанд наносит узор, отмечая черточками его контуры. В процессе постепенного окрашивания детали узора попеременно резервируются методом перевязывания определенных участков толстыми хлопчатобумажными нитками. Подготовленные либиты, в зависимости от цвета, так же попеременно погружаются в кипящую краску и кипятятся в ней несколько минут, затем закрепляются. После крашения парные либиты разматываются, нити основы подвергаются дополнительной обработке. Затем основа натягивается на ткацкий станок и производится процесс тканья.

Следуя традиции, маргиланские ткачи для придания блеска атласу и муаровых переливов адрасу и бекасабу применяют лощение с использованием яичных белков и последующим отбиванием ткани деревянным молотком. Если в 1960-е годы ручной способ был вытеснен отделочными машинами [55, с. 15], то сейчас наблюдается обратный процесс.

Как известно, все ферганские ткани на протяжении XX века постепенно увеличивались по ширине, что вносило изменения и в декор. Современные ткачи Маргилана изготавливают ткани шириной от 42 до 65 см, стараясь приблизиться к образцам начала XX века.

Большой и серьезной проблемой в изготовлении современных абровых тканей стало их окрашивание натуральными красителями.

В этом отношении двухмесячная стажировка членов творческой группы предприятия «Ёдгорлик» в Индии, знакомство с секретами окрашивания индийских традиционных тканей натуральными красителями плодотворно отразились на процессах изготовления маргиланских тканей. Большую помощь ткачам оказали известные индийские специалисты в области натуральных красителей Чандрамолли и Падмини Баларам, раскрывшие им многие свои секреты.

Для современных абровых тканей Маргилана используют такие красители, как «анор пусти» (гранатная корка), «тухумак» (цветы сафары японской), «руян» (марена), а также шелуху лука, орех. Сложность представляет нахождение натуральных красителей, передающих синий, зеленый, красный цвета, для получения которых в настоящее время пока применяются анилиновые красители. Причем цвета, получаемые за счет натуральных и искусственных красителей, варьируются в широких пределах и различных сочетаниях.

В орнаментально-декоративном оформлении современных маргиланских тканей можно обнаружить как традиционные мотивы XVIII-XIX веков, так и новые изобразительные мотивы, введенные в XX веке. К первым можно отнести «тарок» — «гребень», «уроқ» — «серп», «коса-гуль» — «узор чаши», «нагора» — «барабан», «чакрим» — «эхо», «илон изи» — «след змеи», «шоти капа» — стрельчатый узор. К мотивам, введенным в XX веке, можно отнести «Хосиятхон», «Гульнора», «Бахор», «Мустакиллиқ», «Амир Темур», «Навруз капалаги» («бабочка Навруза»), «Кремль», «Галаба» («Победа»), «Фаргона дарвозаси» («Ферганские ворота»), смысловое значение большинства которых легко угадывается по их названиям и стилизованному изображению.

Современные мастера Маргилана обращаются к традициям ручного ткачества не только Ферганской долины, но и используют опыт бухарской, самаркандской школ. Это находит отражение в бухарском узоре — «Бухоро нусха», узоре «гунги егду» («сумеречный свет»), ромбической сетке с крестами, свойственными больше бухарским и самаркандским тканям. Серьезного осмысления требует историко-художественный опыт в плане декоративного оформления каждого вида ткани. Мотивы, характерные для атласов, в прошлом не наносились на шои, или, скажем, мотивы адрасов — на бахмаль. В этом смысле маргиланским мастерам есть над чем подумать.

Неотъемлемой составной частью современной художественной культуры становится арт-рынок, в орбиту которого вовлекаются и современные абровые ткани Маргилана. Специфика потребительского спроса на них такова, что на местном рынке большим спросом пользу-

ется хан-атлас, а иностранцы предпочитают шои, адрасы. Сегодня мы осознали, что арт-рынок развивается по собственным, специфическим законам. Тот факт, что традиционные шои, адрасы не пользуются спросом у местного населения, видимо, объясняется тем, что возрождение национальной культуры представляет собой процесс длительный. Невозможно преодолеть за короткое время более чем тридцатилетний разрыв в массовом сознании (именно в 1960-х годах прекратилось производство адрасов и шои в Ферганской долине).

Перед предприятием «Ёдгорлик» на современном этапе стоит множество проблем, требующих решения. Это и проблема сырья, натуральных красителей, сбыта тканей, выхода на мировой арт-рынок, и, конечно же, проблема глубокого осмысления исторических традиций художественного ткачества Узбекистана.

Вступает в строй цех по изготовлению шелковых ковров, также окрашенных натуральными красителями, бытовавшими в Ферганской долине в историческом прошлом. В целом, ручное ткачество сегодня представляет дорогостоящий процесс, результатом которого должно стать подлинное искусство. Но высокий художественный уровень традиционных тканей зависит от решения не только творческих, но и организационно-производственных задач. Как это ни парадоксально, базой для нынешнего развития ручного ткачества является изготовление швейного ширпотреба. А ведь развитие ручного ткачества, как проблема очень серьезная и важная, должно было бы стать неотъемлемой частью национальной программы, подкрепляясь финансово-экономической поддержкой.

Понятие «локальный центр» применительно к ручному ткачеству Узбекистана XX века меняет свое изначальное содержание, так как в силу историко-политических, социально-экономических факторов, обусловивших эволюцию вида, оно теряет свою пространственно-географическую конкретность. Сегодня в Маргилане возрождают художественные традиции ткачества не только Ферганской долины, но и Бухары, Самарканда.

Существенное изменение претерпевает применительно к ручному ткачеству Маргилана понятие «художественный канон». В структурно-языковом, семантическом, историко-типологическом, аксиологическом аспектах идет процесс восстановления художественных, технологических приемов ручного ткачества конца XIX — начала XX веков. Однако, говоря о процессе возрождения художественной традиции в народном искусстве на современном этапе, необходимо учитывать, что творческое сознание народных мастеров стало более рас-

крепощенным. В их творческих поисках при обращении к конкретной художественной традиции явственно ощущается индивидуальное-авторское начало. Именно оно определяет выбор художественных традиций, зарождение новых изобразительных мотивов.

Сегодня ручное ткачество Узбекистана держится на энтузиазме творческой группы предприятия «Ёдгорлик», маргиланского мастера-надомника Тургунбая Мирзаахмедова, долгие годы проработавшего на предприятии, наманганских мастеров К. Ахрарова, С. Икрамова, Б. Тургунова, С. Тухтабаева. Они возвращают забытые традиции, восстанавливают разорванную нить времен. В этом сила народного декоративно-прикладного искусства, секрет его животворности во все времена.

Своеобразное преломление понятия «локальный центр», «художественная традиция», «художественный канон» нашли в творчестве мастериц, занимающихся художественной вышивкой. История традиционной вышивки Узбекистана насчитывает десятки столетий. И сегодня вышивка остается одним из наиболее популярных видов художественного ремесла.

Крупные собрания вышивок хранятся в Государственном музее искусств Узбекистана, Музее истории народов Узбекистана, в Республиканском музее истории культуры и искусства Узбекистана в Самарканде, в историко-краеведческом музее Бухары, художественных галереях и частных собраниях. Как свидетельствуют источники, традиционные вышивки Узбекистана имеются и в некоторых музеях Западной Европы, в частности в Берлинском музее народоведения, а также в некоторых зарубежных частных коллекциях.

К сожалению, до нас не дошли древние и средневековые вышивки нашего края. Однако, к примеру, известны древние шерстяные завесы, найденные в погребении гуннского вождя в северной Монголии, предположительно вышитые древними бактрийцами во II веке до н. э. [111].

Своеобразное представление о вышивке раннего средневековья дают памятники настенной живописи — дворец царей древнего Хорезма Топрак-кала (III век), храм Балалык-тепе (V век) в Сурхандарьинской области, дворец Варахша (VII век) в Бухарской области. Великолепные образцы книжной миниатюры XIV-XV веков также дают представление о высоком уровне развития искусства вышивки в период зрелого средневековья. В частности, известный миниатюрист Среднего Востока Бехзад в 1467 году, иллюстрируя «Зафарнаме», изображает Амира Темура в шатре, покрытом узорной тка-

нюю из вшитых друг в друга фигурных медальонов. До нас дошли восторженные отзывы испанского посла Руи Гонзалеса де Клавихо об орнаментальном декоре вышивок, увиденных им во дворце Амира Темура в Самарканде.

Однако самые старые вышивки, имеющиеся на территории Узбекистана, датируются серединой XIX века. Более ранние, как предполагают исследователи, были вывезены отсюда еще в XIX веке [92].

Традиционная узбекская вышивка всегда была тесно связана с традиционным бытом и обрядностью, окружала человека всю жизнь. В основном, вышивали женщины, выражая в своих работах собственные мечты и представления о прекрасном. Обучение девочек вышивке велось с 7-8 лет, как правило, матерью или близкой родственницей. Основная масса вышивок производилась каждой семьей к свадьбам дочерей, обрезанию сыновей, для пожертвования на кладбище. В одном из известных центров традиционной вышивки — Нурате — существовала даже такая поговорка: «Дочери нет еще сорока дней, а мать уже печется о ее приданом» [68]. Крупные вышивки изготавливались коллективно на протяжении длительного времени.

Вышивке придавалось магическое значение, она выполняла функцию оберега. По окончании вышивания устраивались угощения, на которых, по обычаю, проливали кровь жертвенных баранов. Профессиональные вышивальщицы, занимающиеся производством крупных работ на заказ или продажу, появились только в начале XX века.

Исконно вышивки в семье передавались от матери к дочери. Однако даже во второй половине XIX века вышивки иногда продавались, как из-за нужды, так и потому, что владельцы считали их устаревшими и, продав старые, покупали своим дочерям новые вышивки, отвечавшие требованиям изменившейся моды.

В 1920—30-е годы купля-продажа вышивок начинает носить более оживленный характер; изготовление крупных вышивок прекращается, возрождаясь лишь в 1990-е годы. В этот период скупкой вышивок продолжали заниматься частные лица, потом представители Госторга, затем музеи, Дирекция художественных выставок и панорам. В настоящее время основные покупатели вышивок — художественные галереи и частные коллекционеры, туристы.

Традиционная вышивка применялась как в монументальных панно, оформлявших интерьеры, так и для украшения мелких предметов быта. Основными видами крупной вышивки являются сюзане, что буквально означает «игольчатый», то есть вышитый иглой; производившиеся в Бухаре и Нурате нимсюзане — меньшая по размерам

вышивка; чойшаб — занавес, простыня; кирпеч — узкая вертикальная вышивка; зардевор — длинная фризовая вышивка, проходящая по трем сторонам комнаты.

Вышивка украшала и такие предметы обихода, как джойнамоз — молитвенный коврик; такияпуш (в Нурате; болинпуш в Самарканде, ястыкпуш в Шахрисабзе) — покрывало на подушку; бутджома — покрывало для завертывания одежды; ойна-хальта — мешочек для зеркала; шона-хальта — мешочек для гребня; танпоккун — полотенце, употребляемое супругами при совершении предписываемых ритуальных омовений; сарандоз — женский головной платок; чорсы — платок, которым одаривали женщин во время торжественных церемоний; румли-пешона-бандак — женский головной убор; мийонбанд (или бельбог) — мужской поясной платок; даструмол — платочек для рук, которым одаривали во время свадьбы; чой-хальта — мешочек для чая; а также элементы одежды: рукава платьев; пешикурта — перед, украшавший ворот платья; джияк — тесьма.

В конце XIX — начале XX веков основными центрами вышивки были Бухара, Нурата, Самарканд, Джизак, Шахрисабз, Ташкент, Пскент, города Ферганской долины.

В настоящее время основными центрами вышивки являются Самарканд, Ургут, многие города и села Сурхандарьинской, Кашкадарьинской областей, Шафирканский район Бухарской области, Джизак, Шахрисабз, Коканд, Маргилан, Наманган, Андижан, Муйнакский район Каракалпакстана, Ташкент.

Для нас представляет интерес, как уже отмечено, эволюция локальных центров традиционных ремесел Узбекистана на протяжении XX века, и в том числе — эволюция локальных центров традиционной вышивки, развитие соответствующего им художественного канона, формирующего основу художественной традиции.

Обратимся, к примеру, к традиционной вышивке Бухары, представлявшей собой уникальный центр вышивального искусства в конце XIX — начале XX веков. Работы центра этого периода отличает принадлежность к определенной художественной традиции, специфическому художественному канону.

Бухарская вышивка XIX — начала XX веков представлена разнообразными видами изделий: сюзане, нимсюзане, такияпуш, джойнамоз, джойпуш. К примеру, бухарские сюзане XIX века словно являют собой олицетворение цветущего сада, воспевают красоту жизни. Центрические, решетчатые, смешанные, осевые, — многообразие ком-

позиционных решений было бесконечным. Причем изделия всегда отличались асимметричностью и многоплановостью восприятия.

В орнаментальном декоре преобладали растительные мотивы. Плоскостность, силуэтность бухарских сюзане, а вместе с тем округлость форм, тональная переливчатость цвета и плавность линейных ритмов передавались гибким и пластичным тамбурным швом. Колористическое своеобразие бухарских сюзане, нимсюзане, болинпуш составляли сочетания голубого, розового, лилового, светло-желтого, красного, малинового и зеленого цветов.

Типичный образец бухарской вышивки конца XIX века представляет собой сюзане (ГМИ, инв. № 10-134), вышитое на местной ткани «маля» светло-коричневого цвета. Его орнаментальный узор выполнен сплошным швом «канда-хийоль» — гладью в прихват — шелковыми нитями голубого, зеленого, черного, малинового, розового, желтого, оранжевого, серебристо-серого и белого цветов. Вышивка изготовлена на подкладке из набойки с мелким узором. Левый край сюзане обшит полосой адраса. Узор равномерно распределен по центральному полю и кайме изделия. Все поле вышивки разбито пересекающимися черными полосками на множество ромбов, образующих сплошную сетку. В точках пересечения черных полосок — маленькие цветочные розетки, расшитые в основном желтыми и оранжевыми нитками. В середине «ромбовой» сетки — большой четырехлепестковый голубой цветок, окруженный восемью отходящими от него зелеными зубчатыми листочками.

В сюзане использовали такие швы, как тамбурный, «босма», «юрма».

Бухарские джойпуши конца XIX — начала XX веков (ГМИ, инв. №№ 10-132 — 10-138) также представляют собой вышивку на местной ткани «маля» светло-коричневого цвета. Их орнаментальные узоры составляют большие цветы «албасты-бодом», «кафир-гуль», зеленая веточка с листиками и маленькими профильными цветками «ислими», ветвь с отростками в виде трех полых листиков «абри-бахор». Вышитые на этих джойпушах розетки имеют разнообразный рисунок, но преобладающим цветом в них является красный. Центральные розетки представляют собой либо восьмиконечную звезду, либо концентрические круги разных цветов, окруженные язычками «забон». Джойпуши вышиты швами «босма», «юрма», «дарауги», «канда-хийоль».

Бухарские такияпуш (ГМИ, инв. №№ 10-180 — 10-189) представляют собой вышивку на белой мате, светло-коричневой мате, на полуселковой ткани (гиссарской алаче). Все они исполнены шелковы-

ми нитями различных цветов: зеленым, черным, кирпично-красным, малиновым, светло-коричневым, желто-оранжевым, синим, голубым, серым. В них использованы такие орнаментальные мотивы, как «забон» — язык, «бодом» — миндаль, «кузача» — кувшин, «барг» — лист, «джингиля» — усики, «чинда-хийоль», «савсар» — ирис и другие.

Безвестными остаются имена авторов — великолепных мастериц, вложивших свои лучшие душевные порывы в шедевры вышивального искусства, тесно связанные с традиционным бытом, обрядностью и, в частности, с традиционной одеждой.

Типична в этом смысле бухарская курта — женская рубашка XIX века с вышивкой (ГМИ, инв. № 946). Она сшита из бекасаба оранжевого цвета (ткань работы Кары-мулло, датирована второй половиной XIX века) и представляет собой широкую рубашку с длинными рукавами, концы которых, как и подол, украшены вышивкой тамбурным швом. В узоре представлены орнаментальные мотивы растительного характера, он делится на три яруса: два одинаковых, с синей волнообразной линией, — по краям и широкий — в центре. Широкая кайма состоит из четырех овалов, вытянутых в одну линию, с цветочком в центре. Красными нитями вышиты овалы, лиловыми — цветы, зелеными — зигзаги в овалах и черными — зигзаги вокруг овалов. Подол рубашки вышит узором «ислими»: черный побег с красными, лиловыми и белыми завитками — «цветами», — и подшит черной тканью, стянутой фестонами. В таком же стиле отделан разрез на груди. Перед платья украшен джияком, вышитым швом «ироки». Узор джияка составляет мотив вытянутых стилизованных кипарисов желто-красного цвета и белого с красным на лиловом фоне. По наружному краю джияк обшит красными петельками, составляющими узор «дарахт-гуль».

В 1920—40-е годы в силу изменившихся социально-исторических и экономических условий (войны, голод, разруха), а также идеологических причин (борьба со «старым бытом», «наследием феодального прошлого») многие виды вышивок, предназначенных для интерьера, утрачивают свое функциональное применение. Эта тенденция усиливается и в последующие десятилетия. Обширная коллекция узбекских вышивок различных центров республики, хранящаяся в ГМИ и насчитывающая 2000 экспонатов, основная часть которых атрибутируется XIX — началом XX вв., позволяет проследить эволюцию этого вида художественного ремесла, а в некоторых случаях — исчезновение или, наоборот, возрождение в XX веке.

В 1930—50-е годы основным видом бухарских вышивок становятся изделия, используемые для оформления одежды, — джияки. Они находят широкое применение в женской одежде — в обшивке ворота, вертикального разреза на груди, в обшивке тюбетеек. Бухарские джияки 1930-х годов (ГМИ, инв. №№ 10-116 — 10-119), в отличие от джияков других центров этого периода, вышиты преимущественно шелковыми нитями. Они оформлены такими орнаментальными мотивами, как «мехроби», «тика-юль» — в виде вытянутого ромба с маленьким ромбиком внутри, «гуль», «миджа» — ресничка. Мастерницами используется как традиционный шов «юрма», так и нетрадиционный для бухарских вышивок XIX — начала XX вв. шов «ироки», ставший особенно популярным в 1930-е гг.

В коллекции ГМИ бухарская вышивка 1950—70-х годов представлена бельбогами — поясными платками (инв. №№ 1201-1205), джияками (инв. №№ 1255, 1256) и рукавами от женской рубашки из тонкой белой бязи, отделанными вышивками (инв. № 5204).

Представляется, что упадок и постепенное нивелирование такого уникального центра традиционной вышивки, как Бухара, связаны не только с исчезновением функционального применения многих видов вышивок, с изменившимися эстетическими вкусами общества или с пристрастием работников ГМИ к закупке вышивок иных центров.

Одной из главных причин является отсутствие в период 1930—70-х годов ярких личностей мастериц, когда-то сохранявших и развивавших художественные традиции уникального центра традиционной вышивки. Бухарская вышивка этого периода продолжает оставаться анонимной, утрачиваются не только ее крупные виды, но и, что принципиально важно, достижения предыдущих этапов.

Возрождение художественной традиции бухарской вышивки наблюдается в 1980-е и, в особенности, в 1990-е годы, причем не в самой Бухаре, а в Шафирканском районе Бухарской области. И возрождает ее потомственная мастерица в четвертом поколении Зухра Аблабердыева со своими ученицами, которых сегодня насчитывается более ста.

Вышивают они преимущественно сюзанае, причем З. Аблабердыева констатирует, что их основными покупателями являются иностранцы, в местном быту эти изделия находят небольшое распространение. Важным для мастерицы является возрождение и сохранение художественных приемов бухарской школы вышивки.

Шафирканская вышивка, рассказывает З. Аблабердыева, принадлежит по художественно-стилистическим признакам к бухарской школе, но всегда имела и имеет небольшие различия с ней в

технологии. Согласно традиции, процесс изготовления сюзане у З. Аблабердыевой основывается на ручном изготовлении ткани — бязи карбос полосками шириной 30 см, которые потом сшиваются в единое полотно, — а также шелковых нитей; применении натуральных красителей, получаемых из гранатовых корок, красного лука, цветков акации, скорлупы ореха, усьмы, черного чая, листьев свеклы.

Разделение труда, введенное мастерицей, способствует специализации ее помощниц на процессах изготовления бязи карбос, шелковых нитей, окрашивания их, нанесения орнаментального узора и собственно вышивания.

Вышивание одного сюзане шестью мастерицами, работающими ежедневно, занимает до полугода. Сюзане З. Аблабердыевой и ее учениц возрождают исторические традиции бухарских сюзане XIX — начала XX веков. В них используются разнообразные традиционные композиции: с выделением центра и углов, ромбовидные, сетчатые. Используемые мастерицами натуральные красители придают своеобразие колористическому решению сюзане. Это тонкие сочетания лилового, розового, светло-желтого, голубого, малинового и зеленого цветов.

Орнаментальный декор современных бухарских сюзане также воспроизводит исторические образцы XIX — начала XX веков. Это мотивы волнообразно изогнутого побега «ислими», большие розетки различных очертаний, окруженные изгибами стебля с листьями, пальметты «офтоб-гуль», «дойра-гуль», «офтобча», «забон», «джингиля», «савсар», «барг», «чинни-гул», «намошомгул», а также круги, ромбики, выражавшие в древности символы мироздания.

В результате воскрешается традиция. Сюзане З. Аблабердыевой и ее учениц передают очарование традиционных бухарских вышивок, отличающихся гармонией и своеобразием художественно-стилистических приемов, воспевающих красоту и многообразие окружающего мира.

Нуратинскую вышивку сближает с бухарской традиционной вышивкой схожесть исторической судьбы в XX веке. После длительного забвения, сегодня мы наблюдаем процесс возрождения как бухарской, так и нуратинской вышивок.

В XIX веке нуратинская вышивка по многообразию орнаментального декора занимала одно из ведущих мест среди других центров. Поражает удивительная поэтичность нуратинских сюзане этого периода, богатство орнаментальных мотивов, гармония колористических соотношений, разнообразие их композиционных построений.

Наиболее распространенным в нуратинских сюзане был тип композиции, именуемый «чор-шох у як мох» («четыре ветки и одна

луна»). Основу такой композиции составляли восьмиконечная звезда и четыре крупных букета в углах центрального поля, окаймленного рядом розеток и побегов с листьями. Широко применялась и ромбовидная сетка из зубчатых листьев, заполненная цветами, розетками.

Опоэтизированное отношение к окружающему миру выражалось не только в вышитых монументальных панно, но и в мелких предметах быта, вроде платков даструмол. В ГМИ представлена великолепная коллекция нуратинских даструмол, вышитых мастерицей Улуг-ой в 1867-1907 годы.

Платки вышивались на редкой мате («хоса»), белой кисее цветными шелками. Например, платок из маты расшит черными, синими, красными, зелеными шелковыми нитями (инв. № 10-4). Его украшает узор из каймы в виде мотива «чашми буль-буль» («глаз соловья») и четырех угловых цветков («гуль»).

Разнообразие орнаментальных мотивов представляют платки из белой кисеи (инв. №№ 10-5, 10-2). Среди их узоров — и «чашми хуроз» («глаз петуха»), и «мурч» («перец»), и «дуч-андоз» (часть прялки, деревянная вилочка, в которую вкладывается конец веретена), и др. Расцветку вышивок составляют сочетания синего, зеленого, красного и желтого или, скажем, зеленовато-синего, черного, голубого и коричневого. Края платков обшиты косым швом «юрмак», «сарюрмак тофтаги». Интересен платочек для рук (инв. № 1), вышитый десятилетней дочерью мастерицы Улуг-ой. Его украшает узор «шохча-и гилёсак» («веточка с черешнями»), выполненный зеленым, голубым, красным, фиолетовым, желтым, черным шелками.

Сохранение традиций находит выражение в такияпуш (инв. № 10-213), ойна-хальта (инв. № 10-28), джияках (инв. № 103-107).

Нуратинская вышивка начала XX века в своих лучших произведениях продолжает традиции XIX века. Об этом свидетельствует коллекция нуратинской вышивки ГМИ. Характер орнаментальных мотивов, специфический колорит, композиционные решения нуратинских вышитых изделий этого периода сохраняют историческую традицию локального центра. Именно поэтому я не согласна с Г. Чепелевецкой, утверждавшей, что «к концу XIX — началу XX веков происходит резкое падение искусства вышивки в Нурате» [113, с. 29].

В 1930-е годы и в последующие десятилетия нуратинскую вышивку представляют «юрма» — каемки для обшива краев тюбетейки (по названию тамбурного шва, который использовался при вышивании) (инв. №№ 31-48, 64-93, 30, 23) и даструмол, вышитые мастерицей Истад Мадюсуповой в традиции XIX в. (инв. № 10-7).

С 1940—50-х годов Нурата перестает существовать как локальный центр традиционной вышивки Узбекистана.

Своеобразную эволюцию на протяжении XX века прошла самаркандская вышивка. Как известно, образцы самаркандской вышивки XIX века отличались от изделий других центров принадлежностью к специфической художественной традиции. Ее художественный канон на структурном уровне выражался в крупном и лаконичном рисунке, основным мотивом которого «была розетка малинового цвета «дойра-гуль», окруженная лиственным кольцом» [113, с. 30]. В кайме использовались также зубчатые розетки, более мелкие, чем в центральной части, в промежутках между которыми вышивался орнамент черного и темно-синего цветов, напоминающий своими очертаниями дракона. Мотив дракона, восходящий к древней мифологии и олицетворяющий благопожелание, часто встречается в мелкой пластике Самарканда. Распространенность этого мотива представляет характерную черту народного искусства Самарканда.

Иногда в самаркандских вышивках вместо розеток «дойра-гуль» использовался мотив кустов, расположенных также рядами.

В целом, самаркандские вышивки отличались лаконичностью и четкостью композиционного, колористического решения. В Самарканде в этот период вышивались разнообразные изделия: сюзане, нимсюзане, зардевор, болиптуш и др.

Типичным самаркандским сюзане конца XIX — начала XX веков является хранящееся в ГМИ сюзане, вышитое на белой фабричной ткани шелковыми нитками (инв. № 389). Почти весь узор сюзане выполнен швом «босма», за исключением двух полосок в кайме, вышитых швом «канда-хийоль», и окантовки лиственного орнамента, выполненной швом «юрма». Узор вышивки состоит из девяти розеток диаметром 45 см, расположенных в три ряда по три розетки в каждом. Каждая розетка состоит из трех концентрических кругов, выполненных в два цвета: темно-вишневым и темно-коричневым. Сердцевина и узор кругов розетки вышиты нитями киноварно-красного цвета. Розетки окружены кольцами лиственного орнамента, соединенными между собой, но так, что между ними остается щель. Это дало название мотиву — «поезд со щелью». Весь лиственный орнамент вышит черными нитками с синеватым оттенком. Кайма сюзане состоит из двух полосок темно-вишневого цвета и середины, заполненной розетками и лиственным орнаментом, носящим название «кайчи» — «ножницы».

В 1920—30-х годах крупные вышивки в Самарканде, как и в других локальных центрах, не производятся вовсе. Традиционная вышив-

ка находит свое применение более как элемент национальной одежды. Однако со второй половины 1930-х годов, по свидетельству О. Сухаревой, «с переходом к зажиточной жизни потребность в декоративной вышивке возрастает. Украшение клубов и красных чайхан дает широкое поле для их применения» [92, с. 7].

При этом самаркандскую традиционную вышивку в XX веке характеризует непрерывное развитие. Причем понятие «самаркандский центр вышивки» вовсе не ограничивается пределами только Самарканда: это и г. Ургут, и известные своей вышивкой селения Ургутского района — Гус, Гиёрак, где имеются свои нюансы в видах изделий, их орнаментально-декоративном оформлении. Однако все эти центры являются составляющими единой локальной школы, развивающими конкретную художественную традицию. Правда, в результате идеологического прессинга она иногда нарушалась, как, к примеру, можно это видеть в самаркандском сюзане 1949 года (ГМИ, инв. № 920), изготовленном артелью «Труд женщин» в качестве подарка к 70-летию Сталина. Но эти случаи носили скорее единичный характер и не стали определяющим направлением в эволюции школы.

В настоящее время в Самаркандской области сохраняются такие виды традиционной вышивки, как сюзане, болинпуш, такияпуш, сандалпуш, джойнамос. Ведущими мастерицами, бережно хранящими художественную традицию самаркандской вышивки, являются М. Хайдарова и С. Рахматуллаева. На примере их работ можно проследить, как функционирует, видоизменяется художественный канон в пределах единой художественной традиции.

К примеру, сандалпуш М. Хайдаровой 1966 года (инв. № 1080) вышит в исконно самаркандской традиции с использованием мотивов «дойра-гуль», листовного орнамента, окаймляющего розетку, в характерном черно-малиново-белом колорите. Однако в композиционное решение, расположение орнаментальных мотивов мастерица вносит свои нюансы. Центральное поле сандалпуша делится на две части: с крупной розеткой в центре и широкой каймой, в которой использован мотив «поезд со целью». Боковая кайма, обрамляющая центральное поле, также состоит из розеток и листовных побегов, занимая равноправное положение в композиции.

Следование художественной традиции и в то же время активное индивидуально-авторское начало свойственны творчеству ургутской мастерицы С. Рахматуллаевой. Одно из сюзане мастерицы 1970-х годов (инв. № 1196) представляет собой прямоугольной формы вышивку на белой бязи черными, темно- и светло-коричневыми, мали-

новыми, синими и красными шелковыми нитками швом «босма». По традиции центральное поле сюзане не расшито, однако очень сужено. Две полосы каймы охватывают сюзане с трех сторон. Элемент узора широкой каймы как бы обрамлен двумя черными побегами, представляя розетку темно-коричневого цвета с вписанной в нее восьмиконечной звездой, сердцевину которой составляет восьмилепестковая розетка.

В своих сюзане и такияпуш мастерица использует также характерную для самаркандских вышивок композицию, состоящую из одинаковых 9 или 12 кустов, расположенных в три ряда, — комбинируя светлый орнаментальный декор и темный фон и наоборот (ГМИ, инв. № 1196; ДХВ АХ, инв. № 42). Изделия решены в черно-зелено-фиолетовой гамме, выполнены швом «босма». В такияпуше (1981 год, инв. № 42 из ДХВ АХ) и бешикпуше (ГМИ, инв. № 1195) С. Рахматуллаевой мы встречаем такой нетрадиционный для Самарканда элемент, как мотив кумгана, однако обыгранный в стиле самаркандского листовного орнамента. Тонкое чутье художественного стиля самаркандской вышивки позволяет мастерице избегать нарушения традиции.

Мастерицы селений Гус и Гиёрак — М. Джураева, А. Латипова, С. Касимова и их ученицы — на протяжении XX века сохраняют традиции в изготовлении нимсюзане (инв. № 1364, 1384), сандалпуш (инв. № 1365), изделий мелкой вышивки — чой-хальта, ойна-хальта (инв. №№ 1426, 1428, 1429, 1431, 1433, 1432, 1436).

Вот один из типичных мешочков для чая — чой-хальта 1970-х годов, вышитый в селении Гус Самаркандской области (инв. № 1436). Он представляет собой небольшой мешочек прямоугольной формы из малинового фабричного шелка, вышитый тамбурным швом с обеих сторон. Центральную часть лицевой стороны мешочка заполняет звездчатая темно-зеленая розетка с трехрядной каймой вокруг, сочетающей фиолетовый, черный, синий цвета. Три фриза одинакового узора украшают другую сторону мешочка.

Специфический вид самаркандской вышивки представляют изделия, вышитые в технике «курок» — своеобразной аппликации из кусочков ткани. Эта техника на современном этапе возрождается усилиями потомственных самаркандских мастериц Х. Абдуллаевой, Ш. Ганиевой, М. Исламовой. Техника «курок» находит свое применение в сюзане, тибетейках, жилетках, подушечках, сумках. Причем, в них заимствуются такие стилистические элементы самаркандской ручной вышивки, как розетки, листовный орнамент. Очевид-

но, что мастерицам еще предстоит приложить усилия для повышения художественного уровня своих работ, продумать замену искусственных шелков лоскутками натуральных тканей, химических красителей — натуральными.

В целом, для современной самаркандской вышивки актуальна проблема ученичества, воспитания ярких личностей народных мастериц, способных и впредь сохранять художественные достижения.

Своеобразную эволюцию в XX веке прошла шахрисабзская вышивка, которую в XIX — начале XX веков отличает большое многообразие композиционных, колористических решений, выявляющих общность то с нуратинской, то с бухарской, то с самаркандской вышивками. Но совершенно очевидно, что шахрисабзский центр представлял собой уникальное явление своей любовью «к яркой красочности, к разделке поверхности орнаментальных форм пестрыми полосками и к оживлению узора фигурками птиц» [113, с. 35].

Типичным шахрисабзским сюзана конца XIX — начала XX веков является сюзана с очень крупным узором, сплошь вышитое швом «ироки» (инв. № 948). По его центральной оси располагаются две крупные розетки, состоящие каждая из двух кругов с фестончатыми краями. Фон во внутреннем круге вышит белыми шелками, в наружном — красными. В каждом фестоне внутреннего круга располагается лиловая розетка с желтым цветком, окруженная красными побегам. Узор наружного круга составляют белые с лиловой сердцевиной цветы в окружении голубых завитков. По середине долевых сторон размещены половинки описанной розетки, а в углах — по четверти. Между розетками по желтому фону размещены две цепочки медальонов с белым фоном и красными парными цветами, обрамленными с двух сторон лиловыми побегам «ислими». Край сюзана обшит каймой с красно-желтыми цветами и белыми побегам на зеленом фоне.

В 1930—40-е годы утрачивается прежнее предназначение крупных монументальных вышивок. Артель «Худжум», объединявшая шахрисабзских мастериц, обращается к поиску в области изготовления вышитых изделий, которые, как тогда представлялось, могли бы найти применение в современном быту как элемент костюма.

Мое внимание привлекли шахрисабзские вышивки 40-х годов. Все они принадлежат мастерицам артели «Худжум». К примеру, диванная подушка, с лицевой стороны вышитая швом «ироки», с изнаночной стороны обтянутая пестрым зеленым шелком, окрашенным способом перевязки «абрбанд» (инв. № 867). Вышивка изобилует яркими цветовыми пятнами, характерными для шахрисабзского цен-

тра. Ее орнамент составляет одна крупная розетка с одинаковыми угловыми ветками, в центре которой располагается шестиконечная голубая звезда.

Или другой пример — босоножка, украшенная вышивкой швом «ироки» (инв. № 868). Мотив орнамента составляет цветок — звездоподобный венчик с шестью-семью лепестками, по обе стороны от которого расположены листки и головки цветов. На носке и на пятке босоножки вышиты части цветка, ремешок расшит яркими листиками. Гамма полихромна, состоит из девяти тонов.

Сходным образом украшена туфелька (инв. № 869), на пятке и носке которой вышито профильное изображение цветка, окруженное венчиком из двух веточек, состоящих из листиков и цветов. Гамма вышивки также отличается полихромностью — восемь цветов на черном фоне.

Или дамская сумочка из коричневого бархата, украшенная вышивкой (инв. № 873). Ее остов и застежка обычного фабричного образца; внутри два отделения. Внутренняя часть обтянута шелком темно-вишневого цвета. Цветовое решение отличается полихромностью. Швом «ироки» на лицевой стороне вышит крупный медальон «мадохиль».

Все подобного рода творческие поиски шахрисабзских мастериц не увенчались успехом, изделия так и не нашли применения в современном быту. Возможно, как экзотический предмет сумка могла бы привлечь внимание иностранного покупателя. Однако вышивка, используемая в обуви, явно не приспособлена для функционального предназначения.

Опыт шахрисабзских мастериц убеждает нас в том, что художественная традиция — это специфическая система, развивающаяся по своим законам. Она не является догмой, составляющие ее художественные каноны обладают определенной динамичностью. Но эта система имеет свои пределы, определяемые историческими традициями, функциональным назначением, художественной стилистикой, включающей в себя композицию; колорит, орнаментальные мотивы, а также особенностями технологии.

Оригинальным центром традиционной вышивки Узбекистана на сегодняшний день является Сурхандарья. Специфика географического расположения — отдаленность от столицы и крупных городов; исторического развития — это один из древнейших центров художественной культуры на территории республики; этнического состава населения, представленного узбеками, таджиками, туркменами, —

все это способствовало сложению и своеобразному развитию уникального очага традиционной культуры.

Примечательно, что в исследованиях, посвященных традиционной вышивке Узбекистана XIX — первой половины XX веков, об этом центре практически не упоминается. Упоминание о сурхандарьинской вышивке и ее видах 1960-х годов, некоторые сведения о мастерицах содержатся в монографии Д. Фахретдиновой [98, с. 125-126].

В музейных коллекциях, в частности ГМИ, имеется небольшое количество сурхандарьинских вышивок, датируемых первой половиной XX века; более многообразно представлены ее образцы 1960—70-х годов. Яркое художественное своеобразие и многообразие видов сурхандарьинских вышивок второй половины XX века позволяет предположить глубокие исторические корни и большое распространение этого вида традиционного ремесла в предшествующие этапы развития.

На протяжении XX века сохраняется многообразие видов традиционных сурхандарьинских вышивок. Это и сюзаны (настенные панно), «зардевор» (фризы), «борпуш» (покрывала на постель), «бугджома» (складывающиеся конвертом покрывала для хранения вещей), «ойна-хальта» (мешочки для зеркал), торбы, тубетейки, бельбоги (поясные платки), джияк (тесьма для обшива краев одежды).

Традиционной вышивкой занимаются практически во всех городах, селениях, почти в каждом доме Сурхандарьинской области. Это и Шурчи, и Байсун, села Сина, Туда, Шерабадский район, Сариясийский район, Дашнабад, Денауский район и др.

Одна из ранних сурхандарьинских вышивок начала XX века — напрамач (мешок для вещей), хранящийся в ГМИ (инв. № 1309). Все его центральное поле заполняет выполненный швом «босма» узор, в котором в очень условной манере дана перспектива степи с изображением верблюдов, цветов. В вышивке использованы шерстяные белокоричневые, сиреневые, розовые, зеленые нити.

В сурхандарьинских вышивках первой половины XX века — торбе из черного бархата (инв. № 1274), ойна-хальта (инв. № 1276), бугджома (инв. № 1277) использованы растительные и геометрические узоры. Это и вихревая розетка, и цветочные мотивы, «кочкорак» (рога барана), волна, крест. Многие орнаментальные мотивы этих вышивок, наделявшиеся в древности магическим смыслом, выявляют единство с декором сурхандарьинского ковроделия.

Сюзаны З. Раджабовой (инв. № 1690) из села Дашнабад Сариясийского района вышито швом «юрма» на белой бязи цветными шелковыми нитями мулине. При активной роли фона решение сю-

зане, в целом, графическое. Его композиция включает прямоугольное центральное поле и широкую кайму. На центральном поле вышита большая круглая розетка из четырех концентрических кругов зеленого, красного, сиреневого и светло-коричневого цвета, охватывающих малую розетку с вихревой розеточкой в центре. С двух сторон от центральной розетки размещены по две маленькие концентрические розеточки, разделенные черными пересекающимися крест-накрест тонкими ветвями с листиками.

Лаконичностью композиционного решения, в котором активную роль играет фон, отличается джойпуш (инв. № 1299), вышитый в Шерабадском районе в 1960-е годы. На его центральном поле размещены восемь круглых розеток и шесть цветков типа «гребешков». Четыре розетки сгруппированы в центре: бело-синие с желтыми точками в сердцевине и черно-сине-желтые с черными и бордовыми точками. В кайме вышит желтый побег «ислими» и в четырех углах по одному черному контурному крестику. В вышивке использованы швы «босма», «юрма».

Интересен джойнамос, вышитый в 1960-е годы (инв. № 1302). Композиция его орнаментального узора традиционна: арка треугольного очертания не зашита, архивольт ее вышит в виде полосы с золотисто-желтыми «ислими», окаймленной с обеих сторон тонкой фиолетово-белой «юрмой». Вышитая часть заполнена ажурными концентрическими растительными розетками, чередующимися с цветущими кустами и игольчатыми, с белыми горошинками по краям розетками. Мотивы вышиты швами «босма», «юрма» шелковыми нитями красного, малинового, зеленого, синего, желтого и голубого цветов.

Своеобразный сурхандарьинский стиль вышивки охватывает как монументальные виды, так и мелкие изделия, детали национального костюма. В частности, байсунский поясной мужской платок — бельбог (инв. № 1298), вышитый в 1970-е годы, представляет собой платок квадратной формы из черного сатина, обшитый по краям темно-коричневой бахромой. Узор вышивки по периметру составляет золотисто-белая «кунгра» — зубчатая полоса. Из четырех углов к центру обращены крупные цветущие кусты с цветами своеобразного очертания. Контур стилизованных цветков оформлен «волной». Цветы вышиты красными, коричневыми, зелеными, синими, белыми шелковыми нитями швом «босма», гладью.

В целом, сурхандарьинская вышивка на протяжении XX века являет собой живой, развивающийся локальный центр, требующий,

на наш взгляд, самостоятельного и глубокого изучения. Усилиями современных мастериц О. Шоикуловой, Н. Курбановой, У. Джураевой, З. Муратовой, О. Кучкаровой, И. Ташбаевой, Х. Муминовой, М. Ашуровой, З. Раджабовой, М. Джумаевой, Р. Мардоновой, Б. Саиповой сохраняется художественная традиция этого уникального центра традиционной вышивки.

Устойчивый традиционный быт, традиционная обрядность как особенность Сурхандарьинского региона обусловили сохранение практически всех видов традиционной вышивки: сюзане, зардевор, джойнамоз, борпуш, джойпуш, сандалпуш и др. Сохраняется и художественно-стилистическое своеобразие сурхандарьинских вышивок, складывающееся из особенностей композиционного, колористического решения, характера орнаментально-декоративных мотивов, применения натуральных красителей.

Не нарушая специфический художественный канон, мастерицы наряду с традиционными мотивами: «кочкорак», волна, крест, вихревая розетка, — вносят свои вариации цветочных мотивов: лолагуль, эгизгуль, ойгуль, пахтагуль и другие.

Многие современные мастерицы являются потомственными, перенявшими навыки традиционной вышивки от матерей, бабушек и передающими их своим дочерям, ученицам. Красочность, торжественность и мажорность звучания остаются характерными для современной сурхандарьинской вышивки.

