J13 C3
90-28

КНИГА ПОДГОТОВЛЕНА ИНСТИТУТОМ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ ИМ. ХАМЗЫ ХАКИМ-ЗАДЕ НИЯЗИ

Т43С3
Ф-29

Д. А. ФАХРЕТДИНОВА

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА

Ташкент
...ат. ...ж. ...ут
Библиотека
Инв. № 88007

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
им. ГАФУРА ГУЛЯМА
ТАШКЕНТ — 1972

K. Behzod nomidagi
Milliy Rassomlik
va Dizayn Instituti
KUTUBXONA
No 4212

Обр.

Книга представляет собой первое исследование и обобщение материала по истории декоративно-прикладного искусства Узбекистана за последнее столетие.

В ней представлены все виды современного декоративно-прикладного искусства республики: ткачество — шелковое и хлопчатобумажное, вышивка, ковроделие, художественная обработка кожи, ювелирное искусство, чеканка по меди, керамика, резьба и роспись по дереву, резьба по камню. Показано творчество лучших мастеров, художников и коллективов предприятий.

Книга рассчитана на широкий круг читателей, художников, историков, искусствоведов, этнографов, а также работников прикладного искусства.

Советское декоративно-прикладное искусство находится на одном из стремительных, интересных и плодотворных этапов своего развития. Движущей силой этого развития является атмосфера подъема общественной жизни и характерные для нее ведущие идеи.

Истоки прикладного искусства Узбекистана теряются в глубине веков, на протяжении которых складывались его высокие и древние традиции. Во второй половине XIX — начале XX в., в силу сложившихся исторических условий декоративно-прикладное искусство оставалось основным видом изобразительного творчества. Оно сохраняло преемственность традиций и локальное своеобразие, которое явилось результатом сложной этнической истории Средней Азии и особенностей развития отдельных школ.

Тесно связанное с жизнью народа, оно было самым массовым видом искусства и представляло собой коллективное творчество, оставлявшее широкий простор для проявления яркой индивидуальности. Наряду с фольклором прикладное искусство составляло важнейшую сторону духовной культуры широких народных масс, которые находили в нем выражение своим мыслям, чувствам и стремлениям к эстетическому осмыслению и преобразованию жизни. Все искусство пронизывало жизнеутверждающее мироощущение народа. Здесь проявлялись его мудрость, талант, смекалка и неистощимая фантазия.

Но в конце XIX в., разделяя судьбу художественной культуры эпохи позднего феодализма в целом, оно вступает в полосу тяжких испытаний. Замедленность развития культуры и искусства определялась консерватизмом общественно-экономического уклада страны. Господство схоластического мировоззрения и религиозной идеологии ограничивало содержание искусства. Силой, тормозившей творческое развитие искусства, являлась и средневековая цеховая организация ремесла

со сложившейся системой ученичества, которая руководствовалась религиозно-этическим правовым уставом — рисоля. Ряд положений рисоля воспитывали приверженность к цеховым ритуалам и старым производственным отношениям, к устойчивости художественных приемов и способов обработки материалов. Они таили в себе предосудительное отношение к нововведениям и порождали закостенелость художественного ремесла.

И в то же время вторая половина XIX в. явилась эпохой зарождения новых сил, которые вдохнули свежую струю в литературу и искусство, усилив в них демократические тенденции. В фольклоре это время подъема жанра героического эпоса, выразившего рост самосознания народных масс. В литературе и народном песенном творчестве время усиления критических и сатирических тенденций. В целом конец XIX в. ознаменовался обострением идеологической борьбы.

В прикладном искусстве дух времени выразился в более свободном отношении к традициям. Вследствие ослабления тяготевших над ним канонов, расширился круг явлений, отражавшихся в произведениях мастеров. В их творчестве усилилось стремление к конкретной изобразительности и обогащению привычной и исторически ограниченной системы орнаментации введением новых мотивов, подсказанных действительностью.

Присоединение Средней Азии к России имело, как известно, прогрессивное значение. Прекращение бесконечных междоусобных войн, наступление мирной жизни способствовали развитию экономики и культуры. Но колониальная политика царизма на Востоке сказывалась губительным образом не только на развитии промышленности в Туркестанском крае, но и на судьбах кустарных промыслов. Положение последних на окраинах России — на Кавказе и в Средней Азии—было четко охарактеризовано В. И. Лениным. В это время, писал В. И. Ленин, «... шло вытеснение туземных вековых «кустарных» промыслов, падающих под конкуренцией привозных московских фабрикатов». И далее: «Русский капитализм, втягивая таким образом Кавказ в мировое товарное обращение, нивелировал его местные особенности — остаток старинной патриархальной замкнутости,— создавал себе рынок для своих фабрик». «Нам нет надобности добавлять, что то же самое происходило и происходит и в Средней Азии и в Сибири и т. д.»[1].

В Туркестанском генерал-губернаторстве влияние России сказывалось сильнее, чем в Бухарском эмирате и Хивинском ханстве. В Туркестане, в первые десятилетия после присоединения (60—70 гг.), сложились благоприятные условия для развития некоторых художественных ремесел. Наступление мирной жизни вызвало их оживление. Благодаря усилению торговых связей увеличился вывоз кустарных изделий в Россию и возрос спрос на них на местных рынках.

С 80-х годов, в связи с проведением железных дорог, открывших свободный доступ к Туркестану, с каждым годом увеличивался ввоз фабричных товаров из России: тканей, фарфора, фаянса, металлической посуды и прочих дешевых изделий. Конкуренция ухудшила положение местных кустарных промыслов, привела к снижению художественности изделий. Одновременно усиление экономических связей с Россией спо-

собствовало некоторому техническому усовершенствованию ремесла. В производство проникали механизмы и машины, облегчавшие и ускорявшие труд вышивальщиков, портных, ювелиров, деревообделочников. Мастера осваивали новые технические приемы изготовления и отделки художественных изделий, новые материалы, сырье и красители.

Но легкая промышленность России оказала не только экономическое и техническое влияние — она затронула и художественно-эстетическую сторону. Первых русских предпринимателей, доставивших мануфактуру в Туркестан в 60-х гг. и уверенных в успехе, постигло разочарование. Их товары не пользовались спросом. Началось изучение «местного» вкуса. Наряду с изделиями высокохудожественными создавались и вещи малохудожественные. Вторая половина XIX в. была временем подъема русского ситцепечатания, но в Среднюю Азию попадали далеко не лучшие образцы. Конкуренция с местными, очень дешевыми бумажными тканями вызвала предельное удешевление производства русских ситцев и отразилась на их качестве. Поверхностное изучение местного искусства иногда приводило к результатам, о которых в центральной прессе тех лет писалось: «У нас теперь изготовляют усиленно безобразные ситцы с красными, чудовищной величины драконами и другими безобразиями для торговли с Азией»[2].

Одновременно местные мастера заимствовали композиции и мотивы с русских тканей и фарфора. Таким образом, в художественном отношении влияние так же носило двусторонний характер. Определенное влияние на проникновение новых изобразительных мотивов в изделия местных мастеров оказали иллюстрированные издания, проникавшие из России, Индии, Афганистана, Персии, а также печатавшиеся в местных типографиях.

Положительную роль для судеб народного искусства Средней Азии сыграла деятельность русской прогрессивной интеллигенции. Ученые России первыми начали изучение народного искусства Туркестана. Широкую известность получили исследования и публикации В. В. Стасова, Н. Е. Симакова, А. Я. Куна, С. М. Дудина, Н. Н. Щербины-Крамаренко, В. И. Массальского. Н. Ф. Бурдукова, А. Фалькерзама, В. К. Розвадовского и многих других. Благодаря их трудам народное искусство Средней Азии стало достоянием науки и впервые получило должную оценку как искусство самобытное, высокохудожественное, обладающее своими многовековыми традициями, что явилось новым словом в науке в противовес утверждению западноевропейских ученых о провинциальном, заимствованном характере местного искусства.

Русские деятели сыграли большую роль в ознакомлении мировой общественности с народным искусством Средней Азии. С 70-х годов Туркестан в составе России принимал участие на международных выставках, где имелись разделы кустарных промыслов. Изделия среднеазиатских мастеров экспонировались в столицах и городах Европы и Америки: в Вене (1873 г.), Париже (1878 г.), Копенгагене (1888 г.), Чикаго (1893 г.), Стокгольме (1897 г.), Париже (1900 г.) Глазго (1902 г.), Сент-Луисе (1904 г.), Милане (1906 г.), Бордо (1907 г.) Париже (1910 г.), Мюнхене (1910 г.), Берлине (1914 г.), Лондоне (1914 г.). Мастера участвовали на многих всероссийских и отраслевых

выставках в городах России. Широко выставочная работа проводилась и в самой Средней Азии[3].

Большое научное значение имела и собирательская деятельность русских ученых, роль которых не ограничивалась созданием среднеазиатских коллекций для музеев Петербурга и Москвы. Их усилиями были основаны первые местные музеи: в Ташкенте (1876 г.), Новом Маргилане (1895 г.) и в Самарканде (1896 г.)[4].

В начале XX в., в период усилившегося упадка художественных ремесел, земскими деятелями принимается ряд мер, направленных для их сохранения. Так, в 1914—1917 годы делается неудавшаяся попытка к организации в Ташкенте керамической школы[5]. В 1915 г. основывается Туркестанский кустарный комитет, который начинает подробное и планомерное исследование отдельных промыслов с целью изыскания путей для их поддержки и дальнейшего развития[6]. Деятельность комитета сыграла положительную роль в исследовании вопроса о местных художественных ремеслах, но за непродолжительностью его существования, он не смог оказать влияния на состояние кустарных промыслов.

Декоративно-прикладное искусство Узбекистана второй половины XIX в. многообразно по видам, по материалам и способам оформления. Здесь получили развитие шелковое и хлопчатобумажное ткачество; набойка; выделка бархата; ковроделие; паласоткачество; кошмовалянние; вышивка; золотое шитье; керамика; чеканка по меди; ювелирное искусство: резьба, роспись и инкрустация по дереву; роспись по папье-маше; тиснение, вышивка и аппликация по коже; резьба по камню.

Искусство мастеров покоряло глубоким эмоциональным звучанием и высокой культурой формы, рисунка и колорита. Формам изделий мастеров присущи лаконизм, целесообразность и сопутствующая им предельная пластическая выразительность Материал раскрывается во всей своей декоративной силе. Все их искусство проникнуто любовью к узорности. Для орнаментальных композиций, обусловленных формой и назначением предмета, характерна свободная симметрия и расчет на несколько точек зрения — дальних и ближних; большая степень условности мотивов: обобщение, плоскостная передача и локальность цвета. Разработанность и богатство орнаментации сочетались с мастерским рисунком, свободным и артистически непринужденным.

В композициях господствовала растительная орнаментация с ее живой и музыкальной плавностью ритмов. Чаще мотив носил наименование предмета или явления реальной действительности. Одни названия возникли от первоначального прообраза, другие приписывались мотиву впоследствии по ассоциации со знакомым предметом. В этом сказался чисто народный, реальный подход к искусству, в частности к восприятию орнамента (порой самого отвлеченного, за давностью времен утерявшего связь с прообразом), желание его конкретизировать, увязать со своими жизненными представлениями. Такое реальное отношение к орнаментальному искусству сочеталось с присущим народному творчеству эмоциональным его восприятием. Сами наименования мотивов нередко создавали поэтически образные картины: «след дикой козы», «степной цветок», «брови горной куропатки», «весенний листок», «цвет зари», «яблоко, которое сделало туп» (т. е. упало) и т. д.

Своеобразие в использовании зооморфных мотивов заключалось в изображении части от целого. Подобный прием изображения не всегда диктовался стремлением избежать воспроизведения живого существа. В ряде случаев использовалось издавна воспринятое изображение символа, например, мотива рогов — олицетворения силы, мужества, защиты. В других случаях оно было подсказано тем житейским смыслом, который в него вкладывался, например, широко распространенное изображение лап или звериных и птичьих следов. След животного... Для жителя Средней Азии в нем таился важный смысл: по обычаям пустынь след указывал путь к воде, а значит, и к жизни.

Из мотивов предметного мира наибольшей популярностью пользовались изображения бытовых вещей, символизирующих гостеприимство: чайник, поднос, пиала, самовар, рукомойник, музыкальные инструменты

Встречались часто и космические мотивы: солнце, луна, звезды. Изображались и обереги: нож, амулет. Значительное место занимали пятнистый орнамент и геометрические формы: ромбы, треугольники, которые также выполняли смысловую роль оберега. Все это говорило об истоках искусства, о ритуально-магических представлениях и мифологических воззрениях далеких предков.

В позднейшее время многие элементы орнамента, давно утратив свой первоначальный смысл, продолжали существовать в силу глубокой преемственности традиций в народном искусстве, и как орнамент они порой продолжали развиваться, приобретая новое содержание. Так, например, мотив, именовавшийся ранее как «брови горной куропатки», позднее, сохраняя и прежнее свое название, одновременно, чуть видоизменясь, получил по ассоциации название «поезд» и т. п.[7]

Принципы, порожденные религиозной идеологией, отчасти влияли на видение и восприятие мира, что находило преломление в искусстве и выразилось в степени и характере условности изображений. Проповедь отчуждения художественного сознания от действительности порождала особую форму условности, не являющуюся обобщением и ярким раскрытием образа воспроизводимого предмета, а преднамеренным отвлечением от его прообраза. В этом искусстве условность, порожденная спецификой прикладного искусства, его декоративно-орнаментальными задачами, порой приобретала налет особой отвлеченности, продиктованной религиозно-мистическими представлениями. Но в целом для искусства определяющим являлось реально-поэтическое осмысление орнамента.