Однако, несмотря на устойчивость художественной традиции, в некоторых ее образцах нельзя не заметить влияния кича. К примеру, в работах Р. Панджиевой из г. Шурчи Сурхандарьинской области наряду с традиционными видами вышивки встречаются и вышитые занавеси для дверей, накидки для телевизора, вышитые подушки для автомашины. Для вышивок используется не только сатин, но и бархат, шерсть, перенимаются орнаментальные элементы украинской вышивки, которые в сочетании с традиционными мотивами рожают антихудожественные, низкопробные произведения. Эти вышивки пользуются спросом, их охотно закупают в качестве приданого для современных невест. В свое время В. Савицкая совершенно справедливо отметила, что «за кичем всегда стоит какая-то общественная сила, и в этом как раз объяснение двойственности его природы — как возникновения, так и восприятия» [74, с. 56-65]. В целом, проблема кича является одной из самых злободневных и в других традиционных ремеслах.

К крупным локальным центрам, существовавшим в начале XX века, затем практически исчезнувшим и вновь возрождающимся на

современном этапе, относится традиционная каракалпакская вышивка. В ее возрождении активное участие принимает общественное объединение женщин творческого и интеллектуального труда Каракалпакстана «Золотое наследие Арала», директором которого является Г. Ембергенова. Выпускница ТГТХИ (ныне Национальный институт художеств и дизайна им. К. Бехзада), по специальности художник декоративно-прикладного искусства, Г. Ембергенова увлеклась традиционной каракалпакской вышивкой и ковроделием, осваивая исторические образцы изделий, находящиеся в Нукусском государственном музее им. И. В. Савицкого. Ныне благодаря ей художественные приемы традиционной каракалпакской вышивки освоили 20 муйнакских девушек и женщин.

В своих вышивках Г. Ембергенова и ее ученицы используют бархат, шелковые нитки. Своеобразие их творческих поисков составляет применение традиционной вышивки в современных изделиях: сумках, футлярах для очков, кошельках и др. Они также вышивают туморы и крупные панно для приданого невесты — «шимилдык».

Орнаментальный декор их вышивок составляют традиционные каракалпакские мотивы: всевозможные сочетания рогов — «кочкорак», дающих вариации вплоть до цветка, «сулокнак» — «след арбы», «чаян куйрук» — «хвост скорпиона», «кумирска бел» — «талиа муравья», «сичкон изи» — «след мышки», «кугирчок огзы» — «рот куколки» и др. Причем, в силу традиции, преобладает геометрический орнамент. В вышивках Г. Ембергеновой и ее учениц воскресает самобытный мир образов и представлений каракалпакского народа, суровая своеобразная поэтика в осмыслении окружающей действительности. Разнообразного колористического звучания мастерицы достигают путем сочетаний черного, красного, зеленого, желтого, коричневого цветов.

Сегодня Г. Ембергенова и ее ученицы осваивают технологию изготовления изделий ворсового и гладкого ковроткачества — традиционные каракалпакские ковры: «алашу», «каршины», «баскуры», «есиккасы», «ийинбауы» и др.

Важно отметить, что возрождение традиционного каракалпакского декоративно-прикладного искусства сегодня решает не только проблемы национальной художественной культуры, национальной духовности, но и непосредственным образом связано с решением проблемы безработицы, социальной защиты и творческой активности каракалпакских женщин и девушек, с улучшением их положения в регионе Аральского экологического кризиса.

Программа возрождения традиционных ремесел, разрабатываемая общественным объединением «Золотое наследие Арала», оказывает реальное содействие в повышении экономического, культурного, духовного уровня жизни, развивает социальную активность каракалпакских женщин, молодежи, не говоря уже о том, что возрождает национальную художественную традицию.

Одним из особых видов традиционной вышивки является художественное оформление тюбетеек, позволяющее проследить сохранение и эволюцию традиций в различных локальных центрах на протяжении XX века.

Как известно, этот головной убор в Узбекистане особенно распространился с середины 1920-х годов. В XX веке изготовление тюбетеек стало наиболее популярным видом ремесла, находящим большой спрос. Оформление тюбетеек все время менялось, появлялись новые формы, рисунки, изменялась техника выполнения. Несмотря на это, сегодня многие области, города, даже районы продолжают сохранять свой неповторимый художественный стиль в изготовлении тюбетеек.

С 1930-х годов в развитии этого специфического вида традиционной вышивки можно отчетливо выявить две тенденции. Если первая выражается в сохранении локальных особенностей в изготовлении тюбетеек, то вторая тенденция находит выражение в выделении общенационального типа узбекской тюбетейки, воплощенной в стиле изделий г. Чуста, известных под названием «тус-туппи».

Знаменитые тюбетейки Чуста имеют несколько вариантов орнамента. На них можно встретить изображение стручка перца («калам-пур»), ибо раньше существовало поверье: горечь перца отгоняет от мужчин беды и злых духов. Стилизованное изображение миндаля («бодом») являлось символом благополучия, плодородия.

Сегодня в Чусте работают потомственные мастерицы Р. Хакимова, С. Мирджалалова, Х. Касимова, которые в своих изделиях сохраняют традиции этого известного центра. Их тюбетейки, как правило, с невысоким донышком «тепа», выкроенным в форме круга. Высокий околышек «кизак» состоит из горизонтальной полосы, по краю которой проходит джияк черного цвета. Ребристые углы разделяют тюбетейки на четыре сектора с одинаковым рисунком — орнаментом в виде миндаля с удлинненным хвостиком, в изгибе которого вышит мотив «кочкорак». На околышке изделий изображен ряд арочек, рисунок которых повторяется через одну. Тюбетейки современных чустских мастериц, по традиции, делаются из черного сатина и

вышиваются белыми шелковыми нитями с использованием стебельчатого шва и глади.

К чустским тюбетейкам близки тюбетейки Маргилана, но они отличаются более удлиненной и тонкой формой стручков перца.

Оригинальные самаркандские тюбетейки с орнаментом «чоргуль» на черном фоне вышиваются также с арабскими каллиграфическими надписями. Причем самаркандские изделия можно четко разделить на два типа. Первый воплощает в себе локальные черты тюбетеек именно самаркандской школы с ее ярким колоритом, богатством орнаментального декора. Второй тип приближен к тюбетейке «тус-туппи». К примеру, самаркандская тюбетейка 1966 года типа «тус-туппи» (инв. № 1082): из черного сатина, квадратная в основании, с невысоким донышком. Ребристыми углами ее верх разделен на четыре сектора с одинаковым узором типа «бодом», с двумя полукружьями под ним. В утолщении «бодома» белые нитки образуют решетку. Узор с введением тесьмы вышит нитями мулине швом «гладь». По околышку идет ряд арок. Низ тюбетейки обшит черной тесьмой.

В работах Р. Раджабовой, М. Хайдаровой представлен первый тип самаркандской тюбетейки. Они вышиты швом «ироки», представляют собой головные уборы твердой формы с плоским конусообразным верхом — тульей и невысоким бортом. Тюбетейки, по традиции, разделены на четыре сектора, расцветка каждого из которых совпадает с противоположным сектором. Мастерицы используют мотивы «бодом», розочек, птичек. По краю изделия обшиваются черным бархатом.

Ковровые тюбетейки Шахрисабза также представляют своеобразный тип узбекской тюбетейки и отличаются многокрасочным орнаментом. Они вышиваются швом «ироки», иногда «терма» с узорами геометрически стилизованного, растительного характера. Их мажорное звучание образуется сочетанием синего, красного, зеленого, белого, желтого, коричневого цветов.

Сегодня традиции шахрисабзских тюбетеек сохраняют и развивают мастерицы известной фабрики «Худжум» — Г. Джураева, Н. Мاستуфакилова и др. Их тюбетейки, по традиции, круглые, с конусообразным верхом и высоким бортиком, вышиты шелковыми цветными нитками. Тюбетейки, как правило, сплошного зашива, с однотонным фоном. Применяется техника нанесения узора «санам». Стилизованные изображения пчел, мотив «чаян», геометризованные цветки, розетки, кустики представляют распространенный орнаментальный декор современных шахрисабзских тюбетеек.

Сурхандарьинские тюбетейки Б. Саиповой, О. Шоикуловой, Н. Курбановой, И. Ташбаевой, З. Раджабовой выполнены в специфической технике «пильга-дузи», когда обшиваются гладью ребра, образующиеся благодаря вставленным между верхом и подкладкой, по линии стежка, скрученным полоскам бумаги. В узорах преобладает геометрический орнамент, звездочки, стилизованный «самолет», фестоны и розетки, распределенные по всему полю тюбетейки. Мастерицы используют шелковые нитки ярких оттенков — розового, лилового, зеленого, желтого, красного, коричневого, белого.

Широко известные байсунские тюбетейки характерны мягкостью форм, плоским конусообразным доньшком и высоким бортиком. Узор доньшка состоит из четырех секторов с одинаковым орнаментом, расцветка которого повторяется в противоположных секторах. Край тюбетеек обшивается джияком с пучком разноцветных ниток сбоку. Используемые мастерицами швы — «канда-хийоль», «юрма».

Ургутские тюбетейки С. Рахматуллаевой, М. Джураевой, А. Латиповой, С. Касымовой отличаются круглой плоскодонной формой, круглыми пальметтами на донце, пестрой каймой, кистью «попук» из разноцветных шелковых нитей. Возьмем, к примеру, одну из детских тюбетеек знаменитой ургутской вышивальщицы С. Рахматуллаевой. Она представляет собой круглую тюбетеечку с высоким околышем и овально приподнятым верхом, обработанным в технике «пильга-дузи». Узор верха составляют четыре стилизованных листа «барги ара» или «тумор» на красном фоне. Околыш в верхней части тюбетейки украшают две зубчатые полосы вышивки, в нижней части он обшит белочерным джияком. Узор вышит швом «канда-хийоль», а край узора выполнен в технике «юрма».

Кокандские тюбетейки Т. Саттаровой отличают вышивка на черном фоне, зубчатая кайма, использование мотива «бодом». Художественное оформление женских тюбетеек Коканда — это растительные мотивы на белом фоне, в который иногда мастерицы вводят эпиграфику.

Если в изготовлении тюбетеек локальные центры в большинстве своем сохраняют специфические художественные традиции, то в таком виде традиционного ремесла, как золотое шитье, ситуация предстает неоднозначной и требует пристального изучения.

Золотое шитье («зардузи») является специфическим видом традиционной вышивки Узбекистана. О золотом шитье как сложившемся промысле на территории Узбекистана впервые упоминается в источниках XVII века. В XIX — начале XX века золотое шитье представ-

ляло специфический промысел Бухары. В противоположность вышивкам шелками, широко бытовавшим среди различных слоев местного населения, золотое шитье, в силу своей пышности и дороговизны материалов, носило характер официального придворного искусства, предназначенного обслуживать нужды эмирского двора, знати и зажиточных слоев городского населения.

Лучшие мастера, причем исключительно мужчины, были сосредоточены в дворцовых мастерских эмира. Стремление к роскоши во второй половине XIX века привело к тому, что золотым шитьем украшалось все парадное одеяние эмира и его приближенных с ног до головы: кулох, чалма, халат, штаны, пояс, сапоги. Расшивались одежды знатных женщин, принадлежности для убранства интерьера, как, например, чимидик (занавес, разделяющий комнату на две части), джойнамоз (молитвенный коврик), мелкие изделия вроде мешочков для денег, чая, печатей, ножны для ножей, конские попоны и чепраки.

В 1920–30-х годы золотошвейный промысел переживает свое второе рождение. Коренным образом меняются его социальные функции. Из искусства, обеспечивающего привилегированные слои общества, он становится демократическим, удовлетворяющим нужды широких социальных слоев. Мастера-золотошвейи, работающие на бухарской золотошвейной фабрике, украшают детали узбекского национального костюма — тюбетейки, пешонабанды, жилеты, пояса, туфли, используя традиционные орнаментальные мотивы и композиции.

В 1950-х годах возникает новый вид золотошвейных изделий монументальных форм: панно, театральные занавеси. В этот же период возникает третье направление в золотом шитье, связанное с вышиванием предметов сувенирного назначения: игольниц, футляров для очков, косметических сумочек.

Однако все эти направления несли в себе как положительные моменты, так и негативные черты, которые со временем, перерастая в отрицательную тенденцию, способствовали утрате художественной традиции бухарского золотого шитья и распространению этого вида ремесла уже в тиражированном виде, можно сказать, повсеместно.

Массовое изготовление золотошвейных деталей национального костюма, который с 1920-х годов утрачивает свою традиционность и постепенно унифицируется и европеизируется, привело к тому, что многие традиционные орнаментальные мотивы и швы были забыты. В этом можно убедиться, знакомясь с золотошвейными изделиями бухарской фабрики «40 лет Октября» — жилетками, тапочками, сумочками, тюбетейками — из коллекции ГМИ (инв. №№ 222, 225(6)),

224, 209-215, 119-136 и др.). В качестве орнаментальных мотивов используются «бодом-гуль», цветочные розетки, вышитые в технике «зардузи-гульдузи».

При изготовлении монументальных золотошвейных панно, театральных занавесей обычно привлекались профессиональные художники, разрабатывавшие рисунок узоров и сюжетные композиции. Многие работы 1950-х годов, как одобрительно отмечали исследователи [98, с. 126], были созданы мастерами Р. Мирзаевым, П. Хакимовым, Г. Мухамедовым, Н. Аминовым, Н. Султановым, М. Ахмедовой, М. Темировой, Х. Хамраевым по эскизам В. Столярова. В моем представлении, это в принципе не соответствовало, скорее, напротив, противоречило канонам традиционного искусства, выхолащивало его специфическое образное содержание.

Такое направление, как выпуск золотошвейных изделий сувенирного характера, не отвечало требованиям технологии современного производства и стало уделом ручного вышивания, плохо знакомого с художественной традицией. Это во многом стимулировало появление ширпотребного низкого эстетического уровня.

Лишь в работах подлинных потомственных мастеров, каким в свое время являлся Н. Аминов, традиционное бухарское золотое шитье сохранило свое художественное своеобразие, став в то же время созвучным современному мироощущению. Его произведения характеризуют великолепное знание технологических и художественно-орнаментальных традиций бухарской школы золотого шитья, дарование рисовальщика, способность к узоротворчеству в пределах традиции. Эти качества мастера находят отражение в его монументальных панно (инв. №№ 216, 217).

Н. Аминов использовал не только традиционные образы, но с глубоким чувством меры и в специфической фольклорной интерпретации вводил новые мотивы, как скажем, мотив «тоус» («павлин») в орнаментальном оформлении тюбетейки, мотив хлопковых коробочек в настенных панно.

Заслугой мастера является и то, что он взрастил пусть не многих, но достойных учеников, ныне развивающих традиции бухарской школы золотого шитья.

В 1960–90-е годы золотое шитье становится широко распространенным видом традиционной вышивки. Кроме исторически сложившегося центра в Бухаре, оно развивается в Андижане, Намангане, Фергане, Ташкенте, Самарканде, Ургуте, Карши, Джизаке, Сурхандарьинской области.

Среди современных мастеров-золотошвеев — Б. Джумаев, С. Акбарова, Т. Садыкова, Г. Бозорова, Г. Пиримкулова, М. Хабибова, Г. Нургоева, М. Мухитдинова, Д. Ташева и другие. Но творчество этих мастеров не равнозначно. Есть среди них подлинные мастера — как и авторы, создающие откровенный ширпотреб.

К примеру, Бахшилло Джумаев — потомственный мастер-золотошвей. Его дед усто Раджаб и бабушка Саломат-ая передали навыки золотошвейного искусства своим детям и внукам. Многие годы Б. Джумаев проработал на Бухарской золотошвейной фабрике главным художником. Большое влияние на его формирование как мастера оказал знаменитый мастер-золотошвей Н. Аминов.

В работах Б. Джумаева трудно найти повторяющиеся узоры. Основные используемые им орнаментальные мотивы — розетки, пальметки, вазоны с цветами, мотив миндаля, каллиграфические надписи, реже геометрический орнамент, архитектурные мотивы. В 1995 году Б. Джумаев вместе с супругой Мукаддас создают Центр золотого шитья с целью возрождения и развития бухарского золотошвейного искусства конца XIX — начала XX веков.

Б. Джумаев использует, в основном, бархат, различные сорта металлических нитей, привозимых из Индии, Ирана, арабских стран. Технология золотого шитья представляет сложный многоступенчатый процесс. Б. Джумаев и его ученики, среди которых его сестра, дочь, сын, следуют нескольким традиционным видам золотого шитья: «зардузи-заминдузи» — сплошная вышивка фона золотом; «зардузи-гульдзузи» — шитье по рисунку, вырезанному из бумаги; «зардузи-гульдзузи-заминдузи» — комбинированная техника шитья, сочетающая два первых вида; «зардузи-беришимдузи» — комбинированное шитье; «зардузи-пулякчадузи» — сочетание золотого шитья с нашитыми блестками.

Крупные настенные панно мастера — «Бухоро-и-Шариф», «Куштовус», «Гултувак», «Б. Накшбанди», «Алишер Навои» — отличаются яркое индивидуально-авторское начало, высокий уровень художественного и технического исполнения. На традиционном конкурсе «Ташаббус-97», проводимом Республиканской Палатой предпринимателей и товаропроизводителей, в номинации «Лучший ремесленник года» Б. Джумаев завоевал первое место.

Изменившийся географически ареал распространения золотого шитья в 1960—90-е годы и основные направления функционирования этого промысла, о которых сказано выше, выдвинули на первый план проблему художественного уровня золотошвейных изделий. Художественный уровень большинства изделий, за небольшим исклю-

чением, достаточно низок. Нынешняя золотошвейная продукция представляет собой ходкий товар, пользующийся большим спросом среди широких кругов местного населения, но по сути своей это растиражированные и упрощенные, адаптированные к вкусу заказчика копии с образчиков некоторых видов изделий, орнаментальных мотивов золотого шитья Бухары конца XIX — начала XX веков.

Неоднозначное впечатление производят работы бухарских мастериц-золотошвеек Д. Ташевой, М. Хабибовой, Н. Иргашевой, В. и Н. Сагдуллаевых. Кроме М. Хабибовой, все они являются потомственными мастерицами. Золотым шитьем занимаются с детства, высокий уровень отличает их технику вышивания, владение различными швами. Они следуют традиционным видам золотого шитья: «зардузи-заминдузи», «зардузи-гульдузи», «зардузи-беришимдузи», «зардузи-пулякчадузи».

Мастерицы вышивают небольшие панно, халаты, жилеты, тапочки, веера, тубетейки, кошельки, пояса, амулетницы, игольницы. Однако, при всем внешнем великолепии этих золотошвейных изделий, вышитых на бархате, велюре, сатине, атласе, их орнаментально-художественный декор является весьма скудным. Большинство молодых золотошвеек говорят о том, что для них важно сохранение художественных традиций золотого шитья Бухары. Однако, касаясь такой их существенной части, как орнаментальные мотивы, — мастерицы обращаются все к тем же «бодому», розеткам, вазонам с цветами, цветочным мотивам, мотиву павлина, каллиграфическим надписям. Активной является роль фона, в качестве которого чаще всего используется бордовый или синий бархат.

Хотелось бы обратить внимание мастериц на то, что мотивы, которые они варьируют в своих произведениях, — это лишь малая часть того орнаментального богатства, которое было присуще бухарскому золотому шитью конца XIX — начала XX веков.

Конечно, знакомство с музейными коллекциями, с литературой о золотом шитье (вспомним хотя бы великолепную монографию П. Гончаровой [24]) обогатило бы представления современных мастеров о традиционном орнаментальном декоре, значительно повысило бы художественный уровень их работ. Владение подлинной орнаментально-художественной традицией дало бы мастерицам простор для творческих поисков, возможность выхода за рамки стандартного тиражирования.

Примерно этот же ассортимент изделий характерен для творчества самаркандских мастериц М. Фахриевой и М. Мухиддиновой. Золотыми нитями они вышивают халаты, жилеты, накидки для бе-

шиков, тубетейки, кошельки. В качестве орнаментальных мотивов используют «норгуль», «павлин», розетки, цветочные мотивы. На вопрос, в чем отличие современного самаркандского золотого шитья от бухарского, мастерицы отвечают, что в самаркандском золотом шитье используются вставки из других тканей, которые также обшиваются золотыми нитями.

Очевидно, что проблема глубокого изучения художественных традиций золотого шитья Бухары актуальна и для самаркандских мастериц.

К сожалению, лишь откровенным ширпотребом можно назвать золотошвейные изделия С. Саримсаковой и Г. Бозоровой из Джизака. Если Г. Бозорова является потомственной мастерицей-вышивальщицей, то С. Саримсакова обучилась навыкам золотого шитья у мастерицы Г. Нуртаевой, освоившей этот вид искусства в Бухаре. Ассортимент вышиваемых ими изделий тот же, что и в Бухаре, Самарканде. Однако уровень работ гораздо ниже, чем бухарских и самаркандских золотошвейных изделий. Это сказывается и на технике шитья, и на качестве швов, и в используемых орнаментальных мотивах, упрощенных и стереотипных. Джизакское золотое шитье вновь дает повод задуматься о проблеме кича, о которой говорилось выше.

Подытоживая разговор о золотом шитье Узбекистана в XX веке, хотелось бы отметить, что некогда существовавший уникальный локальный центр породил большое количество мелких центров данного вида ремесла. Однако умножение центров современного золотого шитья вовсе не означает бурного расцвета этого самобытного традиционного ремесла. Скорее это обнажает проблемы, копившиеся десятилетиями, среди которых главными остаются формирование личностей таких народных мастеров, как Н. Аминов и Б. Джумаев, изучение и сохранение подлинной художественной традиции, воспитание эстетического вкуса общества.

Традиционное ювелирное искусство Узбекистана, истоки которого восходят к глубокой древности, в плане изучения проблем локальных центров представляет своеобразную эволюцию. Как свидетельствуют источники, самые ранние примитивные украшения на территории Центральной Азии появились в VI-III тыс. до н. э. На протяжении многих столетий традиционные ювелирные украшения, будучи тесным образом связаны с обрядами и обычаями, воплотили в себе древние магические представления, рассматривающие украшения как предметы, противостоящие силам зла, способные охранять человека на протяжении всей его жизни.

Позднее, в период средневековья, ортодоксальные мусульманские представления переплелись с доисламской традицией, что нашло своеобразное отражение в форме ювелирных изделий, характере декора, символике орнамента, материале, колорите.

Особого расцвета, взлета художественного своеобразия локальных центров традиционное ювелирное искусство Узбекистана достигло в XIX веке. Свидетельством этому могут служить великолепные образцы ювелирных украшений, ныне хранящиеся в музейных коллекциях. Есть даже широко распространенная поговорка: «Лучшая невеста та, что не может сама подняться с земли от тяжести своих украшений» [100].

Разнообразными были налобно-височные украшения: «бодом-ой», «зулфи-тилла», «заркокил», «бош-тузи», «бибишок»; налобные: «тилла-кош», «осма-тузи», «тилла-баргак», «манглай-тузи»; налобно-височно-шейные: «силсила», «шокила»; височные подвески «гаджак», «чаккалик». Многообразием видов и форм отличались серьги, затылочные, нашейные, нагрудные украшения, браслеты, кольца и перстни. Обилие украшений являлось показателем социального статуса человека в обществе, его возрастной градации.

В XX веке судьба традиционного ювелирного искусства Узбекистана оказалась нелегкой. Тенденция, при которой эстетический вкус общества тяготел к простоте, распространение нетрадиционных форм ювелирных украшений, тиражирование изделий ювелирных заводов привели не только к упрощению, но и к исчезновению многих традиционных видов ювелирных изделий. Вместе с ними ушли в прошлое магические представления, смысловая символика орнаментального декора, заложенные в ювелирных украшениях.

Тем не менее, на протяжении XX столетия традиционное ювелирное искусство развивалось в Ташкенте, Бухаре, Самарканде, Хорезме, Сырдарьинской, Кашкадарьинской, Сурхандарьинской областях, в ряде селений, как скажем, Гус, Гиёрак Ургутского района Самаркандской области, и т. д. В творчестве разных мастеров сохранялись такие традиционные виды ювелирных украшений, как серьги «халка», «мухамедиё», «беш-аяк», «кашгар-балдок»; «кукрак тумор» (нагрудный футляр для амулета); «чоч-попук»; «гульбанд» (нагрудное женское украшение); «хапамат» (небольшое шейное украшение); браслеты.

При этом отчетливо проявились две тенденции. Первая нашла свое отражение в распространении определенных стилистических канонов ювелирного искусства конкретных локальных центров в других областях, то есть в сохранении художественной традиции опре-

деленного локального центра в других центрах, а впоследствии, как мы увидим, в творчестве тех или иных народных мастеров Узбекистана. Так, к примеру, излюбленные серьги женщин Ферганской долины «кашгар-балдок» в 1920-40-е годы распространились повсеместно, с той лишь разницей, что если в XIX веке серьги изготавливались, в основном, из серебра, то в XX веке для них чаще стали использовать золото [98, 100].

Вторая тенденция отражает сохранение традиционного художественного канона в таких изначальных локальных центрах, как сурхандарьинский, кашкадарьинский. Это объясняется их известной отдаленностью и относительной консервацией традиционного быта.

К примеру, в сурхандарьинских туморах «бозбанд» 1920-х годов (инв. № 576), серьгах «беш аяк» (инв. № 577, 578) использована техника штампа, зерни, филиграни, гравировки. Подвески в серьгах «беш-аяк» составлены из серебряных бусин, зерновых пронизок, кораллов. Оригинальны сурхандарьинские серьги с подвеской из спаянных воедино трех бусин — «уч-кузача» («три кувшинчика») (инв. № 587). Уникальны сурхандарьинские украшения из бисера и серебра «гульбанд» (нагрудное украшение) (инв. № 537), «хапамат» (шейное украшение) (инв. № 583) в форме трапеции, отороченной многочисленными подвесками, образующими геометрический узор.

В 1990-е годы происходит возрождение многих забытых традиций ювелирного искусства Узбекистана. Современными центрами традиционного ювелирного искусства республики являются Ташкент, города Ферганской долины, Самарканд, Бухара, Сурхандарья, Каракалпакия.

Современные мастера-ювелиры, работающие в традиционном направлении, возрождают художественные традиции ювелирного искусства Центральной Азии XIX-XX веков, закрепленные в различных локальных центрах: бухарском, самаркандском, хивинском, ташкентском, ферганском, сурхандарьинском. Красота и богатство форм традиционных ювелирных украшений Центральной Азии, их глубокая и до конца не осмысленная содержательность, дошедшая до нас из глубины веков, способствуют стремлению современных мастеров работать в традиционном направлении. Среди них ташкентские ювелиры Ш. Низамов, Т. Юнусов, Ф. Дадамухамедов, М. Назирханов, С. Назирханов, Ф. Талипов, Г. Юлдашева, Г. Ташева, маргиланские мастера Х. и Я. Абдужаббаровы, кокандская мастерица А. Ахмедова, самаркандские мастера М. Магруппов, Ш. Рузимурадов и другие. Они владеют разнообразными техническими приемами: это филигрань, тиснение,ковка, зернь, чернение, золочение, витье, литье, гравировка, басма.

Причем, если ряд мастеров сочетают обращение к традиционному наследию с поисками современных форм, то в творчестве других художественная традиция становится доминантой, определяющей образное звучание ювелирных изделий.

К примеру, ранние творческие поиски ташкентского ювелира Ф. Дадамухамедова строились в двух направлениях: стилизация под европейские образцы и постижение национального стиля на основе художественной традиции. Впоследствии освоение национальной художественной традиции стало в его творчестве определяющим. В то же время в работах Ф. Дадамухамедова нельзя не ощутить дух современности. Это находит выражение в более раскованном отношении к художественной традиции, в частности, в использовании неблагородных материалов, к примеру, мельхиора.

Знакомясь с браслетами, кольцами, серьгами, ожерельями мастера, нельзя не заметить, что в них оживают многие древние традиции различных центров ювелирного искусства Узбекистана: бухарского, самаркандского, андижанского, сурхандарьинского, кашкадарьинского. Покоряют своей завершенностью и гармонией такие виды национальных серег, как «халка-и уч-аяк» — серьги в виде обруча с тремя ножками, «холак» — серьги с глазками в виде родинки, «уй-исирга» — серьги в виде дома (куполки — элемент этого вида серег — у бывших кочевников ассоциировались с формой юрты; впоследствии в мусульманском искусстве мотив куполов также находит широкое распространение), «кашгар-балдок» — кашгарские серьги, «козик-исирга» — серьги-колышки. Они поражают удивительным сочетанием цвета, совершенством формы, изысканностью очертаний, изощренной техникой. Произведения Ф. Дадамухамедова поражают удивительным сочетанием древности и современности, которые словно проникают друг в друга. Серебро, мельхиор, бирюза, кораллы — вот основные материалы, которые использует ювелир.

Каждая работа мастера обладает своим образным строем, эмоциональным звучанием. Так, например, в работе «уй-исирга» на первый план выступает семантичность мотива куполов, восходящего к культуре кочевников; в «кашгар-балдок» — гармония миндалевидного контура; в бухарских браслетах — пышность, помпезность; в «козик-исирга» — простота, лаконизм формы и изобразительно-цветовых средств.

Творчество ювелира М. Назирханова также развивается в двух направлениях: поиск национального стиля и подражание современным западноевропейским образцам. Но все же основой для творческих поисков мастера является национальная традиция. Отталкиваясь от форм

и видов национальных украшений «уй-исирга», «холак», самаркандских и бухарских браслетов «тилла-кош», мастер стремится создавать одухотворенные произведения. Его работы отличаются не только гармонией форм, утонченной цветовой выразительностью, отсутствием лишних деталей. Они, несмотря на свою традиционность, близки современному мироощущению, современному пониманию и чувству красоты. В них есть гармония, функциональная целесообразность и поэтика.

Разнообразны ювелирные изделия маргиланского мастера Х. Абдужаббарова. Это серьги «кашгар-балдою», «халка-и беш аяк», «халка-и Мухаммади» (появление их объясняется торговлей с арабскими купцами), «ой-зирак» (серьги в виде полумесяца), «козик-исирга», перстни и кольца.

Особо хотелось бы отметить его серьги «кашгар-балдою», выполненные в нескольких вариациях. Как известно, в Ферганской долине они появились благодаря кашгарцам, переселившимся туда в XVIII веке. Серьги «кашгар-балдою» стали выражением не только ювелирного искусства кашгарцев, но и отголосками очень своеобразной буддийской культуры. Следуя традиции, Х. Абдужаббаров размещает орнаментальный декор в нижней части обруча, заполняя его до середины. В середине круга, который символизирует космос, помещен ажурный круг — розетка «колесо Будды» — воплощение мотива солнца, звезд, синкретический символ благопожеланий [100].

Работы самаркандского мастера-ювелира М. Магруфова продолжают художественные традиции самаркандского, бухарского центров XIX века и в то же время традиции, сложившиеся уже в XX веке. Помимо традиционных «халка-и беш аяк», «халка-и Мухаммади», «уй-исирга», «козик-исирга», трубчатых туморов, «кашгар-балдою», кстати, отличных от своих ферганских прототипов, мастер создает серьги «шибирма», кулоны, цепочки, браслеты, кольца.

Художественная традиция для молодых ювелиров предстает скорее как философия сущности человеческого бытия, воплощающая в себе мир первооснов космологического порядка, смысла познания наших далеких предков, повествовавших в ювелирных украшениях о законах сотворения мира.

В творчестве молодых ювелиров прослеживается осознание того, что во всех локальных центрах отображается одно и то же — борьба добра и зла, выраженная условным символическим языком форм, цвета, изобразительно-орнаментальных мотивов. Варьируются нюансы в композиции, колорите, размерах, материале, однако содержательная канва остается неизменной — как основа основ, отточенная веками.

Интерес представляет творчество молодого ювелира Г. Юлдашевой. Одна из работ Г. Юлдашевой — серьги «Кубба», выполненные в стиле бухарского центра. Как известно, в Бухаре, являвшейся одним из крупнейших центров ювелирного искусства в XIX веке, в изделиях для средних слоев и населения окраин было характерно использование серебра, сердоликов, кораллов, бирюзы. Следуя этой традиции в выборе материалов, Г. Юлдашева использует и разнообразные технические приемы, которыми владели бухарские мастера, — филигрань, тиснение, ковку, зернь. «Кубба-зирак» в переводе с арабского означает серьги в виде купола. Как и большинство произведений древних мастеров-ювелиров Центральной Азии, они несут в себе религиозную, сакральную символику божественного творения мира.

В сурхандарьинской стилистике выполнен комплект Г. Юлдашевой «Баргак». На длинной сложной цепочке в передней части подвешены листочки, символизирующие жизнь, плодородие. В основе композиции украшения лежит мотив «силсила» (дословно «колыхание»), широко распространенный в традиционном искусстве Центральной Азии и заключающий в себе магический смысл. В то же время украшение смотрится легким, ажурным, динамичным.

В своем творчестве мастера-ювелиры, работающие в традиционном направлении, не останавливаются на осмыслении ювелирного искусства Центральной Азии XIX-XX веков, осознавая, что оно — лишь верхушка древа богатейшей традиционной культуры. Они пытаются осваивать художественный опыт ювелирного искусства темуридского периода, иранского, турецкого средневековья, собирают материалы о ювелирных украшениях домусульманского периода. Знакомство с музейными коллекциями, работа с источниковедческой литературой обогащает их художественное мышление, дает импульс для новых творческих поисков. Современные мастера возрождают подлинно традиционное ремесло, пытливо его изучая, сохраняя и развивая.

Итоги исследования в этом разделе подводят к следующим принципиальным выводам и обобщениям. Изучение стадий «народный мастер», «произведение» позволяет сделать вывод, что народное искусство Узбекистана XX века сохраняет свои сущностные типологические черты. Его традиционную поэтику, как и в предшествующие столетия, составляют жизнеутверждающее начало, гармония миропорядка, выражающиеся через единство человека и природы, прошлого и настоящего.

Творческий опыт народного искусства Узбекистана XX века немалым вне существования его локальных центров, развивающих оп-

ределенную художественную традицию, специфическую систему художественных канонов. Бурные историко-политические, социально-экономические преобразования XX века имели негативные последствия для развития локальных центров. В 1920-70-е гг. исчезли многие локальные центры, виды народного искусства. Нарушалась обаятельная природа традиционного искусства. Однако, как показывает опыт, в процессе их сохранения или возрождения большую роль играют два важных фактора: личность народного мастера, способного сохранить или возродить подлинную художественную традицию, и решение проблемы ученичества.

В народном искусстве XX века происходит расширение рамок понятия «локальный центр». Оно включает в себе не только исторически обусловленную пространственно-географическую привязанность к конкретному месту. Художественная традиция уникальных локальных центров развивается в других городах, в творчестве различных народных мастеров.

В целом, народное искусство Узбекистана XX века развивается как каноническая система. Выделенные нами четыре аспекта художественного канона: семантический, историко-типологический, аксиологический, структурно-языковой — раскрывают механизм действия художественной традиции в народном искусстве. В пределах художественного канона формируется индивидуальный стиль народного мастера; в то же время народный мастер сохраняет художественный канон. В тех случаях, когда мастер отходит от канонической системы, происходит нарушение связей с локальным центром, исторической традицией и даже с народным искусством как типом культуры. В то же время совершенно очевидно, что в различных видах, локальных центрах народного искусства степень сохранения художественных канонов различна.

При сохранении художественной традиции и системы канонов локальных центров, в творчестве народных мастеров Узбекистана XX века, где представлены все формы бытования народного искусства, усиливается индивидуально-авторское начало. Именно оно начинает определять степень сохранности существующей художественной традиции, системы канонов локальных центров, как и собственно статику и динамику их развития в XX веке.



1. Продавец тубетеек. Шнайдер. 1909–1918 годы.



2. Торговля тканями. Вильде. 1909–1918 годы.



3. Мастерская богатого ремесленника. Бек-Назаров. 1909—1918 годы.



4. Мануфактурная лавка. Войшицкий. 1903—1909 годы.



5. Посудная лавка. Вильде. 1909—1918 годы.



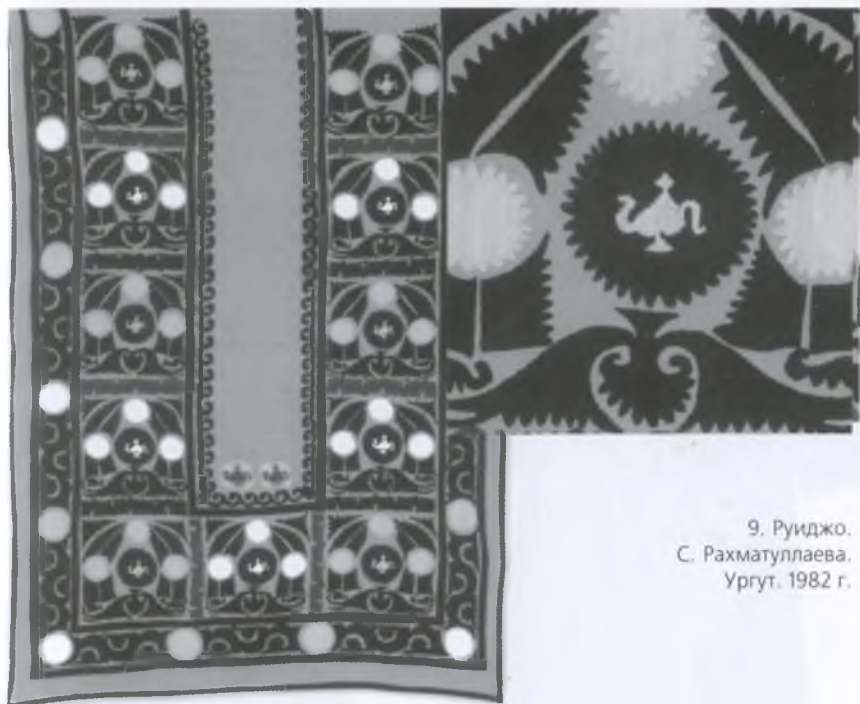
6. Портные кустари. Аноним. 1909—1918 годы.



7. Тагора паляк. Ташкент. 1920–1930-е годы.



8. Нимсузана. Т. Асрарова. Сурхандарья. 1963 г.



9. Руиджо.
С. Рахматуллаева.
Ургут, 1982 г.



10. Сумочка. Вышивка «ироки». Шахрисабз, 1950-е годы.



12. Халат мужской. Фергана.
Начало XX в.



11. Бекасам. Маргилан.
1960-е годы.



13. Халат мужской. Сурхандарьинская
область. Конец XIX в.



14. Курпачит-покрывало. А. Рахимов. Ташкент. 1980 г.



15. Штамп-калыб. М. Касымов. Ташкент. Начало XX в.



16. Шкатулка. С. Ходжаев, Ташкент, Начало XX в.



17. Ширма. О. Файзуллаев, Ташкент, 1950 г.

18. Стол. К. Хайдаров.
Коканд, 1983 г.



19. Кресло. К. Хайдаров. Коканд. 1949 г.



20. Ляган. С. Рахматуллаев. Ташкент. 1990-е годы.
21. Двери. С. Рахматуллаев. Ташкент. 1996 г.



22. Резчик по дереву С. Рахматуллаев.



23. Двери. С. Рахматуллаев. Ташкент. 1996 г.



24. Шкатулка. А. Азларов.
Ташкент. 2001 г.



25. Ляган. А. Азларов.
Ташкент. 2001 г.



26. Хумча-кувшинчик.
С. Атаджанов. Хива. 1982 г.



27. Керамист А. Нарзуллаев.



28. Ляган. А. Нарзуллаев.
Гюжудван. 1990-е годы.



29. Ляган. А. Назиров. Риштан. 1997 г.



30. Ляган. Р. Усманов. Риштан. 1998 г.



31. Ваза. Ш. Азимов. Самарканд. 1983 г.



32. Козлик с пирамидой. Свистулька. К. Бабаева. Уба. 1982 г.
33. Дракон. Свистулька. К. Бабаева. Уба. 1991 г.



34. Арбакеш. Мелкая пластика. А. Мухтаров. Самарканд. 1972 г.



35. Дворец Худоярхана.
Лали-поднос. Ф. Атауллаев.
Коканд. 1920-е годы.

36. Дастшуй и офтоба.
Коканд. Конец XIX в.



37. Чеканщик
М. Мадалиев.



38. Чайный сервиз.
М. Мадалиев.
Ташкент,
1990-е годы.

Иллюстрации

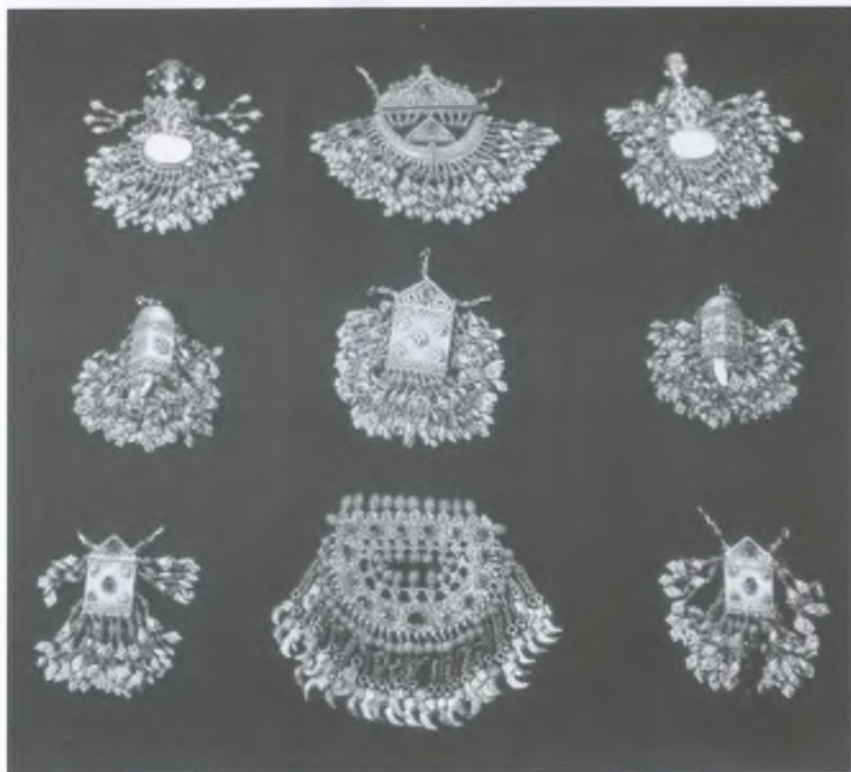
39. Поднос. Р. Кулиев.
Бухара. 1988 г.



40. Тун и тунча.
Тун. Д. Машарипов.
Ташавуз. 1960 г.
Тунча. Уста Атажон.
Хива. 1958 г.



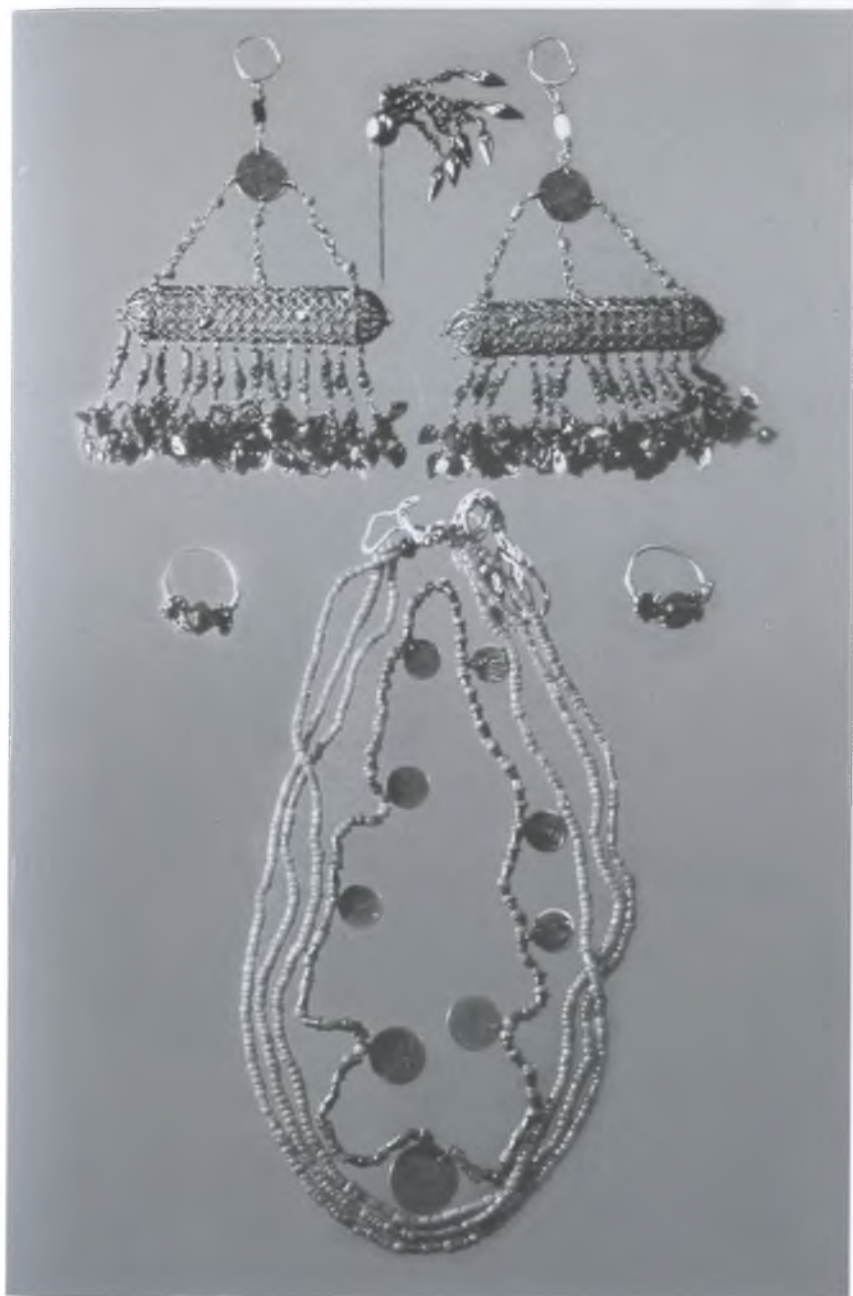
41. Ножи. Чуст. 1970–1980-е годы.



42. Ювелирные украшения. Хорезм. Конец XIX в.



43. Бола обру — налобное украшение. Бухара. Начало XX века.



44. Ювелирные украшения. Кашкадарья. Конец XIX в.

46. Тар. А. Закиров. Ташкент. 1984 г.



45. Нагара. Ташкент. 1970 г.

48. Свадьба.
Миниатора на дойре.
Б. Ходжиметов.
Ташкент. 2000 г.



47. Рубаб афганский. Ташкент. 1960-е годы.

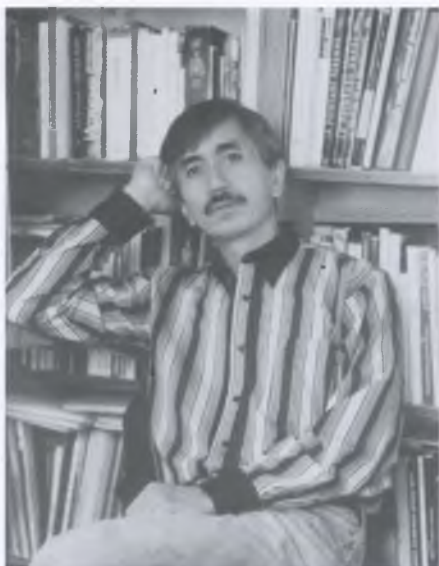


49. Академик АХ, миниатюрист Ш. Мухамеджанов.



50. Испытание Сиявуша огнем. Шкатулка. Ш. Мухамеджанов. Ташкент. 1982 г.

51. Охота. Шкатулка. Н. Холматов.
Ташкент. 1989 г.



52. Академик АХ, миниатюрист Н. Холматов.



53. Бабур. Шкатулка. Н. Холматов. Ташкент. 1982 г.



54. Фархад и Ширин. Шкатулка.
В. Луговской. Ташкент. 1984 г.



55. Восточный мудрец.
Ш. Шоахмедов. Ташкент. 2002 г.



56. Охота. Шкатулка.
Т. Назиров. Ташкент. 1985 г.



57. Миниатюрист Ш. Шоахмедов.



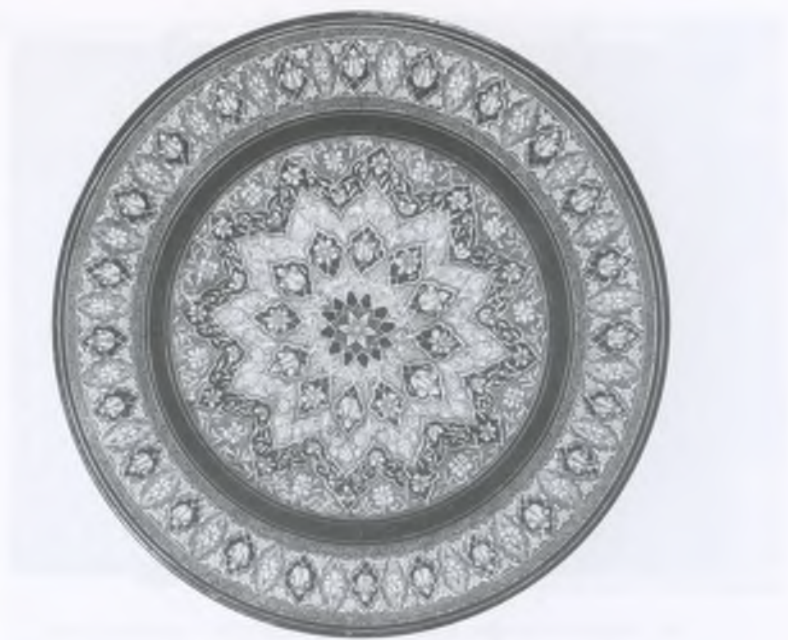
58. Караван. Ш. Шоахмедов. Ташкент. 2002 г.



59. Тему́р. Миниатюра на ткани. А. Турсунов. Ташкент, 1995 г.



60. Орнамент Узбекистана. Шкатулка. И. Аскарходжаев. Ташкент, 1982 г.



61. Орнаментальная композиция. Тарелка. Н. Цой. Ташкент. 1982 г.



62. Мастер-сундучник У. Касымов.

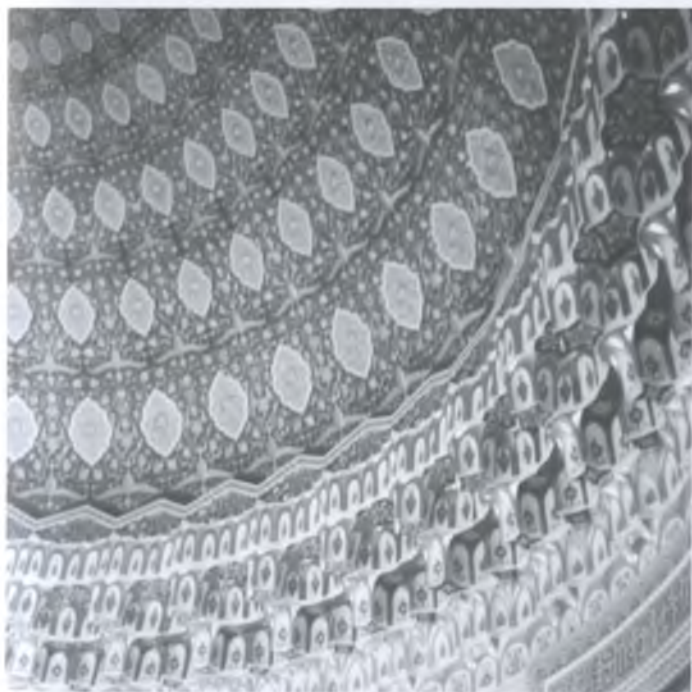


63. Тебенги-тебеньки. Каракалпакия, Конец XIX – начало XX вв.



64. Мастер по тиснению на коже С. Пулатов.

65. Мастер орнаментальной росписи А. Ильхамов.



66. Фрагмент орнаментальной росписи. Ташкент. 1998 г. Музей Темуридов.



67. Намоён-панно. Ш. Мурадов, Б. Мирбабаев. Бухара — Самарканд. 1940 г.

ПОЭТИКА ИСЛАМА
И НАРОДНОЕ ИСКУССТВО
УЗБЕКИСТАНА



В этой главе предметом изучения вновь станут стадии «народный мастер» и «произведение искусства», но уже в ином теоретическом аспекте. Учитывая многовековой художественный опыт развития традиционных ремесел в системе мусульманского искусства, целесообразно выделить в качестве важного теоретического аспекта изучения соотношенность народного искусства Узбекистана XX века с художественными традициями мусульманского искусства.

Проблему эту можно назвать универсальной, и, соответственно, посвященная ей научная литература весьма обширна. Понятно, что в исследовании обозначенного аспекта важно было в первую очередь определить основные методологические принципы изучения, на которых базируется исследовательский подход.

Вся существующая литература о мусульманском искусстве вообще и периоде мусульманского искусства Центральной Азии в частности основывается на историко-эволюционном методе изучения с привлечением обширного фактологического материала [18, 19, 26, 70, 73, 75, 76, 84, 96, 100, 102]. Однако в ряде исследований в связи с изучением важных теоретических проблем, сформулированных культурой ислама, историко-фактологический метод используется под определенным углом зрения. Проблема изобразительности в мусульманском искусстве поднимается в исследованиях Б. Денике, М. Алпатова, Б. Веймарна [18, 19, 28]. Попытка сформулировать основные черты арабо-мусульманской культуры на материале религиозной, философской мысли, науки и литературы характеризует сборник статей Г. Э. фон Грюнебаума [26]. Изучению эстетики мусульманского искусства в аспекте формирования принципов его изобразительности на материале средневекового Ирана посвящено исследование Ш. Шукурова [117]. Несмотря на различие теоретической проблематики, методологических подходов, пространственно-временных, видовых особенностей эмпирического материала, все исследования обращаются к таким художественным принципам мусульманского искусства, как орнаментальность, каллиграфия и изобразительность, сформулированным в некоторых исследованиях как особые виды творчества [18].

Неоднозначно отношение исследователей к проблеме существования художественной традиции мусульманского искусства в современном искусстве Узбекистана. Одни полностью ее опровергают, ссылаясь на тот факт, что на протяжении двух третей XX века в Узбекистане ислам был под запретом, в том числе и в искусстве, а потому не мог сколько-нибудь значительно на него влиять. Другие говорят о его

возрождении, а соответственно и о его влиянии на художественное творчество [29].

Нужно отметить, что, несмотря на официальное отделение на протяжении семидесяти лет религии от государства, религии от образования, религиозное начало продолжало жить в массовом сознании определенной части узбекского народа. Произошла своего рода социальная дифференциация в результате действия двух противоположных тенденций. Первая: через русификацию к европеизации. И вторая: сохранение, а вернее консервация традиционной культуры. Именно действие этих двух тенденций нашло очень своеобразное отражение как в жизни узбекского народа, так и в его искусстве.

За многие столетия истории центральноазиатских народов мусульманство очень сложно переплелось с традиционным укладом их жизни, языками, обычаями и обрядами, верованиями и представлениями о нравственности. Ислам сопутствовал человеку всю его жизнь, от рождения до смерти. В научных исследованиях неоднократно отмечалось устойчивое сохранение традиций, обычаев и нравственных норм, порожденных патриархально-родовыми отношениями, «приверженностью населения исламу и большим влиянием духовенства на народные массы, особенно в кишлаках» [115].

Как сам процесс возрождения мусульманской духовности в обществе в 1990-е годы, так и его осмысление в современном искусстве представляют собой неоднородное явление.

Демократизация общества после 1985 года, и, в особенности, обретение республикой независимости пробудили национальное самосознание узбекского народа. Осмысление своих исторических и духовных, нравственных истоков, постижение богатейшего культурно-художественного опыта способствовали обращению мастеров различных видов искусства к образно-пластической системе мусульманского искусства.

Преимственность художественной традиции мусульманского искусства в народном декоративно-прикладном искусстве XX века — проблема достаточно сложная для изучения, для попыток дифференциации в ней различных граней. Это объясняется, с одной стороны, недостаточностью накопленного художественного материала в интересующем нас аспекте. Возможно, он будет со временем пополняться и приведет к совершенно иной расстановке акцентов, другой дифференциации внутри системы.

С другой стороны, эту проблему невозможно изучить без осмысления того исторического опыта развития искусства, который имел

место в средневековье. Более того, декоративно-прикладное искусство, а также книжная миниатюра явились теми избранными видами искусства, в которых в средние века нашла свое наиболее полное и законченное воплощение художественно-эстетическая доктрина ислама.

Исходя из задач данного исследования, главным в обозначенном аспекте является, как уже сказано, изучение стадий «народный мастер», «произведение искусства» в плане преемственности художественной традиции мусульманского искусства в народном искусстве Узбекистана XX века.

В исследовании проблемы преемственности художественной традиции мусульманской культуры в народном декоративно-прикладном искусстве Узбекистана XX века можно выделить следующие аспекты.

Поэтика средневекового мусульманского искусства и современное художественное сознание

В свое время исследователи отмечали, что оригинальная стилевая система мусульманского искусства — детище эпохи средневековья; «отразившееся в ней отношение к миру, весь круг ее образов и характер изобразительного метода ограничены определенным периодом исторического развития, она зародилась, расцвела и пришла в упадок вместе с породившим ее временем. Последовавшие затем попытки воскресить эти традиции оказались творчески бесплодными» [40, с. 204].

Сразу хочется оговорить: речь идет не о воскрешении на материале народного искусства Узбекистана XX века традиций стилевой системы, а об их изучении, творческом осмыслении и претворении их в современном художественном творчестве. Тем более что в данном случае имеется в виду народное искусство как тип творчества, основывающийся на сохранении художественной традиции. То есть связь современного народного искусства Узбекистана с мусульманским искусством Среднего Востока может быть типологической на уровне канонических систем, основывающихся на следовании художественной традиции, так как мусульманское искусство — это в определенном отношении тоже каноническое искусство. С другой стороны, художественные ремесла периода мусульманского искусства — это художественное наследие, представляющее один из этапов исторического развития современного народного декоративно-прикладного искусства.

Проследим некоторые взаимосвязи религии и искусства в эпоху средневековья и на современном этапе. В эпоху средневековья религия была всеобъемлющей идеологической формой, она определяла

все области духовной деятельности, была «всеобъемлющей тотальной системой, претендующей на удовлетворение всех духовных потребностей» [7, с. 484].

На современном этапе религия ислама является одной из сфер духовной деятельности, она отделена от государства и, конечно же, не может претендовать на всеобъемлющий охват всех духовных потребностей современного человека.

Другой важной чертой средневековой мусульманской художественной культуры была ее синкретичность, нерасчлененность художественного сознания, которая представляла существо арабо-мусульманской культуры, являлась ее живой традицией. В пору своего расцвета, как отмечал Л. Ремпель, «все виды пространственных, пластических, изобразительных искусств, а также поэзия, музыка, танец составляли нечто, дополняющее друг друга и проникающее взаимно. Правильнее сказать, что каждое из искусств было синтетическим. Цементирующую роль играли общие художественные идеи века. Они побуждали все искусства к поискам целостного выражения» [86, с. 30].

Естественно, сегодня говорить о синкретичности мусульманской культуры, как и вообще о существовании последней в Узбекистане на современном этапе не приходится. В художественной культуре Узбекистана XX века можно обнаружить как новейшие западноевропейские течения в искусстве, так и бытование традиционных видов искусства. Они мирно сосуществуют, взаимодействуют, взаимодополняют друг друга, но в целом выражают сложное, разветвленное сознание человека XX века — человека, живущего в бурлящем потоке информационных, интеграционных процессов.

Синкретичность мусульманской культуры является особенностью средневековой культуры, вытекающей, как уже сказано, из того, что ислам был всеобъемлющей системой, претендующей на удовлетворение всех духовных потребностей человека. Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана XX века существует в ином культурном, философско-мировоззренческом ареале. Тем не менее, можно говорить о сохранении некоторых характерных черт мусульманского искусства в современном художественном творчестве.

Одной из художественных особенностей средневекового мусульманского искусства, как отмечали исследователи, являлась двойная структура образа [40]. Это нашло выражение и в словесном творчестве, и в архитектуре, миниатюре, прикладном искусстве. Это соотношение «тела» и «одежды», когда мысли, образы, сюжеты играют роль «тела», а задача поэта, миниатюриста, ремесленника — «обла-

чить» эти тела в одежду разнообразных слов, форм, орнаментальных мотивов. Если «тело» в значительной мере традиционно, нормативно, типологично, то «одежда» — вариативна, подвижна, своеобразна. То есть, интерпретация известных, признанных сюжетов, художественных приемов, элементов и мотивов приводила к созданию обновленных и оригинальных произведений, которые не являлись копиями существующих образцов. Их авторы в пределах канонической системы пытались превзойти своих предшественников.

Наиболее полное теоретическое осмысление этой особенности средневекового мусульманского искусства было выполнено при изучении средневековой арабской поэтики [73, с. 309]. На основе анализа средневековых трудов по арабской поэтике исследователями были сделаны важные выводы о сущности формы и содержания в средневековом мусульманском искусстве, специфике функционирования художественной традиции, динамике эволюции канонической системы в силу воздействия историко-культурного фактора и личной, индивидуально-авторской инициативы. Большое внимание было уделено особому предназначению индивидуально-авторской инициативы в арабской классике, так как последователи канонических мотивов стремились не просто варьировать, но «целенаправленно изменять «лучшие» образцы» [73, с. 186].

Эта черта средневекового мусульманского искусства остается характерной и для современного народного искусства, основу образности в котором также составляет вариативность в пределах канонов. В этом можно усмотреть как типологическую близость двух художественных явлений, так и сохранение в современном народном искусстве глубинных основ самой сущности поэтики мусульманского искусства, особенностей ее функционирования. Ведь в народном искусстве эволюция «лучших» образцов, то есть канонических мотивов, осуществляется на основе применения в индивидуально-авторском творчестве приемов постепенного трансформирования мотивов. Именно эта художественная особенность является ключевым понятием в постижении образной природы народного искусства. Ее игнорирование, недооценка, недопонимание приводят к разрушению образности в традиционном искусстве.

Еще одной важной художественной особенностью средневекового мусульманского искусства является своеобразная нерасчлененность чувственного и рационального начал в художественном познании окружающего мира. Т. Каптерева отмечала: «Слияние полярных начал составило внутреннее напряжение и равновесие художественного образа в арабском мире. Равновесие это было как бы математически

выверено и в то же время хрупко, неустойчиво, словно на «острие ножа». Преобладание одной из сторон неизбежно его нарушало, образ терял выразительность, приобретая оттенок либо рассудочной сухости, либо чрезмерной декоративной перегруженности» [40, с. 208].

Это подтверждается и таким общеизвестным фактом, как развитие в арабской культуре алгебры и высокой поэтичной образности одновременно. Мусульманское средневековое искусство представляло собой сплав рассудочной нормативной системы, основанной на числах и пропорциях, и в то же время утонченной поэтичности.

Именно эта неразрывность чувственного и рационального начал в художественном мировидении является важным элементом построения художественного образа в современном народном искусстве и критерием его оценки одновременно. Исходя из него, думается, должна определяться мера художественности, законченности произведений народного искусства. А она, как свидетельствуют примеры, зачастую оказывается не соблюденной — именно из-за нарушения того самого равновесия, о котором было сказано выше.

В качестве примера можно привести следующее. В поездках, связанных с более глубоким знакомством с различными видами народного искусства в Самарканде и Ургуте, мне довелось изучать такой вид промысла, как резьба по дереву. На мой взгляд, в резном дереве Ургута заметно ощущался крен в сторону рационального начала, при всем своем следовании традиции оно было слишком рассудочным, сухим, безжизненным. Резное дерево Самарканда отличалось чрезмерной перегруженностью орнаментального декора, несоответствием его размеров размерам изделий; при монохромном колористическом решении возникало даже ощущение пестроты.

Еще одной важной эстетической категорией мусульманского искусства является представление о красоте. Хотя, как совершенно верно замечено английскими востоковедами У. Уоттом и П. Какиа: «Оценка красоты никогда не может быть сужена до умозрительных терминов» [96, с. 183]. Представление о красоте в мусульманской культуре тесно связано с совершенством формы, с игрой ярких красок, со светом. Это объясняет приверженность художников к прозрачным, блестящим, переливающимся, сверкающим, преломляющим и отражающим свет произведениям. В исламе красота понималась как воплощение божественного совершенства, а обладание красотой — как образ Бога в человеческой душе.

Думается, несмотря на нынешнюю утраченность этого смысла, представление о красоте может быть применимо как один из критериев

риев художественности к современному народному искусству. Более того, оно является одним из художественных принципов образности в искусстве. Это наиболее сильно можно ощутить в лучших образцах резьбы и росписи по дереву, резьбы и росписи по ганчу, художественной чеканки.

Представление о красоте неразрывно связано в эстетике ислама с преобладанием линейно-орнаментального, ритмически-плоскостного, условного начала в системе художественных принципов. Причем, орнаментальность во всех видах мусульманского искусства является не просто стилеобразующим началом или формально-пластическим свойством, а прежде всего содержательной основой образной системы.

Так, например, арабская поэзия средневековья не только красочно живописна, но и по-своему декоративна, проникнута орнаментальностью. Это ощущается в символике образов, ритмах стихосложения, эпитетах и метафорах.

Арабскую музыку также отличают орнаментальное строение звуковой ткани, богатейшая сложная ритмика. «В ее основе, — отмечали специалисты, — лежит принцип тональности, согласно которому мелодия должна развиваться на основе постоянного фиксированного звука, который называется основным тоном. Единство тона на протяжении всей мелодии напоминает принцип моноритма в арабском стихосложении или повторяемость тех же самых ритмических фигур в орнаментальной композиции» [40, с. 211].

Точно так же в книжной миниатюре, народном декоративно-прикладном искусстве орнаментальность, как и условность, плоскостность, являются не только формально-стилистической, но и содержательной основой.

Таким образом, поэзия, архитектура, музыка, декоративно-прикладное искусство, искусство орнамента, каллиграфия, составляющие цельную художественную систему мусульманского искусства, были объединены общим характером поэтики, «тяготеющей не столько к предметно-визуальной конкретности, сколько к формам условной выразительности» [40, с. 212]. Все названные виды объединяет общность их неизобразительной сущности в художественном осмыслении мира.

Изучение этого важного эстетического принципа мусульманского искусства позволяет вдумчиво осмыслить современный художественный опыт народных мастеров, дать объективную оценку современного состояния видов народного искусства и перспектив его развития.

Обобщая все сказанное относительно первого аспекта исследования, можно резюмировать следующее. В современном традиционном

искусстве Узбекистана на сегодняшний день сохраняются ряд основополагающих эстетических принципов мусульманского искусства, на которых подробнее мы остановились выше. Это: двойная структура образа; слияние чувственного и рационального начал; представление о красоте; преобладание линейно-орнаментального, ритмически-плоскостного условного начала в системе художественных принципов.

О специфике художественных принципов в конкретных видах народного декоративно-прикладного искусства

Остановимся подробнее на специфике сохранения или обращения к системе художественных принципов мусульманского искусства в конкретных видах современного народного искусства.

Многие исследователи различных видов мусульманского искусства отмечали, что к изучению воздействия ислама на общество, его различные социальные слои необходимо подходить дифференцированно. В различных социальных слоях общества существовали соответственно разные уровни осознания догматов веры, нравственной ответственности за их соблюдение. «Само понимание религии в разных слоях общества было различным, и в этом отношении, согласно общественной концепции Газали, избранная элита противостояла простонародью. Последние видят в религии лишь ее внешнюю оболочку», — отмечали исследователи [40, с. 213].

Существовала придворная или светская культура, которая, в основном, была связана с миром дворца, придворной элиты. В этой культуре соединились воедино идея восхваления власти и идея наслаждения жизнью. Именно частью придворной культуры, напомним, являлось искусство золотого шитья в Бухаре, которое функционально, идеологически и даже технологически было связано с придворной культурой дворца.

Но одновременно с этим существовала и мусульманская культура народных масс. Обратимся к истории искусств Узбекистана. Увеличение числа видов художественного ремесла в XI-XIII веках способствовало созданию изделий, предназначенных как для господствующих классов, так и для средних и низших слоев городского населения. И, что очень важно, именно в этой среде простого народа сохранялись устойчивые философские, эстетические представления доисламских религиозных воззрений. В тех случаях, когда предавалась забвению семантика и содержательная сторона используемых художественных образов в организации художественного пространства, — все же сохранялась пусть внешняя, но устойчивая система изобразительных средств.

И еще один принципиально важный момент. Когда идет речь о народном искусстве, часто можно слышать, что многие изделия различных его видов утратили свое функциональное назначение, — тем самым как бы объясняя исчезновение локальных центров, видов традиционного искусства. Но если обратиться к художественному опыту мусульманского средневековья, можно выявить следующее. Область художественных ремесел никогда не ограничивалась функционализмом и прикладным назначением предмета. Именно эта эстетическая особенность народного искусства объясняет возрождение многих видов традиционных ремесел в XX веке, несмотря на отсутствие функциональной потребности в изготавливаемых изделиях.

Иными словами, при исследовании специфики сохранения или обращения к системе художественных принципов мусульманского искусства в конкретных видах современного народного искусства необходимо учитывать их исторический опыт, их исторически и социально обусловленную адаптацию в пределах средневекового мусульманского искусства с последующим историко-художественным опытом развития в XIX–XX веках.

Помимо этого, некоторых видов художественного ремесла система образности мусульманского искусства коснулась в меньшей степени в силу тех или иных факторов: специфичности географического расположения, этнокультурных традиций, а также технологии, сырья, изначальной функциональной предназначенности этих ремесел. В этих видах народного искусства оказывается сильно как влияние домусульманских периодов их развития, так и воздействие функционирующей в собственно мусульманский период народной культуры в целом. К таким видам народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана можно отнести ковроделие и вышивку.

Искусство художественной вышивки Узбекистана подробно рассмотрено в предыдущей главе исследования. Массовость, народность художественной вышивки обусловили консервацию в ней народного духа, специфического своеобразия народной художественной культуры, развивавшейся органично и одновременно с мусульманской культурой.

В эволюции ковроделия Узбекистана XX века определяющими являются традиции кочевой культуры. Как известно, в средневековый период город, городская жизнь во многом определяла ценностные ориентации и формы социальной организации мусульман. Многочисленные факты дали основание немалому количеству исследователей характеризовать ислам как «городскую религию» [35]. Этот факт имел большое значение в определении «избранности» видов художествен-

ного ремесла, в которых нашли воплощение художественные принципы мусульманского искусства.

Ковроделие Узбекистана изначально было определено скотоводческим типом хозяйствования, концентрировавшегося в отдаленных областях, вдали от городской жизни. Традиции кочевой культуры сформировали его специфичную поэтику, проявляющуюся в геометризovanном художественном стиле, системе астральных, тотемных и зооморфных мотивов. Мастерицы владели разнообразной техникой ворсового и паласного ткачества. Для ковров была типична раппортная и симметричная композиция основного поля, оживленная диагональным цветовым решением, и обрамление каймой. В паласах композиция часто оставалась незамкнутой, узор шел рядами или полосами и создавался цветной основой или утком. Рисунок ткался по памяти и включал мотивы растительные, геометрические, зооморфные, предметные и родовые тамги. В орнаменте встречались «следы тигра и верблюда, хвост собаки, цветок яблони, виноградная лоза, скорпион, шея верблюда, щит, лечебные и кормовые травы, мотив рогов» [98, с. 17]. Своеобразие местной манеры трактовки орнамента составляла сильная геометризация изображений. Представляется, что ковроделие Узбекистана оказалось менее подверженным воздействию эстетики ислама, нежели виды художественного ремесла, о которых речь шла выше. Изредка в нем можно встретить мотивы исламского искусства, типа тумора, появляются изделия типа джойнамоза, но в целом в нем сохраняются, правда, в стилизованной форме, домусульманские образы и мотивы, восходящие к древним верованиям.

Одним из древних центров ручного ковроткачества Узбекистана является Кашкадарьинская область, в которой, как свидетельствуют источники, с конца XIX века ковровым производством занимались, в основном, туркмены и арабы [62, с. 105], изделия которых отличались своеобразием техники и художественных особенностей. Хотелось бы остановиться на ковроделии арабов Кашкадарьинской области, художественные традиции которого сохраняются и ныне.

Как известно, предки арабов, населявших Камаши, Хаджаки и Джейнау, были переселены в Центральную Азию Темуром в качестве ссыльных или заложников в конце XIV века [62, с. 105]. В Центральной Азии они жили в разных пунктах, в долину Кашкадарьи переселились в начале XVIII века. В XIX веке ковроткачество кашкадарьинских арабов из домашнего промысла превращается в развитый товарный промысел. В годы первой мировой и гражданской войн развитие промысла приостанавливается. С созданием промыс-

ловых артелей в 1920—30-х годах ковродельческий промысел в Кашкадарье вновь возобновляется.

В начале XX века арабами Кашкадарьи выделялись толстые постилочные паласы «араби», узорные паласы «кыз гияльм», молитвенные коврики, занавеси для дверей, вещевые настенные мешки «карчин» и «торба», переметные сумы — «хурджины», футляры для ножниц, веретен, мешочки для соли и т. д.

В ткачестве применялась овечья шерсть темных тонов, светло-коричневая верблюжья шерсть, для накладного узора использовались шелковые нити. До конца XIX века употреблялись натуральные красители, которые впоследствии были заменены анилиновыми. Основными орнаментальными мотивами были мотивы геометрического характера.

Художественные принципы ковроткачества арабов Кашкадарьинской области сохраняются на протяжении XX века. К примеру, одна из торб работы ковровщиц-арабок из села Камаша, датированная 1928 годом (инв. № 199), представляет собой типичный образец коврового изделия центра. Тканная из местных шерстяных ниток, она окрашена анилиновыми красителями традиционных цветов: красным, темно-малиновым, желтым и синим — и двумя натуральными красителями белого и коричневого цветов. Общей тон изделия остается традиционно кирпично-красным. Техника ткачества безворсовая, ткань узорная. Композиция представляет собой центральное поле, затканное ярко красной сеткой, окруженное каймой. Между основными медальонами в четыре угольника вписаны кресты, некоторые из которых представляют собой свастический знак.

В паласе араби 1976 года, выделанном уже узбеками Касанского района Кашкадарьинской области (инв. № 513), также сохраняются традиционные художественные принципы. Композиционно узор паласа располагается на центральном поле и кайме. Центральное поле занимает тройная полоса ромбического узора — средняя из крупных медальонов, крайние из мелких. В средней полосе чередуются ромбические фигуры с одинаковым стилизованным узором на коричневом, бежевом и зеленом фоне. Орнаментальный узор центрального поля включает в себя завитки, элементы типа «анор», узор каймы представляет мотив типа треугольного тумора (!) с подвесками. Палас выткан в технике узорного ткачества «терме».

Традиции локального центра сохраняют современные кашкадарьинские ковровщицы О. Муминова (Чиракчинский р-н, село Тухман), К. Батырова (Чиракчинский р-н), О. Интикова и Б. Лулиева (село Бешгашма). Почти все они — потомственные мастерицы, глубоко убеж-

денные в необходимости сохранения художественных традиций прошлого. Традиционно они изготавливают паласы араби, реже узорные паласы кыз гиялам, хурджины, небольшие мешочки. Мастерицы используют разнообразные технические приемы: обычное плетение, паласное ткачество кохма, узорное ткачество терме, гаджари, ворсовое ткачество (которое ранее в изделиях кашкадарьинских арабов встречалось редко. Возможно, в применении двойного узла в современных ковровых изделиях отразилось влияние туркменских ковродельческих традиций). Основная используемая шерсть — овечья, традиционных темных тонов, которая на современном этапе окрашивается преимущественно натуральными красителями. Колорит изделий также сохраняет свою традиционность, состоит из коричнево-красного, желто-оранжевого, синего, зеленого, белого и черного цветов.

Орнамент паласов араби современных мастериц состоит из горизонтальных рядов ступенчатых ромбов, заполняющих все поле изделия. Орнаментированные полосы отделяются друг от друга одноцветной полоской из квадратиков или ромбов. В работах встречаются и сетчатые композиции с узорами геометрического характера — ромбами, треугольниками, квадратами, трапециями, которые образуют замысловатые традиционные кочевнические орнаментальные мотивы. Среди них: «гумбаз», «кух накш», «шохаю», «качкуль», «печ», «кирк шох», «туморча», «паррак». В то же время мастерицы, варьируя традиционные мотивы, вносят новые: «атлас нусха», заимствуя орнаментацию бровых тканей; «навруз нусха», «давруг», «юлдузча», «бегзод» (напоминающий традиционный мотив «туряджан»).

В целом ковровые изделия современных мастериц Кашкадарьинской области отличает архаичность образного звучания, сохранение исконных художественных традиций и принципов. Зашифрованность геометрического орнамента не дает возможности прочтения древней символики, отражающей миропонимание ее древних творцов. Представляется, что эта проблема должна быть темой специального изучения.

Традиционные и самобытные черты сохраняет ручное ковроделие киргизских ковровщиц Ферганской долины, в частности Андижанской области. В начале XX века ассортимент выделяемых ими изделий включал в себя как ковры, так и различные мелкие изделия: джойнамоз, мешки — чавадан, баштык и кош джабык.

Особенностью ковров киргизских мастериц Андижанской области было использование овечьей, верблюжьей шерсти в сочетании с хлопчатобумажной, шелковой пряжей. Традиционный колорит из-

делий включал в себя черный, коричневый, белый, желтый, оранжевый, ярко-красный цвета. В более поздних изделиях стали использоваться зеленый, светло-синий, розовый цвета. Орнаментальный декор ковровых изделий конца XIX — начала XX веков представлял большое многообразие, вобравшее в себя как элементы кочевнической культуры, так и орнаментику ковроделия Восточного Туркестана.

Типичным образцом работы ковровщиц-киргизок из рода «хыдырша» Андижанской области является ковер начала XX века, хранящийся в ГМИ (инв. № 3). Он выткан из шерсти и хлопчатобумажной пряжи, причем уток не окрашен, естественного темно-коричневого цвета. Ворсовая нить окрашена растительными красителями: индиго, руян, дающими в целом общий красновато-синий колорит, характерный для ковров конца XIX века, «старым образцам совершенно не свойственный» [62, с. 89].

Типичным образцом мелких ковровых изделий центра является чавадон 1900 года (инв. № 175), изготовленный в Джалаалкудукском районе Андижанской области. Его центральное поле состоит из четырех прямоугольных медальонов с однотипными узорами «кочкорак» двух чередующихся расцветок. Вокруг выткана узкая полоса каймы с этим же узором на полосках, отделяющих медальоны друг от друга. Общий колорит чавадона составляют красный, синий и белый цвета.

Среди современных продолжателей ручного ковроткачества в Андижанской области — Х. Хаитбаева (Булат-Башинский район) и Ш. Бекашева (Джалаалкудукский район). Одна из работ Х. Хаитбаевой — палас 1980 года, вытканый в технике конма, гаддир. Палас сшит из семи полос: трех широких бордово-красного цвета с черным узором и четырех — белого цвета с красно-коричнево-синим узором. Орнаментальный узор паласа составляет чередование черных контурных картушей с ромбическим медальоном с «кочкораками» по углам. Элементы кочевнической традиции становятся доминирующими в образно-художественном строе изделий центра. Ослабление восточно-туркестанских влияний, на мой взгляд, объясняется разрывом всяческих контактов с этим регионом в советский период, в силу политических, идеологических причин.

Ш. Бекашева в своих работах также использует орнаментальные мотивы кочевнической культуры: «койкалак», «муйиз», «хунава», «кочкорак», зигзагообразные линии, «шаты кочот», «тай туяю», «туя муюн». Колористическое своеобразие ее работ, в которых используются натуральные красители, составляет сочетание красного, коричневого и оранжевого цветов. Несмотря на необходимость сохранения художествен-

ных традиций центра, мастерам нужно изучать исторический опыт, расширять систему орнаментальных мотивов и образов, чтобы избежать обеднения художественного языка и снижения общего художественного уровня работ.

В целом, образно-художественная система традиционного ручного ковроделия Узбекистана XX века сохраняет архаичность кочевой культуры.

В системе адаптации того или иного вида художественного ремесла к художественной доктрине ислама или, наоборот, народной культуры немаловажную роль играет сырьевая основа, технологические особенности обработки и изготовления, функциональное назначение предметов. В частности, в таком виде декоративно-прикладного искусства как изготовление ножей, специфичность технологии, функционального предназначения изделия, его размера, формы обуславливает в определенной степени закрытость этого художественного ремесла для восприятия системы мусульманского искусства.

Или возьмем, к примеру, такие виды народного искусства как плетение корзин, циновки, изготовление деревянной посуды — согутароши. Они находят широкое распространение в повседневном быту различных слоев населения. Но, опять-таки в силу своей специфики — технологической, сырьевой, художественной — они не могут войти в систему образности мусульманского искусства.

Основные художественные принципы народного искусства Узбекистана XX века

Орнаментальность

Орнаментальность в широком понимании является важным содержательным и формообразующим фактором в народном декоративно-прикладном искусстве. В данном исследовании, говоря об орнаментальности, я имею в виду ту систему орнаментального декора, которая сформировалась в традиционных художественных ремеслах Узбекистана в мусульманский период и сохранилась до конца XIX — начала XX веков. Как отметил Л. Ремпель: «Сущность того общего и особенного, что являет собой среднеазиатский орнамент на протяжении последнего тысячелетия, заключена, по существу, в гирихах и ислими; остальное сопутствует им в общей гамме узора» [84, с. 519].

Попытаемся проследить эволюцию системы орнаментального декора в творчестве народных мастеров XX века. Эта система в большей или меньшей степени охватывает практически все виды народ-

ного искусства, однако наибольшее проявление она получает в таких видах, как резьба по дереву, резьба по ганчу, орнаментальная роспись, художественная чеканка.

Система орнаментального декора мусульманского периода — это не просто совокупность геометрических и растительных видов орнамента. Безусловно, это является наиболее показательной чертой принадлежности к мусульманскому искусству. Но в народном декоративно-прикладном искусстве орнаментальный декор не существует сам по себе. Он находится в неразрывном единстве с функциональным назначением предмета, его формой, пропорциями, используемым материалом, технологией изготовления. Исследователями было отмечено: «Среднеазиатские гирихи строятся так же, как геометрические арабески Каира, Кони, Дамаска. Но у них есть свои особые приемы композиции, не повторяющие эти образцы, и главное — свой стиль орнаментации, определяемый особенностями исполнения узора в материалах, несвойственных Передней Азии» [84, с. 520]. В то же время, как отмечали исследователи, орнамент в мусульманском искусстве был «не просто декорацией, не вольным украшением предметов быта ... но необходимым и важнейшим смысловым конструктом бытия ислама» [116, с. 20].

В данном исследовании сделана попытка охватить все эти моменты.

Искусство резьбы по дереву в Узбекистане, являясь частью центральноазиатского художественного наследия, уходит своими истоками в глубокую древность. IX-X века, как период становления ислама в регионе, и в особенности XI — начало XIII вв. — эпоха высокого расцвета средневекового ремесла — внесли существенные изменения в искусство резьбы по дереву. В его образную ткань вошли сложные геометрические узоры, растительная орнаментика. Зооморфные мотивы и образы предшествующих исторических периодов прошли эволюцию от натурно-реалистической трактовки до условно-стилизованной. Этот период представлен большим количеством памятников, которые сохранились в Самарканде, Бухаре, Ферганской долине, Хорезме, горных селениях Зарафшана.

Начиная с XIV века в искусстве резьбы по дереву различают два основных приема — резьбу с богатой пластической разработкой рельефа и основанный на сетке геометрического узора сложный набор из отдельно вырезанных элементов. Как правило, эти два приема сочетались, в результате чего возникала гармоничная композиция геометрической сетки, включающая медальонные вставки с изящными резными узорами.

В XIX веке в силу политических, экономических причин началось оживление строительного дела и подъем художественных ремесел, что отразилось и в резьбе. Искусство резьбы по дереву в этот период, представляя собой целостную систему растительно-геометрических орнаментальных форм, сложившихся композиционных и технических приемов, было также подвержено определенным воздействиям эпохи. Это находило свое отражение и в орнаментальной основе, и в приемах разработки рельефа.

В традиционном зодчестве и быту народов Узбекистана конца XIX — начала XX веков резное дерево пользовалось огромной популярностью. В зодчестве оно использовалось при изготовлении таких важных архитектурных деталей и конструкций, как колонны, карнизы, двери, потолки, решетки (панджара). Применение резного дерева в быту, или, как ее еще называют, бытовая резьба, охватывало обширный круг предметов, от мебели до мелкой домашней утвари. Столики (хонтахта), табуреты, сундуки, шкафчики, шкатулки, широкие деревянные кровати (сури), люльки (бешики) оформлялись резьбой. Велик был ассортимент предметов бытовой резьбы: раздвижные подставки для книг (ляухи), пеналы (калямдоны), книжные переплеты (мукова), чернильные приборы, шахматы, расчески, музыкальные инструменты, штампы для нанесения узоров на ткань (колыбы), а также арбы (повозки на двух высоких колесах), седла для верховой езды, паланкины (тахтираван). Особый ассортимент старинных деревянных предметов домашней утвари конца XIX — начала XX веков составляли деревянные маслобойки (жувоз), чаши (заранг товок), блюда (корсан), тарелки, ковши, скалки, веретена (дук), деревянные посохи дервишей, пастухов (чаврон), ручки для камчей (камчи дасти), пороховницы, деревянные амулеты (тумор), дервишские четки (тасбех) и другие изделия. С особой тщательностью оформлялись кафедры мечетей (минбар), ограды надгробий (сагона).