В отношении колорита для узбекского прикладного искусства характерна щедрость и красочность цветовой палитры. Мастера прекрасно владели цветовыми решениями, но особенно ярко их декоративное чутье сказывалось в нахождении контрастных сочетаний, ослепительно звонких и впечатляющих, в которых чистые и насыщенные цвета горят в полный накал. «... большего богатства красок не являет ни одна народная жизнь в мире, более тонкого и выразительного чувства колорита— никакая этнографическая картина земного шара по сравнению с городами Туркестана, особенно с Бухарой»,— восторженно писал посетивший Среднюю Азию в 1903 г. доктор Р. Карутц[8], объездивший многие страны мира.

За многовековую историю это искусство выработало свой яркий художественный язык, выражавший эстетические идеалы народа.

Основная роль узбекского прикладного искусства состояла в оформлении интерьера, одежды и утвари, в одухотворении быта людей. Здесь раскрывалась его тесная связь с жизнью, ее укладом, обычаями и традициями.

Интерьер

Своеобразие интерьера в домах оседлого земледельческого населения состояло в скромном убранстве жилых комнат и нарядном оформлении гостиной-мехмонхоны. Комнаты изобиловали нишами и встроенными полками, мебель использовалась минимально, что освобождало пространство, в котором большую роль приобретали как архитектурный декор: (расписные и резные деревянные потолки, двери, ставни, ганчевые стены и ниши), так и вышивки, ковры, керамика, чеканная посуда.

Из мебели в комнатах можно было встретить низенькие столики — хан-тахта, такие же низкие резные и расписные шкафчики для продуктов и утвари (джаваны) и сундуки. На шкафчики, сундуки и подставки, установленные в нишах или вдоль стены, водружались стопки разноцветных одеял, тюфяков, подушек. В нишах с маленькими ячейками и полками расставлялась керамическая и медная посуда. Почти все вещи располагались в нишах, оставляя комнату просторной. Пол сплошь устилали ковры, паласы и кошмы. Большую роль в убранстве интерьера играла вышивка. Вышитый фриз шел вдоль потолка по периметру комнаты, сузани покрывали стопки одеял, занавешивали ниши. Зеркала в ряде районов помещались в вышитых мешочках «ойна-хальта».

В убранстве юрты, жилище кочевого и полукочевого населения, главную роль играли тканые изделия: ковры, паласы, торбы, мешки, сумки, а также многометровые разной ширины полосы, выполненные в ворсовой и паласной технике и надежно скрепляющие остов и перекрытие юрты. Юрта делилась на хозяйственную и парадную части, которые соответственно оформлялись. Пол устилали те же ковры, паласы и кошмы. Мебель играла еще меньшую роль, чем в комнате. На резные и расписные шкафчики и сундуки складывались стопки одеял и торбы с одеждой. Торбы имели нарядную лицевую сторону, чаще выполненную в ковровой технике. Художественно оформленные мешочки разного назначения (для одежды, соли, чая, ложек и т. д.) развешивались по остову юрты. Вся юрта выдерживалась в радостном красно-коричнево-белом колорите.

Представляло интерес и оформление своеобразного переносного интерьера — легкой палатки из плотной ткани, которая в саду или пути при необходимости разбивалась за четверть часа и спасала от палящих лучей солнца. Специальные мастера трудились над ее созданием. Яркая снаружи — зеленая или в бело-синюю полоску, она была особенно нарядна внутри. Стенки ее разбивались на вертикальные панно, украшенные аппликацией и узорными тканями (адрас), искусно скомпанованными. По композиции панно палаток перекликались с ганчевыми панно мехмонхоны. Очень находчиво, простыми средствами создавалась нарядная и прохладная летняя комната на лоне природы.

Одежда

Своеобразие одежды местных народов издавна определялось климатическими, бытовыми условиями и родо-племенными традициями.

В XIX в. одежда — халаты, платья, рубахи — продолжала сохранять архаичные черты: широкая, длинная, цельнокроенная, она свободно ниспадала, скрывая формы человеческого тела. Одежда отличалась единообразием: зимняя и летняя, мужская, женская и детская, она была близка по форме и крою.

Мужчины носили прямого покроя рубахи, нижние (яхтак) и верхние халаты (тун, чакман). Халаты были легкие и стеганные на вате. По бокам халата имелись разрезы, что делало одежду удобной для ходьбы, езды верхом и сидения на полу. При необходимости халаты подпоясывались. Пояса в парадной одежде знати были нарядными — бархатными или вышитыми с серебряными узорными бляхами и пряжками, с многочисленными подвесками, футлярчиками для гребня, огнива, бритвы, табака, ножнами, кошельками. В повседневной одежде подпоясывались длинным шарфообразным кушаком и четырехугольным платком, сложенным косячком, складки которых также служили вместилищем для мелких вещей. Штаны делались широкими прямого покроя, ссужавшимися книзу. Головной убор составляли кулохи и тюбетейки, поверх которых обертывалась чалма — белая, красная, синяя, зеленая, а у знати расшитая золотом и серебром. Были в обиходе и меховые шапки.

Женская одежда — халаты, платья, паранджа — также была широкого прямого покроя, чуть раскошенная книзу, и не имела воротников. Головной убор женщин состоял из трех основных элементов, сочетания которых варьировались в разных районах: шапочки с накосником (для женщин), шапочки (для девушек), платка и тюрбана. Женщины носили яркие шаровары до пят, узенькие у щиколоток, которые были удобны для сидения на полу. Детская одежда повторяла формы одежды для взрослых.

Наряду с общими чертами одежда каждого района, каждого народа и племени имела своеобразие в используемой ткани, ее колорите, в более широком или узком крое, в длине и ширине рукавов, жесткой и мягкой стежке и т. д. Особенно ярко это своеобразие сказывалось в оформлении и покрое головных уборов — тюбетеек, которые были по особому выразительны и неповторимы для каждого района. В головных платках, разных по оформлению: гладких, вышитых, орнаментированных способом перевязки «калгай» и мелкоузорного ткачества «терма», а также привозных жаккардовых и набивных, своеобразие проявлялось и в способе их завязывания. Из платков женщины и девушки разных районов, в зависимости от возраста и семейного положения, создавали на голове сооружения, интересные по форме и различные по эмоциональной настроенности: сложные и простые, скромные и величественные, строгие и игриво-кокетливые.

До 80-х годов XIX в. одежда сохраняла туникообразный силуэт. Раскроенная по прямым линиям, с невидимыми швами (т. к. ткань чаще соединялась по кромке), без деталей, она смотрелась монолитно. С ее формой гармонировали и ткани: абровые (оформленные способом узорной перевязки основы — см. ниже), полосатые, гладкие и набивные.

Полосатые ткани подчеркивали вертикаль долгополых одежд. Узор абровых тканей, не разрезаясь, не искажаясь, подавался во всей его декоративной целостности. Причудливость расплывов абрового узора, переливы шойи, муаровые разводы адрасов и бекасабов раскрывались при движении свободно ниспадающих складок тканей. Совершенно монолитно воспринимались одноцветные платья: красные, малиновые, желтые, розовые.

Одежда по борту, подолу, низу рукавов, вороту часто обшивалась узорной тесьмой (джияком). В истоках этого приема лежали древние магические представления о символическом узоре-обереге, располагаемом по краям одежды и охранявшим человека, который ее носил. В XIX в. этот первоначальный смысл был почти забыт. Тесьма вносила особую нарядность и законченность в одежду.

С 80—90-х годов намечается изменение силуэта одежды. При этом следует отметить, что в народной среде форма одежды подвергалась меньшим изменениям. Она по-прежнему сохраняла свободный, туникообразный силуэт и крой по прямой линии. В одежде высших классов, знавшей и ранее более изящный приталенный силуэт, наметились две тенденции: монументализации и утонченности. Первая выразилась в появлении мужских халатов и женских платьев обычного свободного покроя, но гиперболизированных размеров, рассчитанных на создание впечатления подавляющей величественности, что являлось косвенным отражением определенных социальных идей. Вторая линия возникла не без влияния русской и татарской одежды и привела к возникновению новых форм одежды приталенного силуэта. Такая одежда приблизилась к формам человеческой фигуры, получила членения, детализировалась и усложнилась в крое (воротник, кокетка, вырез проймы в платье)[9]. Определенную роль в одежде приобрели ткани русского производства. Эта линия говорила о следовании более общим современным формам костюма.

Ткани

Узбекские ткани издавна отличались своеобразием художественного оформления и декоративной выразительностью. Они получили известность далеко за пределами Средней Азии. Во второй половине XIX в. ткачество являлось здесь самой развитой отраслью ремесла[10]. Славились своими тканями, различными по виду и по орнаментации, многие города и кишлаки: Бухара, Маргилан, Наманган, Самарканд, Коканд, Хива, Ургут, Бешарык, Китаб и Карши. Наибольшее распространение имели ткани бумажные: калами, алоча[11], суси, чит; полушелковые: бекасаб, банорас, пасма, адрас, дуруя, якруя, атлас, бахмал[12]; шелковые: шойи, атлас, хан-атлас. В этих тканях, за исключением атласа и бархата (бахмал), использовались простейшие виды переплетения: полотняное и репсовое. Изготовлялись и шерстяные ткани для верхней одежды (шол, босма, кокма).

От середины XIX до начала XX вв. наблюдался постепенный спад производства бумажных тканей[13], которые в тех условиях не выдерживали конкуренции с ситцами, ввозившимися в Среднюю Азию из России, Англии, Франции, Турции, Персии. В области шелкоткачества 60—70-е годы XIX в. явились периодом расцвета. «Шелкоткацкое

производство росло и достигло в своих произведениях такого совершенства, что первое время по присоединении края к России не только успешно конкурировало с наводнившими местный рынок произведениями московских и лодзинских фабрик, но и само начало вывоз своих оригинальных изделий в Европу»,— беспристрастно свидетельствовал об этом сановник К. К. Пален[14]. И в самой Средней Азии после присоединения шелковые ткани вошли в более широкий обиход. Но к началу XX в. спад коснулся и шелкоткачества.

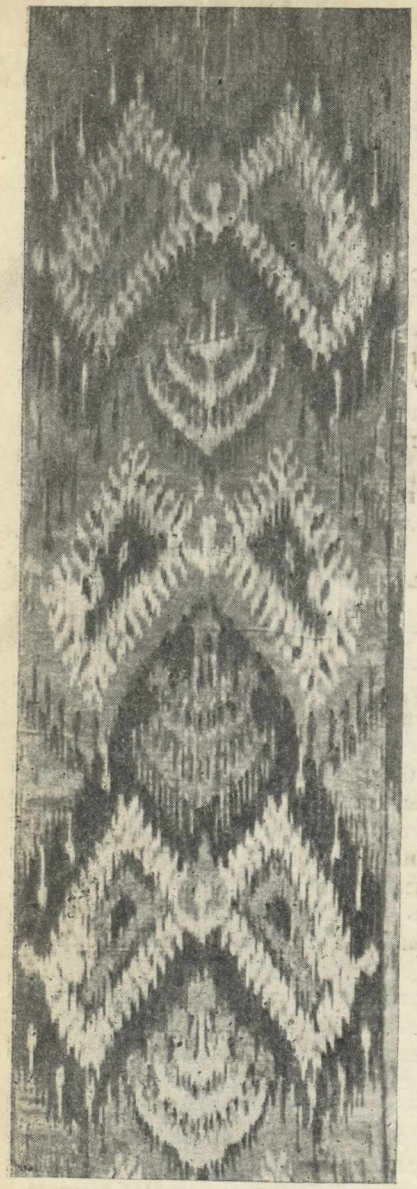
Шелковые, полушелковые и бумажные ткани сохраняли много общего в приемах оформления. Они орнаментировались абровыми, полосатыми, клетчатыми и набивными узорами. Делались одноцветные ткани и ткани двуцветные, в которых разноцветные уток и основа создавали переливы (лилово-золотистые, зелено-малиновые и т. д.). Часть тканей сохраняла естественный цвет пряжи (белого шелка и хлопка); хлопка кофейного цвета (малля) или верблюжьего подшерстка — в пушистых шерстяных тканях.

Из чисто шелковых тканей мастера вырабатывали шойи, атласы, хан-атласы — тонкие и легкие. Круг использования их был ограничен. Они шли на женскую и детскую одежду зажиточных слоев населения и мужскую одежду знати, о чем свидетельствовали их наименования — шахская, ханская.

Продолжавшее существовать предписание против роскоши, не разрешавшее мужчинам носить одежду из чистого шелка[15] (которое обходилось знатью), способствовало распространению производства полушелковых тканей. Но причина их популярности таилась и в другом: в большей дешевизне и своеобразии их фактуры. Внешне они сохраняли вид шелковых, так как шелковая основа благодаря репсовому переплетению сплошь застилала толстый бумажный уток. Уток в свою очередь придавал ткани плотность и жесткость, усиливаемые лощением. Такие ткани хорошо держали форму широких ниспадающих одежд. «Халат, сшитый из подобной материи, имеет вид пышный и придает внешности обладателя сановитость, чем здесь очень дорожат»,— свидетельствует очевидец[16]. Использовались они и в убранстве интерьера для покрывал, занавесок, одеял, подушек.

Наибольший интерес представляло оформление абровых шелковых, полушелковых и, значительно реже, бумажных тканей. Способ «абрбанди» заключался в резервации отдельных участков основы путем перевязки с последующим окрашиванием согласно узору и расцветке. Такой способ создавал интересный художественный эффект — узор приобретал расплывчатые, тающие контуры. Рисунок абровых тканей являл собой причудливые стрельчатые разводы радужной окраски. Композиции абрового узора отличались многообразием, излюбленные среди них представляли: расположение крупного мотива или цепочки из более мелких — во всю точу ткани; размещение мотивов в полосах; а также их раппортное построение. В орнаменте сочетались геометрические, растительные и предметные мотивы: овалы, кусты, деревья, ювелирные украшения. Колорит тканей колебался от двух до многоцветного.