Таким образом, искусство резьбы по дереву в этот исторический период охватывало практически все стороны человеческой жизнедеятельности, будучи тесно связанным с требованиями быта и эстетическими запросами общества того времени.

Вхождение Туркестана в состав Российской империи и, вследствие этого, возросший приток в край русских поселенцев стали причиной того, что своеобразные перемены затронули и сферу резьбы по дереву. Мастера, приспособившись к вкусам населения городов, предпочитающего экзотический товар, значительно расширили ассортимент изделий, оформлявшихся резьбой. Растительно-геометрический

декор стал покрывать нетрадиционные изделия: аптечки, замысловатые клетки для птиц, шкатулки, чемоданчики, портсигары и другие вещи.

Особой популярностью стали пользоваться высокие многогранные столики с характерными чертами «восточного стиля», которые ценились за тонкую арабесковую резьбу и предназначались для европейского интерьера. В начале XX века они пользовались спросом далеко за пределами Туркестана, вплоть до Америки.

Новшеством также стало и то, что мастера резьбы по дереву стали изготавливать мебель европейского образца (буфеты, комоды, письменные столы, туалетные столики), обильно украшая ее традиционным орнаментальным узором.

В качестве материала использовались местные породы дерева: чинар, карагач, орех, арча, тут, урюк, тополь, тал, груша, айва, джида, разнообразные по текстуре и рисунку. При оформлении различных бытовых предметов, мебели и музыкальных инструментов мастера использовали орнаментальную резьбу, роспись и инкрустацию.

Во второй половине XIX — начале XX веков были распространены два способа резьбы [98]. В фоновой резьбе плоскорельефный узор создавался путем углубления и выборки фона. В бесфоновой резьбе применялся трехгранно-выемчатый, скобчатый и ногтевидный врезанный узор. Эти два вида резьбы отличались и по своей художественной выразительности. Фоновая резьба исполнялась мастерами-профессионалами с большим техническим совершенством и украшала уникальные предметы, которые изготавливались из твердых пород дерева: шкатулки, футляры для чалмы, ляухи, книжные переплеты и высокие многогранные столики.

Но более широкое распространение в оформлении бытовых предметов имела простая бесфоновая резьба. Она украшала низенькие шкафчики, подставки для утвари и продуктов, инструменты, дуги, седла, скалки и т. д. Врезанный орнамент в виде треугольников, скобочек, линий лишь местами оживлял гладкую поверхность дерева.

Для нанесения рисунка одни мастера пользовались бумажным шаблоном для припороха (ахты), и орнамент прихотливо и свободно покрывал поверхность предмета. Другие резчики чертили узор с помощью циркуля и линейки, намечая геометрическую сетку композиции («паргори»). Но техника резьбы в том и другом случае была одинаковой: рисунок по контуру прорубался стамесками различной кривизны. Узор смотрелся силуэтно, фон, проработанный точечным пуансоном, приобретал матовость и оттенял блестящую поверхность орнамента.

Ярким, но в то же время сложным периодом в истории искусства резьбы по дереву в Узбекистане стал период с 1917-го по 1980-е годы. Это время характеризуется сужением сферы функционального назначения резного дерева. Резное дерево на этом этапе развивается, следуя предшествующим художественным традициям; в то же время появляются нововведения в их орнаментальной системе, изменяется привычный ассортимент оформляемых резьбой изделий. Многие из них выходят из употребления или, наоборот, появляются новые. Резьба по дереву становится неотъемлемой частью современной архитектуры: музеев, дворцов, театров и других зданий.

Своеобразное развитие орнаментальность, свойственная мусульманскому искусству, получает в творчестве хивинских резчиков по дереву XX века. Универсальность являлась характерной чертой хивинских мастеров, которые одновременно были также плотниками, столярами, строителями, резчиками самого разного профиля (уймачи, панжарасоз — мастер по изготовлению наборных деревянных решеток, колыбчи — резчик колыбов, дуторчи — мастер, изготавливающий музыкальные инструменты).

Выбирая материал, хивинские мастера отдавали предпочтение местным сортам древесины: караману (разновидность вяза), тополю. Резные двери для фешенебельных домов изготавливались из древесины урюка, тутовника.

Яркими представителями школы хивинских резчиков является династия Палвановых, руками которых выполнено множество резных колонн и дверей в Хиве XIX — начала XX веков. Работы Палвана Абдусаттарова и его сына Ата Палванова в исследуемый период отличает одноплановая резьба с неглубоким рельефом в 2-3 мм, имеющим прямые срезы. Орнамент, в основном, стилизованно растительный, с динамичной ритмикой мелких побегов. Элементы «ислими» в хивинском орнаменте, словно расположенные в одной плоскости, подчинены ритму дуг окружности, волнообразных линий и спиралей. В то же время узор в работах хивинских мастеров начала XX века, так же как и узор XI—XIII веков, обладает материальностью форм, так как сохраняет подчиненность материалу.

Впоследствии значительных вершин достигает творчество знаменитого хивинского резчика Ата Палванова. В композициях его работ в центре располагается огромный медальон, контуры которого выделяются полосой четырехрядного рельефа. Мастер активно использует типичный хивинский узор «айланма ислими» — побег в виде спирали с цветочными, листовыми мотивами. В резном декоре А. Палва-

нов демонстрирует не только виртуозную отделку рельефа, но и интересную обработку углубленного фона сплошной чешуйчатой резкой, что позволяет обыграть контрасты рельефа и фона. В целом работам А. Палванова свойственна монументальность, динамичный ритм, использование специфических хивинских мотивов в пределах растительно-геометрического орнаментального декора.

Примечательно, что хивинская резьба по дереву сохраняет содержательный подтекст мусульманского декора. Изысканные растительные мотивы, подчиненные ритму геометрических фигур, передают символику красоты райского сада, дают «повод для бесконечных умозаключений, цель которых — соединение с Богом. Орнаменты исполняли роль своеобразного проводника, помогающего зрению человека в непосредственном восприятии Бога, созданного им мира, Истины, Абсолюта» [116, с. 127].

Ярким представителем кокандской школы резьбы по дереву XX века являлся усто Кадырджан Хайдаров, сын усто Хайдара. Работы К. Хайдарова представляют высокохудожественные образцы традиционной резьбы по дереву. Их широкий ассортимент составляют монументальные произведения: двери, панно, фризy, а также разнообразные декоративные столы, табуреты, ляуки, калямдоны, шкафы, тумбочки, кресла.

Излюбленным материалом мастера был орех. В плане техники резьбы творчество К. Хайдарова прошло эволюцию от стиля паргори в 1920—50-х годов до сочетания его с другой разновидностью фоновой резьбы, основанной на плавных ритмах растительного побего. Мастер вел активные поиски новых видов резной мебели, которые, к сожалению, не всегда увенчивались успехом.

В своих орнаментальных композициях он компоновал крупный геометрический мотив типа «лунный круг», узоры, основанные на четырехугольниках, шестиугольниках, с более мелкими растительными мотивами, активно используя и эпиграфику. Элементы растительного орнамента не просто заполняют фон геометрических фигур, но и несут собственную самооценку.

Мастер принимал участие в художественном оформлении фойе столичного Дворца спорта, резных дверей Музея истории народов Узбекистана.

В Ташкенте — еще одном крупном центре резьбы по дереву в XX веке — наряду с художественным оформлением архитектурных сооружений значительное место в творчестве мастеров занимала бытовая резьба. В начале века в значительной мере это было связано со

столичным статусом Ташкента, существенную часть населения которого составляли русские. Многогранные столики, шкатулки, другие предметы покрывали изящной мелкорепортной резьбой с помощью циркуля (паргор). Таким образом, техника «паргори» сочетает выемчатый рельеф «пардоз» с гладкой резьбой.

Заслуженный деятель искусств Узбекистана, известный резчик по дереву Максуд Касымов в бытовой резьбе, в отличие от своего учителя С. Ходжаева, предпочитавшего циркуль, пользовался исключительно припорохом (ахта). Зачастую он даже сам изготовлял необходимые для резьбы инструменты, создавая оригинальные формы резцов. Следуя традиционному растительному орнаменту — мотивам «ислими», мастер вводил и нетрадиционные изобразительные мотивы — изображения герба, серпа и молота, пятиконечных звезд, гроздей винограда, коробочек хлопка.

Оригинальность творческой манеры М. Касимова заключалась в гармоничном сочетании стиля «паргори» и орнаментальной основы мотива «ислими», в результате чего получались контрасты гладкого рельефа и шероховатого фона, покрытого густой сеткой точечного накола.

Достойными преемниками мастера стали его ученики О. Файзуллаев, Н. Ибрагимов.

Перенявший от своего педагога безграничную любовь к избранной профессии, глубокое знание секретов ташкентской школы резьбы по дереву, настоящую этическую и эстетическую культуру, которая должна отличать народного мастера, Ортык Файзуллаев стал участником более 80 республиканских, международных выставок и смотров народного искусства. Среди его учеников — талантливые резчики Г. Юлдашев, А. Азларов, С. Рахматуллаев и другие.

В искусстве резьбы по дереву еще в XIX веке имели распространение два способа: фоновая резьба, с плоскорельефным узором и углубленным фоном, и бесфоновая, с трехгранно-выемчатым, скобчатым и врезанным узором. Ташкентскую школу характеризует широкое распространение фоновой резьбы с плоскорельефным узором, которая требовала от резчика большого профессионального совершенства. Ташкентская резьба всегда отличалась тем, что орнаментальные узоры вырезались на двух-трех уровнях. Фон был средней углубленности, среди орнаментальных мотивов широкое распространение имели мотивы «ислими», геометрические, «гулли гирих» (цветочный гирих) и даже видоизмененные символические мотивы. Применялись все способы оформления пардоза. Для резьбы преимущественно использовались орех, чинара, бук. Еще одной стилистичес-

кой особенностью ташкентской школы резьбы по дереву являлось применение подцветки поверхности рельефа, а также покрытие его лаком.

О. Файзуллаев использует для резьбы традиционные породы деревьев: бук, чинар, орех. Традиционны и изготавливаемые им предметы: шкатулки, блюда-ляганча, ляухи, многогранные столики, калямдоны (пеналы), панджара (перегородки).

Для нанесения рисунка мастер применяет бумажный шаблон с припорохом (ахта), иногда сочетая это с начертанием узора в технике «паргори» — с помощью циркуля и линейки. (Кстати, именно устоз О. Файзуллаева М. Касымов впервые ввел прием сочетания этих двух типов резьбы, который был перенят его учеником.) Затем мастер с помощью стамесок прорубает рисунок по контуру. В результате узор смотрится силуэтно, его гладкая поверхность передает фактуру дерева.

О. Файзуллаев в своих работах часто применяет тонирование поверхности рельефа, что в сочетании с фоном не только передает фактуру материала, но и придает им особое колористическое звучание.

Орнаментальное решение работ О. Файзуллаева определяется, в зависимости от конкретного изделия, гармоничным сочетанием растительных и геометрических мотивов. Так, например, если в лягане (1993 год) само функциональное назначение, форма предмета определяют симметричность в композиции орнамента, уравновешенность применяемых растительных мотивов, то в восьмигранном столике (1991 год), выполненном в технике «ислими», налицо пышность и усложненность растительных побегов в орнаментальных розетках, которые образуют очень динамичную, импульсивную и в то же время уравновешенную композицию. Элементы «ислими» выполнены мастером от руки, но в целом они подчиняются ритмам дуг окружности, волны, спиралей. Как было отмечено исследователями, спираль является одним из ведущих мотивов в суфийской символике, носит медитативные функции и наполняется глубоким мистическим смыслом. Спираль — это символ вечного движения, Пути постижения истины или Бога [86].

Одним из уникальных видов резных изделий является ляух (подставка для книг), который на современном этапе в религиозных учреждениях вновь обретает свое исконное функциональное назначение. Ляух О. Файзуллаева (1994 год) отличается не только техническим совершенством, но и гармоничной пропорциональностью, подчеркиванием фактуры дерева, изысканностью и законченностью композиционного и ритмического строя.

О. Файзуллаев принимал участие в орнаментальном декорировании ряда таких архитектурных сооружений, как Музей истории народов Узбекистана, Государственный музей искусств, гостиница «Ташкент», кафе «Голубые купола» в столице, различные объекты в городах республики и далеко за ее пределами.

Анализируя работы О. Файзуллаева, нельзя не заметить их традиционность, уходящую истоками в историю, и в то же время созвучность духовному миру современного человека. В искусстве резьбы по дереву, как и в других видах народного декоративно-прикладного искусства, особенно важно чувство гармонии, которая, в свою очередь, складывается из различных компонентов: выбора материала, техники, правильно подобранных форм и пропорций, орнаментального декора, композиции и цвета. Ортык Файзуллаев — мастер, которому присуще удивительное чувство гармонии, и это находит выражение в его работах.

Другим представителем ташкентской школы резьбы по дереву, также воплощающим в своем творчестве ее художественные принципы, является принадлежащий к среднему поколению А. Азларов. Специализируясь на изготовлении ляхов, шкатулок, ляганов, резных дверей, панджара, он также работает в технике бесфоновой резьбы с выемчатым узором и углубленным фоном.

Искусным мастером в изготовлении ляхов в свое время был ташкентский резчик Сулейман Ходжаев, изготовивший множество типов ляхов в технике резьбы «паргори». Впоследствии его ученик Максуд Касымов в процессе своих творческих исканий отошел от этой техники, используя при изготовлении ляхов технику «ислими». А. Азларов является представителем именно этой художественной традиции. Его ляхи, орнаментированные растительным узором, отличаются особой изысканностью, техническим совершенством и законченностью.

Яркое воплощение система орнаментального декора мусульманского искусства получила в узбекистанской резьбе по ганчу в XX веке. Еще в начале века В. В. Стасов, отмечая своеобразие искусства резьбы по ганчу, писал: «Это — чистейшая сама Средняя Азия, которую не с чем другим сравнивать из всего известного на свете по части рисунка и художественных форм» [15, с. 12]. Уникальность резного ганча объясняется, прежде всего, строем его орнаментального декора.

Искусство резьбы по ганчу Узбекистана развивалось и видоизменялось на протяжении многих веков. В каждый конкретный исторический период ему присуща своеобразная техника, особый художественный стиль, система изобразительно-орнаментальных мотивов.

Резными ганчевыми орнаментами украшены дворцовые залы Топраккалы (III век), Варахши (VII-VIII века), Афрасиаба, мавзолея Исмаила Самани, мавзолеев ансамблей Шах-и-Зинда и Гур-Эмир, медресе Улугбека, Ширдор и Тилля-кари в Самарканде, мечеть Биби-ханым, минарет Калян в Бухаре, медресе Кукельдаш в Ташкенте, «белый дворец» в Шахрисабзе и многие другие памятники. В каждом из них резьба по ганчу отражает стиль эпохи, менталитет и художественные вкусы общества конкретного исторического периода.

XIX век — время наивысшего расцвета резьбы по ганчу в Узбекистане, характеризующегося совершенствованием приемов, техники, разновидностей резьбы, формированием таких локальных школ в городах Хива, Бухара, Ташкент, Самарканд, Фергана. Активно работали в тот период бухарские мастера Ширин Мурадов, Маджит Салихов; самаркандцы Рашид и Кули Джакиловы, Шамсутдин Гафуров, Юнус Азизов, Турсунбай Исмаилов, Мирхамид Юнусов; в Ташкенте — Усман Икрамов, Ташпулат Арсланкулов; в Фергане — Али Мусаев, Салиев; в Хиве — Рузмет Машарипов, Абдулла Балтабаев и многие другие.

Особенность резного ганча в том, что он является важным художественно выразительным средством образного звучания традиционной архитектуры, так как неразрывно связан с объемно-планировочным и конструктивным решением зданий.

Творчество резчиков по ганчу конца XIX — начала XX веков было связано с оформлением дворцовых сооружений, квартальных мечетей и, в основном, традиционных жилых зданий. Следуя традициям монументальной архитектуры, применяли многоярусные сталактитовые карнизы шарафа, для потолков — малые плафоны и сводики хаузак. Исследователи отмечали, что в резных настенных панно того периода можно было увидеть мотивы, разработанные в памятниках монументальной архитектуры Самарканда и Бухары XV-XVII веков [71, с. 22].

Но к началу XX века сооружение монументальных зданий было ограничено. Архитектурный декор применялся, в основном, в оформлении жилых домов, имеющих свои специфические объемно-планировочные и конструктивные масштабы. Мастера-резчики, имевшие опыт работы в украшении жилых домов, оформляя дворцы, мечети, медресе конца XIX — начала XX веков, вносили в них некоторую камерность и измельченность масштабов.

К концу XIX — началу XX веков в Бухаре, Самарканде, Ташкенте выработалась единая художественная система оформления интерьера комнат, сущность которой составляло членение стены на нишу и простенок [83]. Ниши расписывались, украшались резьбой, края

сводов обрамлялись резными или литыми бордюрами. В Хиве, например, сложился иной принцип художественного оформления: стены оставались гладкими, только их торцовая часть украшалась резными ганчевыми полочками и нишами. Помимо пространства стен, резной ганч украшал также колонны, капители, базы, жгуты, кронштейны, полочки, представленные в большом количестве и в разнообразных видах в традиционных узбекских жилищах.

Способность ганча к быстрому схватыванию, плотная мелкопористая структура, прочность, чистый белый цвет этого материала определили его технические и художественные качества. Являясь очень податливым материалом, ганч обладает высокой пластической выразительностью, отражающей манеру разработки рельефа. В образцах резного ганча этого периода преобладает выделение пышного орнаментального мотива на гладком фоне, которое нашло свое завершение в технике бухарских мастеров-ганчкоров. Они создали специфический вид резьбы табака пардоз: при небольшой глубине резьбы создается эффектная разработка орнаментальных мотивов на гладком фоне.

Для всех видов резьбы разных школ характерно сохранение плоскости на уровне рельефа. Только в маргиланской школе резьбы по ганчу плоскость дается на уровне фона, из которой выступает рельеф.

В резьбе по ганчу особое место занимает цветовая разработка. В зависимости от сорта материала, соотношения в нем различных примесей изделия из ганча приобретали оттенки от светло-серого до слегка желтоватого. В конце XIX — начале XX веков широко применялась и техника цветного ганча — кырма или часпак, в которой художественный эффект достигался благодаря четким рисункам из цветной штукатурки. В этой технике различают несколько приемов. Прием резьбы с рельефом заключался в том, что поверхность стен, ниш, сводов покрывали штукатуркой из ганча, к которому примешивали черную, серо-серебристую или рыже-красную краску. Поверх этого слоя накладывалась штукатурка слоем в 3-6 мм из чистого белого ганча, на которую наносился рисунок. Затем рисунок прорезался, белый слой фона удалялся и появлялся нижний цветной фон.

Резьба по гладкой двухцветной или многоцветной штукатурке заключалась в том, что после прорезки контуров углубления фона заполнялись подкрашенным ганчем до общей поверхности штукатурки. При многоцветной кырме в конце XIX — начале XX веков широко употреблялись красно-малиновый, синий тона. В орнаментике резьбы по ганчу, как и в ранние периоды мусульманской эпохи, преобладали растительные и геометрические мотивы.

В период 1920—80-х годов актуализировалась проблема творческого переосмысления национального художественного наследия. Использование традиционных видов оформления в архитектуре, в том числе и резьбы по ганчу, имевшее место в строительной практике Ташкента, Самарканда, Бухары и других городов Узбекистана с начала 1930-х годов, прошло сложный и противоречивый путь. В этот период достигло высокого подъема творчество мастеров старшего поколения — Ш. Мурадова, М. Салихова, Р. и К. Джалиловых, А. Умарова, Ш. Гафурова, М. Юнусова, У. Икрамова, Т. Арсланкулова, А. Мусаева, Д. Салиева, Р. Машарипова, А. Балтаева. Все более интересным становится и творчество их учеников — И. и Г. Нигматовых, И. Шермухамедова, А. Кулиева, А. Абдумаджидова, М. Усманова, Х. и Ф. Касымовых, И. Зияуддинова, А. Ибадова и многих других.

Среди основных объектов, украшавшихся резьбой по ганчу, декоративное оформление которых наглядно иллюстрирует эволюцию этого вида искусства в данный период, были павильоны Узбекистана на сельскохозяйственной выставке 1939 года в Москве, здание облисполкома, зал заседаний Президиума Верховного Совета Узбекистана, Государственная библиотека им. А. Навои, театр имени Мукуми, Государственный академический театр оперы и балета имени А. Навои, здание Госплана республики, гостиница «Ташкент», ресторан «Бахор» в Ташкенте и многие другие сооружения. Причем, в художественном оформлении того или иного объекта активное участие принимали мастера из различных локальных центров. Наглядным примером такого содружества, в то же время показывающим состояние школ искусства резьбы по ганчу в этот период, может служить художественное оформление театра имени А. Навои в Ташкенте по проекту А. В. Щусева.

В здании театра имеется шесть боковых залов. Академик А. В. Щусев поставил перед мастерами, приехавшими из разных областей, задачи: каждый из залов должен быть оформлен в художественном стиле локальной школы, составляя в то же время единство с общим архитектурно-художественным стилем театра. Хивинский и Термезский залы были оформлены издревле применяемым способом резьбы по ганчу. Бухарский, Ташкентский, Ферганский и Самаркандский залы украшались в современном стиле.

В Хивинском зале традиционные сталактитовые системы, карнизы и декоративные своды были заменены деревянными консолями, балочками и брусками, оформленными резным ганчем. В орнаментальных мотивах, разработанных А. Балтаевым, нашли свое воплощение богатейшие традиции хивинской школы. «Гирихи», выполнен-

ные хивинскими мастерами, сочетали геометрические фигуры и розетки со спиралевидными побегими. В Хивинском зале центрами композиций являются большое панно, выстроенное по системе мадохиль, и фигурные медальоны турундж на потолках. В оформлении зала хивинские мастера использовали доведенную до совершенства технику «чукки пардоз», позволяющую осуществить глубокую, четкую резьбу сложных мелких орнаментов.

В Термезском зале отчасти использовались мотивы и приемы резьбы из термезского загородного дворца XII века. Усто Ширином были выполнены композиции, в которых использовалась средневековая термезская манера резьбы с «кружочками», отмечающая центры, повороты, загибы листьев. [83, с. 39].

В Самаркандском зале резьба по ганчу, выполненная бригадой Кули Джалилова, представляет единство, строгость архитектурных форм и орнаментов. Великолепно разработаны сталактитовые куполки, форма плафонов потолка. Орнаментальные мотивы распределены так, что плафон потолка покрывают «гирихи» с резными девяти- и двенадцатиконечными звездами, а большое панно на стенах заполняют растительные мотивы.

Ферганский зал, отражающий искусство мастеров Маргилана, Коканда, Андижана и Намангана, был оформлен орнаментальными композициями М. Наркузиева и Н. Марасулева. Он поражает необычайной пластичностью, разнообразием орнаментальных мотивов.

Бухарский зал — единственный, в котором все чертежи, рисунки, макеты, модели и сама резьба исполнены рукой одного мастера — Ширина Мурадова. Стиль бухарской школы отличается гармоничностью и художественной выразительностью. Растительно-цветочные мотивы, заполняющие большие панно, полосы, бордюры и сталактиты, заключены в геометрические рамки. Орнаментальные композиции расположены и на поверхности зеркал. Выразительные «гирихи» украшают два больших панно на стенах напротив окон: один — в виде сложного геометрического орнамента, покрывающего плоскость стены легкой сеткой; другой состоит из широких лент с фигурными звездами и шестиугольниками.

Художественная резьба в Ташкентском зале выполнена Т. Арсланкуловым. Он применил здесь новую технику резьбы: вместо выборки фона резьба создала рельефный рисунок на гладком фоне, что стилистически отличало этот новый прием от прежних «пардозов».

В оформлении театра имени А. Навои мастера народного искусства Узбекистана, в том числе резьбы по ганчу, продемонстрировали

богатство и органичность художественных традиций в творческой практике XX века.

В 1990-е годы резьба по ганчу остается одним из ведущих видов народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана. Более того, ее роль в оформлении архитектурных сооружений возрастает; увеличивается и разнообразие самих типов построек, включающих как современные архитектурные проекты, так и вновь строящиеся здания религиозно-культурного характера, мемориальные комплексы.

Современными мастерами резьбы по ганчу, снискавшими известность своими работами и продолжающими художественные традиции различных школ, являются М. Усманов, З. Юсупов, У. Тахиров, М. Каримов, Х. Абдуллаев, А. Султанов, М. Усманов, А. Пулатов, М. Рахматов, Х. Мурадов, М. Султанов, Ф. Хамдамов, А. Самадов, Р. Ибадов, Ю. Одилов, Б. Якубов, О. Бабаджанов, О. Якубов и многие другие.

Художественная роспись наккошлик является также одним из широко распространенных видов народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана, сохраняющим эстетику мусульманского искусства. Функциональный диапазон художественной росписи по ганчу и дереву обширен: от различных архитектурных сооружений, мебели до разнообразных мелких деревянных изделий и хозяйственной утвари.

Одной из ценных художественных традиций орнаментальной росписи Узбекистана является гармоничное сочетание характера декора с материалом, формой и назначением декорируемого предмета. Так, круглые или многоугольные поверхности расписываются медальонами и розетками с цветочно-растительным орнаментом. А такие архитектурные детали, как фризы, бордюры и потолочные балки, оформляются орнаментированными полосами из линейных узоров и разнообразными медальонами. Отдельные панно, вертикальные и горизонтальные, расписываются изображениями ваз, букетов, кустов.

Основными центрами орнаментальной росписи Узбекистана конца XIX — начала XX веков были Хива, Коканд, Бухара, Самарканд, Маргилан, Фергана, Ташкент, Андижан, Наманган, Чуст, Кува, Алтыарык, Риштан. Орнаментально-изобразительная система, которой пользуются современные мастера росписи по дереву и ганчу, сложилась еще в тот период, естественно основываясь на начинаниях предшествующих периодов. Несмотря на ограниченное число растительных и геометрических элементов, композиции поражают непохожестью и большим разнообразием мотивов. Это достигается особой комбинацией элементов, наплывом одного орнамента на другой, меняющейся расцветкой фона, новой трактовкой деталей.

Один из наиболее распространенных видов орнаментальной росписи — «ислими». В его основе лежат мотивы выюнка и спиралевидных стеблей растений. В росписи по дереву и ганчу применяются такие виды «ислими», как «ислими михраб», «ислими гюль», «ислими патнис». Это различие видов «ислими» определяет и различие медальонов: четырехугольные, напоминающие поднос, — «патниси»; фигурные — «турундж»; мелкие, мозаичного типа — «кошин».

Связующими элементами в композиции служат завиток — «каджак», скобка, закругление — «кавс», струя воды — «об», шнурок — «танап» и другие.

Орнаментальная роспись Узбекистана завораживает не только искусностью построения орнамента, но и гармонией цветовых сочетаний, которая достигается соблюдением закона дополнительных цветов и строгой ритмичностью повторяющихся сочетаний. Характерной традицией узбекской орнаментальной росписи является отсутствие перехода одного тона в другой, использование контрастных цветовых сочетаний. Гармоничность в орнаментальной росписи достигается также специфической компоновкой крупных и мелких узоров, контурным обведением смежных цветов, контрастным сопоставлением фона и орнаментального декора.

В период с 1920-х по 1980-е годы в связи со строительством и реконструкцией старых городов, районных центров в Узбекистане значительно расширяется область применения архитектурной росписи. В этот период большинство мастеров, особенно старшего поколения, продолжает использовать в своем творчестве традиционные орнаментальные композиции. Это такие мастера как Я. Рауфов, А. Балтаев, М. Наркузиев, А. Касымджанов, А. Азизов, Д. Хакимов, Т. Ахмедов и другие. Часть мастеров — Саидумар и Саидахмад Махмудовы, Т. Тахтаходжаев, Н. Хафизов, Муллабаев, Р. Расулев и другие — сочетают традиционные орнаментальные композиции с сюжетной росписью.

В этот период орнаментальная роспись применяется, главным образом, для оформления деревянных архитектурных деталей. Орнаментальная роспись по ганчу встречается редко. К примеру, Я. Рауфов является одним из последовательных приверженцев традиционной орнаментальной росписи, ее ташкентской школы. Он участвовал в оформлении многих архитектурных сооружений в период с 1920-х по 1950-е годы. Он прекрасно владел орнаментальным рисунком и обладал замечательным чувством цвета. Его орнаментальные композиции органично сочетались с архитектурой сооружения. В колористическом решении его работ преобладали белый, светло-красный и

оранжевый тона. Основу орнаментального строя в композициях Я. Рауфова составляла система медальонов, очерченных четкой контурной линией разнообразной формы («бодом», «мадохиль» и др.). В его творчестве находили место и новые изобразительные мотивы, включавшиеся в традиционный орнаментальный строй.

Другим известным ташкентским мастером-орнаменталистом был А. Касымджанов. Его росписи отличаются изысканными линиями и сложной разработкой цветового решения. Правда, позднее творчество А. Касымджанова характеризуется более сдержанным, тонким решением колорита и пространственных соотношений. Последние работы мастера строятся на сочетании бледно-зеленого, бледно-голубого, светло-серого фона с ярко розовым, голубым, оранжевым, светло-зеленым орнаментом. А. Касымджанов, как и другие мастера, работавшие в этот период, отдавал дань своему времени. Он вводил в традиционный орнамент мотивы советской геральдики, изображения коконов, хлопка и др. Но основными элементами его композиций остаются различные варианты мотива «ислими», цветов и листьев, круглый орнамент «бобта», вазы с ветками и ряд других сюжетов.

Учениками А. Касымджанова были ташкентские наккоши Дж. Хакимов и Т. Тахтаходжаев. Творчество каждого из них очень своеобразно, хотя оба они — представители единой художественной школы.

Декоративные приемы Дж. Хакимова предполагали членение плоскости стен по вертикали на отдельные отрезки, разделенные белыми гладкими тягами. В прямоугольники мастер вписывал свои композиции: медальоны типа «мадохиль» и арочки с орнаментальной росписью в тимпанах. Пояс, связывающий стены с потолком, разделялся на несколько одинаковых отрезков, покрытых мелким орнаментом и изображениями цветов, ваз, представлявших собой варианты традиционного орнамента «тувакли гуль». Роспись фриза выделялась на плоскости стены рельефной полоской, покрытой мелким орнаментом. Цветовое решение росписей Дж. Хакимова строилось, как правило, на контрасте светлого серо-зеленого фона и густых, колоритных цветов рисунка. Дж. Хакимов в свои росписи вводил серебро и бронзу, которые, при умеренном их использовании, обогащали роспись.

Простые и скромные орнаментальные росписи Т. Тахтаходжаева отличаются тонким рисунком и нежным колоритом. Он, как и другие мастера-орнаменталисты, вносил в традиционный орнамент новые элементы: красную звезду, хлопок и др.

Ярким представителем ферганской школы орнаментальной росписи был наккош из Коканда Саидмахмуд Наркузиев. В 1946 году

С. Наркузиев в числе других народных мастеров участвовал в оформлении здания театра им. А. Навои, где выполнил множество эскизов для росписи стен и потолков Ферганского зала. Этим работам присущ органичный синтез характера орнаментальных композиций с формами декорируемой поверхности. Умело используя отдельные элементы узбекского традиционного орнамента, мастер создал на его основе своеобразный орнамент, в котором сочетал старинные элементы с новыми.

Говоря об орнаментальной росписи, нельзя не остановиться на особой сфере деятельности наккошей — росписи предметов быта.

Существует два вида росписи предметов быта, различающихся техникой исполнения и художественными качествами. К первому виду относят художественную роспись столиков, полочек, футляров, шкатулок, седел; ко второму — простую роспись изделий массового потребления: люлек, мелкой хозяйственной утвари, детских игрушек. Первый вид художественной росписи выполняется мастерами-орнаменталистами, занимающимися росписью по ганчу и дереву. Второй — столярами и плотниками. По уровню художественности второй вид в силу известных причин уступает первому.

Первый из этих двух видов орнаментальной росписи бытует преимущественно в городах. Традиционный характер орнаментации мелких деревянных изделий отличается необычайной устойчивостью. В отличие от архитектурных росписей, росписи мелких изделий свойственна измельченность орнамента. Мастера-наккоши покрывают поверхность росписью настолько плотно, что фон становится практически невидимым.

Все крупные мастера-наккоши занимались и орнаментальной росписью мелких изделий. Так, например, роспись мелких предметов, выполнявшуюся мастерами ташкентской школы, называли ювелирной. Растительная орнаментика покрывала, с учетом их формы, всю поверхность оформляемых предметов. Контрастируя с темным фоном, орнамент четко выделялся своими крупными многолепестковыми цветами.

Так, произведения А. Касымджанова последних лет отличаются от его ранних работ обогащенной палитрой, возросшим техническим мастерством в начертании орнамента. Близки к произведениям А. Касымджанова работы его учеников, также ташкентских мастеров Дж. Хакимова и Т. Тахтаходжаева. В их расписных изделиях также преобладает мелкий растительный узор, наложенный на более крупные основные мотивы. В творчестве Дж. Хакимова наглядно про-

слеживается переход от ярко-зеленого колорита к синему, затем к коричнево-золотистой гамме. В орнаментальных росписях Т. Тахтаходжаева заметно влияние техники росписи по черному лаку палехской и федоскинской миниатюры. Следуя канонам орнаментальной росписи, Т. Тахтаходжаев сделал попытку внести в ее образную ткань новые тематические мотивы — пейзаж, миниатюру, портрет. Специалисты считают интересными его работы в технике росписи по черному лаку с сохранением традиционной орнаментики.

Свои индивидуальные особенности были присущи оформлению бытовых изделий Я. Рауфовым. В росписи мелких изделий, как и в архитектурной росписи, он использовал крупные элементы, преимущественно медальоны. В своем творчестве мастер переходит от первоначальной разработки фона в виде сетки с просветами золота или серебра, с оттенками зеленого и бронзы, к сплошному закрашиванию фона, преобладанию оранжевого, голубого, синего цветов в сочетании с бронзой.

Работы представителей следующего поколения мастеров-орнаменталистов Г. Атамухамедова, Э. Рискулова, Т. Рахматова, Р. Мирагзамова, А. Акпарова, Р. Захидова по тонкости, изяществу узоров, гармонии колористических сочетаний не уступают произведениям своих учителей.

В 1990-е годы орнаментальная роспись по ганчу и дереву остается одним из ведущих видов народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана. В числе интересных мастеров, развивающих традиции локальных школ, — А. Ильхамов, А. Акпаров, А. Мухитдинов, А. Хусаинов, М. Хусаинов, М. Эралиев, Р. Захидов, З. Салиев, О. Якубов, Э. Сапаев и другие.

Одним из преемников ташкентской орнаментальной школы, имеющей богатые художественные традиции, является мастер-орнаменталист Анвар Ильхамов. С детства проявлявший интерес к орнаментальной росписи, А. Ильхамов посещал кружок росписи по ганчу и дереву во Дворце пионеров, который вел известный ташкентский мастер М. Тураев. Впоследствии А. Ильхамов обучался на отделении орнаментальной росписи в Республиканском художественном колледже у народного художника Узбекистана Дж. Хакимова. С 1968 года принимал участие в орнаментальном оформлении архитектурных сооружений в составе бригад мастеров под руководством Я. Рауфова и Дж. Хакимова.

Владение в совершенстве росписью по ганчу, дереву и кости позволило А. Ильхамову добиться крупных творческих достижений, в числе

которых — органичное введение традиционной орнаментальной росписи в декор современных архитектурных сооружений.

А. Ильхамов внес большой вклад в возрождение техники орнаментальной росписи «кундаль»; его колористические решения отличаются мягкий переход цветовых сочетаний. В художественном оформлении архитектурных объектов А. Ильхамов использует не только орнаментальную роспись, но и резьбу по ганчу, керамическую пластику. Мастер принимал участие в художественном оформлении Банкетного зала во Дворце Дружбы народов, кафе «Дилором», кафе «Юлдуз», Дворца текстильщицков в Ташкенте, драматического театра в Гулистане и других объектов.

Творческие достижения А. Ильхамова развивают сегодня его ученики Т. Хусаинов, С. Хакимов, Р. Шаякубов и другие.

В целом, в современном развитии орнаментальной росписи Узбекистана можно выделить две тенденции. Первая заключается в сохранении и непосредственном следовании современных мастеров сложившейся орнаментальной системе мусульманского искусства. Вторая характеризуется стремлением мастеров на основе творческого освоения художественных традиций обогатить, развить и наполнить новым содержанием традиционное искусство орнаментальной росписи.

Еще одним народным декоративно-прикладным ремеслом, сохраняющим традиции мусульманского искусства является, художественная чеканка. Как свидетельствует исторический материал, наивысшего развития медночеканное производство достигает в середине XIX века. Из меди выковывались изделия различных форм (офтоба, дастшуя, чойдыш, кумган, тунг, мис куза, мис ляган), которые затем украшались чеканным орнаментом. Доминировал растительно-геометрический орнамент, покрывавший поверхность сосудов сплошным узором. Достижения художественной чеканки Узбекистана были закреплены в художественном опыте локальных школ Коканда, Бухары, Маргилана, Хивы, Ташкента, Самарканда, Карши, Шахрисабза.

После присоединения Туркестана к России наплыв промышленных товаров привел к резкому сокращению ремесленного производства. Вновь искусство медной чеканки стало развиваться в 1920—30-е годы. В этот период начал формироваться единый национальный художественный стиль, но местные стили еще сохранились, а в некоторых местах даже получили дальнейшее развитие. Но с ликвидацией артелей в 1966 г. производство медночеканных изделий на государственных предприятиях республики пережило глубокий кризис.

В конце 1980-х годов объединение народных мастеров «Усто» занялось возрождением отдельных видов традиционного искусства, в том числе и медной чеканки. К тому периоду это искусство сохранили несколько потомственных мастеров, в числе которых Масуд Мадалиев. Стилистически в своих работах мастер продолжает традиции 1930—50-х годов. Его изделия отличаются изяществом формы, красотой рисунка, тонкостью исполнения.

Приступая к работе, М. Мадалиев намечает паргором основные точки узора и проводит основные линии, а сам узор, то есть всю композицию наносит по памяти. Поэтому у него невозможно встретить повторение одного и того же узора: всегда присутствует хотя бы незначительное изменение композиции.

Орнаменты мастера отличаются четкой резьбой, измельченностью и насыщенностью, мелкими деталями, исполненными изошренно. Мастер применяет различные приемы (пардозы) для обработки фона и поверхности узора: пуансон («чекма»), штрих («кисма»), сетку («катак»), линию («чокма»). Излюбленный орнаментальный мотив мастера — миндалевидный узор («каламбир»).

Основной принцип построения орнамента изделий М. Мадалиева выражается в ограничении основной орнаментальной системы окаймляющими рамками. Борта подносов и чаш обязательно заканчиваются узорной каймой. Даже узор тулова сосудов ограничивается сверху и снизу орнаментальными узкими поясками и выступающими ободками.

Основной узор, применяемый мастером, — растительный («ислими»), представляющий собой стилизованные растительные побеги, цветы, листья. Узор «ислими» имеет бесчисленное множество вариантов: вьющийся стебель, спокойные плавные линии, порой стебли перевиваются или закручиваются спиралью.

Иногда в этот узор органично вплетаются фрагментарные изображения животных, по принципу, часто применяемому в народном искусстве, — часть вместо целого. Это мотивы «чаши бульбуль» («глаз соловья»), «кочкорак» («бараний рог»), «пушти балик» («рыбья чешуя»), «кырка» («червяк»), «капалак» («бабочка»), «илон изи» («след змеи»).

Часто применяются и геометрические орнаменты — «гишт» (кирпич), «михраб» (ниша), «занжир» (цепочка). Простейшим геометрическим узором, применяемым для украшения медных изделий, является непрерывная прямая линия, опоясывающая сосуд («тутри йул»). Узор этот служит для разграничения площади сосуда на ряд секторов, которые заполняются различными видами орнамента, и может быть

одинарным, двойным или тройным. Орнаментальная розетка имеет вид многолепесткового цветка или группы листьев, обычно она размещается на дне, на центральном поле блюда, подноса.

Орнамент у М. Мадалиева покрывает густой сплошной сетью всю поверхность изделия, заполняя ее пышным узором растительных розеток, листьев. Кажется, что он бесконечно разнообразен, но присмотревшись, можно заметить, что число основных элементов невелико, однако они очень искусно и разнообразно komponуются, сочетаясь в стройную композицию. Варьируя один и тот же элемент в разных сочетаниях, мастер создает новые мотивы.

М. Мадалиев делает, в основном, изделия традиционных форм: чойдыш, офтоба, подносы — лаэли. Один из офтоба мастера 1978 года хранится в ГМИ (инв. № 639). Он представляет собой сосуд на высокой ножке с округлым, расширенным книзу туловом, переходящим в высокую горловину, перехваченную пояском с узором «морпеч» («змеиная дорога»), и с длинным тонким носиком. С верха горловины на тулово опущена литая фигурная ручка в виде стилизованного дракона. Сосуд сплошь покрыт поясами разнообразного чеканного растительного узора, отделенными друг от друга узкими каемками. По тулову в широком поясе изображены шесть медальонов — «мадохилей». В нижней части тулова гладкое поле разделено насечкой на треугольники. На горлышке с двух сторон по одному растительному медальону. В центре выведен картуш: «Усто Масуд. Маргилан. 1395 г. х.». Носик офтоба отделан цветочным орнаментом. На ножке и крышке сосуда выгравированы растительные и миндалевидные медальоны с цветочным узором. На ручке мастер традиционно вводит надпись — «работа усто Масуда».

Или возьмем, к примеру, лаэли 1978 года (ГМИ, инв. № 592). Это круглый поднос с резко приподнятым бортом, край которого отогнут наружу под прямым углом. В центре подноса изображена большая сплошная розетка из шести колец, или орнаментальных поясов. В первом дан медальон из четырех цветов с расходящимися от них побегами «ислими». Второй пояс, с узором «аркан» (крученая веревка), более заужен. В третьем поясе обыгран узор «чашми бульбуль», в четвертом — надписи: изречение А. Навои и подпись. В пятом поясе — мотив «ислимигуль», в шестом — вновь мотив «аркан». Каждый пояс отделен рельефной полоской. Вокруг розетки расположены восемь цветочков, соединенных между собой гирляндой «топаляк» («мотылек»), над которой изображены восемь медальонов «турунджей».

М. Мадалиев изготавливает как отдельные изделия, так и сервизы, в которые обычно входят чойдыш или офтоба и миниатюрные, изящ-

ные медные пиалы. Кроме этих традиционных изделий мастер иногда делает и вазы нетрадиционной формы.

М. Мадалиев в своем творчестве развивает традиции прежде всего ферганской и маргиланской школ чеканки. Но, помимо этого, он активно использует орнаменты и других среднеазиатских школ чеканки, в частности, бухарской. Знаком он и с иранской чеканкой. Мастер находится в постоянном творческом поиске.

Приверженность системе орнаментальности мусульманского искусства сохраняется в бухарской школе чеканки, претерпевшей на протяжении XX века своеобразную эволюцию. В начале века в Бухаре работали такие мастера, как Мир Шариф, Мукаддам Магзум, Мухаммад Хасан, Абляяр Юлдашев и другие. Как отмечали специалисты, изделия бухарских мастеров отличались изяществом форм, классической уравновешенностью пропорций, устойчивостью орнаментального декора [1, с. 30].

Пережив кризис в годы первой мировой войны в связи с нехваткой сырья, искусство медной чеканки Бухары восстанавливается в 1930-х гг. усилиями талантливых мастеров — Мукардаша Мукаррамова, Мухтара Муксинова, Садриддина Поччаева, Абдусалама Хамидова.

Одна из работ М. Мукаррамова — лаъли 1926 года — хранится в ГМИ (инв. № 5-189) и свидетельствует о том, что мастер следовал традиционным художественным принципам мусульманского искусства. На бортике подноса изображена полоса, орнаментированная мотивом «кирмак-ду-калами» («червяк с двумя линиями»). Здесь же подпись мастера и дата арабскими цифрами. Дно подноса украшают полосы «хигит-харам» («гаремный кирпич»), между которыми выравнено четверостишие; в углах изображен мотив «гуль-ислими-мухдира» с восьмиконечной звездой и михрабом в центральной части.

Другой мастер, С. Поччаев, известный и как ювелир, миниатюрист, в своих медночеканных работах не ограничивался использованием традиционных композиций с четким разграничением орнамента на медальоны и пояса, а располагал орнаментальные мотивы по всему центральному полю подноса.

А. Хамидов, представитель династии чеканщиков, сделавшей очень много для сохранения этого вида искусства в Бухаре, не только развивал традиционные художественные приемы, но и одним из первых стал вводить в композиции чеканных изделий изображения звезды, архитектурных памятников Бухары, животных, птиц, людей.

В одном из лаъли мастера 1936 года (ГМИ, инв. № 5-70), сделанном из желтой меди, использованы каллиграфические надписи, а

также, на внутренней стороне бортика и по дну подноса, — традиционные мотивы «ним-занджила» («полуцепочка из ряда вертикальных линий»), «турна» («журавли»), «ним-хигит-мухджа» («полукирпич с бутонами»), «барги-маджнун» («листья плакучей ивы»), «ситора» («звезда»). Одновременно мастер дает здесь же изображение мавзолея Саманидов с детальной передачей его фигурной кирпичной кладки. По сторонам купола вычеканены луна со звездой и солнце, по бокам мавзолея — цветочные вазы с растениями.

В 1960-е годы, в связи с ликвидацией промысловых артелей, бухарская школа чеканки претерпевает второй на протяжении XX века серьезный кризис. некогда цветущая, бурно развивающаяся школа, славящаяся множеством ярких, одаренных мастеров, в 1960-е годы оказывается представленной творчеством лишь одного мастера — Салимджана Хамидова. Именно в его работах сохранились художественные традиции бухарской школы чеканки XIX-XX веков, которые сегодня развивают его ученики: Д. Халимова, Г. Рахматова, У. Алиев, С. Мухсинов, Т. Касымов, М. Ахмедов, Р. Рузиев.

К примеру, Дильбар Халимова — не потомственная мастерица, искусству чеканки она, как и ее муж, обучилась у С. Хамидова. С 1971 года она участвует в различных выставках. Орнаментальный строй ее работ удивительно поэтичен и вбирает в себя все многообразие природы: «ислими бодом нусха» (мотив миндаля); «хурши» («половинка солнечного диска, испускающая лучи»); «зеб накши» («красивый орнамент»); «ислими маочи» («сияющий орнамент») и другие.

Если в свое время у усто Салима Хамидова было около 40 учеников, то ныне в Бухаре насчитывается до 200 чеканщиков, 20-25 из которых — мастера высокого класса.

Чеканка по меди сегодня, как и традиционная керамика, уже не ограничивается выставочно-сувенирным назначением, а начинает обретать свою утилитарную функцию. Офтоба, дастшуи, тазы, чойдиши начинают широко использоваться в свадебных и религиозных обрядах, юбилейных торжествах.

В целом, в художественной чеканке Узбекистана, как и в резьбе по дереву, ганчу, орнаментальной росписи, сохраняются традиции средневекового художественного ремесла. Основу образного звучания произведений этих видов составляет орнаментальный строй специфических геометрических и растительных мотивов.

Заканчивая данный раздел, хотелось бы отметить следующее. Система геометрических и растительных мотивов в лучших образцах народного искусства Узбекистана XX века несет в себе сохранение худо-

жественных традиций мусульманского искусства. Геометрический орнамент в XX веке, как и в период мусульманского средневековья, основывается на геометрии круга. Мастера вычерчивают свои гирихи с помощью циркуля и линейки. Подобная схема построения геометрического орнамента, математическая выверенность его элементов играет, несомненно, важную роль в традиционных художественных ремеслах, однако еще большее значение в творчестве народных мастеров имеет уровень художественного исполнения, включающий в себя знание возможностей материала, техники резьбы или росписи, индивидуальный стиль, манеру работы автора, наконец, просто его талант.

Вместе с тем, гирихи в традиционных ремеслах XX века сохраняют содержательную основу мусульманского искусства. Это находит выражение в традиционной открытости геометрических форм. Сохраняется идея средневековой арабески — бесконечный поиск единства, бесконечное отрицание замкнутых геометрических форм. Гирихи художественных ремесел XX века продолжают иллюстрировать один из основных постулатов мусульманской культуры: прерывистость мира во времени, перевоссоздание Богом вселенной в каждый последующий момент. И как следствие этого — вечное движение, непостоянство фигур и форм, непрестанно воссоздающихся Творцом.

Ислими, или, как его еще называют, «цветочный стиль», в уникальных образцах художественного ремесла XX века выступает не просто методом внешней стилизации, а сохраняет свой изначальный содержательный строй, поэтическое видение мира, выражение «человеческой мечты о покое, красоте, о счастье, хотя бы и сказочном, неземном» [86, с. 191]. Ислими в творчестве народных мастеров XX века передает как суннитскую традицию эстетизации божественного начала, так и специфичные суфийские представления о красоте Бога, пути достижения Его. Это находит отражение в специфических элементах ислими: мотиве спирали, центрических композиционных построениях.

Система растительно-геометрического орнаментального декора народного искусства Узбекистана XX века сохраняет принципы художественного осмысления мира, свойственные мусульманскому искусству. Однако, при доминирующей роли принципа орнаментальности, некоторые мастера в XX веке начинают вводить в образное решение произведений изобразительные мотивы, созвучные эпохе, но весьма далекие от художественной традиции мусульманского искусства. Проблема изобразительности в традиционных художественных ремеслах Узбекистана XX века изложена более подробно в следующем разделе.

Изобразительность в народном искусстве Узбекистана XX века

Как было сказано выше, проблема изобразительности в мусульманском искусстве неоднократно поднималась в трудах самых разных исследователей [18, 37, 117]. Причем, в большинстве исследований она сводилась к проблеме изобразительных мотивов. На основе семантического подхода к изобразительным мотивам авторами были классифицированы, наряду с геометрическими, растительными, эпиграфическими мотивами, мотивы зооморфные, сюжетно-изобразительные, в своих истоках восходящие к доисламской символической, фольклору [76].

Совершенно верно была отмечена тенденция орнаментализации существовавших в домусульманском искусстве изобразительных форм [76]. Причем первоначально трактовка изобразительных мотивов в мусульманский период оставалась в рамках прежних художественных традиций. Лишь к XII веку «впервые в истории мусульманского искусства изобразительные формы получили свое оправдание в рамках собственно исламских классификационных представлений о статусе Человека в окружающем его мире бытия» [117]. Ш. Шукуров отмечает: «Завершение четырехэтапной схемы эволюции фигуративного арабского письма привело к выделению собственно мусульманской традиции изображения человеческих фигур» [117]. В мусульманском искусстве это выразилось в утверждении антропоморфного мотива в традиционных художественных ремеслах, эмансипации изображений от арабских начертаний, обмирщении самих благожелательных и сакральных формул. Наиболее яркое воплощение эта система изобразительности мусульманского искусства получила в искусстве книжной миниатюры.

В исследовании проблемы изобразительности в народном искусстве Узбекистана XX века необходимо выделить некоторые специфические аспекты. Это:

- сохранение системы традиционных изобразительных мотивов конца XIX — начала XX веков;
- введение в поэтику народного искусства в XX веке новых изобразительных мотивов;
- освоение изобразительной традиции средневековой книжной миниатюры в лаковой миниатюре.

Система изобразительных мотивов народного искусства конца XIX — начала XX веков включала конкретные растительные формы — цветы, листья, плоды. Такими мотивами, сохранившимися во многих видах народного искусства XX века, могут выступать мотивы миндаля («бодом»), граната.

К началу XX века многие изобразительные мотивы уже абсолютно не читались как изображения. Превратившиеся скорее в орнамент, они лишь названием указывали на первоисточки своего возникновения как изобразительного мотива.

Как отмечают исследователи, в конце XIX — начале XX веков возрастает интерес мастеров к конкретной изобразительности. На чеканных изделиях появляются изображения птиц, змей, животных, фантастических существ и архитектурных памятников [98]. В керамических изделиях вводятся изображения различных предметов: кумганов, ножей, музыкальных инструментов. На протяжении XX века некоторые из этих мотивов, к примеру, мотив кумгана, ножа, становятся традиционными. Показателен в этом отношении художественный опыт риштанской школы керамики.

Анализируя творчество современного риштанского мастера И. Камилова, А. Хакимов отметил: «Наиболее «древними» в его произведениях являются мотивы кумгана и четырехлистника...» [106, с. 46]. То есть мотивы, введенные в начале XX столетия, к концу века приобретают устойчивость и традиционность. Важную роль в этом процессе играет их органичное включение в существующий художественный канон, механизм действия художественной традиции, в целом, в образную ткань произведения народного искусства. Эти изобразительные мотивы соотнесены с условным, декоративно-орнаментальным началом народного искусства, составляющим не только формальную, но и содержательную основу его произведений.

Иной оказалась судьба изобразительных мотивов, привнесенных в народное искусство в соответствии с идеологическими установками, при непонимании его образной природы, заимствовании тем и сюжетов из изобразительного искусства с последующей их трактовкой в реалистической манере. Эта тенденция характерна не только для 1920–30-х или 1950-х годов, — она сохраняется и по сей день. В одном из последних исследований отмечается, что подобно тому, как воспринимаются нами вновь введенные в народное искусство конца XIX века мотивы ружья, ножа, кумгана, точно так же мы обязаны, хотим того или нет, воспринимать изобразительные мотивы, появившиеся в 1920-80-х годах. Автор делает вывод о том, что «появление изобразительной тематики, с одной стороны, нарушает многовековую традицию в декоративно-прикладном искусстве Узбекистана, изменяя эстетическую природу народного искусства. С другой стороны, ее появление тесным образом связано с эволюцией общества, изменениями и достижениями в жизни народа, и поэтому данный процесс в известной мере

является закономерным. В теоретическом плане важно дать профессиональную, дифференцированную оценку и анализ этого явления в каждом конкретном случае» [97, с. 24].

Исходя из знакомства с литературой по данному вопросу и историческими памятниками художественного ремесла, я склонна думать, что изобразительная тематика не нарушает многовековую традицию в декоративно-прикладном искусстве, а наоборот, сама является многовековой традицией. Примером могут служить произведения древнего, средневекового художественного ремесла. Исследователь, акцентируя внимание на классификации существующих изобразительных мотивов в четырех видах народного искусства, не анализирует в полной мере истоки их возникновения, сводя их, в основном, к социально-политическим процессам. Имманентные закономерности народного искусства, соотношения изобразительных мотивов с образной структурой народного искусства, художественной традицией и художественным канонам остаются вне поля зрения исследователя.

Между тем анализ этого явления важен не только в каждом конкретном случае, а, прежде всего, с точки зрения восприятия, адаптации изобразительных мотивов в пределах поэтики, сущностной содержательной основы народного искусства, принципов его образного выражения. Старшим поколением исследователей верно было отмечено, что «новая орнаментика, эпиграфические мотивы, эмблематика часто механически вводились в старую орнаментальную схему» [98, с. 133]. Данные изобразительные мотивы не подвергались творческой орнаментальной переработке: например, мотив пятиконечной звезды в керамических работах самаркандского мастера У. Джуракулова, впоследствии создавшего целые сюжетные керамические композиции. Или мотив хлопка, распространившийся в вышивке, резьбе по дереву; сюжетные сцены типа встречи матери с дочерью-парашютисткой на одном из вышитых панно (ГМИ, инв. № 442). В тоже время мотивы кумгана, ножа стали традиционными в народном искусстве XX века, поскольку были органично введены в его образную структуру, обрели семантическое содержание в контексте жизнеутверждающего начала традиционного искусства.

И сегодня в народном искусстве Узбекистана встречаются портретные изображения исторических, государственных деятелей, трактованные в реалистической манере. Нередко мастерам поступают заказы на создание работ с введением геральдических мотивов. Так, по заказу Ташкентского городского хокимията мастерами были выполнены работы в резьбе, чеканке, керамике с введением изображения гер-

ба Ташкента. В самых различных видах народного искусства встречаются работы с натуралистически изображенными цветами, птицами и т. д. Подобного рода произведения, как правило, не отличаются высоким уровнем художественности, так как, по сути, в них разрушается образная природа народного искусства. В основном это работы, востребованные конкретной эпохой, конкретным заказчиком. Трактующие в них изобразительные мотивы интерпретируются с позиций воспроизведения приемов изобразительного искусства. Как правило, они доминируют в изобразительном ряде видов народного искусства. Нарушается привычный художественный канон во всех его проявлениях: семантическом, историко-типологическом, аксиологическом, структурно-языковом.

И наконец, изобразительность, возникшая на основе осмысления художественной традиции книжной миниатюры в народном искусстве.

Средневековая книжная миниатюра Востока — уникальное художественное наследие, колоссальный художественный опыт, дошедший до нас из глубины веков. Несмотря на запрет ислама на изображение живых существ, миниатюра была особым видом изобразительного искусства, «получившим право на существование в эпоху средневековья (VII-XIX века) на мусульманском Востоке» [70, с. 43].

Сегодня миниатюра — не просто вид искусства, а скорее емкое художественно-стилистическое направление, включающее в себя лаковую миниатюру, настенную роспись, миниатюру на бумаге, ткани, коже.

Начавшийся в искусстве лаковой миниатюры в конце 1970-х — начале 80-х годов процесс осмысления художественных традиций средневековой миниатюры затронул и другие виды современного искусства. Мы хотели бы более подробно остановиться на художественном оформлении изделий из папье-маше, в частности, на лаковой миниатюре Узбекистана, в следующем аспекте. Некоторые исследователи высказывают сомнение в правомерности отнесения лаковой миниатюры к народному искусству, аргументируя это доминантой изобразительности в образном решении.

Рассмотрим вопрос более детально.

В художественном оформлении изделий из папье-маше налицо две тенденции, два направления: орнаментально-декоративное и изобразительное, на основе традиций средневековой миниатюры. К примеру, орнаментальные композиции Н. Цой, И. Аскарходжаева, Э. Саидалиева, З. Хакимова, Р. Тохтаева, А. Юлдашева строятся на сочетаниях стилизованного геометрического и растительного орнамента, стилистичес-

ки тяготея к единству больше с орнаментальной росписью. Не случайно многие художники-миниатюристы Узбекистана являются выпускниками отделения орнаментальной росписи, несмотря на существование в стенах Республиканского художественного колледжа самостоятельного отделения лаковой миниатюры. Художественный стиль работ подобного плана несет в себе образное созвучие, как в содержательном, так и в формально-пластическом плане, наиболее «орнаментальным видам», развивающим традиции мусульманского искусства, — таким, как резьба и роспись по дереву, резьба и роспись по ганчу.

Однако преобладает именно вторая тенденция — доминирование изобразительного начала на основе традиций средневековой миниатюры. Я считаю, что лаковая миниатюра, несмотря на изобразительное начало, является, по ряду характеристик, неразрывной частью народного декоративно-прикладного искусства.

Во-первых, лаковая миниатюра несет в себе не только изобразительное начало, но и имеет непосредственное функциональное назначение. Это шкатулки, предназначенные для хранения определенных предметов. Миниатюра, перейдя из рукописей в лоно декоративно-прикладного искусства, стала искусством предметным, украшающим и одухотворяющим повседневный быт человека. Композиционные решения здесь подчиняются форме шкатулок, в то время как в средневековой миниатюре композиция определялась структурой книги и развивалась по вертикали «от луны до рыбы» [70, с. 46]. Нет в лаковой миниатюре и традиционного обозрения справа налево. Но в лаковых изделиях миниатюра обрела мобильность, гармонию, присущую уже совсем другому виду рукотворного искусства, подчинившись его законам красоты. Создание лаковой миниатюры, как искусство рукотворное, включает в себя технологию изготовления формы из папье-маше по источникам XIII-XV веков, специфический процесс приготовления и использования красок из порошкообразных пигментов на основе яичных желтков, определение компонентов и растворителей, тепловой режим обработки изделий, использование сусального золота, технологию изготовления специальных кистей. Миниатюрная живопись представляет собой лишь один из заключительных этапов в художественном оформлении изделий из папье-маше.

Во-вторых, лаковая миниатюра выявляет свое типологическое родство с народным искусством как тип культуры. И лаковая миниатюра и народное искусство являются каноническими видами искусства, основанными на художественной традиции. В лаковой миниатюре канонизируются определенные сюжеты, композиционные схе-

мы, характерные признаки героев. В лаковой миниатюре Узбекистана, как и в народном искусстве, имели место случаи реалистической трактовки изобразительных мотивов и выбор отнюдь не традиционных тем, взятых из современности. Примером может служить работа Н. Холматова «Сожжение паранджи» (1982 год). Однако это скорее единичные случаи. Основу лаковой миниатюры, как и народного искусства, составляет следование художественной традиции многих локальных школ средневековой миниатюры Востока: гератской, самаркандской, бухарской, исфаханской, тебризской. В одних работах художественный стиль этих школ легко угадывается. В других, и их большинство, художественная традиция средневековой миниатюры, закрепленная в художественном опыте различных школ, начинает носить обобщенный характер, выражая лишь свою стилистическую принадлежность к средневековой миниатюре.

В-третьих, принципиальным является соотношение лаковой миниатюры с эстетикой народного искусства. Лаковая миниатюра, как и народное искусство, при всей доминирующей роли изобразительного начала, — искусство условное. Художник-миниатюрист, следуя традиции, изображает мир не таким, каким его видит, а таким, каким он должен быть. Подобно тому, как оптимистическое начало, добро, красота являются содержанием народного искусства, точно так же гармония всего сущего составляет основу произведений лаковой миниатюры. В лаковой миниатюре, как и в народном искусстве, раскрывается «вечное, абстрагированное от всего случайного, преходящего, то есть идеальное» [70, с. 45]. Поэтому, при всей изобразительности, художник-миниатюрист не стремится к показу окружающего мира. Изображения выступают в качестве условных символов, своего рода структурных единиц, воссоздающих целостный художественный образ. Конкретное изображение в лаковой миниатюре существует не само по себе, а является, подобно мотивам в произведении народного искусства, условным символом, имеющим свое семантическое значение.

За двадцать лет узбекская миниатюрная живопись прошла своеобразную эволюцию. Расширился круг художников, определились тематические пристрастия. По характеру творческих поисков работы современных художников-миниатюристов можно отнести к двум основным направлениям. Первое заключается в следовании художника — в лаковой миниатюре, миниатюре на бумаге, коже, холсте — художественной стилистике, канонам образного построения, собственным локальным школам средневековой книжной миниатюры. Второе направление выражается в отказе авторов от следования стро-

гой канонической системе средневековых локальных школ миниатюры, во внесении индивидуального своеобразия как в технологический процесс, так и в образное решение произведения.

Если сопоставить тематические пристрастия художников-миниатюристов в 1980-е и 1990-е годы, нельзя не заметить следующее. Миниатюристы «первой волны» (Ш. Мухамеджанов, Н. Холматов, Г. Камолов, Т. Балтабаев, А. Юлдашев), независимо от характера интерпретации, в большинстве случаев отдавали предпочтение иллюстрации конкретных литературных сюжетов классической поэзии Востока (газелей, поэм «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун» А. Навои, «Шахнаме» Фирдоуси и т. д.), узбекских народных сказок.

Миниатюристы, условно говоря, «второй волны» (Б. Юлдашев, У. Касымов, Ф. Рахматуллаев, Ш. Шоахмедов, М. Пулатов), обращаясь в той или иной степени к литературным средневековым источникам, все же отдают предпочтение не их иллюстрации, а созданию свободных композиций по их мотивам. В этих работах может отсутствовать привязка к конкретному литературному сюжету, однако сохраняется стилистика средневековой миниатюры, ее образы и мотивы.

В одной из последних публикаций, в которой затрагивались проблемы миниатюрной живописи, было отмечено: «Выявляется... полная незаинтересованность художников (имеются в виду миниатюристы — К. А.) текстами философов и религиозных деятелей Востока. В данном случае — и об этом помогают судить самые последние исследования, например, М. Ашрафи, А. Джумаева, Э. Исмаиловой, — это вопрос принципиальный. Ведь вся семантика миниатюрной живописи, элементов ее композиции, сюжета, изображения в традиционной культуре была неразрывно связана с символикой суфизма... Что же сегодня являют нам произведения миниатюрной живописи? Мы встречаем здесь все тот же набор сюжетов, животных, деревья, города, дома, человека. Однако реального знания их первоначальной семантики нет... Думается, нельзя рассматривать работы этих мастеров иначе как стилизацию» [114, с. 91].

Процессы освоения национального историко-культурного наследия на современном этапе открывают новые диапазоны, грани, акценты не только в историческом прошлом, но и в его интерпретации в современном художественном творчестве. И одним из таких направлений, безусловно, является суфизм: сфера религиозного и, шире, — духовно-нравственного опыта, оказавшая огромное воздействие на все средневековое художественное творчество. В настоящее время нельзя не отметить возрастающий интерес к суфизму и в сфере на-

уки, и в художественном творчестве. Процесс поисков национальной культурной самоидентификации сложен, неоднозначен, в разных видах искусства он проявляется с разной амплитудой. Востребованность глубинных духовных поисков в современном художественном сознании, необходимость опоры на генетический код, идущий из глубины веков, определяет обращение к суфизму.

В этом смысле суфизм как течение философской мысли универсален, так как он увековечивает некоторые вечные истины, к которым шло человечество на протяжении тысячелетий, в процессе поисков гармонии и единения со всем сотворенным миром. Суфийские трактаты, произведения суфийского толка метафоричны и символичны. Их цель — достичь божественного совершенства человека посредством религиозной любви. Они являются плодом напряженных духовных исканий, высоких помыслов и чистого образа жизни. Один из основных постулатов суфизма — то, что люди способны к бесконечному совершенствованию. А совершенство приходит к тому, кто достигает гармонии со всем сущим.

Знакомство современных миниатюристов со средневековыми образцами миниатюрной живописи открывает глубокие мировоззренческие основы бытийного миропонимания. Познание средневековыми художниками универсалий мира, гармонии с мирозданием, согласованности составных частей в целостной вселенной, пути от бренного суетного мира к абсолюту, к «человеку совершенному», нашедшее отражение в миниатюрах различных локальных школ, во многом служит образцом для современных художников.

В плане постижения суфизма их произведения можно разделить на те, в которых находит выражение сам дух суфийского учения, его эстетическая доктрина, и на работы, иллюстрирующие специфичные суфийские мотивы, сюжеты, постулаты неосознанно.

Наиболее глубокое, осознанное постижение суфийского учения проявляется в творчестве Н. Холматова, А. Юлдашева, которые в своих работах пытаются передать символический смысл средневекового художественного мировидения. К примеру, в одной из последних работ Н. Холматова «Тленный мир» (1997 год) нельзя не заметить суфийскую символику изображенного корабля с путниками, осмысление автором ее ритуально-мифологической архетипики. Смысл картины передает эзотерическая установка на единение с Высшей Истиной (Богом), символом которой выступает море. Достичь единения с Высшей Истиной можно, лишь утонув в этом море, и корабль становится здесь лишь помехой. Как писал Джалалиддин Руми, тот, кто стремится

ся к постижению (Истины), должен перестать «плавать», ибо лишь гибель корабля ведет к единению (с Творцом) [23, с. 123]. Эту же мысль можно встретить у турецкого суфия Юнуса Эмре (XIV век): «Утонувший в море любви не нуждается в корабле» [23, с. 125].

Еще один пример — творчество А. Юлдашева, художника, на протяжении двадцатилетия стремящегося постичь суть искусства миниатюры. Долгие годы он копировал работы великих средневековых мастеров миниатюрной живописи. Как считает сам художник, копия — самый трудный жанр в искусстве, так как требует воссоединения с духом того художника, которого копируешь. Наиболее полное воплощение суфийские постулаты нашли в работах А. Юлдашева «В пути», «Влюбленные», «Дервиш с возлюбленной», «Танец дервишей», «Охота». К примеру, в работе «Охота» автор через единороство воина с хищником передает мысль о необходимости преодоления человеком, прежде всего в самом себе, чудовишных, животных инстинктов, «животной души» [116].

Более широкое распространение в миниатюрной живописи получают работы художников, иллюстрирующих специфичные суфийские мотивы неосознанно. Эти миниатюристы, не имея, в сущности, почти никакого представления о суфизме, не могут истолковать образы, к которым обращаются. В частности, в работах молодых миниатюристов распространен мотив дервишей — медитирующих, музицирующих, пребывающих с возлюбленной, странствующих («Дервиш» Ш. Шоахмедова, «Дервиши» М. Пулатова, «Дервиш» У. Касымова). А ведь дервишество рассматривается как определенное условие или этап жизни суфия.

Также распространен в творчестве современных миниатюристов мотив шествия или путешествия. Это может быть шествие дервишей, путников, караван («Караван» М. Пулатова, «Караван» Ш. Шоахмедова, «Путь» Ф. Рахматуллаева, «Караван» У. Касымова, «Караван» А. Турсунова). Как известно, человек в суфизме осознает себя путником, странником в этом мире. Путь для суфия — это путь глубоких духовных исканий, путь восхождения к Богу.

Еще одна тематическая линия, позволяющая провести параллели с суфийской тематикой, — это тема любви (работы Ш. Шоахмедова, М. Пулатова, Ф. Рахматуллаева, У. Касымова, одинаково названные «Любовь»; «Восточная красавица» Ш. Шоахмедова, М. Пулатова и др.). Как известно, средневековые произведения суфийского толка, независимо от вида искусства, основаны на воспевании любви к Богу. К примеру, по мировоззрению Джами, весь мир — это проявление

божественной субстанции, а человек — творение Божье. Или вспомним изречение Ибн аль-Араби из его работы «Грани мудрости» о том, что не надо пытаться увидеть Бога в какой-то нематериальной форме. «Видение Бога в женщине является самым совершенным», — говорил суфий [116, с. 168]. Работы современных миниатюристов словно иллюстрируют эти суфийские истины. Однако иллюстративность эта по уже указанной причине часто оказывается поверхностной, лишенной глубокого содержания.

Поэтому важным моментом в освоении современными художниками художественного опыта средневековой миниатюры должно явиться более глубокое осмысление ее содержательного строя, расшифровка ее условного поэтического языка — языка символов, метафор и аллегорий. Однако нельзя забывать о том, что средневековая книжная миниатюра — порождение средневекового художественного мышления, воплощающего в каждый конкретный исторический период религиозные, философские представления о смысле бытия, определенном миропорядке, поисках гармонии, путях совершенствования человеческой души. В то время как сознание человека XX века, в том числе и сознание художественное, является сложным, противоречивым, испытавшим на себе прессинг социальных катаклизмов, техногенной цивилизации, взаимодействия культур. Степень сохранения или развития художественного опыта прошлых веков определяется не только уровнем таланта и профессионального мастерства современных художников, но и степенью востребованности этого опыта современным мировоззрением. Экология природы, экология культуры, как отмечал Ч. Айтматов, породили экологию нравственности, экологию человеческой души. Именно эти проблемы актуализируют сегодня более углубленное изучение художественного наследия и, в частности, художественного опыта средневековой миниатюры Востока, который предстает уже не просто как художественный опыт, а опыт поисков необходимой человеку гармонии.

Герои и композиции поэм «Шахнаме» Фирдоуси, «Хамса» Низами, «Фархад и Ширин» Навои, «Юсуф и Зулейха» Джамии и других историко-литературных источников, а также тема любви, образы дerviшей, музыкантов, восточных красавиц, мотивы путников и шествий воскресают в росписях лаковых шкатулочек Т. Балтабаева, Г. Камалова, Х. Назирова, Ш. Шоахмедова, М. Пулатова, А. Исраилова, У. Касымова и многих других современных миниатюристов. В работах сохраняются художественно-стилистические особенности восточной миниатюры: реализм деталей при условности целого, символика атрибутики, декоративность цвета, изысканность рисунка, отсутствие объема и

перспективы, тщательность исполнения; действие не изображается, а обозначается. В творчестве этих художников воскрешается художественная традиция, что рождает новые интересные работы.

Элементы каллиграфии в народном искусстве Узбекистана XX века

Одной из важных проблем, стоящих перед современным народным декоративно-прикладным искусством Узбекистана, является использование элементов арабской каллиграфии в различных ее видах. Сразу хотим оговорить, что речь идет не об отнесении каллиграфии к видам народного творчества, а об использовании ее элементов в образной системе народного декоративно-прикладного искусства.

Историки мусульманского искусства неоднократно подчеркивали, что многочисленные надписи на памятниках архитектуры, независимо от их содержания, не только играли декоративную роль, но и служили своеобразным указанием на принадлежность этих памятников именно к мусульманской религиозной общине.

Влияние каллиграфии на поэтику художественных форм и на осмысление окружающего мира — важная черта мусульманской культуры. «Арабское письмо, — указывал Ш. Шукуров, — обладая наиболее высокой степенью семиотичности в мусульманской культуре, организует остальные элементы художественной системы, в окружении которой оно находится, и придает им особую направленность» [117, с. 18].

Изучая искусство и ремесло Ирана в IX–XI веках, Ш. Шукуров отмечал: «со временем надписи все чаще стали превращаться просто в неудобочитаемые письмена или в псевдонадпись, переходящую в орнамент. Другими словами, трансформация графики в орнамент знаменует собой важнейший этап перехода от мышления религиозного к мышлению поэтическому, художественному. Графический стиль художественного мышления мусульман коренился в необходимости выражать многие понятия и категории посредством графики» [117, с. 34].

То есть, по сути, выродившаяся в орнамент надпись продолжала сохранять в себе информативные возможности арабской графики, одновременно приобретая статус художественного приема. Назначением псевдонадписей становится орнаментировать художественные произведения. Но, что важно на мой взгляд, читаемые и нечитаемые псевдонадписи могут быть оценены с точки зрения законов организации художественного творчества.

Арабская каллиграфия вошла в структуру таких видов искусства, как архитектура и декоративно-прикладное искусство, и стала од-

ним из важных художественно-выразительных средств, так как придала им высокую художественную ценность, превосходящую их функциональное назначение, благодаря той утонченной красоте и мастерству, которые характеризуют арабскую каллиграфию.

В XX веке каллиграфические надписи являлись важной составляющей поэтики народного искусства Узбекистана в 1920–30-х годах. Свидетельство этому — множество экспонатов ГМИ данного периода. В конце 1930-х годов появляются произведения народного искусства, в которых арабские надписи заменили надписи на латыни, кириллице. К примеру, в хивинском медном кумгане 1937 года, при всей традиционности орнаментального декора, в центральном медальоне выведена надпись латинскими буквами «Все решает и оценит Сталин» (ГМИ, инв. № 3). Подобного рода надписи, как и нововведенные в советский период изобразительные мотивы, отвечали идеологическим установкам своего времени, но художественной ценности не представляли.

Возрожденное в 1990-е годы в Узбекистане искусство арабской каллиграфии можно разделить на два вида, определяемые степенью профессионализма исполнителей. Первый вид представлен действительно мастерами, знатоками в области арабской каллиграфии, занимающимися этим видом искусства профессионально и творчески. Второй вид составляют мастера, использующие арабскую каллиграфию в качестве выразительного художественного средства, не углубляясь в суть этого вида искусства, зачастую не владея арабским языком. Но и в этом случае, как свидетельствует история мусульманского искусства, арабская каллиграфия остается важным средством поэтики произведения. На подобного рода произведениях художественного ремесла я останавливалась в процессе анализа различных видов народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана в настоящей и предшествующей главах исследования. Сегодня каллиграфические надписи широко применяются в керамике, чеканке, золотом шитье, лаковой миниатюре, орнаментальной росписи. Из истории искусств известно, что арабская каллиграфия в традиционных художественных ремеслах не существовала сама по себе. Помимо того, что она на определенной стадии развития сама превратилась в орнамент, она вступала в определенное взаимодействие с такими принципами декоративного искусства, как орнаментальность и изобразительность. Все существующие композиционные схемы произведений народного искусства с введением арабских надписей можно разделить на две группы. В одних каллиграфия является определяющим началом в образном решении работ. В качестве примера можно привести работы современных рижанских мастеров, активно использующих

в надписях изречения из Корана, хадисов. В других работах она занимает равное положение с орнаментальным декором и изображениями (как, например, в лаковой миниатюре). Но и в том, и в другом случае определяющим является уровень художественности работ, исходящей из соотношенности надписей с поэтикой народного искусства, их органичности по отношению к существующей художественной традиции.

Более подробно я хотела бы остановиться на первом виде освоения арабской каллиграфии. Одним из профессиональных каллиграфов Узбекистана на сегодняшний день является удивительный художник, тонкий знаток мусульманского искусства Х. Салих, вносящий своим творчеством неоценимый вклад в дело сохранения и развития каллиграфического искусства. Арабские надписи, сделанные его рукой, копирует большинство современных народных мастеров Узбекистана.

Х. Салих родился в семье, где реликвией, переходящей от отца к сыну на протяжении нескольких веков, считались старинные рукописные книги. Эти рукописи берегли как зеницу ока и сохранили даже в тяжелые годы сталинских репрессий, пряча их в глухих горных кишлаках Гиссарского хребта. По наследству эти книги перешли вначале к отцу Х. Салиха, затем к нему самому. Отец будущего художника мечтал, чтобы сын не только сберег эти редкие рукописные книги, но смог бы приобщиться к той духовной культуре, которая в них заключена.

Уже в период обучения в бухарском медресе Х. Салих проникся большим интересом и любовью к искусству арабской каллиграфии. Его первым учителем стал однокурсник Абдулгафур Бухари, который, в свою очередь, постиг секреты арабской письменности у известного знатока мусульманской культуры и искусного каллиграфа Махсума Джидди. В начале 1970-х годов Махсуму Джидди было больше 90 лет, его рука уже не владела пером, однако мастер был в силе отличить верный почерк от неверного, истинно творческую каллиграфию от простого копирования образцов эпиграфики. Его ценные замечания и советы служили для учеников школой мастерства.

Большое воздействие на Х. Салиха в период его обучения в бухарском медресе оказало изучение арабской каллиграфии как неотъемлемой части средневековой архитектуры Бухары. Восхищаясь искусством средневековых каллиграфов, он мечтал когда-нибудь приблизиться к художественному уровню каллиграфических работ великих мастеров прошлого.

За время обучения в бухарском и ташкентском медресе Х. Салих овладел многими видами почерков арабской письменности: «наسخ», «куфи», «наста'лиқ», «сулус», «рик'би», «маджози» и другими.

Более тысячи лет в Центральной Азии развивалось искусство арабской каллиграфии, работали великие мастера-каллиграфы. Ими был создан специфический почерк, названный «Хати Куръони би усули Бухори» (или вкратце «Хати Бухори»). Автором его был секретарь великого хадисоведа Аль-Бухари — кори Ахмад. Этим почерком было написано множество книг: рукописи Корана, хадисов. Достоинства этого почерка заключались в особой изысканности написания букв, в их гармоничных сочетаниях, в подчеркивании красоты самой бумаги, в своеобразном сочетании букв и незаполненного пространства листа. Наивысший расцвет этого почерка пришелся на начало XIX века, когда он получил самое широкое распространение в резьбе и росписи по дереву во многих архитектурных сооружениях того периода.

Возможности и внутреннее богатство этого специфического почерка, порожденного мусульманской культурой Среднего Востока, еще не до конца исследованы и заслуживают внимания как каллиграфов, так и искусствоведов, востоковедов.

С 1975 года, окончив медресе им. имама Аль-Бухари, Х. Салих начал свою деятельность в Религиозном управлении и одновременно в Управлении по реставрации исторических памятников (ныне УзНИИПР). Восстанавливая уничтоженные временем арабские надписи на самых разных памятниках, Х. Салих стал автором свыше 40 проектов реставрации памятников и объектов, расположенных по всей Средней Азии. Он работал с такими архитекторами и историками, как К. Крюков, А. Паршаков, С. Порохов, Л. Кузьмина, К. Абдуллаев.

Зачастую Х. Салих восстанавливал такие надписи, которые восстановить уже считалось невозможным. В частности, при реставрации медресе Набир диван-беги в Самарканде он на основе 12 % остатков средневековой надписи не только восстановил ее всю, но и определил высоту пештака медресе. В другом случае по оставшимся нескольким словам на четверике купола медресе Биби-ханым художник восстановил всю трехслойную расплетенную надпись длиной 60 и шириной 1,5 м; в этом же памятнике на восьмиграннике купола он восстановил 120-метровую надпись.

В настоящее время Х. Салих собирает в единый альбом фотографии и другие материалы о проделанной им совместно с Управлением реставрации работе, так как планирует написать методическое пособие для молодых реставраторов-каллиграфов, с разработкой практической и теоретической проблематики.

По глубокому убеждению мастера, художник-каллиграф должен обладать самой широкой и разнообразной эрудицией в смежных на-

уках, в том числе в истории, философии, истории искусств, в области религии. Быть каллиграфом сегодня — миссия не только почетная, но и очень ответственная. Современному художнику-каллиграфу необходимо органично сочетать в своем творчестве лучшие достижения предыдущих этапов развития этого искусства, в то же время тонко ощущая современность.

Известные средневековые каллиграфы считали, что художник-каллиграф не должен, образно говоря, уподобляться перу, но подходить к своему делу творчески, быть творцом, этим пером водящим. И работать каллиграф должен без единого дня перерыва, ибо даже один день прекращения работы над арабскими надписями непременно отразится на качестве произведения каллиграфа, означая для него отступление к прежнему, ученическому уровню. Думается, эта заповедь средневековых каллиграфов справедлива для всех видов искусства. Ведь лишь непрерывный поиск новых художественных идей, непрерывное стремление к совершенству могут привести художника к большему, настоящим творческим успехам.

Многолетняя творческая деятельность привела Х. Салиха к глубокому убеждению: за века развития мусульманской культуры в Мавераннахре был достигнут высокий уровень образности в искусстве, достижение которого для современных мастеров — задача большой сложности, но стремиться к ней необходимо.

С 1982 по 1987 годы Х. Салих учился в Иорданском мусульманском университете на факультете права, получив по окончании его степень бакалавра по основам ислама и законовведения. Он является автором нескольких методических разработок по изучению арабского языка: «Алифбо» (1989 год), «Савод машк дафтари» (1994 год), «Арабий хатда укув ва ёзув» (1992 год). На протяжении более десяти лет каллиграф изучает историю написания Корана, его эталонные образцы, составляет единый каталог данных о них.

Не прекращает автор и свою творческую деятельность. В 1996 году открылся музей Темуридов в Ташкенте, важной составной частью архитектурного декора которого стали арабские надписи, запечатлевшие высказывания Амира Темура, его жизненные принципы. В процессе работы над оформлением музея каллиграф столкнулся с определенными проблемами в современной каллиграфии, связанными с синтезом искусств с архитектурой.

В исторические периоды расцвета каллиграфического искусства оно занимало доминирующее положение среди других видов искусства. Подобно тому, как Коран возгласил: «Первым было Слово», —

так и в различных видах искусства в прошлом первым к работе приступал каллиграф. Именно он начинал творческий процесс — с выведения эпиграфических надписей. Лишь затем резчики, мастера орнаментальной росписи, основываясь на его композициях, исходя из заданного им ритма, пропорций, создавали свои произведения. Это позволяло достичь цельной образной системы в творчестве, был выдержан синтез искусств в целом. Арабской каллиграфии принадлежало важное место и в архитектуре, и в искусстве рукописной книги, и в прикладных искусствах.

Сегодня искусство арабской каллиграфии занимает подчиненное положение по отношению к таким ведущим видам, как архитектура, прикладные искусства. В этом можно убедиться на примере художественного оформления экстерьера и интерьера музея Темуридов. Диктат соотношенности керамических облицовок, их размеров заведомо обрекает каллиграфическое искусство быть втиснутым в конкретное пространство. Композиция надписей теряет свою свободу, становится искусственной. Видоизменяется и сам почерк написания, ограничиваясь пределами конкретного пространства.

Важной проблемой, стоящей на современном этапе перед искусством арабской каллиграфии, как и в целом перед народным декоративно-прикладным искусством, является проблема ученичества. Эта проблема, по мнению Х. Салиха, наиболее важна сегодня. Ученики художника ныне живут и работают в различных уголках Центральной Азии. Среди них Х. Абдуллаев (Казахстан), И. Мухамедов, А. Хакбердыев (Узбекистан) и многие, многие другие. Мастер передает искусство арабской каллиграфии, перенятое им от отца, своим детям, внукам. Искусство каллиграфии остается династийной реликвией в семье Салихов.