Несмотря на замедленность общего развития художественных ремесел в XIX в., изменения эстетического порядка, обусловленные истори-



Адрас. Бухара. Конец XVIII—начало XIX в.

ческими процессами, вели к зарождению и в прикладном искусстве новых стилевых черт. В искусстве оформления текстиля наиболее ясно прослеживалась линия монументализации общего образного строя тканей. Более четко она проявилась в изделиях бухарской группы и, в меньшей мере, в ферганских. Абровые ткани XVIII— первой половины XIX в. обычно узки (25—40 см). Рисунок их изящен, мотивы невелики, тонко и сложно разработаны, линия их контура прихотлива, фон и узор нередко равнозначны, весь ритм орнамента очень живой. Трактовка мотивов предельно условна, тона красок глубоки и мягки, узор в целом живописен и воспринимается как веселая игра цветных и солнечных пятен, за которыми порой угадываются реальные предметы.

Прекрасным образцом ткани этого стиля является бухарский адрас[17]. Узор его составляют две ромбовидные формы, соприкасающиеся углом. В образовавшиеся сверху и снизу четырехугольные поля вписаны цветущие кусты. Особенно выразителен колорит адраса, он наряден и торжественен. В нем доминируют красный, синий, белый с мелкими вкраплениями желтого и зеленого. Цвета взяты единой светосилы: густой и глубокий синий сочетается с таким же красным. Используя два контрастных цвета, мастер, на границах узора, при перевязке, накладывает их один на другой. При этом палитра обогащается третьим цветом — лиловым, богатым оттенками, порой переходящим почти в черный. Благодаря перевязке он переливается и сверкает отдельными красными и синими нитями. Создается очень живописный и органичный переход между двумя дополнительными цветами. Белые формы и цветные пятнышки усиливают колорит и, как и взволнованная линия контура рисунка, создают живой ритм. Весь узор как бы течет, переливается, он полон движения.

Во второй половине XIX в. шире становится сама ткань (40 и более см.), что уже подсказывало иное решение оформления, но главную

роль играли новые эстетические требования. Изменения коснулись всех средств художественной выразительности. Узор просторнее ложился на свободном фоне. Укрупненные мотивы приобрели бóльшую четкость и плавность контура. Преобладала силуэтная манера передачи узора. Наряду со сложными все больше вводятся простые, ясные формы орнамента. Расширяется круг мотивов, среди которых можно встретить и техническую новинку того времени — изображение керосиновой лампы. Усилилась контрастность сочетаний. Колористические изменения были тесным образом связаны с проникновением в конце XIX в. в Среднюю Азию анилиновых красителей. На смену мягким оттенкам растительных красителей приходят яркие и звонкие. Мастера, ранее знавшие тональные переходы от цвета к цвету, отдают предпочтение их контрастному сопоставлению.



Адрас с узором «чаян» — «скорпион». Бухара. Конец XIX в.

Под влиянием русских вкусов появились абровые покрывала—цельные, с центрической композицией узора[18], которые ранее делались сшивными из адраса и шойи.

Широкое распространение продолжали сохранять полосатые ткани, узор которых, как и в абровых, создавался цветными нитями основы. Искусство сновальщиков в этот период достигало высокого совершенства. Сравнительно простым способом они выделывали ткани, интересные в художественном отношении. Оперируя только цветом и масштабом полос, они создавали ткани различного назначения и эмоциональной выразительности — от бумажных калами, предназначенных для рабочей одежды бедноты, до бекасабов — для парадных великолепных

одеяний вельмож. Особенно полно могла развернуться фантазия ткачей шелковых (шойи) и полушелковых тканей (бекасабов, банорасов, пасмы[19]) и т. д.

Мастера владели богатейшей палитрой. Их ткани поражают смелостью цветовых сочетаний. Классической найденностью отличались бекасабы Ферганской долины, их холодная цветовая гамма строилась на чередовании синих, зеленых и лиловых полос. Благородны по колориту банорасы в узенькую белую и черную полоски, которые в России называли «серебряными». Нарядна и торжественна по сочетанию и ритму ткань из Карши[20], в ней широкие жемчужно-розовые полосы с муаровым отливом чередуются со средней ширины — черными. Этот, казалось бы, совершенно отвлеченный узор, как и другие, раскрывает поэтическую наблюдательность мастера. При виде ее невольно перед глазами возникают стаи розовых скворцов, облюбовавших юг Узбекистана. Природа одарила их изысканным по цвету оперением: головка, крылья и хвост у них черные, с синевато-зеленоватым отливом, а брюшко и грудь — нежно-розовые.

В бумажных тканях—каламе и алоча — излюбленными оставались звонкие сочетания: синих, красных и белых полос, нередко оживленных зелеными и желтыми.

В своем движении к концу века стилистические изменения в полосатых тканях, особенно полушелковых, выразились как в усилении цветовой интенсивности, так и в увеличении широты ритмических шага полос.

На высоком уровне стояло в середине века искусство набойки: красно-черной, многоцветной и индиговой. Особого декоративного лаконизма достигли читгары в области красно-черной набойки. Орнаментация скатертей, занавесей, верха для одеял четко делилась на средник, часто с розеткой в центре, окруженной раппортным узором, и на широкую нарядную кайму. В рисунке преобладал растительный орнамент, дополненный геометрическим. Напряженность колорита создавалась сочетанием густого красного с бархатисто-черным на светло-розовом фоне. В тканях набивался раппортный узор.

Во второй половине века в оформлении набоек наметились стилистические изменения, которые ярче выразились в более нарядных штучных изделиях. В трактовке растительных мотивов заметен отход от конкретизации к обобщению, от тонко разработанных изящных форм (ирис, тюльпан, гвоздика) к бóльшей их условности, а нередко и к воссозданию собирательного образа цветка. От мягко разбеленного колорита к более сочному и напряженному. Эти стилистические изменения в набойке происходили особенно медленно из-за долгой жизни колыбов. Часто в одном изделии использовались и старые и новые колыбы. Коснулись набойку и упадочные тенденции: загромождалась композиция, мотивы орнамента несоразмерно увеличивались, приобретали вычурные конфигурации, а порой накладывались друг на друга, что разбивало целостность формы.

В метражной набойке изменения носили несколько иной характер. В середине века широко бытовали ткани с мелким узором, которые В. И. Даль называл: «выбойка с черными мушками»[21]. Узор их был

текстилен, условен и выразителен. «Мушки» имели у мастеров конкретные наименования: «гвоздики», «кошачьи лапки», «капельки» и т. д. К концу века в одних тканях орнамент укрупняется, в других, под влиянием ситцевого рисунка, он измельчается. В целом набойка становится более свободной и разнообразной по оформлению. Одновременно идет процесс вытеснения местных бумажных тканей фабричными. Производство набойки сокращается, сужается ее назначение, она превращается в подкладочную ткань.

Состояние и мысли ткача в те годы нашли выразительное звучание в старой народной песне:

Богатые люди товар мой хулят.
А тот, чья одежда пестра от заплат,
Дешевой материи до смерти рад.
Прочна, хороша и красива она.

Пусть носят шелка богатей и купец.
Зачем мне твой ситец, торговец хитрец?
Что ситец? Две стирки — и ситцу конец.
А наша мата хороша и прочна.

Ловки мои руки, на дело я скор,
На крепкой мате — разноцветный узор.
Купец, промышляющий шелком, хитер.
Товар мой как шелк, да иная цена.[22]

Искусство оформления тканей в Узбекистане во второй половине XIX в. представляло широко распространенную, интересную и многогранную отрасль, которая в своем развитии имела и новые художественные приобретения и потери.

Ковроделие

Ковроделие, связанное в основном со скотоводческим хозяйством, продолжало существовать в районах Андижана, Самарканда, Кашкадарьи, Сурхандарьи, Бухары и низовьев Аму-Дарьи. Оно носило характер домашнего женского производства. Мастерицы владели разнообразной техникой ворсового и паласного ткачества. Для ковров типичной являлась 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[23]. Среди них наиболее популярным оставался мотив рогов. Своеобразие местной манеры трактовки орнамента представляла сильная геометризация изображений. В полихромной гамме ковров и паласов доминировал красный цвет.

Из ворсовых изделий наибольший интерес представляли андижан-

K. Behzod nomidagi
Milliy Rassomlik
va Dizayn Instituti
KUTUBXONA
No 9212

88007

ские и самаркандские ковры и предметы убранства каракалпакской юрты.

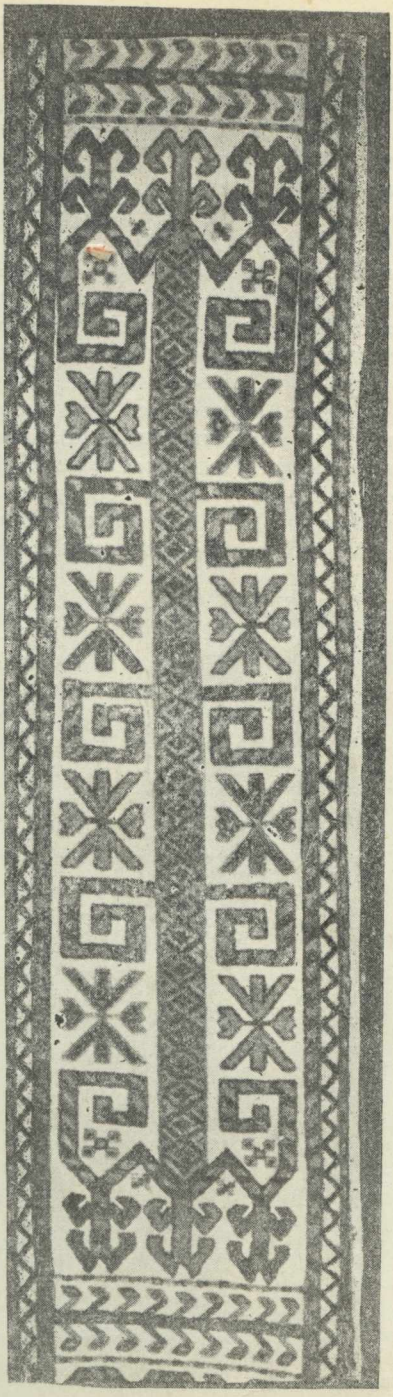
Андижанские ковры вырабатывались киргизским и узбекским населением Ферганской долины. Типичным образцом хыдыршинского ковра[24] второй половины XIX в., в котором раскрывалось своеобразие местных художественных принципов, являлся ковер[25], центральное поле которого занимает повторяющийся крестообразный мотив, в орнаменте каймы ведущим является мотив «волна». Композиция узора и ритм его ясны, он прост и красив по начертанию. Четкие крестообразные формы орнамента вырисовываются сильным декоративным силуэтом. Сдержан колорит, он включает два контрастных цвета: синий и красный. Но благодаря их тональной разработке, создается тонкое сочетание из алого, земляничного и темно-красного с темным и ярким синими. Главным в решении андижанских ковров являлся лаконизм выразительного языка. Ковровые изделия середины века были плотны, невысокой ровной стрижки, бархатисты

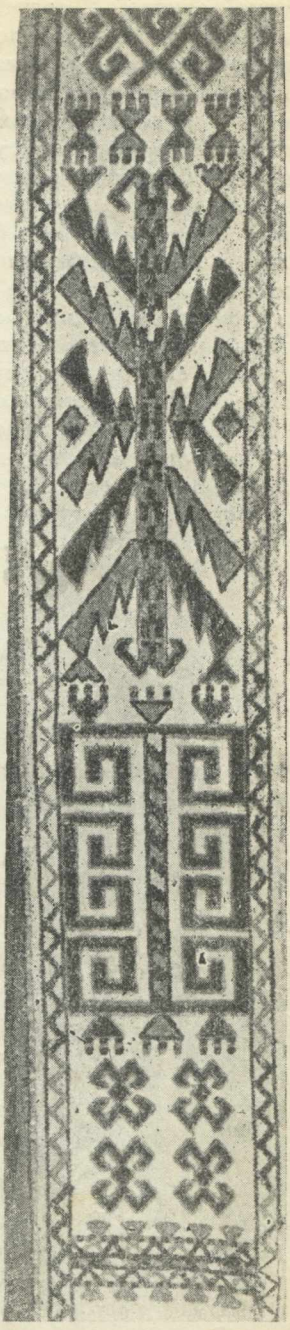
Ковры районов Самарканда более разнообразны. Среди них своей оригинальностью выделялись высоковорсные пушистые ковры «жулхирсы» (медвежья шкура). Они имели удлиненную форму и нередко сшивались из узких полос. Узор их чаще строился из геометрических форм, в более ранних встречались как цветочные розетки, так и округло очерченные мотивы рогов[26]. Органично найденными являлись для них композиции из цепочек ромбических фигур, которые вторили удлиненной форме ковра. Эти текучие формы рисунка подчеркивались расплывчатыми контурами узоров, которые создавались редким и высоким ворсом[27]. Ворс ложился, стирая грани узора и цвета, и орнамент приобретал мягкость, присущую самой фактуре ковра.

Среди ковровых изделий аму-дарьинских каракалпаков, предназначенных для убранства юрты, представляли интерес выполненные в комбинированной технике настенные мешки, торбы для одежды и особенно тканые полосы «бау», которые живописно оплетали юрту, скрепляя ее остов. В юртовых дорожках длиною в 15—20 метров чередовались вытянутые геометризованные медальоны. Узор, выполненный в ворсовой технике и поэтому рельефный и в то же время линейно-графический по начертанию, красочным силуэтом выступал на светлом и гладком фоне «баскура».

Более широкое распространение имело производство паласов (гилямов). Использование в них различной техники тканья, говорившей о древних и богатых традициях, создавало всевозможные декоративные эффекты. В гилямах «араби», которые ткались арабскими племенами, жившими на юге страны, крупный уступчатый орнамент создавался толстым цветным утком. Они выполнялись в паласной технике с зазорами.

В самых нарядных, свадебных «девичьих» паласах использовалась техника «беш-кашта» (выборная). Их многоцветный, чуть выпуклый узор лежал над поверхностью фона. Чаще в гилямах узор создавался цветной основой, оплетавшей толстый уток, который оставался невидимым. Тонкость и четкость геометризированного узора достигалась в паласах «гажари» и «терма», в которых орнамент полос создавался



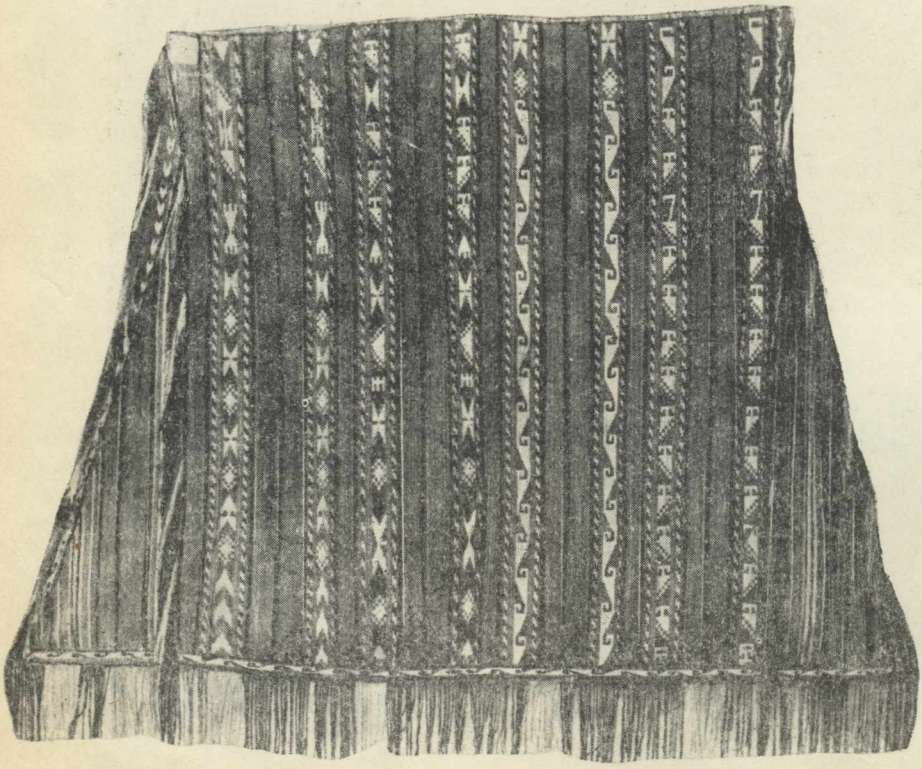


Ак-баскур. Фрагменты. Каракалпакия. XIX в.

двуцветной основой. Простейший вид гилямов делался с узором из гладких цветных полос, умело подобранных по ритму и сочетаниям.

Наряду с ковроделием издавна имело распространение и валяние кошем. Из различных способов выделывания узорной кошмы здесь чаще использовался прием вваливания цветной шерсти в одноцветный фон, что создавало мягкие контуры орнамента. Узор кошем не отличался сложностью. Крупные, завитковые формы мотива «рогов» яркими красными, желтыми, белыми пятнами располагались чаще на сером или коричневом фоне.

К концу века изменения коснулись и ковроделия. Усиление спроса в Европе на среднеазиатские ковры и вызванный им торговый ажиотаж привел к расширению их производства, к спешке и небрежности изготовления. Творческое отношение заменялось копированием. Рисунок становился суше, схематичнее, мотивы упрощались и искажались неровной стрижкой. Толще становилась пряжа, уменьшалась ее крутка, сырье отбиралось и обрабатывалось менее тщательно. Большое влияние на изменение колорита ковров оказало введение анилиновых красителей. Исчезала мягкость и глубина цвета, тонкость его сочетаний, серебристый блеск ворса. На работу ковровщиц влияли вкусы заказчиков и скупщиков, которые определяли размеры и рисунки ковров. Заказывались ков-



Попона. Ткачество в технике «гажари». Бухара. XIX в.

ры колоссальных размеров, для которых мастерицы не находили верных пропорциональных и ритмических решений узоров. В орнамент эклектично вводились рисунки фабричных тканей, линолеумов, вышивок крестом «стиля» модерн[28]. Ковроделие теряло свои традиции и вступило в полосу упадка.

Вышивка

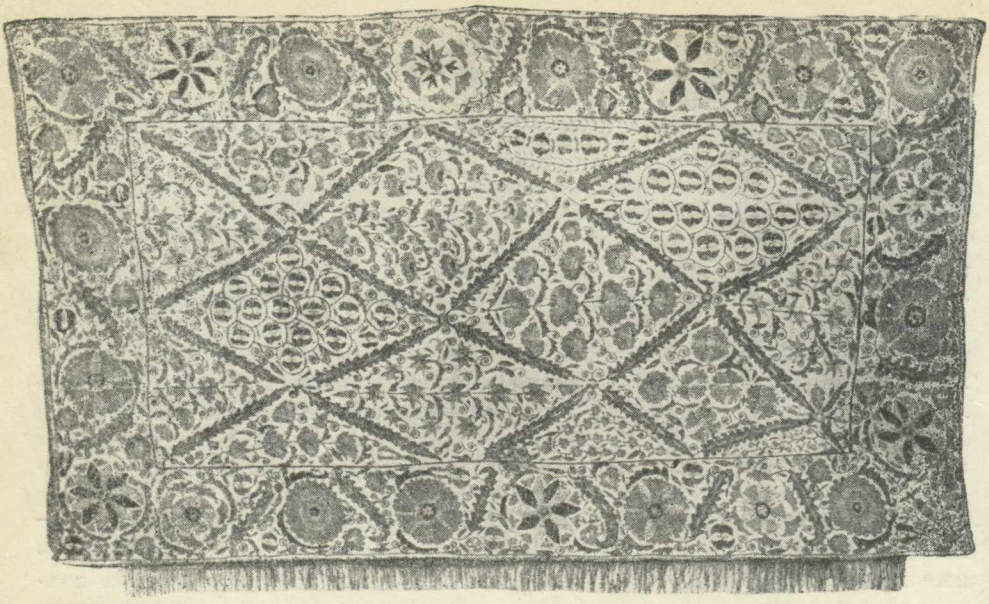
Во второй половине XIX в. вышивка носила характер национального призвания. Она охватывала многие стороны быта, и искусством вышивания владела почти каждая женщина. Вышивка окружала человека всю жизнь и особенно в ее торжественные моменты. С малых лет девочка начинала готовить себе приданое, в котором вышитые изделия занимали значительное место. Невесту в дом жениха приводили под расшитым шелками сузани. Вышивками увешивали комнату молодых, расшитые наволочки, накидки на изголовье, простыни и покрывала устилали брачное ложе. В отдельных районах расшивались грудь, рукава и подол платья невесты, ее ручной и головной платки. Для жениха вышивалась красочная тюбетейка и поясной платок.

И в будни и в праздники комнату украшали вышитые фризы, занавеси для ниш, покрывала на стопки сложенной на день постели, настенные мешочки для зеркал. В одежде расшивались головные уборы, пояса и узорная тесьма «джияк» («широз»), которая обрамляла края платьев, халатов, шаровар и тюбетеек.

От монументальных сузани, которые органично включались в архитектурный ансамбль интерьера, до мелочей — мешочков для чая, соли и даже держалок для закопченных котлов и стелек для обуви— все любовно расшивалось и становилось нарядным, доставляло человеку радость.

Как в сказке народ выражал свои мечты и чаяния, так поэтически нежная душа женщины, ее представление о прекрасном, воплощались и звучали в вышивках. Вышивка была единственным доступным женщине видом изобразительного искусства, выражавшим ее настроение и чувства, отсюда ее большая эмоциональная насыщенность.

Предназначенная для сузани белая бумажная кустарная ткань (буз, карбос) попадала в руки рисовальщицы «чизмакаш». Ее профессия была наследственной и окружалась ореолом таинственности[29]. Краской намечались контуры основных элементов рисунка. Композиционно сузани делилось на основное поле и кайму. Схема узора строилась симметрично, при легкой асимметрии деталей, что вносило в вышивку свежесть и непосредственность. Ткань расшивалась многоцветными шелками. «Сузани»— буквально означает «игольный», т. е. вышитый иглой, в отличие от вышивки крючком. Много различных швов знали вышивальщицы, но самым излюбленным среди них был «босма» и его разновидности. Красивый и сдержанно-орнаментальный по фактуре, он давал возможность наиболее рационально и скоро перекрывать сплошь крупные детали узора. В вышивке господствовали растительные мотивы, реже встречались древние магические символы и изображения птиц, и как исключение — животных и людей[30]. От второй половины XIX в. также сохранились вышивки с письменами. Арабский шрифт с его орнаментальной пластикой гармонично сочетался с затейливыми изгибами



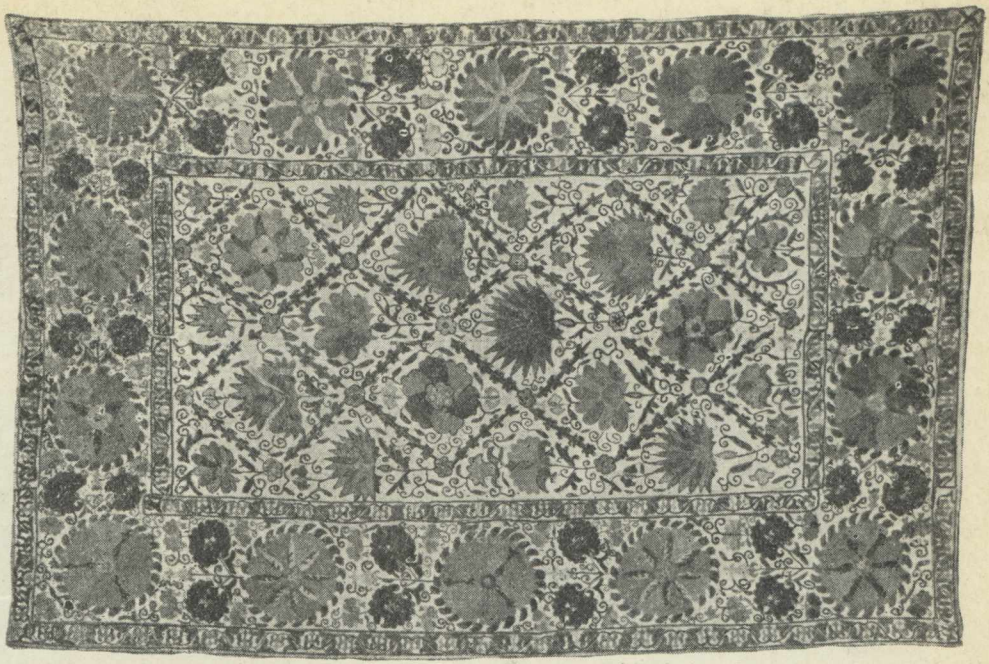
Такияпуш — покрывало на сложенные в нише стопкой одеяла и подушки. Вышивка «босма». Нурата. Середина XIX в.

растительных форм и органично включался в узорные композиции вышивок. Изречения, добрые пожелания и житейские сентенции углубляли эстетическую образность и содержание вышивок.

Сузани первой половины и середины XIX в.— лиричны и воссоздают сказочно-поэтичный образ щедро цветущего сада. Под руками искусных вышивальщиц на ткани распускались пышные цветы и нежные бутоны, прихотливо изгибались стебли и побеги. Иногда среди листвы и кустов «расхаживали» важные и нарядные птицы с красочным опереньем. Орнаментальный узор вышивок наполнен живым ритмом, полихромный колорит гармоничен и живописен. Эти вышивки как бы символизируют возрождение природы и звучат как гимн жизни.

Ярко черты этого стиля воплотились в нуратинских, бухарских, самаркандских сузани. В вышивке из Нурата[31] применен принцип двупланового построения, характерный для узбекских и таджикских сузани. Издали ясно воспринимается сетчатая композиция основного поля, заполненного узором, и крупные розетки каймы. При ближайшем рассмотрении раскрывается легкая и живая асимметрия рисунка кустов, многообразие цветочных мотивов, изящество и выразительность их форм, богатство цветовой палитры, мягкость и гармония ее тонов.