В целом, в развитии арабской каллиграфии как элемента поэтики традиционных художественных ремесел можно выделить сегодня два направления: копирование и творческий подход. Многие современные народные мастера, использующие эпиграфику в своих работах, просто-напросто не владеют арабским языком. Используемые ими надписи копируются с оригинальных образцов, в большей или меньшей степени гармонично вписываясь в композиции. Представляется, что это явление вполне нормальное и объяснимое. Для достижения этапа, когда каллиграфия станет искусством высокохудожественным, а не занятием дилетантов, необходимо длительное время. Только путем копирования образцов, поисков, проб можно прийти к совершенству в этом искусстве. Главное — не уничтожить это сложное явление по-

спешной критикой его начинаний. В этом смысле передача опыта таких мастеров, как Х. Салих, ученикам становится жизненной необходимостью. Лишь тогда, когда число мастеров-каллиграфов достигнет определенного предела, можно будет говорить о развитости этого вида искусства, о критериях художественности в нем, критикуя недостатки и отмечая достижения в творчестве художников-каллиграфов.

В целом, изучение стадий «народный мастер», «произведение искусства» с точки зрения соотношенности народного искусства Узбекистана XX века с традициями мусульманского искусства позволяет сделать следующие выводы и обобщения.

В аспекте соответствия или несоответствия эстетики средневекового мусульманского искусства поэтике народного искусства XX века Узбекистана можно отметить сохранение таких принципов, как двойная структура образа, слияние чувственного и рационального начал; представление о красоте; преобладание линейно-орнаментального, ритмически-плоскостного условного начала.

В аспекте специфичности обращения к системе художественных принципов мусульманского искусства в конкретных видах народного искусства необходимо учитывать степень исторической адаптации того или иного вида художественного ремесла к поэтике мусульманского искусства, так же, как и сохранение в народном искусстве, наряду с мусульманскими традициями, традиций народной художественной культуры. Важное значение в доминанте той или иной традиции играет сырьевая основа, технологические особенности обработки и изготовления, функциональная предназначенность изделий. К примеру, такие виды народного искусства, как изготовление ножей, плетение корзин, циновок, выделка деревянной посуды, в силу своей технологической, сырьевой и художественной специфики, не могут быть связаны с системой образности мусульманского искусства.

Принципиальным явился аспект изучения народного искусства с точки зрения следования художественной традиции мусульманского искусства, воплощенной в таких основных художественных принципах, как орнаментальность, изобразительность, элементы каллиграфии. Анализ творчества ряда народных мастеров XX века позволяет сделать следующий вывод. Традиции мусульманского искусства в плане орнаментальности в таких видах народного искусства, как резьба по дереву, резьба по ганчу, роспись, художественная чеканка, не возрождались, а сохранялись, развивались на протяжении всего XX века. В целом, орнаментальная система народного искусства XX века сохраняет свою содержательную и структурную основу, сформированную в му-

сульманский период. Однако, в соответствии с произошедшими в XX веке изменениями в плане функционального назначения, технологических, сырьевых особенностей в изготовлении изделий, наблюдается эволюция орнаментальной системы, имеющая как позитивные, так и негативные последствия. В творчестве ряда мастеров Узбекистана XX века ее традиционные элементы сохраняются и развиваются. В творчестве же некоторых других художников орнаментальная система заметно упрощается, стилизуется.

Возрождение традиций мусульманского искусства в народном искусстве Узбекистана можно констатировать в плане изобразительности (возникновение лаковой миниатюры на основе традиций средневековой книжной миниатюры) и все более активно используемых элементов каллиграфии. Безусловно, этот процесс обогащает поэтику народного искусства.

В развитии или возрождении художественных традиций мусульманского искусства, так же как и в сохранении локальных школ, художественной традиции, художественного канона в народном искусстве, большую роль играет личность народного мастера. Активная роль индивидуально-авторского начала также становится определяющей в процессах развития или возрождения традиций мусульманского искусства в народном искусстве Узбекистана XX века.

ОСОБЕННОСТИ СОЦИАЛЬНОГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА



Как отмечали исследователи, «теоретическое самосознание художественной культуры в XX веке не проходит мимо осмысления связей искусства и общества» [110, с. 185]. Цель данной главы исследования — изучение заключительной стадии в системе «бытие — народный мастер — произведение искусства — восприятие». Рассматривая народное искусство как социокультурный феномен и допуская широкий спектр аспектов в изучении стадии «восприятие», следует сконцентрировать внимание на проблеме восприятия народного искусства в обществе. Главными объектами исследования выступают здесь соотношение народного искусства и арт-рынка, а также социологический аспект изучения народного искусства.

Арт-рынок и народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана

Функционирование современной художественной культуры немислимо без вовлечения ее в структуру художественного рынка, или, как принято его называть, арт-бизнеса. Даже при наличии государственных дотаций, искусство, в том числе и народное, вступает в определенные отношения с художественным рынком. Он же, в свою очередь, оказывает существенное воздействие на образную природу традиционного искусства. Безусловно, связь здесь является двусторонней, предполагая множество аспектов исследования: анализ предпосылок и условий формирования современного художественного рынка Узбекистана, специфики его структуры, исследование его элементов, выявление основных тенденций в его развитии и существующих проблем, изучение воздействия арт-бизнеса на произведения народного декоративно-прикладного искусства, творчество народных мастеров и, в целом, на эстетическую природу традиционного искусства.

Существует широко распространенное мнение, что художественный рынок на бывшем советском пространстве попросту не существовал и возник лишь в «перестроечный» период, то есть после 1985 года.

Изучение многих исторических источников, документов, материалов позволяет сделать вывод о том, что на территории Центральной Азии художественный рынок существовал еще в домусульманский период. Безусловно, не приходится говорить о термине «арт-рынок»: в исследованиях и источниках это явление отражено скорее как экспорт, торгово-экономические или культурные взаимосвязи между странами. Тем не менее однозначно то, что художественный рынок существовал, и активное место в его структуре занимали изде-

для художественных ремесел, которые производились не только для внутренних нужд патриархального хозяйства, но и для продажи.

Вспомним, в Бухаре в IX–XI веках существовали специальные мастерские «бейт аттираз», производившие для экспорта в страны халифата «ковры, паласы, ткани для застилки полов в гостиницах, узорчатые занавесы, декоративные наволочки для подушек, молитвенные коврики (джойнамоз)» [54, с. 69]. Или, к примеру, одним из предметов вывоза по Великому шелковому пути была ткань «занданачи», производимая в селениях Зандана, Вардана, Искеджкент, Дабусия, Дарзенги близ Бухары. В средние века из Центральной Азии в различных направлениях вывозились и ювелирные украшения, предметы торевтики, изделия из резного камня и дерева.

Источники позволяют сделать вывод о том, что помимо экспорта существовал и внутренний художественный рынок, где изделия традиционных художественных ремесел также занимали большое место как предметы, непосредственным образом связанные с обычаями, обрядами, праздниками и, в целом, социально-экономическим укладом жизни народов региона [8, 46–49].

Интересные сведения о нуратинской вышивке, вовлеченной в орбиту рыночных отношений XIX века, собраны в рукописи А. Писарчик [68]. Автор отмечает, что купля-продажа вышивок в пределах своего селения практиковалась в Нурате издавна. Вышивки продавали как от нужды, так и потому, что владелицы иногда считали их устаревшими и, продав старые, справляли своим дочерям новые вышивки, отвечавшие требованиям изменившейся моды. Причем, продавали этот товар через «лятта-фуруш», получавшей 1 теньгу с каждых 20 тенег оборота, а от покупателя — небольшое вознаграждение натурой [68, с. 71].

В 1920-х годах купля-продажа вышивок приобретает более оживленный характер, они выносятся и на базар. Причем, любопытно, что скупают их по высоким ценам преимущественно мешхедцы, армяне, афганцы, бухарские евреи, по всей видимости, преследовавшие цели их дальнейшего экспорта [68, с. 71].

О том, что традиционная вышивка Узбекистана была предметом экспорта, свидетельствует и О. Сухарева, отмечавшая, что самые старые из известных вышивок относятся к 1850-м годам, а более ранние были вывезены еще в первой половине XIX века [92]. Именно вовлечение традиционной вышивки в систему рыночных отношений в начале XX века и сам факт, что вышивка становится показателем богатства и социального положения ее владельца, способствуют из-

менению стиля вышивок, их орнаментального декора и особенностей технологического процесса.

Это же становится характерным и для изделий золотого шитья, ювелирного искусства, керамики, резьбы по дереву в Узбекистане в начале XX века.

Вспомним, как раз вовлечение узбекских мастеров резьбы по дереву в сферу рыночных отношений в начале XX века способствовало их приспособлению к вкусам русского заказчика, желающего приобретать экзотический товар. Традиционная резьба стала покрывать и нетрадиционные изделия: аптечки, клетки для птиц, чемоданчики, портсигары и другие вещи. Как уже говорилось, особую популярность приобрели высокие многогранные столики с характерными чертами «восточного стиля», предназначенные для европейского интерьерера и пользовавшиеся спросом далеко за пределами Туркестана.

Советское государство монополизировало рынок, в том числе и художественный. С 1930–40-х годов основными покупателями изделий традиционных художественных ремесел становятся представители Госторга, затем музеи, Дирекция художественных выставок и панорам.

Ныне в законе о ввозе и вывозе художественных ценностей за пределы республики четко оговаривается период 1950-х годов как рубеж, разделяющий современные работы народных мастеров, разрешенные к вывозу, и антикварные изделия, вывозу не подлежащие [33]. Уже упоминавшийся Указ «О мерах государственной поддержки дальнейшего развития народных художественных промыслов и прикладного искусства» отменил таможенные пошлины на изделия современных народных мастеров, указанные в перечне, при их вывозе для реализации за пределами республики, утвердил свободные цены на ремесленные изделия, устанавливаемые их авторами исходя из конъюнктуры на потребительском рынке [94]. Эти условия, безусловно, способствуют активизации арт-рынка и широкому вовлечению в него традиционных художественных ремесел.

Структуру современного арт-рынка Узбекистана составляют три действующих субъекта: художник (или народный мастер), посредник и покупатель. В исключительных случаях структура может быть упрощена: художник (народный мастер) — покупатель. Если учесть, что в роли посредника при продаже произведения искусства зачастую выступает та или иная художественная галерея, а в роли покупателя — та или иная государственная организация, функционирующая на дотации, либо частное лицо, то можно выявить некоторые типичные взаимосвязи. В нашем случае это: народный мастер — ху-

дожественная галерея (или салон, частная фирма, занимающаяся арт-бизнесом) — покупатель; народный мастер — Дирекция художественных выставок и панорам; народный мастер — Государственный музей искусств Узбекистана; народный мастер — Творческое объединение «Усто» — покупатель; и, наконец, как уже было сказано выше, народный мастер — покупатель.

Рассмотрим одну из типических взаимосвязей: народный мастер — художественная галерея — покупатель. Как известно, галереи являются изначальными структурными единицами художественного рынка вообще. Именно сеть галерей, а не учреждений, находящихся на государственной дотации, определяет структуру художественного рынка, выявляя предложение и спрос на ту или иную продукцию.

Анализ деятельности галерей в условиях рыночной экономики помогает раскрыть процессы, происходящие в арт-бизнесе и в искусстве вообще. Известность в столице республики в 1990-е годы приобрели галереи «Азия», «Мастер», культурный центр «Зумрад» при Ассоциации деловых женщин Узбекистана «Тадбиркор аёл» (преемником ее в настоящее время является частная галерея «Караван»). Безусловно, каждая из галерей изначально имела свою творческую программу, предусматривающую конкретные цели и задачи с учетом материальной базы. Так, например, галерея «Азия» на первых порах ориентировалась на организацию выставок современных узбекских художников и народных мастеров, причем с четкой дифференциацией творческих выставок и художественного салона, реализующего ширпотреб. Позже деятельность «Азии» оказалась направлена на проведение выставок-продаж антиквариата, в основном, изделий традиционного прикладного искусства Узбекистана конца XIX — начала XX веков. Таким образом, творчество современных народных мастеров выпало из поля зрения галереи, которая к тому же сама сейчас переживает не лучшие свои времена.

Что касается галереи «Мастер», открывшейся в июне 1996 года, то она первоначально была ориентирована на организацию выставок современного изобразительного искусства. Однако уже первые ее выставки продемонстрировали интерес организаторов галереи к историческим образцам традиционного искусства, к антиквариату. Народное декоративно-прикладное искусство не вызывало большого интереса и у организаторов частной галереи «Черепаша и Скрипка» (ныне уже не существующей).

Из названных галерей только культурный центр «Зумрад» при Ассоциации деловых женщин Узбекистана «Тадбиркор аёл» имел чет-

ко разработанную концепцию по рекламе, реализации художественных работ. В центре внимания центра были произведения современного изобразительного искусства, современного традиционного и нетрадиционного декоративно-прикладного искусства.

На протяжении своего существования культурным центром «Зумрад» было организовано около 60 художественных выставок изобразительного и декоративно-прикладного искусства Узбекистана, как у нас в республике, так и за рубежом, в частности, в Германии, Бахрейне, Израиле и других странах.

Что касается зарубежных выставок, — к сожалению, в странах, где они проходили, аудитория, как правило, не располагала достаточной информацией об Узбекистане и его художественной культуре. Если обратиться к статистическим данным по одному из самых стабильных в мире художественных рынков — рынку Франции, можно выявить следующее. От 9 до 11% его составляют произведения восточного искусства. 99% от их общего числа приходится на художественную продукцию галерей Центральной Азии, которые, однако, несмотря на это название, представляют исключительно афганский товар. Иными словами, искусство Узбекистана, как изобразительное, так и прикладное, на французском арт-рынке, по сути, долгие годы не было представлено. В настоящее время осуществляются попытки внедриться в арт-рынок Франции. Такая же ситуация типична и для художественных рынков других стран.

Что касается местного арт-рынка, — пока можно констатировать лишь начальную стадию его развития. Это стихийный рынок, не поддающийся никакому прогнозированию, носящий на сегодняшний день нецивилизованный характер. Преимущественное положение на нем — если исходить из опыта и материалов культурного центра «Зумрад», — занимают произведения декоративно-прикладного искусства, большей частью традиционного. Причем соотношение реализуемых произведений исторического прошлого и современности составляет 50 на 50.

Что касается специфичности покупательской аудитории — 90% ее составляют иностранцы и лишь 10% — представители местной национальности, из которых, в свою очередь, 7% приходится на так называемых «новых узбеков», а 3% — на представителей интеллигенции, обладающих высоким эстетическим вкусом, но, к сожалению, ограниченных в своих материальных возможностях.

Среди наиболее реализуемых, пользующихся большим спросом видов народного искусства, как свидетельствовала статистика культурного центра «Зумрад», — керамика, ювелирное искусство, вы-

шивка, ковроделие. Безусловно, спрос на их изделия способствует упрочению взаимоотношений центра с народными мастерами, специализирующимися по этим видам искусства.

В настоящее время применение изделий народного искусства ограничивается их непосредственным функциональным назначением. Произведения современного традиционного искусства воплощают в себе уникальную художественную культуру, истоки которой теряются в глубине веков. В них заключена историческая традиция, генетическая память, особенности художественного мироощущения народа. И если исходить из того, что в народном искусстве, как отмечал А. Канцедикас, воплощены три уровня: локальный, национальный и общечеловеческий, то вполне понятна близость, доступность этого искусства каждому человеку, независимо от национальности и места, где он живет. Произведения народного искусства Узбекистана для иностранцев — это память об удивительной земле, народах, живущих на ней, их самобытной культуре. Думается, этим и объясняется спрос среди иностранных гостей Узбекистана на произведения народного декоративно-прикладного искусства.

Востребованность конкретных видов народного искусства, безусловно, стимулирует их развитие. Примером этому могут служить многолетние контакты, существовавшие между культурным центром «Зумрад» и известным керамическим центром в г. Риштане в Ферганской долине. Кстати, опыт развития риштанской керамики является наиболее позитивным среди опыта других локальных центров народного искусства Узбекистана. Связь с художественными галереями, и в частности с культурным центром «Зумрад», способствовал и способствует укреплению социального статуса народного мастера, упрочению его материального благосостояния и дает ему возможность творчески работать. А это, в конечном счете, определяет сохранение на современном этапе художественной традиции локального центра, да и в целом, вида народного искусства.

Большим спросом, хоть и уступая в этом риштанской керамике, пользовалась у посетителей культурного центра «Зумрад» также гурумсарайская керамика. Относительно менее привлекательной для покупателя оказалась гиждуванская керамика. Естественно, что именно этот показатель — спрос на изделия конкретного центра художественного ремесла — определял, в конечном счете, контакты культурного центра «Зумрад» с народными мастерами, появление их работ на ташкентском арт-рынке.

Спецификой деятельности центра «Зумрад» была организация художественных выставок за пределами Узбекистана, в частности, в западноевропейских и арабских странах. Такого рода акции имеют большие перспективы в арт-бизнесе. Их организации предшествует обширная подготовительная работа, предполагающая, в том числе, изучение той страны, в которой планируется выставка: от ее геополитического положения и уровня экономического и социального развития до вероисповедания населения, структуры рынка, в первую очередь, конечно, художественного, учета деятельности посреднических, консалтинговых фирм и т. д.

Такое скрупулезное изучение помогает в определении специфики менталитета потенциального потребителя и, в конечном счете, в прогнозировании успеха зарубежных выставок.

Очень важным представляется то, что культурный центр «Зумрад» не ограничивался только организацией выставок, а вел большую культурно-просветительскую работу. Отмечались юбилеи художников, мастеров, различные праздники. Были налажены контакты со многими зарубежными посольствами, аккредитованными в Узбекистане. Зачастую «Зумрад» выполнял функцию клуба, где собиралась интеллигенция, интересующаяся проблемами культуры и искусства. В то же время нельзя не отметить то воздействие, которое оказывал центр на молодых народных мастеров, определяя, как свидетельствует опыт общения с ризшанскими мастерами, формирование их эстетических вкусов и пристрастий. Этот момент принципиально важен для сохранения традиционного искусства, его специфической образной природы. Культурный центр «Зумрад», его эксперты во главе с Н. Мусиной внесли и продолжают вносить (в настоящее время уже в структуре галереи «Караван») свою лепту в дело сохранения художественной традиции в различных видах народного искусства и делают это бережно, с большим тактом и глубоким знанием дела.

Другим объектом нашего изучения в системе арт-рынка Узбекистана стала деятельность Научно-производственного центра «Мусавир» (который на сегодняшний день прекратил свою деятельность). Фирма с одноименным названием — предшественница этой структуры — была основана в 1991 году. Главной концепцией ее устава стало возрождение, развитие и пропаганда народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана. Возглавлял фирму кандидат искусствоведения Ш. Шаякубов.

Ш. Шаякубов вырос в традиционной среде, впитал в себя ее глубинные основы. Пробудившаяся уже в детстве любовь к народно-

му искусству привела его вначале в кружок орнаментальной росписи при Дворце пионеров, а позже — в Ташкентский государственный театрально-художественный институт (ныне Ташкентский Национальный институт художеств и дизайна им. К. Бехзада), на искусствоведческое отделение.

Он стал одним из инициаторов создания и первым директором творческого объединения народных мастеров «Усто». Большой организационный, исследовательский, да и непосредственно практический опыт работы, связанной с народным искусством, способствовал тому, что созданная Ш. Шаякубовым фирма «Мусаввир» сразу обрела свое лицо среди других художественных галерей и структур, занимающихся арт-бизнесом.

Говоря о состоянии местного арт-рынка, Ш. Шаякубов, так же как и Н. Мусина, отмечает его неразвитость, определяя его состояние как начальную ступень развития. Главную проблему он видит в отсутствии на сегодняшний день своего, узбекистанского покупателя, что объясняется ограниченностью материальных возможностей местного потребителя, да и недостаточной его просвещенностью в области национальной художественной культуры. Однако Ш. Шаякубов уверен в возможности развития местного арт-рынка в перспективе.

Наибольшим спросом в НПЦ «Мусаввир» пользовались изделия лаковой миниатюры, ювелирного искусства, традиционной керамики, ковроделия. Основными покупателями были — иностранные туристы и коллекционеры, официальные организации — такие, как МИД, Национальный банк ВЭД РУз, которые закупают произведения народного искусства с тем, чтобы впоследствии использовать их в качестве сувениров на приемах, встречах и т. д. Такую ограниченность спроса на произведения народного искусства Ш. Шаякубов объясняет отсутствием магазинов, где эта продукция могла бы реализовываться среди широких слоев населения. Собственные магазины — насущная необходимость и одна из болезненных проблем современных галерей, фирм, занимающихся арт-бизнесом.

НПЦ «Мусаввир» имел большой опыт работы в области зарубежного маркетинга. Организованные фирмой выставки народного искусства проходили во многих странах Западной Европы, Ближнего Востока, в США. Ш. Шаякубов солидарен с Н. Мусиной в том, что вывозу произведений национального искусства за рубеж должна предшествовать огромная работа по изучению маркетинга конкретной страны, специфики ее менталитета. Большие требования должны предъявляться к вывозимой продукции с точки зрения ее товарного

вида, конкурентоспособности. Не стоит торопиться с выходом на развитые страны, где рынок перенасыщен. Пробиться на нем без предварительной рекламной подготовки практически невозможно. Ведь в зарубежных странах зачастую сталкиваешься с тем, что широкие массы населения из-за недостатка информации практически не знают Узбекистан, его культуру, искусство. Представление о Центральной Азии, ее художественной культуре на Западе складывается преимущественно на основании знакомства с афганским искусством.

Продуманная реклама, полная, интересная информация о культуре Узбекистана необходима как первичная фаза выхода нашей республики на мировой арт-рынок. Только после соответствующей рекламной кампании может идти речь о конкретных ценах на художественные товары. Причем, ценообразование на западном арт-рынке — явление специфическое. Цены на товары, варьируясь в известных пределах, в основе своей являются постоянными. Поэтому впервые заявленные цены на произведения искусства сохраняются впоследствии навсегда, закрепляясь за ними. Те же, кто продает художественные произведения за бесценок, считает Ш. Шаякубов, способствуют снижению престижа нашего уникального традиционного искусства.

Арт-бизнес в сфере народного искусства — дело очень сложное. Необходимо учитывать специфику художественных ремесел, сохранять высокий художественный уровень продукции и в то же время соотносить ее с запросами рынка. Занятие бизнесом, связанным с народным искусством, требует не только высокого профессионализма и деловых качеств, но и большой любви к этому искусству, без которой такой бизнес немислим. Каждый народный мастер — это индивидуальность, личность, и работать с его произведениями невозможно без тонкого и тактичного проникновения в мир творца.

НПЦ «Мусаввир» занимался не только организацией художественных выставок в республике и за рубежом. Понимая огромную важность сохранения преемственности в традиционном искусстве на современном этапе, руководство центра создало школу ученичества, в которой народные мастера преподавали юным дарованиям основы художественных ремесел. Создание такой школы имело большое значение, так как она располагалась в одном из кварталов старгородской части Ташкента, где нет дворцов спорта, домов культуры. Школа художественного ремесла в этом смысле совмещала сразу несколько функций: имея целью сохранение традиционного искусства, она в то же время способствовала решению проблемы занятости подрастающего поколения.

Важнейшей гранью деятельности НПЦ «Мусаввир» являлась социальная защита народных мастеров: здесь они ежемесячно получали зарплату независимо от реализации их работ.

Перед НПЦ «Мусаввир», как и перед другими организациями в области народного искусства, стоял ряд проблем, ждущих своего решения: проблема реализации изделий, зачастую связанная с созданием сети магазинов — художественных салонов; проблема увеличения числа видов современного народного искусства Узбекистана, вовлекаемых в систему арт-рынка; проблема выхода на мировой рынок.

Заслуживает внимания в связи с проблематикой арт-рынка и опыт работы Республиканского специализированного творческо-производственного объединения «Усто». Образованное в 1978 году, оно сегодня объединяет 436 мастеров по всей республике, не считая тех, что работают в Региональной мастерской в г. Коканде. Объединение «Усто» вот уже на протяжении четверти века вносит огромный вклад в дело сохранения, развития, а в некоторых случаях и возрождения различных видов народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана. При этом главным для руководителей объединения являются сохранение исторически сложившейся художественной традиции, системы художественных канонов в различных видах народного искусства.

Объединение «Усто» принимает самое активное участие в различных художественных выставках, смотрах, ярмарках народного искусства, как у нас в республике, так и за рубежом. Основной спрос изделия народных мастеров из «Усто» также находят у иностранцев, которые составляют 70% от общего числа покупателей. Наиболее реализуемыми видами народного искусства в практике объединения являются ювелирное искусство, набойка, керамика Гурумсарая и Хорезма.

Усилия объединения, утверждает директор предприятий мастеров народного искусства «Устозода» при РСТПО «Усто» Ф. Тургунова, направлены на сохранение локальных центров различных видов художественного ремесла, на укрепление социального статуса народных мастеров. Ведь именно народный мастер является центральной фигурой, от которой зависит решение многих проблем традиционного искусства: ученичества, сохранения локального своеобразия, художественности. Именно к таким народным мастерам можно отнести работающих в области традиционной керамики А. Музаффарова (Шахрисабз), А. Рахимова (Ташкент), ныне, к сожалению, покойных М. Турапова (Гурумсарай), Р. Матчанова (Хорезм).

РСТПО «Усто» — единственная в Центральной Азии организация, где проявляется всесторонняя забота о народном искусстве, о народном мастере.

Но, конечно, как и везде, у объединения есть свои насущные проблемы, с решением которых напрямую связан уровень благосостояния народных мастеров и, в целом, современное состояние традиционного искусства. Это, в первую очередь, непомерно высокое налогообложение; потребность в собственной сети магазинов-салонов для реализации товаров; необходимость создания школы ученичества, что требует определенных материальных затрат. На современном этапе эти проблемы остаются для объединения «Усто» либо нерешенными, либо же решенными частично (как открытие художественного салона РСТПО в Ташкенте в октябре 1996 года).

Ф. Тургунова отмечает, что в целом взаимоотношения объединения с арт-рынком остаются очень сложными: ведь помимо всего перечисленного, существует еще проблема сохранения уровня художественности в работах, во избежание опасности тиражировать ширпотреб. Вопрос осложняется тем, что к изготовлению произведений народного искусства до сих пор относятся как к производственному процессу, с составлением трудовых планов, расчетами валового объема продукции. Такой подход в корне ошибочен, он, в конечном счете, разрушает образную природу народного искусства.

Эта же мысль звучала в высказываниях участников семинара по проблемам народного искусства, организованного и проведенного Палатой товаропроизводителей и предпринимателей в г. Ургуте в ноябре 1996 года. Предприниматели и товаропроизводители Узбекистана, осознав, что традиционные художественные ремесла могут быть достойно и прибыльно представлены на мировом рынке, ныне проявляют к ним большой интерес, который, впрочем, носит больше меркантильный характер. Вне поля их зрения остается двойная природа художественного ремесла: оно ремесло и высокое, поэтическое искусство одновременно. Если не учитывать оба этих взаимосвязанных фактора, то народное искусство может очень быстро свестись к производству товаров широкого потребления. Вот почему на семинаре акцентировалось внимание на необходимости поддержки ремесленников — доставкой сырья, внедрением новых технологий, помощью в решении проблем, связанных с вывозом продукции за рубеж.

Необходимо признать, что Палата товаропроизводителей и предпринимателей действительно могла бы оказать народным мастерам реальную помощь и материальную поддержку при таком важном усло-

вии, как учет специфики народного искусства как вида художественного творчества. В этом помощь Палате могли бы оказать искусствоведы, владельцы галерей и другие специалисты в области народного искусства.

Определенную роль в активизации арт-рынка Узбекистана и вовлечении в него традиционных художественных ремесел в 1990-е годы сыграла некоммерческая американская организация «Поддержка народным умельцам», работавшая совместно с программой «Каунтерпарт Консорциум», основная цель которой была поддерживать неправительственные организации. Ее деятельность, начавшаяся в 1976 году, была направлена на создание экономических возможностей для народных умельцев в разных странах мира. Консультанты организации по проектированию и бизнесу, координаторы и активисты способствовали становлению бизнеса в сфере художественного ремесла и вхождению его в мировой рынок. Организация предоставляла консультации по организации бизнеса, помогала в установлении связей с рынками, где продаются ремесленные изделия. Она оказывала реальную помощь ремесленникам, ориентируя производство художественных изделий в выгодном с точки зрения бизнеса направлении; помогало также в расширении местного рынка и выходе его на мировую арену; в устройстве периодических выставок-продаж ремесленных изделий, проводимых в Ташкенте, Алматы, Бишкеке и других городах.

В настоящее время многие ремесленники Узбекистана осваивают новые способы производства и продажи своих изделий, иногда внося небольшие изменения в традиционные технологии. Безусловно, в современных, весьма сложных рыночных условиях поддержка некоммерческой американской организации была очень ценна для них. На всевозможных ярмарках, устраиваемых организацией, происходил обмен творческим опытом между мастерами различных центров, работающими в разных видах декоративно-прикладного искусства, всего региона Центральной Азии в целом. Они знакомились со спецификой потребительского спроса, учитывая его требования в своем дальнейшем творчестве.

Однако, исследуя воздействие арт-рынка на народное декоративно-прикладное искусство, нельзя не сказать и о некоторых негативных аспектах этого процесса. В угоду требованиям рыночной экономики современные народные мастера в своих работах не всегда выдерживали и выдерживают должный уровень художественности. Опыт различных ярмарок, смотров народного искусства позволяет четко выявить две тенденции. Первую представляют мастера, для которых творческие проблемы, прежде всего проблемы сохранения художественной традиции локальных центров, наиболее важны. Вто-

рая тенденция связана с мастерами, которые предпочитают подстраиваться под рыночные запросы.

К примеру, в традиционной керамике Самарканда преобладающими стали мелкие посудные формы, более раскупаемые туристами. Потребительский спрос на лаковую миниатюру, миниатюру на бумаге, как на экзотический товар, обусловил появление множества работ самого низкого художественного уровня, выполненных в «псевдоорнаментальном стиле», отличающихся дисгармонией колористических сочетаний. Таковы, к сожалению, лаковые шкатулки самаркандского мастера-миниатюриста К. Абдуллаева, наманганского мастера А. Валиева. Это — при том, что если первый из них освоил навыки миниатюры всего за полгода, то за плечами второго — Республиканский художественный колледж. Однако уровень работ обоих оставляет желать лучшего.

Или возьмем такой вид художественного ремесла, как изготовление музыкальных инструментов. Оно занимает особое место в области художественной обработки дерева. Во все времена считалось, что создателем музыкальных инструментов может быть лишь человек, сочетающий мастерство, необходимое для изготовления инструмента и его искусной отделки, со знаниями в области музыки.

Ныне национальные музыкальные инструменты, как и прежде, пользуются большим спросом. Без них немислимы традиционные празднества, обряды. Многочисленные разновидности ударных, духовых и струнных национальных инструментов сегодня представлены достаточно широко: это дойра, нагора, кайрак, карнай, сурнай, най, дутар, танбур, рубаб, гиджак, чанг и другие. Однако в целом надо признать, что этот вид народного декоративно-прикладного искусства в настоящее время утратил тот уровень художественности, ту изысканность, что отличали работы усто Умарали, Ташбая Султанова, Усмана Зуффарова.

Вспомним: У. Зуффаров начал самостоятельно делать музыкальные инструменты только через 15 лет обучения у своего учителя! Деятельность мастера была многообразна. Он изготавливал инструменты, реставрировал старые, неустанно экспериментировал, стремясь усовершенствовать звучание струнных инструментов и их художественную отделку.

К сожалению, в работах большинства современных мастеров приходится констатировать утрату того высокого уровня художественности в изготовлении музыкальных инструментов и тех традиций мастерства, которые были заложены У. Зуффаровым. Таковы изде-

лия самаркандского мастера А. Адашева. Изготовленные им инструменты являются, скорее, предметами ширпотреба.

О степени вовлечения в арт-рынок таких видов традиционных ремесел, как вышивка, золотое шитье, говорилось выше. Ассортимент продукции, изготавливаемой народными мастерами, регулируется конкретным спросом современного арт-рынка на те или иные изделия.

К примеру, возрождение национальной художественной культуры невозможно без возрождения поэтики традиционных обычаев, обрядов. Поэтому в настоящее время возрос спрос на вышивки, золотошвейные костюмы, предметы быта, составляющие приданое невесты. Однако уровень этих изделий не выше уровня продукции широкого потребления. Как уже отмечалось, среди нынешних мастеров лишь единицы — истинно творческие, яркие личности — сохраняют высокие художественные традиции творцов прошлого.

Или другой пример. Бухарская вышивальщица З. Аблабердыева, изготавливающая, в основном, сюзаны больших размеров, на одной из ярмарок представила вышитые подушки. Гораздо более дешевые, они, конечно, стали быстрее раскупаться. Однако в данном случае трудно говорить о возрождении традиций бухарского центра вышивки конца XIX века, что до сих пор всегда отличало работы З. Аблабердыевой.

С другой же стороны, эти процессы свидетельствуют о гибкости функционального назначения предметов народного искусства в соответствии с изменяющимися запросами, о его способности к выживанию и широте распространения в конкретных исторических условиях.

Определенную тревогу вызывает и современное состояние такого вида художественного ремесла, как ковроделие.

В настоящее время существует несколько совместных предприятий, фирм, возрождающих традиционное ковроткачество. К примеру, успешно функционирует афгано-бухаро-самаркандская фирма по изготовлению шелковых ковров, основанная в 1993 году (директор Ф. Ниязов). На производстве здесь занято около 250 человек. В целом, предприятию удалось восстановить традиционную технологию изготовления ковров, от выращивания коконов до изготовления натуральных красителей и ручного ткачества: во всех этих процессах мастера фирмы следуют древним традициям. На сегодняшний день ими освоено 60 видов орнаментально-художественного декора, традиционного для ковроткачества народов Центральной Азии. Изделия предприятия выполнены на достаточно высоком профессиональном уровне, в их орнаментальном декоре отражен довольно широкий спектр художественных традиций. Мастера используют орнаменталь-

ные мотивы казахского, киргизского, афганского, узбекского, туркменского ковроткачества, в зависимости от рыночного спроса.

Таким образом, рынок становится, по сути, важным определяющим фактором в освоении той или иной художественной традиции. Но в данном случае бесспорным достоинством фирмы является достаточно высокий художественный уровень и качество изделий.

К сожалению, этого не скажешь о продукции совместного намангано-турецкого предприятия по изготовлению шелковых ковров. Их изделия воспроизводят исключительно орнаментальный декор турецких ковров, колористическое решение и качество продукции пока еще не соответствуют должному уровню.

С особым сожалением приходится говорить о влиянии рыночной конъюнктуры на творчество современных узбекских мастеров резьбы по дереву.

Сурхандарьинская школа резьбы по дереву сегодня представлена творчеством Т. Саломова, О. Рамазанова. Кстати, Т. Саломов, занявший третье место на Республиканском конкурсе «Ташаббус-97» в номинации «Лучший ремесленник года», является потомственным мастером, представителем восьмого поколения резчиков. И, однако же, в работах и его, и О. Рамазанова, выполненных по вкусу современных заказчиков, — дверях, столах, тумбочках для видеотехники, кухонных наборах, подставках под телефон, достаточно скупо покрытых растительным орнаментом (в упрощенном варианте), — отсутствует именно то, что в народном искусстве имеет непреходящее значение: истоки, корни, иными словами — художественная традиция.

Такова же ситуация и в современной кокандской школе резьбы по дереву, которую когда-то возглавлял знаменитый мастер К. Хайдаров. Сегодня ее представляют такие резчики, как Ф. Олимбобоев, И. Каримов, работы которых — современные виды мебели, покрытые сухой, безжизненной резьбой, — к сожалению, свидетельствуют об утрате лучших достижений школы.

Это относится и к другим видам народного декоративно-прикладного искусства. Так, к примеру; сурхандарьинская вышивальщица Р. Панджиева соединяет орнаментальные мотивы сурхандарьинской школы с узорами украинской вышивки, перенеся их на бархат. Понятно, что иначе как кичем это не назовешь. В современном ковроткачестве Джизака традиционный орнаментальный строй заменили портреты государственных деятелей. Словом, примеров подобных «новаций» более чем достаточно.

В целом, проблема отношений художественного рынка с народным декоративно-прикладным искусством Узбекистана достаточно сложна и пока мало изучена. Сложность ее заключается в том, что арт-рынок на сегодняшний день остается явлением стихийным, нецивилизованным, не регулируемым какими-либо механизмами и не прогнозируемым. Процесс вовлечения традиционных художественных ремесел в современный арт-рынок сопровождается явлениями неоднозначного порядка, как позитивными, так и негативными. Первые я обозначила, говоря о галереях и их взаимодействии с локальными центрами. К явлениям же негативным приходится отнести нивелирующее воздействие рыночных отношений на образно-художественную природу традиционного искусства.

Причем, как свидетельствуют материалы различных ярмарок народного искусства, этот процесс характерен для традиционных художественных ремесел не только Узбекистана, но и в целом всей Центральной Азии. Изучение данной проблемы, как никогда, высвечивает различные формы и уровни бытования народного искусства в обществе, на которых акцентировала внимание еще М. Некрасова. Несмотря на воздействие рынка, крупные локальные центры, представленные искусными мастерами — подлинно творческими личностями, сохраняют достижения своих школ, специфические художественные традиции. Представители же стихийных форм народного искусства — а к ним мы относим многих мастеров, скороспело, за пару месяцев «освоивших» навыки миниатюры, золотого шитья или резьбы по дереву, — оказываются, как правило, вовлечены в рыночную конъюнктуру, тиражируя кич или ширпотреб.

Обобщая сказанное, хотелось бы отметить следующее:

- функционирование современного народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана сегодня немыслимо без вовлечения его в структуру арт-рынка, который предполагает решение комплекса таких задач первостепенной важности, как выбор концепции управления маркетингом, сегментирование рынка, организация службы маркетинга, маркетинговые исследования, изучение потребительского спроса и поведения;
- основной сегмент арт-рынка в Узбекистане составляют иностранцы (90%) и лишь оставшиеся 10% — местное население, из которых 7% — это представители наиболее обеспеченных слоев общества и 3% — интеллигенция;
- ценообразование на арт-рынке Узбекистана носит стихийный характер и осуществляется без учета механизмов ценообразова-

ния на разных типах рынков, определения спроса, оценки издержек, анализа цен и товаров конкурентов, а также без учета рейтинга конкретного мастера, уникальности и качества товара;

- наиболее актуальной является проблема распространения изделий, организации новых точек сбыта;
- не менее важна рекламно-пропагандистская деятельность в области народного искусства;
- остро стоит вопрос о выходе национальной продукции на международный рынок;
- нерешенной остается проблема подачи товара, должной товарной упаковки;
- отмечается воздействие арт-рынка на образную природу народного искусства, как в позитивном, так и в негативном плане.

Проблемы, связанные с арт-рынком, касаются не только народных мастеров, но и руководителей различных галерей и центров ремесел, искусствоведов, которые должны вести просветительско-информационную работу среди мастеров, и, наконец, непосредственных потребителей ремесленной продукции, которые сегодня формируют облик современного арт-рынка Узбекистана. На социологическом аспекте этой проблемы хотелось бы остановиться в следующем разделе.

Социологический аспект изучения народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана конца XX века

Изучение теоретических аспектов народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана сегодня немыслимо без изучения его социологического аспекта, включающего в себя широкий спектр проблем и охватывающего все виды художественной деятельности. Именно изучение социологического аспекта народного искусства позволяет в полной мере выявить закономерности формирования, функционирования и основные тенденции развития художественного творчества в области традиционных ремесел.

Не претендуя на исчерпывающий анализ проблематики я провела самостоятельно социологические изыскания, состоящие из четырех этапов. Первый этап включил в себя анкетирование народных мастеров Узбекистана (250 человек). Второй — анкетирование руководителей или представителей художественных галерей, организаций, фирм, центров, занимающихся различными проблемами традиционных художественных ремесел и представляющих работы народных мастеров на ярмарках, смотрах, выставках народного искусства (25 человек).

На третьем этапе проведено изучение зрительской массы (800 человек). И, наконец, четвертый этап исследования составило анкетирование среди специалистов-искусствоведов (55 человек).

Результаты четырех этапов такого изучения на основе анкетирования позволили с новых позиций рассмотреть теоретические проблемы народного искусства Узбекистана XX века, раскрыть многие принципиальные моменты народного художественного творчества в социальном плане.

Результаты анкетирования народных мастеров Узбекистана выявили следующие аспекты. Первое, что привлекло внимание, — это возрастные категории народных мастеров. 87% среди них — лица в возрасте 30-50 лет; 8% — 20-30 лет; 5% — 50-70 лет. Конечно, численность народных мастеров в той или иной возрастной категории не означает непременно ее соответствия художественному уровню их работ. Карьерами народного искусства Узбекистана на сегодняшний день остаются такие мастера, как О. Файзуллаев, М. Тураев, хотя их возрастная категория является наиболее малочисленной. В главе, посвященной локальным центрам, подробно разобрано творчество многих народных мастеров, так как от личности мастера, как уже не раз говорилось выше, зависит сохранение локального своеобразия, художественной традиции и решение проблемы преемственности поколений в народном искусстве. Малочисленность таких мастеров-личностей заставляет всерьез задуматься о завтрашнем дне традиционных художественных ремесел.

Изучение возрастных категорий узбекистанских ремесленников позволяет еще раз сделать вывод о том, что возрождение традиционных художественных ремесел Узбекистана не связано исключительно с 1990-ми годами. Хотя, безусловно, обретение республикой независимости, возродившийся интерес к традиционному художественному наследию, вошедшему в орбиту государственной политики, дали импульс для развития народного декоративно-прикладного искусства.

Однако на протяжении всего XX века народное искусство не прекращало своего развития. На определенных исторических этапах исчезали конкретные виды художественных ремесел, какие-то из локальных центров, но в целом, как система, как тип художественной культуры, как выражение ментальности узбекского народа, в своих разных формах бытования народное искусство продолжало жить и функционировать.

Возрождение народного искусства в 1970—80-е годы в значительной мере обусловило появление множества мастеров, которые сегодня составляют возрастную категорию от 30 до 50 лет.

Процесс вовлечения в традиционные художественные ремесла молодежи от 20 до 30 лет, на мой взгляд, мог бы быть и более интенсивным. Ведь сегодня с этой областью связано решение не только творческих, но и важных социальных проблем, в первую очередь, трудовой занятости молодежи. Из общего числа молодых мастеров около 80% составляют девушки, занимающиеся вышивкой, золотым шитьем, чеканкой и другими видами народного искусства. В таких «мужских» же видах ремесел, как гончарное дело (за исключением, пожалуй, Риштана), чеканка, резьба и роспись по дереву, резьба и роспись по ганчу, приток молодежи не столь интенсивен. Впоследствии это также может стать причиной серьезных проблем в процессе развития конкретных видов народного искусства.