Вышивки других крупных центров, сохраняя ту же живость ритма, полихромность, пластичность линий рисунка, несли свои локальные черты. В самаркандских сузани излюбленным являлся мотив тонко разработанной яркой и многоцветной звездчатой розетки. В Бухаре в вышивке применялся тамбурный шов. Различное расположение его стежков, ме-

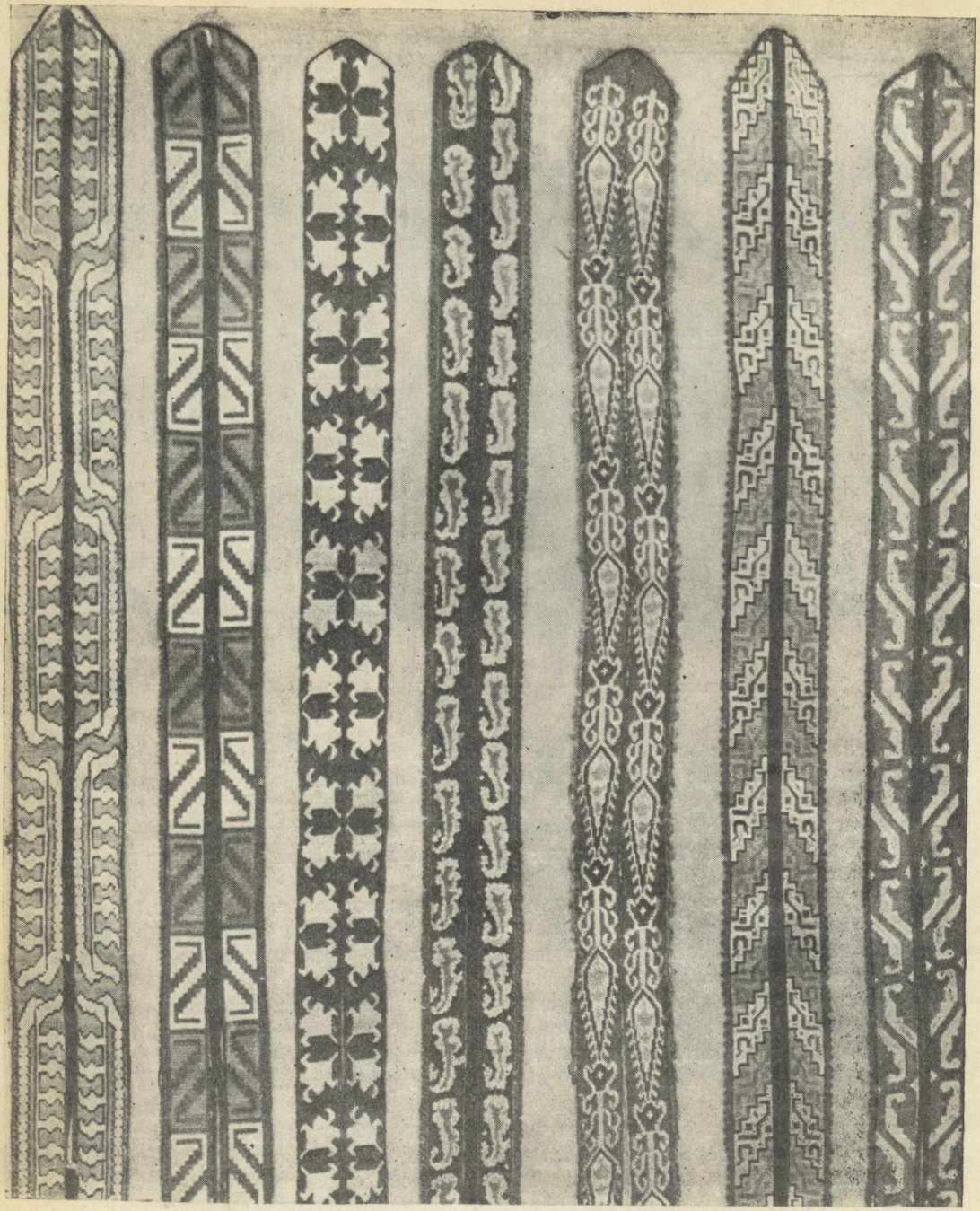


Сузани. Тамбурная вышивка. Бухара. Середина XIX в.

нявших блеск шелка, создавало впечатление тонких цветовых переходов. В Шахрисабзе узор разрабатывался радужным приемом «абр», в Ташкенте наряду с графически изящной вышивкой «гулкурпа» существовали вышивки «паляков» с многочисленными малиновыми розетками в окружении сине-зеленой листвы, отличавшиеся темным сдержанным колоритом[32].

Другую область применения вышивок представляла одежда. Но следует отметить, что при всей любви к орнаментализму в одежде вышивка использовалась незначительно, что объяснялось декоративностью самих узбекских тканей.

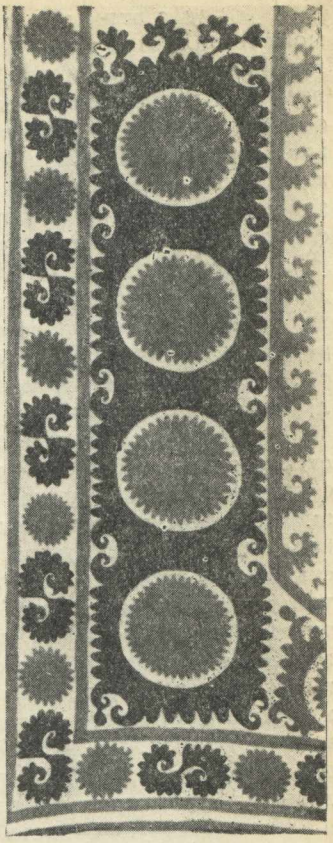
Изумительное мастерство вышивальщиц, их неистощимая фантазия и тонкий вкус раскрывались в оформлении тюбетеек. Разноцветные тюбетейки: зеленые, лиловые, красные, черные, розовые, белые, расшитые яркими шелками, отличались тонкостью и красотой орнаментов. Способов зашива и композиций узоров имелось множество и они без конца обновлялись. Одни из них появлялись и быстро исчезали, другие, полюбившиеся, передавались из поколения в поколение. Наибольшую известность среди них получили тюбетейки из зеленого и лилового шелка, красочно расшитые фигурным медальоном (Коканд, Маргилан); черные с белым бодомом (Чуст); многоцветные, сплошного зашива «ироки» (Шахрисабз); изысканные по колориту: с белым узором, выявленным тонким черным контуром, на белом же зашитом шелком фоне,



Джияк — узорная тесьма для одежды. Вышивка «ироки» — крест. Шахрисабз
Конец XIX — начало XX в.

и с редкими малиновыми цветами тюбетейки «уткур» (Ташкент). Сохранились уникальные нарядные тюбетейки со сложным полихромным сплошным узором, расшитым разнообразными мельчайшими швами.

Искусство вышивания на протяжении второй половины XIX — начала XX веков в своем развитии имело определенные достижения и потери. С 70—80 гг. в вышивке, главным образом крупной, связанной с интерьером, намечается ряд стилистических изменений, противоречивых, как и само время. В творчестве мастеров ряда городов возникают поиски лаконичного обобщенного решения, усиливается стремление к монументализации образного строя сузани. Вышивка наполняется новым содержанием, передает ощущение внутренней силы. Наиболее органичное выражение эта линия нашла в работах ташкентских и самаркандских мастериц, которые создавали паляки, торжественные по своему характеру. Композиция самаркандского паляка предельно проста: на белом фоне раппортно расположены большие вишнево-малиновые розетки, широк и размерен их ритмический шаг, форма их крупна, обобщена, цвет лаконичен. Розетки окружены мощными, упруго изгибающимися, как бы наполненными жизненными силами побегами, черный цвет которых усиливает напряженность колорита,— все решение, ясное и впечатляюще выразительное, рождает монументальность звучания вышивки.



Фрагмент вышивки с мотивом «поезд». Шов «босма». Самарканд. 1912 г.

В других центрах то же стремление к лаконизму, но еще более подчеркнутому, создает градацию от монохромных монументальных решений до изысканно утонченных. В первых, на активно цветных фонах — темно-зеленом, малиновом,— вышиваются крупные белые медальоны сложной конфигурации. Они располагаются раппортно, в размеренном ритме, с широкими интервалами. Весь художественный эффект многометрового панно строится на силуэтной выразительности, цветовой контрастности и широком ритмическом шаге. В других — тот же графический нежный по цвету, белый или пастельно-разбеленный узор, но только тонко разработанный и изящный, легким ажуром ложится на темный фон (Самарканд, Ферганская долина, Пскент). Данные явления следует отнести к достижениям второй половины XIX в., так как вышивка в своем историческом развитии, не утеряв эмоциональной силы, выработала новые формы художественной выразительности, приобрела новое образное звучание.

Наряду с этим проявились и упадочные тенденции. Ложно понятая монументализация и стремление к помпезности приводили к непомерному увеличению размеров сузани, композиции которых распадались, выявлялась диспропорция масштабов узора. Утерей чувства логики можно объяснить появление больших сузани, зашитых сплошным крестом «иреки», ранее предназначавшимся для мелких изделий (Шахрисабз). Проявлялась тенденция и к изощренности изобразительного языка, выразившаяся в усложненности узора, изломанности и замысловатости его форм, дробности ритма, цветовой дисгармонии. Эти черты можно было наблюдать в отдельных ташкентских гулкурпа и самаркандских сузани. Другой крайностью явилось массовое распространение вышивок, напоминающих «скоропись»,— своеобразный суррогат искусства в дань ритуалу. Между этими вышивками лежали различия социального характера. С одной стороны, наметилась тенденция к украшательству, с другой — к предельному упрощению.

К концу века вышивка в интерьере начинает терять свое практическое назначение и все больше приобретает декоративный характер. Доступность русских ситцев и сатинов превращает ранее уникальную вышивку на цветных тканях в массовую. В трактовке мотивов орнамента возрастает схематическая условность изобразительного языка, орнамент становится отвлеченнее. И одновременно усиливается интерес к предметам реального мира, особенно новым. Так появляются в вышивке мотивы: самовар, сундук, поезд. Использование анилиновых красителей вносит в вышивку цветовую резкость. В начале XX в. наметились изменения и экономического порядка: вышивка начинает приобретать характер кустарного производства и изготовляться на заказ[33].

В конце XIX в. в Узбекистане появляется машинная тамбурная вышивка, которая зарождается на основе узбекской, татарской и азербайджанской многоцветных вышивок и несет в себе черты эклектики.

Своеобразную область искусства представляло золотое шитье, имевшее отличия экономического и социального характера. Если обычная вышивка в основном представляла домашнее занятие женщин[34], то золотое шитье было уделом мужчин и обслуживало узкий круг знати. Центром искусства золотого шитья в XIX в. оставалась Бухара. Лучшие мастера были сосредоточены в дворцовых мастерских эмира. «Они занимали привилегированное положение, очень искусным давали нижние чины, как и ювелирам и портным»[35].

Стремление к роскоши привело к тому, что золотым шитьем, иногда с вкраплениями самоцветов, украшалось все парадное одеяние эмира и его приближенных с головы до пят: тюбетейка, кулох, чалма, халат, камзол, штаны, пояс, сапоги, калоши и даже портянки. Не отставали от них и знатные женщины, носившие шитые золотом платья, халаты, шапочки с накосниками, налобные повязки, обувь. Золотошвейными попонами, чепраками изобиловал и парадный наряд коня вельможи. Украшались золотошвейными изделиями и дворцовые интерьеры.

Для золотого шитья узоры вырезались из кожи, позже из картона и бумаги, и сверху застилались золотыми и серебряными нитями, что создавало легкую рельефность вышивки. Существовал зашив по тонко вырезанному силуэтному рисунку —«гулдузи», сплошной зашив — «заминдузи» и другие.[36]

Лучшие золотошвейные работы говорили о чувстве мастерами особых декоративных свойств драгоценного материала. Примером этого может служить женское платье традиционного широкого покроя [37]. На густо-малиновом бархате тут и там загораются редкие золотые узоры — мягко склоненные ветви плакучей ивы. Рисунок, данный силуэтно, изящен и выразителен. Найденность соотношения фона и узора раскрывает красоту материала: матовость и глубину тона бархата, блеск и драгоценность металла.

К концу века черты деградации особенно сильно сказались в золотом шитье. В нем усилилось стремление к изукрашенности. Порой одежда зашивалась сплошь, имитируя золототканую парчу. Обилие цветных бархатных аппликаций, металлических нашивок, вставок из стекла и зеркала, сочетание золотого шитья с многоцветной вышивкой шелками создавали впечатление орнаментальной перенасыщенности и пестроты. Золотом стали шить и на цветастых набивных французских шелках и бархате, что искажало рисунки вышивки и ткани. Оказали на золотое шитье определенное влияние и упадочные направления — псевдорусское и стиль модерн. Во всем этом внешнем подчеркивании «богатства» выразились черты деградации художественных качеств золотого шитья как искусства.

В конце века золотое шитье выходит за рамки придворного быта и начинает обслуживать представителей богатых слоев населения.

Художественная обработка кожи

Художественная обработка кожи была тесно связана с определенными сторонами жизни народов Средней Азии: кочевым бытом, многодневными переходами по безводным пустыням, пышными охотничьими церемониями. Из кожи изготовлялась одежда, обувь, дорожные и домашние вещи. Из козловых, бараньих, телячьих, лошадиных, бычьих, коровьих, ослиных, верблюжьих и кутасовых (гималайский як) шкур выделывались кожи типа замши, шагрени, юфти, лосины и т. д. Среди них отличалась своеобразием выделки грубая шагрень — саур. Кожу, лошадиную или ослиную, с изнанки тонко и мелко надрезанную, плотно заполняли просом. Высушив и удалив семена, получали красивую зернистую поверхность. После окраски медными опилками шагрень приобретала нарядный зеленовато-бирюзовый цвет матово-пастельного оттенка. Саур был прочен и декоративен. Поэтому он использовался на детали изделий, которые требовали большой прочности (седла, галоши, подошва, носки и задники сапог и т. д.). Он также шел на отделку: для цветных вставок и обшивок изделий. Благодаря этим качествам саур из кож кустарной выработки наиболее долго выдерживал конкуренцию фабричных кожевенных товаров, ввозимых из России.

О развитии искусства обработки кожи свидетельствовали многочисленные приемы ее оформления, разработанные местными мастерами. Разнообразные по фактуре кожи украшались тиснением, тамбурной вышивкой, строчкой (бахья), аппликацией из цветной кожи и накладками из металла. Изделия обшивались ярким бархатом, зашивались битью и проволокой, оформлялись блочками, бисером, кисточками, колокольчиками и т. д. Кожа окрашивалась в разные цвета и порой расписывалась. Из кожи типа замши шились шубы и брюки. Широкие

брюки (чембары)— удобная одежда воина, охотника и участника спортивных игрищ (скачек, козлодрания, игры в поло, борьбы) делалась из эластичной замши, окрашенной в желтый и малиновый цвета. Чембары, одеваемые знатью во время путешествий и соколиной охоты, расшивались шелком. Их украшали крупные многоцветные розетки, выполненные тамбуром. Искусство вышивания шелками по коже было уделом мужчин. Сидя в своих лавках-мастерских на базаре, тут же в присутствии заказчика, они быстро тамбурным крючком расшивали нарядными узорами чембары, подушки, обувь, а также бархатные и суконные чепраки, попоны. Вышивали без предварительного прочерчивания рисунка, благодаря навыку и игре творческой фантазии[38].

Мужской костюм дополнялся кожаным поясом, расшитым, с металлическими бляхами, с фигурными подвесками, среди которых красовались орнаментированные ножны, футляры, кошельки, пороховницы и т. д. Нарядными были и богатое убранство коня, сбруя которого расшивалась и украшалась медными бляшками и каменьями (сердолик, бирюза), а также принадлежности соколиной охоты: колпачок и путики сокола, которые покрывались тиснением, вышивкой, росписью, увешивались бисерными и шелковыми кисточками и серебряными колокольчиками с тончайшей чернью. Верховые и нарядные сапоги из саура и юфти делались с загнутым носком и тонким металлическим каблучком, вся подошва узорно забивалась гвоздиками с круглыми блестящими шляпками.

Мастерами был создан целый ряд портативных дорожных вещей, необходимых для многодневных переездов по пустынным дорогам. Из толстой кожи делались легкие и прочные вьючные чемоданы (яхтаны). Яхтан из золотисто-коричневой кожи украшался тиснением, аппликацией или яркой цветной строчкой, создававшей графичный ажурный узор. Крупные формы орнамента из геометрических, растительных и зооморфных мотивов отличались пластичной и упругой линией рисунка. В него органично включались звонкие бирюзовые вставки из саура. Так же украшались переметные сумы. Кожаные фляги орнаментировались тисненым орнаментом. Футляры для фарфоровых пиал и чаш искусно оформлялись вышивкой, тиснением, аппликацией кожей и бархатом, они зашивались полосками кожи и битью, металлическими накладками. В более поздних экземплярах начала XX в. использовалась эмаль и чернь.

Среди ученых и служителей культа имели распространение книжные переплеты и папки для бумаг (джузгиры), которые украшались тончайшим тисненым орнаментом, иногда с позолотой. На цветных переплетах — коричневых, зеленых, вишневых, черных — располагались фигурные медальоны и каймы из изящных растительных мотивов. Иногда тисненый текст занимал всю обложку.

К концу XIX в. в искусстве оформления кожи также наметились тенденции к украшательству. Наиболее сильно они проявились в подарочных изделиях, в которых одновременно использовались все приемы оформления и создавалась орнаментальная перенасыщенность.

Процесс упадка ремесла обуславливался как внешними, так и внутренними причинами: импортом кожаных товаров и изменениями в области применения кожаных изделий в самой Средней Азии. Так, необ-

ходимость в легких дорожных предметах при переездах по пустыням отпадает с проведением железных дорог; с усилением оседлости подобная же утварь кочевого быта уходит в прошлое; изготовление художественных переплетов для рукописных книг вытесняют литографированные издания. Круг применения местных кожаных изделий сужается, продолжает развиваться лишь обувное производство благодаря своеобразию традиционных форм и недоступности для масс привозных изделий.

Художественная обработка металла

В середине XIX в. ювелирное искусство и искусство оформления металлической посуды и утвари находились на высоком уровне.

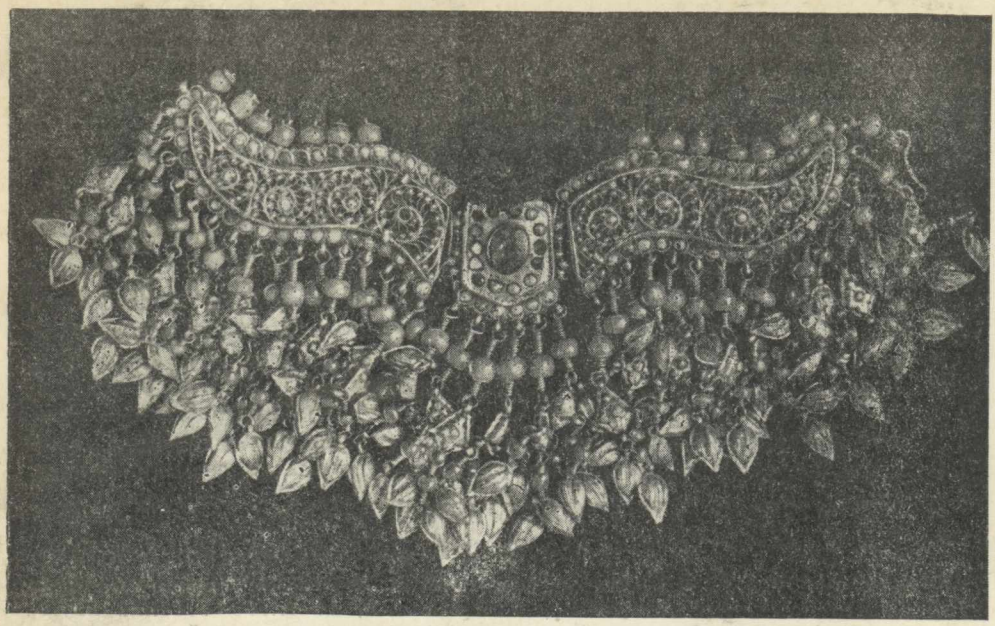
Ювелирное искусство в Средней Азии пользовалось большой любовью. Основными почитательницами его были женщины и притом с самого раннего возраста. Девочкам, которые еще не умели ходить, вдевали сережки и надевали браслеты. К одежде детей прикрепляли сердолики и когти орла, оправленные в серебро. Магическое и эстетическое значение украшений нередко переплеталось. Не были лишены ювелирного убранства костюм и оружие знатного мужчины (пояс, пряжка, сабля, кинжал), а также сбруя и седло его коня.

В середине XIX в. излюбленным материалом для ювелирных изделий служило серебро. Серебро сочеталось с драгоценными и полудрагоценными камнями: дымчато-розовым лалом, светлого оттенка изумрудом, бирюзой, огненным сердоликом, сапфиром, яшмой, а также дарами рек и морей: кораллом, жемчугом, перламутром. Камни использовались в виде кабошонов или бусинок и создавали с серебром спокойные, благородные сочетания. Золочение серебра, как и изготовление украшений из золота, получившее в дальнейшем широкое распространение, изменило цветовое звучание изделий, сочетания стали более яркими и броскими.

Ювелирное искусство, наследовавшее тысячелетние традиции, в XIX в. обладало многообразием технических приемов, богатством форм и назначения украшений. Мастера искусно владели техникой тиснения, черни, ажурной и накладной филиграни, излюбленной была техника зерни — из серебряных шариков составлялись узоры, строились пирамидки, спаивались бусины. Использовали мастера и литье, ковку, резьбу, гравировку, волочение проволоки, чеканку, эмаль[39]. Эффектной была техника инкрустации ячеек скани бирюзой или ее имитацией.

Ювелирные украшения были гармонично связаны с одеждой, ее формой, силуэтом, линиями, цветом. Появление новых форм изделий, их способов ношения и цветосочетаний обуславливались как сменой эстетических вкусов, так и изменением силуэта и кроя одежды. Разнообразием назначения и типов особенно отличались женские украшения. Среди них были: головные, налобные, накосные, височные, ушные, носовые, шейные, нагрудные, наплечные, поясные, наручные. Наиболее ярко, как общие черты, в них проявлялись: чувство ансамбля, многоярусность форм, обилие колышащихся подвесок. При этом каждая область сохраняла локальное своеобразие изделий.

Головные украшения в виде куполка или пластины, окруженных гирляндой подвесок, увенчивали шапочки в Хорезме; булавками с на-



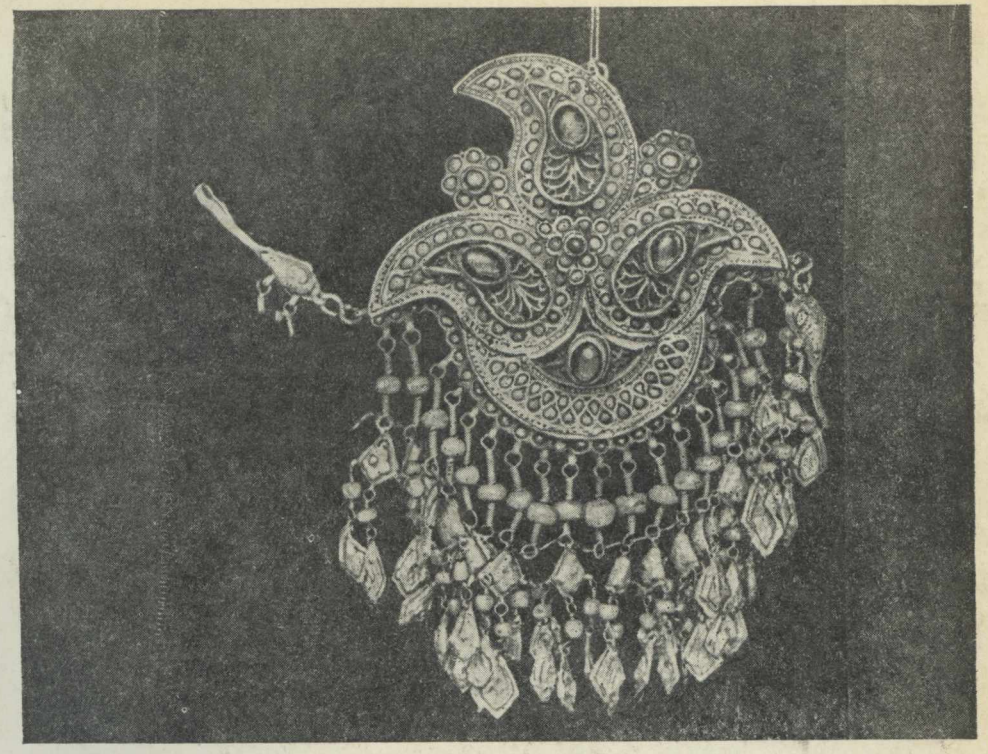
Осма-тузи. Налобное украшение. Золоченое серебро. Хива XIX в.

рядными навершиями закалывали платки (сузани-кубба — Бухара, санчак — Ташкент). Пышностью отличались налобные повязки и медальоны, усыпанные каменьями, с гроздьями колышащихся подвесок (тиллякош или боло абру, тилля-баргак, осма-канат или осма-тузи). Височные украшения имели легкие (гаджак—Ташкент, Бухара) и массивные (бутун-тырнак, ярым-тырнак—Хорезм) формы. Обилием форм отличались подвески на косы и локоны (туф, чоч-попук, джумаляк, зулфи-тилля, зар-кокул, найча). Не оставлялся без внимания и носик женщины, его украшали колечки и кнопочки с бусинами. Наибольшее распространение имели серьги разнообразной формы. Среди них излюбленными были серьги в виде тонкого металлического обруча с перекладинкой, на которые нанизывались разноцветные бусинки; и серьги с 3—7 подвесками из изумруда, лала, жемчужин, кораллов и серебряных бусин.

Среди украшений наибольшей простотой отличались перстни и кольца. Чаще выделывали перстни с крупным камнем в целостной серебряной оправе, гладкой или слегка орнаментированной. В более нарядных формах камень окружался несколькими мелкими глазками. Так же широко изготовляли перстни с металлическим щитком и камнем — интальей — именной печатью.

Браслеты делались парными, от простейших узких и гладких до широких, обильно украшенных тиснением или филигранью. Своеобразную форму представляли браслеты, нанизанные из разных бусин.