По национальному признаку состав народных мастеров представляет собой полиэтническую среду, в которой узбеков — 82%, таджиков — 10%, киргизов, казахов, уйгуров и представителей других национальностей — 8%. Характерным представляется то, что в своем большинстве они развивают традиции предшествующих поколений, что позволяет в определенной степени проследить этническое своеобразие в творчестве мастеров и, в целом, центров, что является самостоятельной проблемой для изучения.

17% респондентов (это возрастная группа 30-50 лет) имеют высшее образование, являясь выпускниками различных гуманитарных и технических вузов. Сами они объясняют эту ситуацию тем, что в период 1960—70-х годов художественные ремесла не считались серьезной профессией, а социальную занятость можно было гарантированно обеспечить себе, лишь закончив тот или иной вуз. Как тут еще раз не вспомнить знаменитую мастерицу из села Уба Кубаро Бабаеву, чьи керамические игрушки-свистульки известны далеко за пределами республики: проработав тридцать лет механизатором в своем селе, она могла посвящать любимому занятию лишь вечера и выходные дни.

83% опрошенных имеют среднее и среднее специальное образование. Эту группу респондентов составляют, в основном, молодые кадры, занимающиеся художественными ремеслами, что в целом свидетельствует о повышении социального статуса народных мастеров на современном этапе.

В анкете, предложенной народным мастерам, принципиальным являлся вопрос об их отношении к художественной традиции. Ответы на вопрос: «Что предпочитаете — сохранять традицию или экспериментировать?» — выявили следующую ситуацию. 59% респондентов предпочитают сохранять художественную традицию, не внося в

нее никаких изменений. 31% опрошенных высказались за сохранение художественной традиции, допуская при этом внесение в нее определенной доли эксперимента. У одних мастеров это объясняется необходимостью учитывать вкусы заказчика (!), что не всегда способствует сохранению художественной традиции и должного уровня изделий. У других мастеров это обусловлено использованием традиционных орнаментальных мотивов декора в современных изделиях.

К этому явлению также нельзя отнести однозначно. Если в каракалпакской вышивке, золотом шитье Бухары такой подход, в целом, не снижает художественного уровня работ, то в кокандской, сурхандарьинской резьбе по дереву, как мы могли убедиться, использование традиционной резьбы, причем не в лучшем ее варианте, при изготовлении современных подставок для телефона, трюмо, люстр, тумбочек для видеотехники, кухонных наборов низводит ее до уровня кича.

И, наконец, 10% респондентов высказались в пользу экспериментаторства, что способно породить серьезные проблемы в процессе сохранения художественной традиции в народном искусстве Узбекистана. Правда, наиболее подвержены экспериментаторству оказались согутарош (выделка деревянной посуды), корзиноплетение и, в некоторой степени, вышивка, золотое шитье.

Результаты анкетирования заставили еще раз задуматься: что же такое художественная традиция в народном искусстве? Как эстетическая категория она предстает в качестве колоссального художественного опыта предшествующих поколений, закрепленного в конкретных видах народного искусства и сохраняемого локальными центрами ремесла. Как художественная категория она выступает определенной совокупностью художественных и технических приемов, находящихся свое выражение в композиции, колорите, орнаментальном декоре, использованных материалах и видах техники. Своего рода «генетическим кодом» в структуре художественной традиции является система орнаментальных мотивов, тех первоэлементов, на основе которых строится образная поэтика произведения художественного ремесла.

Изучение анкет народных мастеров позволило выявить еще одно обстоятельство. Лишь 26% народных мастеров сумели назвать используемые ими орнаментальные мотивы и объяснить их смысловое содержание, — это при том, что система орнаментальных мотивов народного искусства Узбекистана конца XX века значительно более скупа и «немногословна» по сравнению с концом прошлого столетия. В то же время 74% респондентов выказали полное незнание

предмета. Независимо от видов ремесел, они используют лишь такие обобщенные понятия, как «национальный орнамент», «традиционный орнамент», «гирих», «ислими». Ограниченность орнаментального языка их произведений отразила, в целом, незнание авторами богатейшей и уникальной художественной традиции и существующей литературы о творческом опыте их предшественников. Литература эта сегодня хранится в библиотеках, причем многие из этих изданий по своей стоимости предстают скорее как антиквариат.

Как свидетельствуют данные анкетирования, почти у всех респондентов, даже у самых молодых, есть ученики, в числе которых могут быть члены семьи, родственники. Численность учеников народных мастеров колеблется от 1 до 100, в зависимости от вида ремесла, формы организации или структуры, в которую входят ремесленники. Наиболее популярными в плане ученичества являются такие виды народного искусства, как вышивка, золотое шитье, керамика, лаковая миниатюра. Однако с точки зрения качественного наполнения, художественного уровня работ статистика не отражает реального положения дел. Популярность тех или иных видов художественных ремесел отчасти связана со степенью функционального применения изделий данного ремесла в быту на современном этапе. Так, к примеру, изделия вышивки, золотого шитья пользуются неизменным спросом, так как являются неотъемлемой частью приданого невесты в традиционных узбекских семьях. Возрождение ислама и сопутствующей ему эстетики в предшествующие годы обусловило строительство и реставрацию многочисленных мечетей, медресе, то есть архитектурных сооружений сакрального назначения. Это в целом способствовало развитию и популярности таких видов ремесла, как резьба по дереву (двери, колонны, ляухи), резьба по ганчу, чеканка по металлу (офтоба, обдаста, применяемые во время ритуальных церемоний). В то же время большое внимание, уделяемое государством сфере туризма, стало фактором, привлечшим в нашу республику потоки туристов, которые приобретают изделия художественного ремесла в качестве сувениров. В разделе «Арт-рынок и народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана» уже говорилось о видах традиционного ремесла, наиболее популярных у зарубежного потребителя.

Безусловно, проблема художественного рынка, и в частности реализации изделий, является одной из самых насущных, среди стоящих сегодня перед народными мастерами. Это отметили 58% всех опрошенных. Причем 90% респондентов сами реализуют свои изделия и сбыва-

ют их через различные посреднические организации. Некоторые мастера видят решение этой проблемы в выходе на международный рынок, налаживании торговых, культурных взаимосвязей с зарубежными странами, участии в международных выставках и фестивалях. Другие считают необходимым активизировать проведение выставок-продаж непосредственно в республике, а также повысить стоимость изделий. Третьи «болеют» идеей открытия художественных салонов, как, к примеру, риштанские керамисты — в своем родном городе.

Еще одна важнейшая «болевая точка» современного народного искусства — проблема сырья — первоосновы для его функционирования (на нее указали 34% опрошенных). К этому примыкает проблема необходимого оборудования (печи для обжига, машины, натуральные красители, цветные металлы).

Наряду с этими проблемами мастеров, конечно же, волнуют и вопросы творческие: респонденты уверены в необходимости повысить художественный уровень изготавливаемых изделий (62%), углубленно изучать традиционные орнаментальные мотивы и художественные традиции вообще (22%). Об открытии своего центра обучения ремеслам или школы ремесла мечтают 9% опрошенных.

Ныне, несмотря на множество финансовых трудностей, такие центры открываются во многих городах республики. На их деятельности, специфике их функционирования и проблемах, стоящих перед ними, хотелось бы остановиться подробнее.

Все существующие ныне центры ремесел имеют определенные общие черты. В частности, большинство из них созданы в 1990-е годы, после обретения нашей республикой независимости. Руководителями их являются, как правило, народные мастера, искусствоведы. Их основная цель — возрождение, развитие и сохранение традиционных художественных ремесел Узбекистана. Общей для всех является и главная проблема — активизации рынка, причем в путях решения ее они также во многом сходятся.

Вопросы анкет, розданных руководителям центров, строились таким образом, чтобы можно было получить достоверную общую картину функционирования народного искусства, отношения руководителей организационных структур к его образно-художественным первоэлементам.

Возьмем, к примеру, деятельность самаркандской Ассоциации ремесленников и центра развития ремесел «Мерос», возглавляемых известным самаркандским мастером-керамистом З. Мухтаровым. Ассоциация образована в 1996 году. Цель ее создания — возрождение,

сохранение и развитие традиционных ремесел самаркандской школы, а также оказание конкретной помощи ремесленникам в реализации их продукции.

Объединяя в общей сложности 25 человек, Ассоциация принимает самое живое участие в выставочной деятельности: на 2000 год в ее активе было двенадцать республиканских и областных выставок; ярмарки-продажи, организованные с помощью американской организации «Каунтерпарт консорциум», — восемь в Алматы и шесть в Ташкенте; выставка в Нью-Йорке.

На этих выставках Ассоциацией представлены такие традиционные виды художественных ремесел, как керамика, вышивка, золотое шитье, ювелирное искусство, художественная обработка дерева, изготовление сундуков; а также нетрадиционные — фарфор, моделирование современной одежды с применением национальной вышивки, изготовление художественных открыток с использованием атласа.

Отвечая на вопрос анкеты: «В чьих работах, на ваш взгляд, сохраняется художественная традиция?», — руководитель Ассоциации назвал мастеров-керамистов Х. Хакбердыева, И. Мухтарова, С. Мухтарова, Х. Исматуллаева; мастера музыкальных инструментов А. Алиева; миниатюриста А. Умарова; ювелира М. Магруппова; вышивальщиц М. Исламову, Ш. Ганиеву; мастерицу-золотошвейку М. Фахриеву; художника по фарфору М. Турдыеву; художника-модельера Л. Отченашенко. З. Мухтаров считает, что в каждом изделии любого ремесленника традиция хотя бы частично, но сохраняется.

Самарканд сегодня остается одним из крупных очагов народной художественной культуры Узбекистана. Однако, вместе с тем, сопоставляя современное состояние ремесел самаркандской школы с традициями прошлых столетий или хотя бы с художественным опытом конца XIX — начала XX веков, нельзя не заметить своеобразной эволюции многих традиционных видов в сторону нетрадиционного декоративно-прикладного искусства (как в случае с Х. Хакбердыевым — большим, интересным мастером, но в последние годы работающим преимущественно в нетрадиционном направлении), снижения критериев художественности и утрачивания локального своеобразия (примеры этого — работы А. Алиева, А. Умарова, М. Фахриевой). Не говоря уже о том, что фарфор и моделирование современной одежды к традиционным художественным ремеслам вообще не имеют отношения. Позиция руководителя организации в таких принципиальных творческих вопросах, как художественная традиция, художественный канон, своеобразие локальной школы, разграничение тра-

диционных и нетрадиционных видов искусства, не может не отражаться на художественном уровне изделий данного центра.

Основными их покупателями, как отметил З. Мухтаров, являются иностранные туристы (85%). В то же время центр проводит большую работу по маркетингу и рекламе на местном рынке. Основной формой реализации ремесленных изделий являются выставки-продажи и ярмарки, хотя центр и арендует художественный салон в Самарканде, выполняет заказные работы для хокимиятов и населения. Отвечая на вопрос: «Что нужно для активизации арт-рынка Узбекистана?», — руководитель центра указал на необходимость усиления рекламной кампании, сотрудничества с учреждениями по международному туризму, а также организации и проведения как можно чаще выставок-продаж изделий народного искусства.

Еще один пример — деятельность Кокандского центра по развитию народного искусства, возглавляемого М. Бурхановым. Центр был организован в 1996 году, основная его задача — развитие и возрождение традиционных ремесел. Этот центр также принимает самое активное участие в городских, областных, республиканских и международных ярмарках народного искусства, представляя на них изделия резьбы по дереву, миниатюры, художественной чеканки. По мнению М. Бурханова, в творчестве мастеров Ф. Олимбабаева, И. Каримова (резьба по дереву), Р. Худойбергана (лаковая миниатюра) сохраняется художественная традиция ферганской школы. Однако именно в работах первых двух мастеров она не только не сохраняется, а скорее интенсивно утрачивается. Более подробно говорилось об их работах в первом разделе данной главы. В этой ситуации, как и в случае с руководителем самаркандской Ассоциации ремесленников, остро проявляется проблема отношения и, прежде всего, профессионального знания личностями, занимающимися возрождением народного искусства, художественных традиций локальных школ. Можно лишь повторить: традиции кокандской школы резьбы по дереву, в свое время наиболее полно воплотившиеся в творчестве К. Хайдарова, предаются сегодня забвению. Эта проблема для Кокандского центра развития ремесел является наиболее актуальной и принципиальной.

90% покупателей изделий мастеров центра также составляют иностранцы. Основные формы реализации продукции — ярмарки-продажи, а также индивидуальные заказы, поступающие от населения. Для активизации арт-рынка Узбекистана М. Бурханов считает необходимым не только издание директивных документов, но, самое главное, их выполнение на должном уровне на местах. Еще одним

важным моментом в процессе активизации художественного рынка, по мнению руководителя центра, является оказание материальной помощи ремесленникам. Разумеется, в этом есть большая доля истины.

Здесь уместно сказать, что в 1990-е годы в определенной степени такая помощь оказывалась Фондом Содействия — Институтом Открытое общество (Узбекистан). Посредством системы грантов Фонд Содействия оказал действенную поддержку каракалпакскому центру ремесел «Золотое наследие Арала», Ташкентскому центру возрождения керамики и другим подобным организациям, народным мастерам, тем самым стимулируя процесс возрождения и сохранения многих видов традиционного искусства. Реальную помощь современным народным мастерам предоставляют, наряду с государственными структурами, и другие общественные фонды.

Еще одним объектом нашего социологического исследования стал Бухарский центр развития ремесел, также созданный в 1996 году (руководитель М. Бозорова). Цель этой организации — возрождение, сохранение и развитие культурного наследия узбекского народа. Центр принимает активное участие в республиканских, областных и зарубежных выставках, представляя на них изделия художественной чеканки, золотого шитья, орнаментально-художественной росписи, вышивки, керамики, ткачества.

М. Бозорова также считает, что художественные традиции бухарской школы сохраняются в работах практически всех бухарских мастеров, объединенных центром. И затрудняется, как впрочем, 96% всех опрошенных руководителей, назвать локальные центры, виды художественного ремесла и работы народных мастеров, в которых художественная традиция не сохраняется.

Основные покупатели ремесленных изделий Бухарского центра — все те же иностранные туристы (95%), за исключением изделий золотого шитья, которые, в основном, находят спрос на местном рынке. Центр располагает своим художественным салоном, реализует изделия на ярмарках, выставках, а также принимает заказы на изготовление тех или иных изделий.

Для активизации арт-рынка М. Бозорова считает необходимыми более интенсивную рекламную кампанию, систематическое изучение рыночного спроса, решение проблем с сырьем, а также улучшение качества и повышение художественного уровня изготавливаемых изделий. Последний фактор, очень существенный и принципиальный, к сожалению, отмечен лишь в одной анкете среди розданных руководителям центров.

И наконец, Ассоциация ремесленников «Хунарманд» при научно-производственном центре «Мусаввир», организованная в 1997 году (руководитель Н. Облакулов). Об НПЦ «Мусаввир», начавшем свою деятельность еще до обретения республикой независимости, уже говорилось в первом разделе данной главы. Отметим еще раз, что перспективы Ассоциации «Хунарманд» и входящих в нее народных мастеров могут лишь радовать. Ассоциация объединила лучших мастеров республики, среди которых Ф. Сайдалиев, Н. Ахмедов, Т. Мирзаев, Г. Тикаев, Ф. Дадамухамедов, А. Мухитдинов, Б. Ходжиметов, Х. Якубджанов, С. Зиямов, А. Рахимов, Д. Сариев и многие другие.

По убеждению руководителя Ассоциации, художественная традиция на сегодняшний день сохраняется в миниатюре на старинной бумаге, резьбе по дереву, художественном оформлении ножей и не сохраняется в ковроткачестве (имеется в виду продукция различных совместных предприятий) и набойке. Набойка на ткани, скорее, развивается, следуя художественной традиции, но еще не раскрыла всех возможностей, заложенных в историческом опыте.

Ассоциация имеет свой художественный салон, реализует ремесленные изделия на ярмарках, выставках. В то же время М. Бозорова видит пути к активизации арт-рынка в систематической организации больших ярмарок, выставок-продаж, дающих возможность показа и реализации продукции.

Третий этап изучения социологического аспекта народного искусства Узбекистана составило, как уже сказано, обобщение результатов анкетирования широкой зрительской массы. Анкеты раздавались респондентам на протяжении трех лет (1998-2000) на ярмарках народного искусства, устраиваемых «Каунтерпарт Консорциум», ярмарках, приуроченных к празднованию Навруза, Дня независимости, а также в художественном салоне культурного центра «Зумрад» при Ассоциации деловых женщин Узбекистана «Тадбиркор аел».

Анкетирование, проводившееся в столице республики, охватывало как местных жителей, так и иностранных гостей, представителей дипломатического корпуса, сотрудников совместных предприятий. Возрастные категории респондентов — от 20 до 60 лет, то есть в пределах периода активного участия в социальной и культурной жизни. Среди опрошенных оказались представители самых различных профессий: врачи, учителя, инженеры, компьютерщики, эксперты ТА-СИС, банковские работники, журналисты, предприниматели.

На вопрос: «Как часто вы посещаете художественные выставки?» — 10% ответили, что часто; 40% — что посещают их примерно раз в

месяц; 50% респондентов, как оказалось, посещают художественные выставки, как, впрочем, и другие культурные мероприятия, изредка.

Информированными в области традиционных художественных ремесел считают себя около 12% опрошенных; частично владеющими определенными знаниями в связи с тем или иным видом ремесла, центром, творчеством определенного мастера — около 25%; абсолютно не владеющими или минимально владеющими подобной информацией оказалось большинство респондентов — 63%.

Около 32% опрошенных посетили ярмарки традиционного искусства по приглашению; около 25% пришли, желая приобрести представленные здесь изделия; 17% респондентов оказались на них случайно; наконец, 26% респондентов привело на ярмарки, выставки любопытство, желание поближе познакомиться с изделиями художественного ремесла.

Ответы на вопрос: «Работы каких мастеров вам понравились?» выявили, что спектр зрительских вкусов и пристрастий достаточно широк и даже, можно сказать, безграничен. Назывались практически все виды традиционных художественных ремесел, но все же преобладающее место в пристрастиях публики принадлежит вышивке (24%) и керамике (21%); далее следуют чеканка (18%), золотое шитье (15%), ювелирное искусство (8%), ручное ткачество (8%), изготовление художественных ножей (6%).

98% опрошенных считают, что все прошедшие ярмарки народного искусства анонсировались и рекламировались в средствах массовой информации недостаточно. Около 92% респондентов уверены, что не только этим ярмаркам, но и, в целом, традиционному искусству Узбекистана не уделяется достаточное внимание в СМИ, издательской деятельности, просветительской работе.

Около 90% респондентов придерживаются мнения, что художественная традиция в современных работах народных мастеров сохраняется, в то время как 8% указали на недостаточное ее сохранение в сравнении с образцами работ, хранящимися в музейных коллекциях. Наконец, 2% выразили самое негативное отношение к творчеству современных мастеров, мотивируя это тем, что высокие традиции художественных ремесел предыдущих столетий просто утрачены, преданы забвению навсегда.

Представляется, что третья группа респондентов, говоря о полной утрате художественной традиции, возможно, слишком категорична. Однако, безусловно, проблема художественной традиции требует самого пристального внимания. Анализ зрительских анкет, как

и результаты опроса народных мастеров и руководителей центров, еще раз подтверждает, что проблема художественной традиции, а значит и локальных центров и, в целом, художественного уровня произведений народного искусства остается краеугольным камнем в процессе возрождения и развития традиционных ремесел.

Большинство опрошенных зрителей не являлись профессионалами в области народного искусства. Однако именно зрительская масса выступает основным потребителем изделий художественного ремесла на современном этапе, именно ее специфические вкусы, пристрастия, понимание, оценка работ ремесленников в значительной степени формируют художественный уровень и, в целом, состояние и проблемы народного декоративно-прикладного искусства.

Нам представляется, что искусствоведам предстоит еще много сделать для повышения эстетического вкуса общества. Необходима большая просветительская работа — как среди народных мастеров, так и среди руководителей галерей, центров, а также широких слоев зрителей. Однако обобщение результатов анкетирования собственно искусствоведов по проблемам народного искусства подводит к неоднозначным выводам о восприятии традиционных художественных ремесел непосредственно профессиональной искусствоведческой аудиторией.

Анализ анкет респондентов-искусствоведов составил четвертый этап изучения социологического аспекта народного искусства Узбекистана. Искусствоведческая аудитория, включая будущих специалистов — студентов последних курсов Национального института художеств и дизайна им. К. Бехзада, оказалась отнюдь не многочисленной. В качестве основного «ядра» массы респондентов я постаралась привлечь искусствоведов, активно работающих в настоящее время: сотрудников НИИ искусствознания, Государственного музея искусств, Музея прикладного искусства, Академии художеств, НПЦ «Мусаввир», Творческого объединения народных мастеров «Усто», художественных галерей. В число анкетлируемых вошли также, кроме выпускников кафедры теории и истории искусств Национального института художеств и дизайна им. К. Бехзада, и выпускники исторического и филологического факультетов ТашГУ, ТГПИ им. Низами, ныне работающие в качестве искусствоведов.

Возрастные градации опрошенных варьируют в пределах 20-70 лет: большую часть составляют респонденты в возрасте 20-30 лет — 55%, затем 30-40 лет — 27%, 40-50 лет — 15%, 50-60 лет — 2%, 60-70 лет — 1%. Около 35% опрошенных искусствоведов народным декоративно-прикладным искусством Узбекистана занимаются не-

посредственно (имеется в виду как теоретическое изучение, так и работа в галереях, центрах, музеях и т. д.); 47% респондентов имеют к нему отношение опосредованное; 18% опрошенных не занимаются народным искусством вообще.

В анкетах искусствоведов принципиальным для нас был вопрос: «На каком уровне велось изучение предмета «Народное искусство Узбекистана» в процессе вашего обучения в вузе?». 75% опрошенных назвали этот уровень в период своей учебы недостаточным, 15% респондентов не изучали данный предмет вообще и только 10% отзывались об уровне преподавания этой дисциплины, как о хорошем. Данный аспект исследования представляется очень важным, так как совершенно очевидно, что от качества подготовки специалистов во время обучения зависит впоследствии уровень их научных исследований, профессиональной компетенции, а это, в свою очередь, не может не сказаться на различных участках функционирования художественной культуры.

Личный опыт автора данного исследования позволяет еще раз подтвердить, что уровень изучения народного декоративно-прикладного искусства в период обучения будущих искусствоведов не может быть назван удовлетворительным, не говоря уже о том, что теория данной области искусства не преподается совсем. Фактическое изучение народного искусства Узбекистана происходит, как правило, уже после окончания высшего учебного заведения, в процессе непосредственного соприкосновения с ним — чаще всего в качестве научной темы исследования либо в ходе галерейной или музейной практики.

Большой интерес у меня вызвали мнения искусствоведов о сохранении художественной традиции в народном искусстве. 92% опрошенных на вопрос о том, сохраняются ли в народном декоративно-прикладном искусстве Узбекистана XX века традиции предшествующих столетий, отвечают утвердительно; в то же время 8% респондентов говорят об относительном сохранении некоторых элементов традиций и изменении их характера. На вопрос: «Какие виды и центры народного искусства Узбекистана, на ваш взгляд, сохраняют художественную традицию?» — предстал достаточно широкий спектр ответов, зачастую противоречивых и взаимоисключающих. Около 6% опрошенных искусствоведов затруднились вообще ответить на этот вопрос. Остальные же придерживаются единого мнения лишь в связи с отдельными видами и центрами народного искусства — такими как керамические центры Риштан, Гиждуван, Гурумсарай, чеканка и золотое шитье Бухары, вышивка Кашкадарьи и Сурхандарьи. При этом

необходимо отметить, что в 57% анкет называются лишь виды ремесла, без указания локальных центров, что придает ответам общий характер. А ведь в народном искусстве именно данные конкретных локальных центров позволяют говорить о той или иной художественной традиции.

Около 60% респондентов уверены, что ювелирное искусство не сохраняет художественной традиции, будучи модернизировано больше других видов. 30% опрошенных, наоборот, считают ювелирное искусство развивающимся в пределах художественной традиции.

Так же противоречивы мнения искусствоведов относительно сохранения художественной традиции в ковроделии, вышивке. Изучение анкет оставляет впечатление, что искусствоведы недостаточно знакомы с современным народным декоративно-прикладным искусством Узбекистана, состоянием его локальных центров, творчеством ведущих мастеров. Данные, которыми оперируют большинство искусствоведов, являются устаревшими, отражают ситуацию скорее 1970–80-х годов. Так, в числе центров, сохраняющих художественную традицию, респонденты называют Денау (керамика), Коканд (чеканка), Навои (вышивка), Шахрисабз (керамика) и другие, сегодня практически не существующие как очаги народной художественной культуры — либо в связи с кончиной мастеров, либо по причине развития больше нетрадиционных видов декоративно-прикладного искусства.

Или еще один принципиальный момент. Говоря о «благополучных» центрах народного искусства, искусствоведы называют вышивку Бухары, резьбу по дереву Ферганской долины. А между тем, в реальной практике эти центры только возрождаются или находятся в процессе решения важных организационных и художественных проблем.

Еще более затруднительным для респондентов оказался вопрос о том, какие центры и виды не сохраняют художественную традицию. 57% не ответили на это вообще; одного респондента смутила сама постановка данного вопроса, поскольку, в его представлении, такой ситуации в народном искусстве не может быть в принципе; 42% опрошенных назвали ювелирное искусство Бухары, Самарканда, Карши, керамику Ташкента, Андижана, вышивку Пскента, Ташкента, Бухары, вышивание носовых платков, ковроткачество, миниатюру Бухары, чеканку Карши, Самарканда.

Эволюция на протяжении XX века и современное состояние многих указанных видов и центров народного искусства уже освещена в предыдущих главах настоящего исследования. Некоторые анкеты свидетельствуют о знании реальной ситуации в определенных центрах. С

авторами других ответов можно подискутировать — например, относительно керамики Андижана, вышивки и миниатюры Бухары.

В ответах на вопросы анкеты респонденты, в подавляющем большинстве, исходят не из владения современным материалом, а опираются на данные книг о народном искусстве Узбекистана, вышедших в 1970—80-х годах.

В научных изысканиях часто говорится о практической ценности исследований, их связи с живой, реальной творческой практикой. В связи с этим у меня возникло желание определить, что думают искусствоведы о степени влияния их научных изысканий на творчество современных мастеров.

Около 70% опрошенных не сомневаются в этом влиянии; 25% считают, что искусствоведческие исследования не оказывают воздействия на творчество современных народных мастеров; 5% признают частичное влияние теории на практику.

В целом, социологический аспект изучения народного декоративно-прикладного искусства Узбекистана позволяет с новой позиции взглянуть на его актуальные проблемы не только на уровне творчества народных мастеров, но и с точки зрения его социального функционирования в современном обществе; вскрыть причины и характер развития большинства художественно-эстетических проблем в современных традиционных художественных ремеслах. Их решение, как мы могли убедиться, упирается в ряд причин исторического, политического, экономического, социального, культурологического характера.

Говоря о социологическом аспекте изучения народного искусства Узбекистана, можно совершенно однозначно утверждать следующее. Без расширения кругозора, повышения уровня мировоззрения, степени информированности о первоисточках традиционной культуры народных мастеров, руководителей организаций, центров, занимающихся возрождением традиционных ремесел, широкой зрительской массы, наконец, специалистов-искусствоведов — невозможно говорить о повышении художественного уровня работ, об «абсолютном благополучии» современного народного искусства Узбекистана и перспективах его развития в будущем.

Заключение

Нынешний рубеж веков, рубеж тысячелетий, как, может быть, никогда прежде в истории человечества, актуализировал проблемы духовности, поиска гармонии в природе, обществе, культуре. Процессы развития техногенной цивилизации и модернизации в XX веке породили проблемы экологии окружающей среды, экологии культуры и, как оказалось, в конечном счете — экологии нравственности.

Особую остроту приобрели проблемы национального и глобального в культуре, единства и разнообразия самих культур. Как отметил Ч. Айтматов: «Утрата национально-этнического своеобразия, еще совсем недавно воспринимавшаяся как неизбежное следствие объективных процессов, связанных с НТП, урбанизацией, массовыми миграциями, распространением нивелирующих тенденций массовой культуры, начинает осознаваться мировым сообществом по-другому. Все более явно выступает осознание того, что развитие таких тенденций обернется невосполнимыми потерями не только для отдельных народов, но и для человечества в целом» [112, с. 21].

Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана на современном этапе сохраняет национально-этническое своеобразие, свою историко-культурную самобытность. В то же время социально-политические, идеологические, технологические, информационные и интеграционные процессы на протяжении последнего столетия определили его специфическую эволюцию в XX веке. Сохраняя глубокую национальную почвенность, верность истокам, оно не только воспринимает в той или иной степени технические новшества, но и отражает умонастроения, мироощущение человека XX века — века бурных социально-технологических, психоэмоциональных трансформаций.

Изменились и расширились формы бытования, функции, институциональные структуры народного искусства, которое вышло за рамки только «фольклорного сознания», став необходимым атрибутом городского быта, воплощаясь в творчестве профессиональных мастеров.

Значительно укрепился, особенно в 1990-е годы, и социальный статус данного явления, позволяя идентифицировать его в системе национальных духовных ценностей и общечеловеческой культуры в целом.

Исторический опыт народного искусства Узбекистана в XX веке свидетельствует о внутреннем механизме сохранения и развития традиционного искусства, способном противостоять техногенной цивилизации, урбанизации, прессингу идеологических установок, рыноч-

ной конъюнктуре. Все случайное, наносное, сиюминутное, отвечающее «потребе дня», не адаптируется в поэтике, системе образности народного искусства.

Народное искусство Узбекистана XX века демонстрирует свои существенные типологические черты. Его традиционная поэтика заключается, как и в предшествующие столетия, в жизнеутверждении, ощущении единства человека и природы, прошлого и настоящего. Она немыслима вне локальных традиций и системы художественных канонов, определяющих неповторимость и своеобразие художественных произведений. Возрождение и развитие духовного, в том числе и художественного наследия — нравственная задача общества. В этом процессе важную роль играют личность художника, призванного передать свой опыт следующему поколению; талант ученика, способного усвоить уроки мудрости и мастерства; социально-политический фон, обеспечивающий защиту народного достояния и талантов.

В этой связи велико значение художественной традиции и образующего ее художественного канона, развивающегося по своим законам, а также локального центра, который ныне расширил свое влияние и не ограничивается пределами конкретной местности.

Одним из важных теоретических аспектов народного искусства Узбекистана XX века является историографический. В данном исследовании сделана попытка отразить круг научных знаний, накопленных как в местном, так и в мировом искусствоведении, что отвечает и практическим, и научным интересам национальной культуры, вставшей на путь возрождения и освоения прогрессивного опыта человечества.

Сделана также попытка выявить такие актуальные аспекты в области теории народного искусства, как «художественная традиция», «художественный канон», «локальный центр», формы и функции бытования искусства, которые, при общности ряда типологических характеристик, сохраняют свою национальную специфику, обусловленную историко-культурными, этно-ментальными, социально-психологическими особенностями развития конкретного региона, конкретной народности.

Исследование народного искусства Узбекистана XX века как социокультурного явления в системе «бытие — народный мастер — произведение искусства — восприятие» позволяет раскрыть причины, факторы, способствующие зарождению образной структуры народного искусства в его конкретных видах, а также специфику его дальнейшего функционирования, восприятия и потребления в обществе.

В XX веке народное искусство Узбекистана, развиваясь как коллективный тип творчества, утрачивает свою анонимность. Активную роль в

его сохранении и развитии играет личность народного мастера. Индивидуально-авторское начало становится доминирующим фактором в сохранении художественной традиции, художественного канона, своеобразия локальных центров в народном искусстве Узбекистана. Принципиальное значение в XX веке приобретает проблема формирования народного мастера как творческой личности в контексте сохранения поэтики народного искусства, действующей в нем художественной традиции, системы художественных канонов, локального своеобразия центров. В этом смысле проблема ученичества является одной из важнейших в сохранении традиций народного искусства Узбекистана.

Сегодня можно выявить два основных вида ученичества как способ передачи традиционного художественного опыта. Одним из них является обучение на отделениях народного искусства в Республиканском художественном колледже. Другой вид ученичества представляют потомственные и не потомственные мастера, перенимающие навыки ремесла у своих отцов, дедов, других мастеров в локальных центрах народного искусства по традиционной системе «устоз-шоғирд».

Обучение мастеров непосредственно в локальных центрах, где профессия народного мастера является преемственной, — лучший вид ученичества в народном искусстве. Потомственные и не потомственные мастера сохраняют очаг традиционной культуры, и наоборот, локальный центр растит для них преемников. В этом сложном взаимообусловленном процессе ключевая роль принадлежит личности народного мастера, учителя, хранителя художественной традиции, передаваемой из поколения в поколение.

Судьба локальных центров оказывается самым непосредственным образом связанной с судьбой их ведущих мастеров, формированием молодых мастеров как личностей, изучением и сохранением в их творчестве подлинной художественной традиции.

Различна судьба локальных центров народного искусства Узбекистана в XX веке. Одни из них, как Риштан и Гиждуван (керамика), Маргилан (ткачество), Бухара (золотое шитье), Чуст (вышивка тюбетеек), не переставали существовать на протяжении последнего столетия. Другие центры — бухарской, нуратинской, каракалпакской вышивок, — исчезнув в какой-то период, вновь возродились в 1990-х годах.

Изучение опыта локальных центров в народном искусстве Узбекистана XX века позволяет сделать вывод о том, что художественная традиция — это специфическая система, развивающаяся по своим законам. Она не является догмой. Образующий ее художественный канон обладает определенной динамичностью. Но в ряде аспектов —

семантическом, историко-типологическом, аксиологическом, структурно-языковом — он имеет свои пределы, формируемые историко-культурными и этническими традициями.

Наряду с устойчивостью художественной традиции в керамике, народной игрушке, вышивке, оформлении тюбетеек, — в таких видах народного искусства Узбекистана, как ткачество, ювелирное дело, она к концу XX века изменяет свой характер. В изделиях разных мастеров, работающих в этих видах ремесла, можно увидеть творческое освоение художественных традиций различных центров народного искусства. В то же время в золотом шитье Узбекистана налицо противоположная тенденция. Некогда существовавший в Бухаре уникальный локальный центр породил множество мелких центров данного вида ремесла в самых разных городах республики.

Одним из факторов, определяющих особую эстетическую природу народного искусства Узбекистана в XX веке, стало развитие в некоторых наиболее «орнаментальных» видах (резьба по дереву, резьба по ганчу, орнаментальная роспись, художественная чеканка) и возрождение, обновление и переосмысление в других (элементы каллиграфии, лаковая миниатюра) традиций мусульманского искусства.

Актуальны сегодня и в семантическом, и в выразительном плане присущие средневековой поэтике «двойная структура» образа, слияние чувственного и рационального начал, а также доминирование линейно-орнаментального, ритмически-плоскостного условного начала в системе изобразительности.

Вариативность, трансформирование и эволюция канонической системы в индивидуально-авторском исполнении характерны и для творчества народных мастеров Узбекистана. Это говорит не только о типологической близости прослеживаемых явлений, но и об укоренении в современной художественной практике глубинных основ мусульманского искусства. Недооценка, игнорирование данной закономерности приводит к разрушению традиционной образности.

Вместе с тем, очевидно и то, что мусульманские веяния коснулись не всех видов художественного ремесла (или коснулись лишь в незначительной степени) — в силу особенностей этих видов: специфики распространения, состава сырья и техники изготовления, изначальной предназначенности предметов. Продолжают свою жизнь и те виды художественных ремесел, которые в той или иной степени, а то и полностью, избежали исламского воздействия, сохранив во многом свою былую, доисламскую, природу образности, а также запечатлевшие в себе черты народной художественной культуры, бы-

товавшей в мусульманский период (вышивка, ковроделие, корзиноплетение, изготовление ножей, деревянной посуды).

Функционирование народного декоративно-прикладного искусства в условиях современных рыночных отношений имеет свои сложности. Внутренний художественный рынок, находящийся на начальной стадии развития, требует решения целого ряда таких проблем, как управление, сегментирование, ценообразование, распространение товаров, организация рекламы, выход на международный маркетинг, — при этом оказывая свое неизбежное воздействие на творчество, унифицируя, ангажируя, приспособлявая его к вкусам потребителя.

Спрос на конкретные изделия определенных центров традиционных ремесел, безусловно, стимулирует их развитие. Связь с художественными галереями способствует укреплению социального статуса народного мастера, упрочению его материального благосостояния, дает ему возможность творчески работать. В то же время нельзя не отметить и негативное воздействие арт-рынка на процессы сохранения художественной традиции, локальных центров и видов народного искусства.

Изучение социологического аспекта народного искусства Узбекистана позволяет в полной мере выявить закономерности формирования, функционирования и основные тенденции развития художественного творчества в данной области. Сегодня народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана предполагает наличие не только таланта и мастерства, но и широкого круга знаний о первоисточках, этике и специфике ремесла, функциональных и локальных его особенностях, образно-смысловых, формально-лексических свойствах. Народный мастер призван идти в ногу со временем, ориентироваться в художественной ситуации, пополнять свой профессиональный багаж новой информацией. Ему необходимо быть уверенным, что его труд, вклад в искусство, права защищены и морально, и социально, и законодательно.

Народное декоративно-прикладное искусство самым непосредственным образом вовлечено в конкретный историко-культурный, экономический, социальный контекст, который на данном этапе характеризует ситуацию в республике. Создание всех необходимых условий для его полноценного функционирования и процветания является важнейшей задачей общества.

Формирование национальной идеологии, национальной программы культурного развития республики сегодня представляет динамичный процесс. Пути к интенсификации и дальнейшему развитию творческого процесса в условиях независимости видятся в ряде конкретных мер, среди которых:

- повышение социального статуса творческих деятелей, обеспечение законодательной основы для защиты их профессиональных прав;
- укрепление материальной, финансово-экономической базы творческой деятельности как локальных центров художественного ремесла, так и отдельных мастеров;
- создание развитого менеджмента в области современной культуры, активное вовлечение ее в систему цивилизованного маркетинга;
- составление полного банка информационных данных о творческих деятелях;
- расширение международных культурных связей и взаимообмена творческим опытом;
- развитие рекламной службы с целью широкой пропаганды достижений самобытного узбекского искусства как в пределах республики, так и за рубежом;
- организация координационного центра, охватывающего все аспекты научно-практической деятельности производственных центров, объединений с целью выхода на широкое информационное поле;
- создание мобильных художественных инфраструктур для разработки, с учетом позитивного зарубежного опыта, собственной стратегии оптимального функционирования в новом динамичном социально-экономическом пространстве;
- поиск новых методов решения актуальных проблем национальной художественной культуры.

Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана XX века как неотъемлемая часть национальной культуры, воплощая в себе вековой опыт и эстетику, постоянно развивается и обогащается. Все стадии функционирования народного искусства как социокультурного феномена сопряжены с проблемами, связанными с изучением его поэтики, исторического опыта, механизма преемственности художественной традиции, развития в пределах художественного канона, экологии его образной природы. Эти проблемы перестают быть исключительно теоретическими проблемами народного искусства, так как от их решения зависит современное состояние и перспективы культурной самоидентификации Узбекистана в будущем. Теоретические проблемы современного народного искусства тесно увязаны с идеологическими, социальными, экономическими проблемами общества.

В этом смысле изучение и решение проблем народного искусства приобретает особую важность как составная часть процесса развития и укрепления духовного потенциала народов Узбекистана, без которого немислимо его поступательное развитие в XXI веке.

Annotation to the book

Present border-line between centuries, between millenniums, as, may be, never before, made actual the problems of human spirituality, search of the harmony in Nature, in Society, in Culture.

At the end of 20th century, the processes of development of technological civilization and modernization, gave rise to the problems of ecology of environment, ecology of culture and ultimately, ecology of morals.

The problems of “National” and “Global” in culture, as well as diversity of cultures themselves, are especially actual. Loss of the national-ethnical originality, which is recently considered to be inevitable consequence of objective processes linked with developing of technical progress, urbanization, mass migration, spreading of declining tendencies in popular culture, is begun to be comprehended by the society in different way. It's understood clearly that strengthening of such tendencies could cause irreplaceable loss not only for separate nation, but also for human being in whole.

The Uzbek folk decorative-applied art of the 20th century preserved its national — ethnic originality, its historical-cultural distinctiveness. At the same time, as for the last century, the socially-politic, ideological, technological, informational and integrative processes determined its specific evolution. Keeping profound natural ground, devotion to the original sources, the Uzbek folk art not only adapts to technical innovations, but also reflects the moods, world perceiving of the humankind of 20th century-where intensive socially-technological and psycho-emotional transformations are taking place.

The folk art changed and widened its forms of existing, functions, institutional structures. Growing to necessary attribute of urban mode of life and being embodied in works of professional craftsmen, the folk art has gone out of the frames of the “folklore consciousness” concept.

Since 90s especially, the social status of given phenomenon has significantly got stronger allowing to identify it in the system of national spiritual heritage and in human culture as well.

Historical experience of the Uzbek folk art of 20th century is the evidence of existing of internal mechanism of preservation and development of traditional arts. It's capable in resisting to the techno — civilization, urbanization, pressing of ideological purposes and market

conjecture. The poetics and imaginativeness of folk art can not be adapted to occasional, banal and fleeting tendencies.

The folk art of Uzbekistan of 20th century is now demonstrating its substantive and typological features. As in preceding times, its traditional poetics includes eagerness for life, unity of humankind and nature, link between present and past. It became impossible without local traditions and artistic canons, which determine originality and unique beauty of works of art. The moral goal of society is in revival and development of the spiritual and artistic heritage. In this process important role belongs to the personality of artist who is intended to share his experience with the next generation, to talented disciple who is able to comprehend the tasks of wisdom and mastery, to social — politic environment, which must provide protection to national heritage and talents.

With this, importance of artistic tradition and basic artistic canon, which has its own rules of development, — is significant. It also concern with local school, which at present, has been expanding its influence. Now, the concept “local” is not limited by the frames of concrete place.

One of the most important theoretical aspects of the Uzbek folk art of 20th century, — is its historiographic aspect. An attempt to reflect a range of scientific knowledge accumulated both from domestic sources and from world art — criticism, is undertaken in given research. It corresponds to practical and scientific interests of the national culture, which stepped on path of reviving and mastering the progressive experience of Human being.

In field of theory of folk art, we also try to reveal such actual aspects for Uzbek art-criticism, as: artistic tradition, artistic canon, local center and also forms and functions of existence of Art. Having a number of common typological characteristics, these concepts always preserve their national specification, which is conditioned by historically-cultural, ethno-mental, socially-psychological specialties of development of a concrete region, concrete ethnos. Investigation of the folk art of Uzbekistan of 20th century, as a social-cultural phenomenon, in a scheme: “existence of art-folk master-work of art-perception” allows establishing of imaginative structure of folk art in its concrete kinds and also the specifics of its further functioning, perceiving and applying by the society.