Нагрудные и шейные украшения в большинстве имели форму

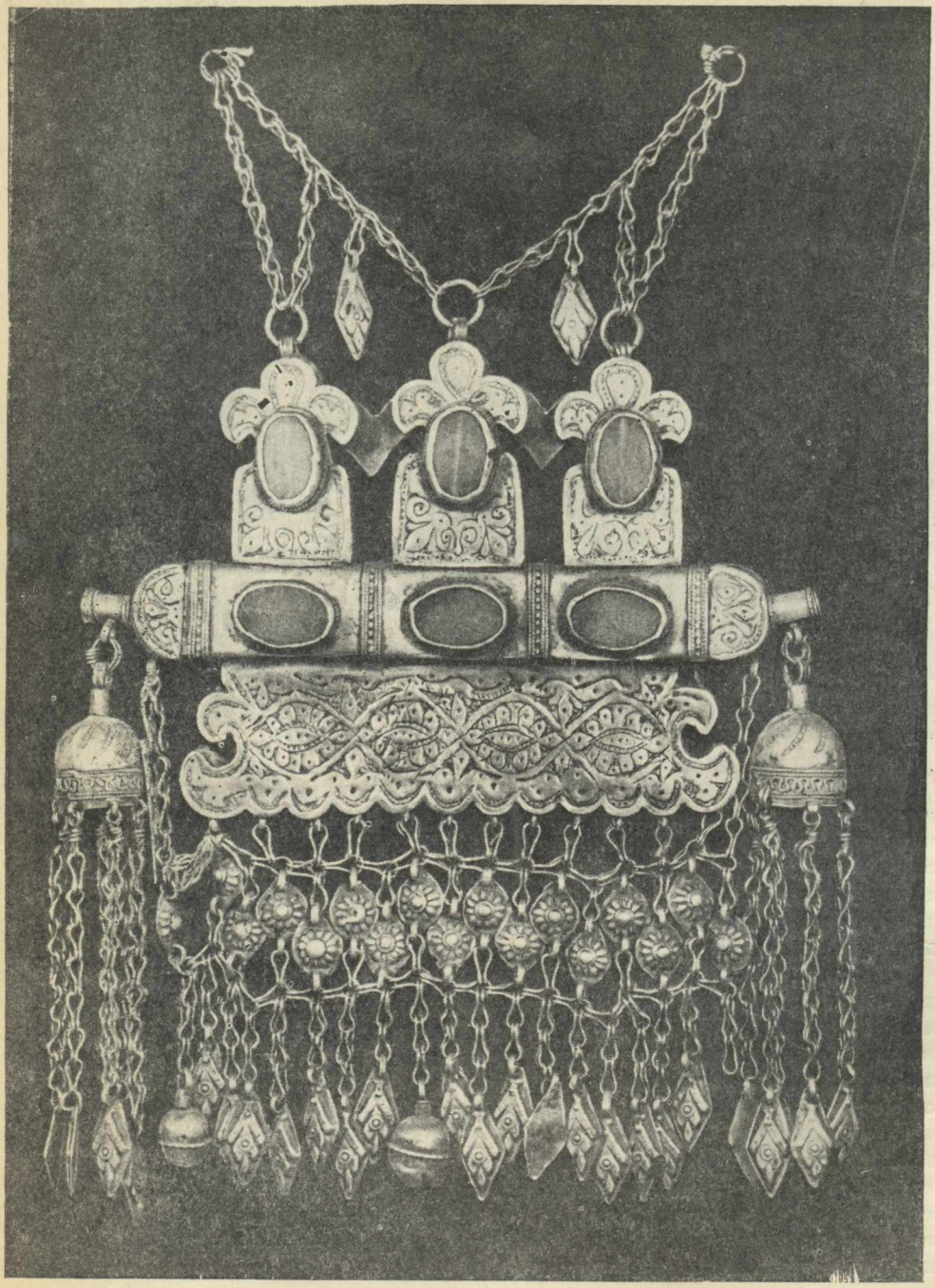


Бодом-ой. Височное украшение. Золоченое серебро.
Хива. Конец XIX в.

ожерелий. Простейшие из них представляли бусы из кораллов (марджан, калампур-марджан) и из бисера (назук). Сложные формы состояли из множества низок кораллов, бусинок из филиграни и зерни, цепочек. Они включали орнаментированные медальоны (заби-гардон, нази-гардон, джавак, хапа-банд, тапиш, тавк) и амулеты (кукряк-тумар, буюн-тумар).[40]

При создании ювелирных изделий присущее мастерам чувство пропорций помогало им уловить те гармонические соотношения между формами человеческой фигуры и ансамблем или одиночными украшениями, обычно крупными и сочными по объемам, при которых достигалась наибольшая выразительность произведения и его образная целостность.

Однозвучность ансамбля, кроме гармонической композиционной соразмерности, достигалась благодаря включению сходных элементов и деталей, которые вторили в изделиях: формы, объемы, силуэты, подвески, цепочки, бусины. При этом не создавалось впечатления единообразия, т. к. прием не сводился к точному воспроизведению их сочетаний и аналогии изделий.



Хайкал. Нагрудное украшение. Серебро. Каракалпакия. Конец XIX — начало XX в

Виды ювелирных украшений не оставались неизменными на протяжении полувека, одни из них возникали, другие исчезали, третьи меняли форму. Так, например, по сведениям М. А. Бикжановой, в 80—90 гг. XIX в. вышли из употребления оригинальные украшения — пешаузы, которые прикреплялись на груди к глубокому вырезу платья[41]. Пешаузы представляли собой орнаментированный металлический куполок с многочисленными подвесками, среди которых прикреплялись и портативные туалетные принадлежности: серебряные щипчики, зубочистка, ногтечистка, уховертка, сурьмодон, флакончики и коробочки для благовоний, которые тактично орнаментировались. В этих изделиях эстетические и утилитарные задачи нашли органичное слияние[42].

Во второй половине XIX в. черты помпезности и украшательства нашли наиболее яркое проявление в ювелирном искусстве и в особенности обслуживавшем господствующие классы. Украшения становились более пышными и громоздкими, усложнялась их форма, увеличивались размеры. Они перенасыщались орнаментацией, усилилась их многоцветность. В оформление украшений вводились мишура, галуны, блестки, перья, кисти из шелка, зеркала. В изделиях для средних слоев населения драгоценные камни заменяются цветным стеклом. Трудоемкая чеканка и зернь часто заменяется штамповкой[43]. Соответственно этому наблюдались изменения и в ношении самих украшений. Одновременно одевалось множество колец, браслетов, две пары серег.

На первый план выступала материальная ценность ювелирных изделий, что привело в конце XIX в. к более широкому использованию золота[44], что в свою очередь вызвало появление ряда новых форм изделий, на которые оказали влияние образцы золотых украшений, привозимых из России (русские и татарские) отличавшиеся, по сравнению с местными, бóльшей монолитностью и лаконизмом. Изделия из серебра, сплавов и меди более простых традиционных форм продолжали выделываться для широких слоев населения.

В конце XIX — начале XX в. усиливается процесс утери ювелирными изделиями их магически-культового характера. Все настойчивее, как основная, выступала их эстетически-декоративная функция, в свою очередь подчиненная новым идейно-социальным принципам.

Другую область художественной обработки металла представляла ковка и чеканка медной посуды и утвари. Одни изделия, выкованные из желтой или красной меди, оставались гладкими, другие — орнаментировались. Они покрывались тонким чеканным, гравированным и прорезным узором. Крупными центрами медной чеканки являлись Бухара, Хорезм, Коканд, Самарканд, Ташкент и Карши, изделия которых имели локальные отличия[45].

Медная посуда не получила такого широкого распространения, как керамическая. По наблюдениям Е. М. Пещеревой, орнаментированная медная посуда бытовала в основном в городах и притом среди зажиточных слоев населения. В быту она не входила в понятие утвари, а являлась имуществом хозяина и надежным помещением капитала (легко укрывалась, а при надобности переплавлялась в монеты). Расстав-



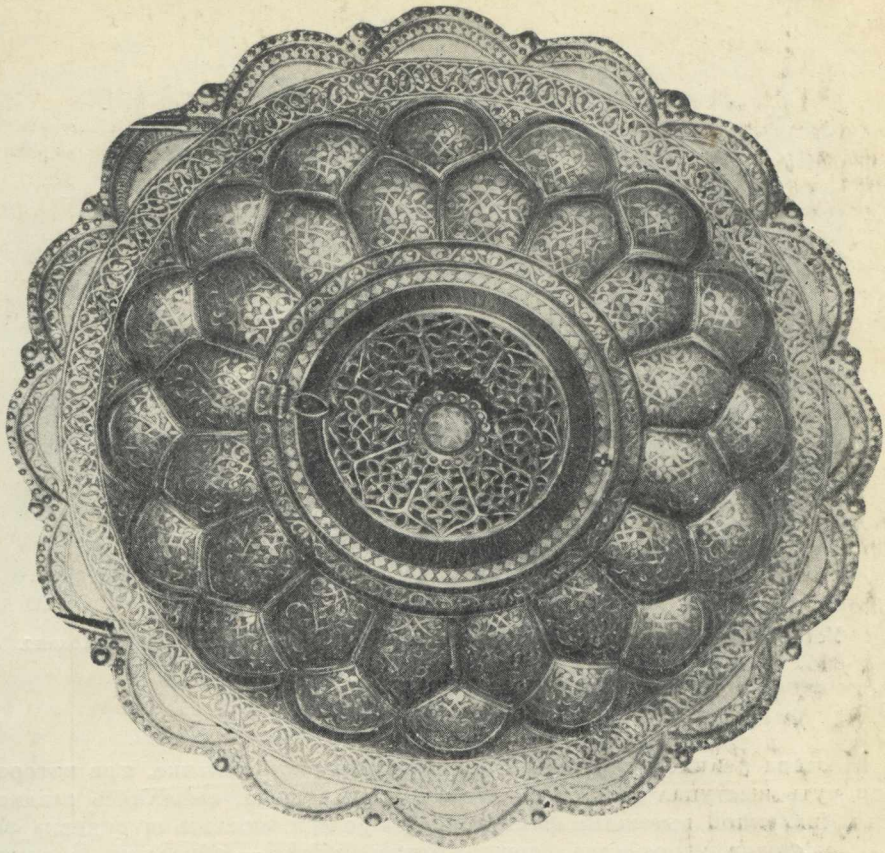
Чойдиш — чайник. Чеканка по меди. Самарканд. Первая половина XIX в.

ленная в нишах мехмонхоны, чеканная посуда служила украшением и свидетельствовала о состоятельности владельца [46].

И в то же время большой круг разных по назначению медных предметов, служивших в быту, свидетельствовал о традиционности и развитости этого ремесла.

Наиболее часто орнаментировались вытянутой формы стройные чайники (чойдиши), подносы и куполообразные крышки для них, кувшины и тазики для умывания (дастшуи), которые представляли вогнутый диск с резервуаром под ним; чаши (для еды, сластей, шербета, напитков, лекарственных настоев). Реже встречались узорные ведра для воды и еды, котелки менял и торговцев для денег, охотничьи барабаны, воронки, кружки, ритуальные сосуды. Украшались и многие мелкие вещи (табакерки, спичечницы, флакончики, курительницы, пеналы, подсвечники, плевательницы и т. п.)[47].

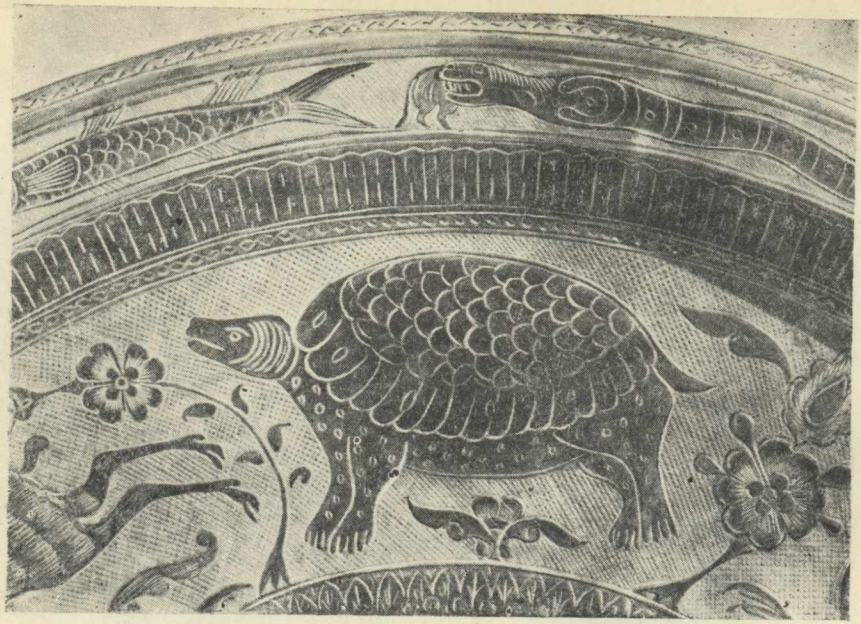
Изучение коллекций музеев дает основание сделать предположение о владении издавна местными мастерами двумя способами чеканки: рельефной и плоской. Еще в первой половине XIX в. мастера отдельных центров прекрасно владели рельефной чеканкой, которая стала постепенно исчезать и во второй половине века полностью уступила место менее трудоемкой, плоской чеканке. Этот отказ от своеобразного приема орнаментации привел к стилевым изменениям, которые произошли во второй половине XIX в. Изделия первой половины века легче, тонкостеннее и отличаются соразмерностью частей: чойдиши невелики, их формы удивительно пластичны. В них господствует плавная упругая линия—она и в формах, и в силуэте сосудов, и начертании, и рельефе узора. Излюбленный в чеканке этого времени растительный орнамент гибкостью своих форм наиболее гармонично сочетался с округлыми объемами сосудов. Рельефная чеканка, однозвучная скульптурно-выразительной форме изделия, передавала сочность растительных форм. Вьюнок-ислими с пышными пальметтами легко и естественно обвивал тулово и шейку сосуда. Игра бликов узора подчеркивалась матово-тем-



Дастшуй — тазик для умывания. Чеканка по меди. XIX в.

ным фоном, обработанным кольцевым пунсоном. Орнамент отдельных частей, разнясь в деталях, воспринимался целостно. Иногда в узор вводились надписи. Например, на одном из чойдишей чеканены стихи Хафиза: «По возможности встречайся с умными людьми или красавицей нежной, луноликой, если из этих двух хотя бы одно не найдется, не трать время своей жизни напрасно, живи одиноким»[48].

В искусстве чеканки к началу XX в. были утеряны многие ценные традиции и усилились упадочные тенденции. И во второй половине XIX в. продолжали создаваться мастерские вещи, но уже наблюдались утеря чувства соразмерности сосудов, усложнение их форм и силуэта, увлечение декоративизмом. Возникали эклектичные вещи, например, подносы — столики на львиных ножках. Чеканкой стали покрываться не только подносы и дастшуи производства московских фабрик, но и тульские самовары. Шире для изготовления чеканных изделий начали применять серебро[49].



Усто Сиддик Атауллаев. Фрагмент дастшуй. Чеканка по меди. Коканд. 1885—86 гг.

Мастера целиком перешли к плоско-рельефной чеканке, при которой узор чуть выступал или оставался на уровне фона, выделяясь гладкой или оживленной выемками фактурой. Чаще применялась штриховка фона. Трактовка узора стала суше, орнаментация — обильней. В одном изделии нередко применялся разнохарактерный узор, композиции которого порой «разрушали» форму сосуда. Усилилась цветность изделий, все чаще фон ярко раскрашивался, а в орнамент вводились вставки из бирюзы, кораллов, цветного стекла, зеркал, сургуча, мастики. Более ощутимо эти декоративистские тенденции проявлялись в чеканных изделиях Коканда.