During 20th century, the folk art of Uzbekistan, being developed as a collective type of creativity, has been losing its uncertain features. The personality of folk master begins to play an active role in its preservation and development. Individuality of author became predominant factor in keeping of the artistic tradition, artistic canon, and originality of local centers in the Uzbek folk art. The problem of forming of craftsman as a

creative person in the context of preservation of the poetics of folk art, artistic tradition, system of artistic canons, finds its principal meaning in 20th century. In sense of preservation of traditions of Uzbek folk art, the problem of, so called, apprenticeship is one of the most important.

In present, two main principles of apprenticeship as a way of sharing with the artistic experience between master and his pupil could be revealed. First way — this is studying in the department of folk art at the Republican Art College. Another way of apprenticeship present inherited and taught masters who took over the skills of handicraft from their fathers, grandfathers and from other masters, according to traditional in local centers, “usto-shogirt” (master-pupil) system.

In our opinion, the best way of apprenticeship in the folk art is training of masters directly in local centers, where the profession of folk master becomes successive. Inherited and succeeded masters preserve the hearth of traditional culture, and vice versa, the local center brings up the successors for them. In this complicated mutually-conditioned process the key role belongs to the personality of folk master, as a teacher, as a keeper of artistic tradition that is shared between generations.

Activity of local centers is linked with activity of leading masters, forming of young generation of masters, who will learn and keep the original artistic tradition.

Destiny of various local folk art centers is different in Uzbekistan. Some of them, such as in Rishtan and Gijduvan (ceramics), in Chust (duppi's embroidery), in Margilan (weaving), in Bukhara (gold embroidery) had been existing during the last century. The others, like traditional embroidery centers in Bukhara, in Nurata, in Karakalpakstan, - were under the thread of disappearing in some period, but since 90s, they have been revived again. Exploring of experience of folk art local centers in Uzbekistan allows concluding that the artistic tradition — is the specific system, which is being developed according to its own rules. It is not a dogma. Its basic canon has a certain dynamics. But in a number of aspects, such as: semantic, historically-typological, axiological, structurally-linguistic, there are limits formed by historically-cultural and ethnic traditions. Some kinds of folk art in Uzbekistan are keeping their stable artistic traditions till nowadays, among them: ceramics, folk toes, duppi's design and etc. The others, such as: weaving, jewelry, are gradually changing their characteristics. Applying of artistic traditions from various craft schools can be seen in works of masters, who execute in those kinds of craft. At the same time, the situation in Uzbek gold embroidery is absolutely opposite. Having been existed for long ago, the

unique local center in Bukhara gave life to a number of small centers of gold embroidery situated in various districts of the Republic.

There are two factors, which determine especial esthetic nature of the Uzbek folk art of XX century. First-this is development of certain "ornamental" kinds of craft: wood and plaster carving, ornamental paintings, art of minting. The second factor-this is revival, renovation and re-comprehension of other traditions of Muslim art (elements of calligraphy, lacquered miniature).

Based on medieval poetics, the features, like a "double-structured" image, merging of sensitive and rational basis and dominating of the lineally-ornamental, rhythmically-planned principles became very actual in image setting system both in semantic and expressive aspects.

Variety, transformation and evolution of canonic system executed individually are peculiar to the art work of folk masters of Uzbekistan. All this shows not only the typological similarity of traced phenomenon but also the strengthening of principles of Muslim Art in contemporary artistic practice. Underestimation, ignoring of given conformity to natural laws can cause destruction of traditional image-bearing in the folk art.

Eventually, not all kinds of artistic craft were concern with the influence of Muslim tendencies. It's conditioned by a number of peculiarities they have: specifics of practicing, raw materials, technique of producing, initial usage. These crafts continue their life by keeping former non-Islamic nature, and at the same time, assimilate the features of folk artistic culture, which was in Muslim period (embroidery, carpet making, basket plating, producing of knives, wood dishes and etc.).

In conditions of contemporary market relations, functioning of folk decorative-applied art has its own difficulties. Being on initial stage of development domestic art-market requires to solve a number of problems, such as: management, segmentation, pricing, distributing, publicity, selling in international market, with this, — positively affecting to the creativity of masters, unifying and adopting it to the tastes of consumer.

Undoubtedly, the demand on handmade of concrete craft centers stimulates their development. Collaboration with art-galleries assists to strengthening of social status of folk master, improving of his welfare standards, gives him an opportunity for working creatively. At the same time, it must be admitted the negative influence of art-market on the processes of preserving of the artistic traditions, local centers and general development of folk art as well.

Learning of sociological aspect of folk art in Uzbekistan, fully allows revealing the principles of forming, functioning and basic tendencies of

development of given field. Nowadays, the decorative-applied art includes not only talent and skills but also wide range of knowledge about the origins, ethics and specifics of craft, its local functioning, its imaginative-semantic and formally-lexicographical characteristics. A folk master is called up to step abreast with times, to orientate in artistic processes, to improve his professional level by new information. It 's necessary for him, to be sure, that his work, his contribution to art as well as his rights would be protected morally, socially, legislatively.

The folk decorative-applied art is directly involved to a concrete historically-cultural economic and social context, which characterizes the situation in our republic on given stage. Creating of all the necessary conditions for its functioning and flourishing is the most important task for the society.

Forming of national ideology, national program of cultural development of the republic is sufficiently dynamic process. For intensifying and further developing of the creative process in conditions of independence, there are several concrete measures:

- improving of social status of figures of art, providing of the legislative basis for protection of their professional rights;
- strengthening of financially — economic basement for creative activity both of local centers, art schools and of individual masters themselves;
- establishing of developed management in field of contemporary culture, its active involvement to the system of civilized market relations;
- gaining of the full database of information on figures of art;
- expansion of international cultural links and exchanging by creative experience;
- rising of publicity services with the purpose of wide propagandizing of the Uzbek folk art's achievements both in Republic and abroad;
- establishing of the coordination center, which scopes all aspects of the scientific — practical activity of producing centers and unions with the purpose of finding of the information on given field from worldwide;
- taking into account the positive experience of foreign countries, setting up of the mobile art- infrastructures for working out of the strategy of optimal functioning in a new dynamic socially-economic space;

- searching of new methods of solving of the actual problems in national artistic culture

Embodying in itself the ancient experience and esthetics, the Uzbek folk decorative-applied art as an integral part of national culture, is constantly developing and enriching. The stages of functioning of the folk art as a socially-cultural phenomenon, are entailed with the problems of learning of its poetics, historical experience, mechanism of apprenticeship of the artistic tradition, developing in frames of artistic canon, ecology of image — bearing nature. Given problems are not only the theoretical problems of folk art, as the present condition and future prospective of the cultural identification of Uzbekistan, depends on their solving. The theoretical problems of folk art are closely linked with ideological, social, economical problems of society.

In this sense, exploring and solving of the problems of folk art as a component of development and strengthening of the spiritual potential of the Uzbek people, finds its especial importance. Without this process, the progressive development of the Uzbek folk art of XX century is impossible.

Литература

1. Абдуллаев Т., Фахретдинова Д. А., Хакимов А. А. Песнь в металле. — Т.: изд-во лит-ры и иск-ва им. Г. Гуляма, 1986.
2. Аведова Н. А. Резьба по дереву в Узбекистане (творчество народных мастеров XIX–XX веков). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Т., 1970. — Архив НИИ искусствоведения, инв. № 698.
3. Алиева С. Ш. Народная керамика Узбекистана 1970–90-х гг. (к проблемам сохранения и развития традиции). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Т., 1997. — Архив НИИ искусствоведения, инв. № 50.
4. Алламуратов А. Художественные особенности каракалпакской народной вышивки. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Нукус, 1969. — Архив НИИ искусствоведения, инв. № 45.
5. Бакушинский А. В. Исследования и статьи. М.: Советский художник, 1981.
6. Банфи Антонио. Философия искусства. — М.: Искусство, 1989.
7. Батунский А. Ислам. — БСЭ, 3-е издание, т. 10.
8. Беленицкий А. М. Средневековый город Средней Азии. — Л.: Наука, 1973.
9. Беллетрист. В наши дни. // Костры, 1922 г., №1.
10. Бикжанова М. А. Материалы по мастерам Ташкента. — Архив НИИ искусствоведения, инв. № 121.
11. Бикжанова М. А. Художественное оформление национальных музыкальных инструментов. Т., 1949. — Архив НИИ искусствоведения, инв. № 297.
12. Бикжанова М. А. Ювелирное искусство Советского Узбекистана. Т., 1949. — Архив НИИ искусствоведения, инв. № 125.
13. Боголюбов А. А. Ковровые изделия Средней Азии, из собрания, составленного А. А. Боголюбовым. — СПб, экспедиция заготовления гос. бумаг, 1908. Вып. 1-2.
14. Бродовский М. И. Технические производства в Туркестанском крае. Приложение к промысловому альбому Туркестанского края. — СПб, 1875.
15. Булатов С. Резьба по ганчу. — Т.: Укитувчи, 1990.
16. Бурдуков Н. Гончарные изделия Средней Азии. — СПб, Мин. фин., 1904.
17. Василенко В. М. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве XIX–XX вв. — М.: Советский художник, 1974.
18. Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII веков. — М.: Искусство, 1974.
19. Веймарн Б. В. Искусство Средней Азии. — М.-Л.: Искусство, 1940.
20. Веселовский Н. И. Ковровые изделия Средней Азии. Записки вост. отд. ИРГО, т. 20, вып. 1, 1912.
21. Вишневская В. М., Каплан Н. И., Буданов С. М. Русская народная резьба и роспись по дереву. — М.: Ко-из, 1956.
22. Воронов В. С. О крестьянском искусстве. — М.: Советский художник, 1972.
23. Восточная поэтика. Специфика художественного образа. — М.: Наука, 1983.
24. Гончарова П. А. Золотошвейное искусство Бухары. — Т.: изд-во лит-ры и иск-ва им. Г. Гуляма, 1986.
25. Горшенина С. М. Становление и развитие системы изучения истории искусств Средней Азии в Узбекистане. Конец XIX — первая половина XX вв. (историографические аспекты). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. — Т., 1996. — Архив НИИ искусствоведения, инв. № 67.
26. Грюнебаум Г. Э. Основные черты арабо-мусульманской культуры. — М.: Наука, 1981.
27. Гусев В. Е. Проблемы фольклора в истории эстетики. — М.-Л.: Наука, 1963.
28. Денике Б. П. Архитектурный орнамент Средней Азии. — М.-Л., 1939.
29. Джумаев А. Ислам и музыка. В журн. «Музыкальная академия», 1992, №2, с. 24.
30. Диваев А. А. Этнографические материалы. — Т., 1896.
31. Дудин С. М. Ковровые изделия Средней Азии. — Сборник музея антропологии и этнографии. — Л., 1928, т. VII.

32. Задачи художественного образования в Туркестане. // Отклики, 1922, январь. — Т.: орган худож. отдела Туркглавлитпросвета.
33. Закон Республики Узбекистан «О вывозе и ввозе культурных ценностей» от 29 августа 1998 г.
34. Засыпкин Б. Н. Художественно-декоративное искусство в советской архитектуре Узбекистана. // Народные художественные ремесла Советского Узбекистана. — Т., 1950.
35. Игнатенко А. А. В поисках счастья. — М.: Мысль, 1989.
36. Ильясов Дж. Я. Художественный металл Саганийана X — первой половины XI вв. (к проблеме изучения центров художественного ремесла Мавераннахра). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Т., 1998. — Архив НИИ искусствознания, инв. № 49.
37. Искусство Средней Азии. Под ред. Б. П. Денике. — М., 1930.
38. Искусствознание Запада об искусстве XX века. — М.: Наука, 1988.
39. Канцедикас А. Искусство и ремесло. (К вопросу о природе народного искусства). — М.: Изобразительное искусство, 1977.
40. Каптерева Т. П. О некоторых проблемах средневекового искусства. Советское искусствознание'80. Вып. 1. — М.: Советский художник, 1981.
41. Карабаев У. Х. Традиционная народная культура: тенденции возрождения и развития. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. Т., 1993. — ФБАН, инв. № 44490.
42. Каримов И. А. Узбекистан на пороге XXI века: угрозы безопасности, условия и гарантии прогресса. — Т.: Узбекистан, 1997 г.
43. Керамика Риштана. Традиции и мастера. Вступ. статья Л. Кодзаевой. — Т., 1998.
44. Киргичников Н. А. Краткий очерк некоторых туземных промыслов Самаркандской области. Справочная книга Самаркандской области на 1897 г. Вып. V. — Самарканд, 1897.
45. Климова Н. Т. Народная вышивка Горьковской области. — Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1983.
46. Кононов А. Н. О Махмуде Кашгарском и его словаре. — М., 1972.
47. Кононов А. Н. Слово о Юсуфе из Баласагуна и его поэме «Кутадгу билиг». // Советская тюркология, 1970, № 4.
48. Корнилов П. Е. Бытовое искусство Средней Азии. — Бухара, 1932.
49. Корнилов П. Е. Чеканное производство Бухары. — Бухара, 1932.
50. Кузиев Т. Нафосат мактаби. П. П. Беньков номидаги Республика рассомчилик билим юртининг 75 йиллиги багишланади. — Т.: Комуслар Бош Тахририяти, 1995.
51. Лыкошин Н. С. Полжизни в Туркестане. Очерки быта туземного населения. — Пг, 1916.
52. Маев Н. А. Туркестанская выставка 1886 г. — Т., 1886.
53. Масальский В. И. Туркестанский край, Россия. Под ред. В. П. Семенова-Тянь-Шанского, т. XIX. — СПб, 1913.
54. Махкамова С. М. Из истории ткачества в Средней Азии. В кн.: Художественная культура Средней Азии IX-XIII вв. — Т.: изд-во лит-ры и иск-ва им. Г. Гуляма, 1983.
55. Махкамова С. М. Узбекские абровые ткани. — Т.: гос. изд-во худ. лит-ры УзССР, 1963.
56. Моран Анри де. История декоративно-прикладного искусства. — М.: Искусство, 1982.
57. Морозова А. С. Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана. (К очерку по истории искусства УзССР). Т., 1952. — Архив НИИ Искусствознания, инв. № 128.
58. Морозова А. С. Народное декоративно-прикладное искусство Ферганской долины и его мастера. — Т., 1953. — Архив НИИ искусствознания, инв. № 170.
59. Морозова А. С. Народное прикладное искусство Каракалпакской АССР и его мастера. Т., 1951. — Архив НИИ искусствознания, инв. № 137.
60. Морозова А. С. Народное прикладное искусство Хорезмской области и его мастера. Т., 1951. — Архив НИИ искусствознания, инв. № 141.
61. Морозова А. С. Хивинский узор в собрании народного мастера А. Балтаева. — Т.: Гос. изд-во худ. лит-ры УзССР, 1957.
62. Мошкова В. Г. Ковры народов Средней Азии. — Т.: Фан, 1970.
63. На среднеазиатских трассах Великого Шелкового пути. Очерки истории и культуры. — Т.: Фан, 1990.

64. Народное искусство Узбекистана. Вступ. ст. А. С. Морозовой, Н. А. Аведовой, С. М. Махкамовой. — Т.: изд-во лит-ры и иск-ва им. Г. Гуляма, 1979.
65. Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. — М.: Изобразительное искусство, 1983.
66. Ноткин И. И. Бухарская резьба по ганчу в работах Ш. Мурадова. — Т., 1960.
67. Обретенов А. Народное искусство. // Пластические искусства и жилая среда. — София: изд-во Болгарской АН, 1988.
68. Писарчик А. К. Нуратинская вышивка. Архив ГМИ, инв. № 114.
69. Плахов Ю. Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии (на материале инструментальной музыки народов Средней Азии). — Т.: Фан, 1988.
70. Полякова Е. А., Рахимова З. И. Миниатюра и литература Востока. — Т.: изд-во лит-ры и иск-ва им. Г. Гуляма, 1987.
71. Прица И. Ташкент ганчорлиги. Т.: Ўзб. давлат бадиий адабиёт нашриёти, 1960.
72. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М.: Наука, 1973.
73. Проблемы исторической поэтики литератур Востока. — М.: Наука, 1988.
74. Проблемы народного искусства. Под редакцией М. А. Некрасовой. М.: Изобразительное искусство, 1982.
75. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины XIX в. — М.: Искусство, 1965.
76. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Очерки искусства Средней Азии: древность и средневековье. — М.: Искусство, 1982.
77. Работнова И. П., Яковлева В. Я. Русская народная вышивка. — М.: Ко-из, 1957.
78. Развадовский В. К. Опыт исследования гончарного и некоторых других кустарных промыслов. — Т., 1915.
79. Разина Т. М. О профессионализме народного искусства. — М.: Советский художник, 1985, № 9.
80. Рассудова Р. Узбекский художественный шов. — Т., 1960.
81. Рахимов М. К. Художественная керамика Узбекистана. — Т.: изд-во АН УзССР, 1961.
82. Рахмонов Т. Социально-культурное строительство в Узбекистане в 30-е гг.: опыт и проблемы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Т., 1994. — ФБАН, инв. № 46251.
83. Резьба и роспись по ганчу и дереву. Под ред. Л. И. Ремпеля. — Т.: изд-во АН, 1962.
84. Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения. — Т.: Гослитиздат, 1961.
85. Ремпель Л. И. Далекое и близкое. — Т.: изд-во лит-ры и иск-ва им. Г. Гуляма, 1981.
86. Ремпель Л. И. Искусство Среднего Востока. — М.: Советский художник, 1978.
87. Ремпель Л. И. Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. — Т., 1987.
88. Русские художественные промыслы XIX-XX веков и город. Социальные основы искусства. — М.: НИИ художественной промышленности, 1983.
89. Семенов А. А. Ковры русского Туркестана. Этнографическое обозрение, кн. 88-89, 1911.
90. Симачов И. Я. Искусство Средней Азии. Сборник орнаментов и узоров, снятых с природы на памятниках архитектурных и предметах гончарных, ткацких, ювелирных и пр. в 1879 г. — СПб, 1883.
91. Сосонкин И. Л., Рыбак Л. А. Художественная культура в условиях некапиталистического развития (на материалах искусства Средней Азии и Казахстана). — Ашхабад: ЎЛЫМ, 1983.
92. Сухарева О. А. Декоративная вышивка Самарканда. Архив ГМИ РУз, инв. № 133.
93. Сухарева О. А. Позднефеодальный город Бухара конца XIX — начала XX веков. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. — Архив НИИ искусствознания, инв. № 91.
94. Указ Президента Республики Узбекистан «О мерах государственной поддержки дальнейшего развития народных художественных промыслов и прикладного искусства» от 1 апреля 1997 г.
95. Ундерова Л. В. Узбекская народная одежда конца XIX-XX вв. — Т.: Фан, 1994.

96. Уотт У. М., Какиа П. Мусульманская Испания. — М., 1976.
97. Фатхуллаев Р. С. XIX асрнинг иккинчи ярми-XX асрнинг 80-йилларида Ўзбекистон амалий-безак санъатидаги тасвирий мавзулар. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Т., 2000. — Архив НИИ искусствознания, инв. № 74.
98. Фахретдинова Д. А. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана. — Т.: изд-во лит-ры и иск-ва им. Г. Гуляма, 1972.
99. Фахретдинова Д. А. Пути развития декоративно-прикладного искусства Советского Узбекистана. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. (1971 год) — Архив НИИ Искусствознания, инв. № 585.
100. Фахретдинова Д. А. Ювелирное искусство Узбекистана. — Т., 1988.
101. Фелькерзам А. Старинные ковры Средней Азии. // Старые годы, 1914 г., окт.-дек.; 1915 г., июнь.
102. Фильштинский И. М., Шидфар Б. Я. Очерк арабо-мусульманской культуры. — М.: Наука, 1971.
103. Фольклор и викторина. Народное творчество в век телевидения. — М.: Искусство, 1988.
104. Фурумкин А., Грэф А. Трагедия русского ремесла. — ДИ СССР, 1990, № 9.
105. Хакимов А. А. Современное декоративное искусство республик Средней Азии (исследование проблемы преемственности традиций и особенностей художественного процесса в регионе). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Т., 1993. — Архив НИИ искусствознания, инв. № 16.
106. Хакимов А. А. Современное декоративное искусство республик Средней Азии. Т.: Фан, 1988.
107. Хакимов А. А. Хунармандчиликка эътиборсизликл. // Совет Ўзбекистони санъати, 1988, № 9.
108. Ходжаниязова О. А. Художественная чеканка и керамика Хорезма XIX—XX вв. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Т., 1995. — Архив НИИ искусствознания, инв. № 69.
109. Холматова Б. Т. Духовная культура и особенности ее развития в процессе перехода к рыночной экономике. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Т., 1997. — ФБАН, инв. № 4726.
110. Художественная культура в капиталистическом обществе. — Л., 1986.
111. Художественная культура Средней Азии IX-XIII веков. — Т.: изд-во лит-ры и иск-ва им. Г. Гуляма, 1983.
112. Центральная Азия и культура мира. — Бишкек: Институт культуры мира Центральной Азии, 1997.
113. Чепелевецкая Г. Л. Сузани Узбекистана. — Т.: Гослитиздат, 1961.
114. Чухович Б. Культурный мир молодых художников Узбекистана 80—90-х годов. Опыт социологического исследования. // Общественное мнение, 1998, № 1.
115. Шаймарданов И. Э. Социально-культурная жизнь села Узбекистана: опыт, проблемы (II пол. 1920-х — 30-е гг.). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Т., 1994. — ФБАН, инв. № 49346.
116. Шах Идрис. Суфизм. — М., 1994.
117. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. — М.: Наука, 1989.
118. Щербина-Крамаренко Н. Н. Гончарное производство туземцев Средней Азии. // Искусство и художественная промышленность. 1888, № 3.
119. Эгамбердыева Т. А. Развитие культуры быта села Узбекистана в 70-х гг. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Т., 1987. — ФБАН, инв. № 51305.
120. Atlas of Central Asian Artistic Crafts and Trades. Т., 1999.
121. Ikat. Silks of Central Asia. — London, 1997.
122. Legasy. Southwest Indian Art the School of American Research. Santa Fe, 1999.
123. Polska Sztuka Ludowa, 1967, № 4.

Список иллюстраций

1. Продавец тюбетеек. Шнайдер. 1909—1918 годы. Из коллекции Б. А. Голендера.
2. Торговля тканями. Вильде. 1909—1918 годы. Из коллекции Б. А. Голендера.
3. Мастерская богатого ремесленника. Бек-Назаров. 1909—1918 годы. Из коллекции Б. А. Голендера.
4. Мануфактурная лавка. Войшицкий. 1903—1909 годы. Из коллекции Б. А. Голендера.
5. Посудная лавка. Вильде. 1909—1918 годы. Из коллекции Б. А. Голендера.
6. Портные кустари. Аноним. 1909—1918 годы. Из коллекции Б. А. Голендера.
7. Тагора паляк. Ташкент. 1920—1930-е годы. Х/б, шелковая нить, шов босма. Музей прикладного искусства.
8. Нимсузана. Т. Асрарова. Сурхандарья. 1963 г. Х/б, шелковая нить, шов юрма. Музей прикладного искусства.
9. Руиджо. С. Рахматуллаева. Ургут. 1982 г. Бязь, шелковая нить, шов босма, тамбурный шов юрма. Музей прикладного искусства.
10. Сумочка. Вышивка «ироки». Шахрисабз. 1950-е годы. Мата, шелковая нить, тамбурный шов юрма. Музей прикладного искусства.
11. Бекасам. Маргилан. 1960-е годы. Музей прикладного искусства.
12. Халат мужской. Фергана, начало XX в. Музей прикладного искусства.
13. Халат мужской. Сурхандарьинская область, конец XIX в. Музей прикладного искусства.
14. Курпачит-покрывало. А. Рахимов. Ташкент. 1980 г. Х/б. ткань, кустарная набивка печатными штампами. Музей прикладного искусства.
15. Штамп-калыб. М. Касымов. Ташкент. Начало XX в. Дерево, резьба. Музей прикладного искусства.
16. Шкатулка. С. Ходжаев. Ташкент. Начало XX в. Дерево, резьба. Музей прикладного искусства.
17. Ширма. О. Файзуллаев. Ташкент. 1950 г. Дерево, резьба. Музей прикладного искусства.
18. Стол. К. Хайдаров. Коканд. 1983 г. Дерево, резьба. Музей прикладного искусства.
19. Кресло. К. Хайдаров. Коканд. 1949 г. Дерево, резьба. Музей прикладного искусства.
20. Ляган. С. Рахматуллаев. Ташкент. 1990-е годы. Дерево, резьба выемчатая.
21. Двери. С. Рахматуллаев. Ташкент. 1996 г. Дерево, резьба плоскорельефная.
22. Резчик по дереву С. Рахматуллаев.
23. Двери. С. Рахматуллаев. Ташкент. 1996 г. Дерево, резьба выемчатая.
24. Шкатулка. А. Азларов. Ташкент. 2001 г. Дерево, резьба стиля ислими, выемчатая.
25. Ляган. А. Азларов. Ташкент. 2001 г. Дерево, резьба стиля ислими, выемчатая.
26. Хумча-кувшинчик. С. Атаджанов. Хива. 1982 г. Поливная керамика, роспись кистью, щелочная глазурь ишкор. Музей прикладного искусства.
27. Керамист А. Нарзуллаев.
28. Ляган. А. Нарзуллаев. Гиждуван. 1990-е годы. Поливная керамика, роспись кистью, свинцовая глазурь.
29. Ляган. А. Назиров. Риштан. 1997 г. Поливная керамика, роспись кистью, щелочная глазурь ишкор.
30. Ляган. Р. Усманов. Риштан. 1998 г. Поливная керамика, роспись кистью, щелочная глазурь ишкор.
31. Ваза. Ш. Азимов. Самарканд. 1983 г. Терракота, ручная формовка, резьба, гравировка. Музей прикладного искусства.
32. Козлик с пирамидой. Свистулька. К. Бабаева. Уба. 1982 г. Терракота, роспись. Музей прикладного искусства.
33. Дракон. Свистулька. К. Бабаева. Уба. 1991 г. Терракота, роспись. Музей прикладного искусства.

Список иллюстраций

34. Арбакеш. Мелкая пластика. А. Мухтаров. Самарканд. 1972 г. Терракота, роспись Музей прикладного искусства.
35. Дворец Худоярхана. Лали-поднос. Ф. Атауллаев. Коканд. 1920-е годы. Медь, чеканка кандакори. Музей прикладного искусства.
36. Дастшуй и офтоба. Коканд. Конец XIX в. Медь, бронза, искусственный рубин, чеканка, чернь, инкрустация. Музей прикладного искусства.
37. Чеканщик М. Мадалиев.
38. Чайный сервиз. М. Мадалиев. Ташкент. 1990-е годы. Медь, ковка, чеканка, гравировка.
39. Поднос. Р. Кулиев. Бухара. 1988 г. Медь, чеканка. Музей прикладного искусства.
40. Тун и тунча. Тун. Д. Машарипов. Ташавуз. 1960 г. Медь, латунь, бронза, сквозная резьба, гравировка. Тунча. Уста Атажон. Хива. 1958 г. Медь, чеканка. Музей прикладного искусства.
41. Ножи. Чуст. 1970—1980-е годы. Сталь, пластмасса, олово, кость, ковка, гравировка, инкрустация. Музей прикладного искусства.
42. Ювелирные украшения. Хорезм. Конец XIX в. Серебро, позолота, тиснение, бирюза, кораллы, цветное стекло.
43. Бола обру — налобное украшение. Бухара. Начало XX века. Серебро, позолота, бирюза, пайка. Музей прикладного искусства.
44. Ювелирные украшения. Кашкадарья. Конец XIX в. Серебро, тиснение, кораллы, цветное стекло.
45. Нагара. Ташкент. 1970 г. Керамика, кожа, сухожилия. Музей прикладного искусства.
46. Тар. А. Закиров. Ташкент. 1984 г. Дерево, кожа, металл, перламутр, инкрустация. Музей прикладного искусства.
47. Рубаб афганский. Ташкент. 1960-е годы. Дерево, кожа, металл, перламутр, инкрустация. Музей прикладного искусства.
48. Свадьба. Миниатюра на дойре. Б. Ходжиметов. Ташкент. 2000 г. Кожа, сухожилия, металл, темпера, лак.
49. Академик АХ, миниатюрист Ш. Мухамеджанов.
50. Испытание Сиявуша огнем. Шкатулка. Ш. Мухамеджанов. Ташкент. 1982 г. Папье-маше, темпера, лак.
51. Охота. Шкатулка. Н. Холматов. Ташкент. 1989 г. Эмаль, роспись, мельхиор, филигрань.
52. Академик АХ, миниатюрист Н. Холматов.
53. Бабур. Шкатулка. Н. Холматов. Ташкент. 1982 г. Папье-маше, темпера, лак.
54. Фархад и Ширин. Шкатулка. В. Луговской. Ташкент. 1984 г. Папье-маше, темпера, лак.
55. Восточный мудрец. Ш. Шоахмедов. Ташкент. 2002 г. Бумага, темпера.
56. Охота. Шкатулка. Т. Назиров. Ташкент. 1985 г. Папье-маше, темпера, лак.
57. Миниатюрист Ш. Шоахмедов.
58. Караван. Ш. Шоахмедов. Ташкент. 2002 г. Бумага, темпера.
59. Темура. Миниатюра на ткани. А. Турсунов. Ташкент. 1995 г. Х/б ткань, темпера.
60. Орнамент Узбекистана. Шкатулка, И. Аскарходжаев. Ташкент. 1982 г. Папье-маше, темпера, лак.
61. Орнаментальная композиция. Тарелка. Н. Цой. Ташкент. 1982 г. Папье-маше, темпера, лак.
62. Мастер-сундучник У. Касымов.
63. Тебенги-тебенки. Каракалпакия. Конец XIX — начало XX вв. Кожа, тиснение. Государственный музей искусств Каракалпакстана.
64. Мастер по тиснению на коже С. Пулатов.
65. Мастер орнаментальной росписи А. Ильхамов.
66. Фрагмент орнаментальной росписи. Ташкент. 1998 г. Музей Темуридов.
67. Намоен-панно. Ш. Мурадов, Б. Мирбабаев. Бухара — Самарканд. 1940 г. Ганч, резьба, роспись. Ташкент. ГМИ Руз.
68. Ляганы и чикурма. У. Умаров. Гиждуван. 1950 г. Поливная керамика, роспись кистью, свинцовая глазурь. Музей прикладного искусства.

69. Ляган. И. Комилов. Риштан. 1986 г. Поливная керамика, роспись кистью, щелочная глазурь ишкор. Музей прикладного искусства.
70. Ляган. А. Исаков. Риштан. 1990 г. Поливная керамика, роспись кистью, щелочная глазурь ишкор. Музей прикладного искусства.
71. Хурма. М. Рахимов. Гурумсарай. 1960 г. Поливная керамика, роспись кистью, щелочная глазурь ишкор. Музей прикладного искусства.
72. Ляган. М. Рахимов. Гурумсарай. 1979 г. Поливная керамика, роспись кистью, щелочная глазурь ишкор. Музей прикладного искусства.
73. Оби-шуба и ваза. А. Рахимов. Ташкент. 1980 г. Терракота, ручная формовка, роспись кистью. Музей прикладного искусства.
74. Бадия. Р. Матчанов. Хорезм. 1982 г. Поливная керамика, роспись кистью, щелочная глазурь ишкор. Музей прикладного искусства.
75. Дракон. Игрушка. А. Вахидов. Самарканд. 1980 г. Терракота, ангобы, роспись кистью, резьба, лепка. Музей прикладного искусства.
76. Ляган. М. Насыров. Самарканд. 1971 г. Керамика, роспись кистью, глазурь, штамп, резьба. Музей прикладного искусства.
77. Тюбетейки. Ташкент. Конец XIX — начало XX вв. Ручная вышивка шелком, шов босма. Музей истории народов Узбекистана.
78. Тюбетейки. Кашкадарья. 1960–70-е годы. Ручная вышивка шелком, техника пильтадузи, шов босма. Музей прикладного искусства.
79. Женская тюбетейка. Ургут. 1960-е годы. Ручная вышивка шелком, шов босма. Музей прикладного искусства.
80. Мужская тюбетейка. Байсун. 1960-е годы. Ручная вышивка шелком, техника пильтадузи. Музей прикладного искусства.
81. Тюбетейка ироки. Шахрисабз. 60-е годы. Ручная вышивка шелком, шов ироки. Музей прикладного искусства.
82. Тюбетейка. Ташкент. Середина XX века. Ручная вышивка шелком, шов босма, ироки. Музей прикладного искусства.
83. Тюбетейка. Чуст. 1960–1980 годы. Ручная вышивка шелком по сатину, шов босма. Музей прикладного искусства.
84. Шахи. Маргилан. Конец XIX — начало XX вв. Шелк, переплетение атласное, основа орнаментирована способом перевязки абрбанди. Музей прикладного искусства.
85. Алача. Бухара, Гиссар. Конец XIX — начало XX вв. Шелк, переплетение атласное, основа орнаментирована способом перевязки абрбанди. Музей истории народов Узбекистана.
86. Женский халат. Ташкент. Вторая половина XIX в. Шелк, переплетение атласное, основа орнаментирована способом перевязки абрбанди. Музей прикладного искусства.
87. Женский камзол. Ташкент. Начало XX в. Шелк, золотые нити. Музей истории народов Узбекистана.
88. Адрас. Маргилан. 1992 г. Шелк, переплетение атласное. Музей прикладного искусства.
89. Халат мужской. Бухара, начало XX в. Шелк, переплетение атласное. Музей прикладного искусства.
90. Сюзане. Самарканд. Конец XIX в. Ручная вышивка по бязи шелком, шов босма, тамбурный шов юрма. Музей прикладного искусства.
91. Сюзане. Нурата. Середина XIX в. Ручная вышивка по ткани мата шелком, шов босма, тамбурный шов юрма. Музей прикладного искусства.
92. Сюзане. Бухара. XIX в. Ручная вышивка по ткани мата шелком, тамбурный шов юрма. Музей прикладного искусства.
93. Ойна-халта. Сурхандарья. 1950 г. Ручная вышивка по ткани мата шелком, тамбурный шов юрма. Музей прикладного искусства.
94. Золотошвейный халат. Бухара. Конец XIX — начало XX вв. Шитье золотом на бархате, техника гульдузи и заминдузи. Музей истории народов Узбекистана.
95. Панно «Китоба накши». Н. Аминов. Бухара. 1956 г. Шитье золотом на бархате, техника гульдузи. Музей прикладного искусства.
96. Золотошвейный халат. Бухара. Конец XIX — начало XX вв. Шитье золотом на бархате, техника гульдузи и заминдузи. Музей истории народов Узбекистана.

97. Панно «Байрам». В. Столяров, М. Ахмедова. Бухара. 1958 г. Шитье золотом на бархате, техника гульдузи. Музей прикладного искусства.
98. Налобная повязка. Бухара. 1950 г. Шитье золотом на бархате, техника гульдузи, аппликация. Музей прикладного искусства.
99. Ковер «Черепаша». Хива. 1959 г. Шерсть, ковровая, коротковорсовая ткань, вязка полуторным и двойным узлом. Музей прикладного искусства.
100. Палас «Араби». Карши. 1958 г. Шерсть, техника араби. Музей прикладного искусства.
101. Сурхандарьинские украшения. Конец XIX — начало XX вв. Серебро, тиснение, зернь. Музей истории народов Узбекистана.
102. Серьги. Х. Абдужаббаров. Маргилан. 2001 г. Серебро, тиснение, зернь, кораллы.
103. Зебигардан и ойназирак. Ташкент. Конец XIX — начала XX вв. Серебро, гравировка, тиснение, жемчуг, кораллы, цветное стекло. Музей истории народов Узбекистана.
104. Кашгар-болдок. Г. Юлдашева. Ташкент. 2002 г. Серебро, зернь, филигрань.
105. Битва. С. Пулатов. Ташкент. 2001 г. Кожа, тиснение.
106. Фархад и Ширин. Панно Н. Холматов. Ташкент. 1982 г. Папье-маше, темпера, лак, роспись.
107. Материнство. Шкатулка. А. Исраилов. 2002 г. Папье-маше, темпера, лак.
108. Охота с гепардом. Шкатулка. Х. Назиров. Ташкент. 1985 г. Папье-маше, темпера, лак, роспись.
109. Потолок. Фрагмент. Зал приемов Музея прикладного искусства. Дерево, темпера, роспись, лак.
110. Шкатулка. Дж. Хакимов. Ташкент. 1960 г. Дерево, темпера, роспись, лак. Музей прикладного искусства.
111. Столик. Т. Тахтаходжаев. Ташкент. 1952 г. Дерево, темпера, роспись, лак.
112. Офтоба. Бухара. Конец XIX в. Медь, ковка, чеканка, гравировка.
113. Поднос. М. Ахмедов. Бухара. 1990-е годы. Медь, ковка, чеканка, гравировка.
114. Поднос. Д. Рахматова. Бухара. 1990-е годы. Медь, ковка, чеканка.
115. Офтоба. М. Мадалиев. Ташкент. 1982 г. Латунь, бронза, мельхиор, яшма, чеканка.

Список сокращений

ГМИ — Государственный Музей Искусств.

ДХВ АХ — Дирекция Художественных выставок Академии Художеств.

РСТПО «Усто» — Республиканское Специализированное Творческо-Производственное Объединение «Усто».

НПЦ «Мусаввир» — Научно-Производственный Центр «Мусаввир».

ТГТХИ имени А. Н. Островского — Ташкентский Государственный

Театрально-Художественный институт имени А. Н. Островского.

НИХиД имени К. Бехзада — Национальный институт художеств и дизайна имени К. Бехзада.

ТашГУ — Ташкентский Государственный Университет.

ТГПИ имени Низами — Ташкентский Государственный Педагогический институт имени Низами.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



68. Ляганы и чикурма. У. Умаров. Гиждуван. 1950 г.



69. Ляган. И. Комилов. Риштан. 1986 г.



70. Ляган. А. Исаков. Риштан. 1990 г.



71. Хурма. М. Рахимов.
Гурумсарай. 1960 г.



72. Ляган. М. Рахимов.
Гурумсарай. 1979 г.

Иллюстрации

73. Оби-шуба и ваза.
А. Рахимов. Ташкент. 1980 г.



74. Бадия. Р. Матчанов.
Хорезм. 1982 г.



75. Дракон. Игрушка.
А. Вахидов. Самарканд. 1980 г.



76. Ляган. М. Насыров. Самарканд. 1971 г.



77. Тюбетейки. Ташкент.
Конец XIX – начало XX вв.



80. Мужская тюбетейка.
Байсун. 1960-е годы.



81. Тюбетейка ироки.
Шахрисабз. 1960-е годы.



78. Тюбетейки. Кашкадарья.
1960–1970-е годы.



82. Тюбетейка. Ташкент.
Середина XX века.



79. Женская тюбетейка.
Ургут. 1960-е годы.



83. Тюбетейка. Чуст.
1960–1980 годы.



94. Шахи. Маргилан.
Конец XIX — начало XX вв.



96. Женский халат. Ташкент.
Вторая половина XIX в.

95. Алача.
Бухара. Гиссар.
Конец XIX —
начало XX вв.





97. Женский камзол.
Ташкент.
Начало XX в.



98. Адрас. Маргилан. 1992 г.



99. Халат мужской.
Бухара. Начало XX в.



100. Сюзане. Самарканд.
Конец XIX в.



101. Сюзане. Нурата. Середина XIX в.

102. Сюзане.
Бухара. XIX в.



103. Ойна-халта.
Сурхандарья.
1950 г.





104. Золотошвейный халат. Бухара. Конец XIX — начало XX вв.



105. Панно «Китоба накши». Н. Аминов. Бухара. 1956 г.



106. Золотошвейный халат. Бухара. Конец XIX — начало XX вв.



107. Панно «Байрам». В. Столяров, М. Ахмедова. Бухара. 1958 г.



108. Налобная повязка. Бухара. 1950 г.



109. Ковер «Черепаха».
Хива. 1959 г.



110. Палас «Араби». Карши. 1958 г.





111. Сурхандарьинские украшения. Конец XIX — начало XX вв.



112. Серьги. Х. Абдужаббаров. Маргилан. 2001 г.



113. Зебигардан и ойназирақ. Ташкент. Конец XIX — начало XX вв.



114. Кашгар-болдок. Г. Юлдашева. Ташкент. 2002 г.



115. Битва. С. Пулатов.
Ташкент. 2001 г.



117. Материнство. Шкатулка.
А. Израилов. 2002 г.



118. Охота с гепардом. Шкатулка.
Х. Назиров. Ташкент. 1985 г.



116. Фархад и Ширин. Панно Н. Холматов. Ташкент. 1982 г.



119. Потолок, Фрагмент. Зал приемов Музея прикладного искусства.



120. Шкатулка. Дж. Хакимов.
Ташкент, 1960 г.



121. Столик. Т. Тахтаходжаев.
Ташкент, 1952 г.

Иллюстрации

123. Поднос. М. Ахмедов.
Бухара. 1990-е гг.



122. Офтоба. Бухара. Конец XIX в.



124. Поднос. Д. Рахматова. Бухара. 1990-е гг.

125. Офтоба. М. Мадалиев. Ташкент. 1982 г.

УДК 7(575.1)

Акилова К. Б.

Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана. XX век — Алматы: PRINT-S, 2005.—288 с.

Книга предназначена для искусствоведов, историков, культурологов, мастеров народного искусства, а также широкого круга читателей.

Камола Балтабаевна Акилова
НАРОДНОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ
ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА. XX ВЕК

Ответственный за выпуск С. Миргородский
Редактор Б. Голендер
Дизайнер Т. Гез

В книге использованы фотоматериалы
В. Вяткина, Б. Голендера и из личного архива автора

Подписано в печать 03.05.2005.
Формат 60x90 1/16. Бумага мелованная, матовая.
Гарнитура Lazurski. Печатных листов 18.
Тираж 300 экз. Заказ

Издательство PRINT-S
Отпечатано в типографии PRINT-S,
г. Алматы, ул. Ибрагимова, 1



Камола Акилова закончила кафедру истории и теории искусств Ташкентского Государственного Театрально-Художественного института. Доктор искусствоведения, и. о. профессора Национального института художеств и дизайна имени К. Бехзада. Главный ученый секретарь Академии Художеств Узбекистана. Многие годы занимается исследованием истории и теории изобразительного и декоративно-прикладного искусства Узбекистана XX века. Автор многочисленных публикаций, куратор выставочных проектов.

E-mail: kamola-nur@rambler.ru