Искусство чеканки имело и свои приобретения.

В конце XIX — начале XX в. возрастает интерес мастеров к конкретной изобразительности. Расширяется круг мотивов: на подносах и кумганах появляются изображения птиц, змей, животных, фантастических существ и архитектурных памятников. По трактовке эти мотивы значительно уступали традиционной растительной орнаментации. Отсутствие навыков к подобной изобразительности приводило мастеров к механическому переносу в чеканку графических рисунков из литографированных изданий, которые получили распространение в конце XIX в.

В целом, в искусстве медной чеканки, пережившей в первой половине XIX в. значительный подъем, к концу века все явственнее намечались черты художественного упадка.

Керамика

Зеленые оазисы Средней Азии с древнейших времен были землей высокоразвитого искусства керамики. Ее традиции продолжали сохранять и развивать мастера второй половины XIX в. В их искусстве, переживавшем в середине XIX в. свой расцвет, к концу века наметился определенный спад, обусловленный историческими причинами.

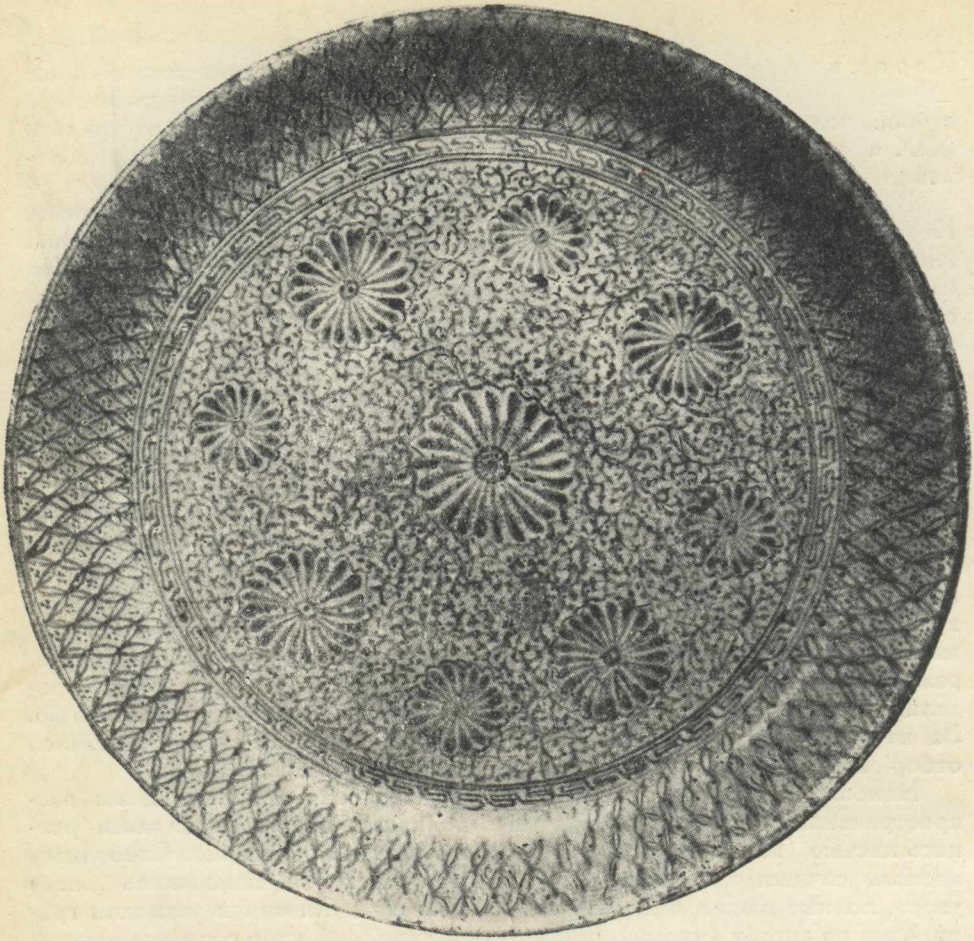
В быту населения Туркестана керамика играла значительную роль. Керамической была бóльшая часть столовой и хозяйственной посуды. Изготовлялись и другие изделия из глины: светильники, курильницы, музыкальные инструменты. Особую область народной керамики представляла мелкая пластика в виде фигурок-свистулек: птиц, животных, фантастических существ, красочно расписанная и предназначенная к весеннему празднику нового года — навруз.

Изделия мастеров делались из глины разных оттенков — от красной до светло-желтой. Мечта о тонкой керамике — фарфоре претворялась в «ложном фарфоре» (ялгон чини) — изделиях из белой силикатной массы или из цветной глины, покрытой белым ангобом.

По форме посуда узбекских гончаров делилась на чашеобразную (коса) и кувшинообразную (куза), такое разделение определялось и специализацией мастеров. Гончары косагарлик делали коса, шокоса, пиалы, лаганы, товоки, тагора, бадии и др.;кузагарлик выделывали кувшины разной формы, емкости, назначения, а также корчаги (хум), маслобойки, подойники и др. Посуда в основном формовалась на круге, реже штамповалась в гипсовых формах или лепилась от руки. Формы изделий отличались предельной простотой и утилитарной логичностью. За их прекрасно найденными пропорциями и пластикой чувствовался отбор и отточенное мастерство многих поколений гончаров.

Наиболее нарядно орнаментировалась столовая посуда. Самым распространенным приемом оформления поливных изделий являлась роспись кистью (калами), которой мастера владели артистично. Свободным мазком, сочным или легким прикосновением кисти, наносились линии узора, полные жизни и динамики. Искусно владели они и техникой гравировки по ангобу (чизма), при которой линейный узор создавал тонкий ажурный рисунок. Умело пользовались мастера и штампом, вырезанным или заимствованным у природы. Так, излюбленным штампом был плод растения (гузанак, кальвон), оставлявший оттиск в виде красивой многолучевой звезды. Даже в штампе мастера сохраняли ощущение свежести и непосредственности, так как ни один отпечаток точно не повторял соседний.

В орнаментике преобладали растительные формы — цветы, листья, плоды и подвижные вьюнки. В арсенале керамистов были геометрические и зооморфные мотивы. Последние, как и в других видах узбекского прикладного искусства, давались как часть от целого, так что непосвященному человеку было невозможно догадаться, глядя на точечный орнамент, чей же глаз в данном случае изображен: верблюда, быка, барана, вороны, змеи или сладкоголосого соловья? В конце XIX в. названия орнамента не всегда раскрывали первоначальный прообраз мотива, в который ранее нередко вкладывался магический смысл. В большинстве своем эти названия являлись выражением поэтического осмысления и одухотворе-



Усто Абдулло. Товок с узором «бахор» — «весна». Риштан. Середина XIX в.

ния мотива и возникали из желания связать отвлеченный орнамент с реальными представлениями и окружающей жизнью.

Керамика каждого центра в рассматриваемый период, переживая общие тенденции развития, сохраняла локальные черты. Большой славой в середине XIX в. пользовались гончары кишлака Риштан. Они разработали стиль росписи, проникнутой тонким лиризмом. Известным представителем его был усто Абдулло. Блюдо, созданное им, очень типично и раскрывает характерные черты стиля. Риштанский товок пластически целостен по форме, очертания его дна и борта представляли плавно перетекающую линию. Белое блюдо расписывалось сплошь и только синим. Излюбленной являлась центрическая, замкнутая композиция с выделением дна и борта. Прозрачный синий цвет при росписи кистью ло-

жился лессировочно, создавая тональные переходы и легкую ажурность узора. Орнамент масштабно двупланов: при взгляде издали видны крупные многолепестковые розетки, выделяющие центр и ритмично вторящие форме блюда. При ближайшем рассмотрении выступает и тонкая роспись фона — кудрявые вьюнки и побеги, образно называемые мастерами «бахор» — «весна» и сеточка борта с традиционными «глазками». В этом блюде есть и классическая уравновешенность, и наивная непосредственность в передаче мотивов, ощущение свежести и прохлады, навеваемой голубым колоритом.

К концу века эта манера росписи становится суше, схематичней и почти исчезает. Мастера отдают предпочтение росписи с крупными мотивами, переданными полихромно, сочными мазками.

Наряду с Риштаном художественным своеобразием отличались изделия всех керамических центров: Варданзи, Гиждувана, Каттакургана, Мадыра, Шахрисабза, Ташкента и многих других. Оно сказывалось в формах сосудов, в композициях узора, в колорите, в излюбленных мотивах орнамента и общем эмоциональном настрое.

От середины к концу века в искусстве гончаров наметились новые стилистические изменения. Так как развитие шло неравномерно, в одних центрах они сказывались сильнее, в других — менее заметно. В керамике наблюдалась та же линия монументализации общего образного строя, прослеженная нами наиболее отчетливо в искусстве оформления тканей и вышивке. Она сказалась не столько в формах изделий, сколько в стиле росписи. Мелкие цветочные мотивы, данные в живом ритме, уступили место крупным. От тонкой разработки мотивов мастера шли к их обобщенной трактовке. В орнаментику охотно вводились изображения различных предметов: от чойдишей, кувшинов, ножей, музыкальных инструментов до ружей[50]. Примером может служить бадия из Хорезма, созданная в 1907 г. На ней в орнаментальном ритме и трактовке изображены: рубабы, тунча, одно-и двуствольные ружья, т. е. и в керамике происходил общий процесс усиления конкретной изобразительности. На керамические узоры оказали влияние и рисунки русского фарфора, фаянса и тканей. Шире становилась цветовая палитра росписей, благодаря использованию свинцовой глазури и фабричных красителей[51]. Наряду с классически найденной холодной гаммой бирюзово-сине-лиловой, которая под поташной глазурью (ишкор) звучала пастельно-мягко, все шире начинала применяться мастерами яркая полихромная роспись под блестящей свинцовой глазурью.

В конце XIX века и особенно в начале XX в. усилившийся ввоз фарфоровой и металлической посуды из России и Китая отразился на состоянии местного керамического ремесла. Стремление к удешевлению массовых изделий снизило их художественность.

Художественная обработка дерева

Художественная обработка дерева была издавна знакома народам Узбекистана. Они любовно обрабатывали этот красивый и благородный материал, обладающий богатством всех оттенков золотисто-розово-коричневых цветов и несущий едва намеченный легкий естественный узор. Местные породы дерева: чинар, карагач, орех, арча, тут, урюк, тополь, тал, груша, яблоня, айва, джида — отличались раз-

нообразием текстуры и рисунка. При оформлении различных бытовых предметов, мебели и музыкальных инструментов мастера использовали орнаментальную резьбу, роспись и инкрустацию.

Во второй половине XIX в. имели распространение два способа резьбы. Фоновая, при которой плоско-рельефный узор создавался путем углубления и выборки фона, и бесфоновая с трехгранно-выемчатым, скобчатым и ногтевидным врезанным узором. Эти разновидности резьбы отличались и по своей художественной выразительности. Фоновая резьба исполнялась мастерами профессионалами с большим техническим совершенством и украшала уникальные предметы, которые изготовлялись из дорогих твердых пород дерева: шкатулки, футляры для чалмы, лаухи, книжные переплеты и высокие многогранные столики. Появление последних исследователи относят к концу XIX в. и связывают со вкусами русского населения Туркестана[52]. Шести-восьмигранные столики сохраняли черты «восточного стиля», ценились за тонкую арабесковую резьбу или роспись и предназначались для европейского интерьера. В начале XX в. они пользовались спросом далеко за пределами Туркестана, вплоть до Америки. Резьба покрывала предметы обильно, почти сплошь. Причудливые переплетения гибких побегов, цветочных форм, линий и сеток гириха создавали сложные композиции. Для нанесения рисунка одни мастера пользовались бумажным шаблоном для припороха (ахты), и орнамент прихотливо и свободно покрывал поверхность предмета («ислими»). Другие резчики чертили узор с помощью циркуля и линейки, намечая геометрическую сетку композиции («паргори»). Но техника резьбы обоих мастеров была одинаковой: рисунок по контуру прорубался стамесками различной кривизны[53]. Узор смотрелся силуэтно, его гладкая или проработанная мелкой порезкой поверхность сохраняла красоту фактуры дерева. Фон, проработанный точечным пунсоном, приобретал матовость и оттенял блестящую поверхность орнамента. Сравнение этих двух техник резьбы дает основание предположить более позднее происхождение техники «паргори», появившейся первоначально, очевидно, как более облегченный вид техники «ислими». Излюбленными в «ислими» являлись растительные мотивы, живую динамику, гибкость, причудливые изгибы которых она прекрасно передавала. В более ранних вещах с резьбой «паргори», как, например, футляре для чалмы и ряде шкатулок, относящихся ко второй половине XIX в.[54], также чаще встречались цветочные мотивы, которые в XX в. уступили место более отвлеченным фигурам, подчиненным формам геометрической сетки и как бы подсказанным ею. Возможно, что это указывает не только на стилистическое развитие резьбы «паргори», но и говорит о первоначальной близости этих двух техник.

В конце века изменения наметились и в самой технике «ислими». Как свидетельствуют более ранние изделия, как например, круглая деревянная пороховница[55], украшенная розеткой и мотивом гибкого вьюнка с трилистником, вырезанным крупно на свободном фоне,— резьба отличалась большей сочностью и пластичностью. Позднее она становится суше, узор ее уплотняется и превалирует над фоном.

Более широкое распространение в оформлении бытовых предметов имела простая бесфоновая резьба. Она украшала низенькие шкафчики,

подставки для утвари и продуктов, люльки, инструменты, дуги, седла, скалки и т. д. Врезанный орнамент: треугольники, скобочки, линии — лишь местами оживлял игрой света и тени гладкую поверхность дерева. Исключение представляли джаваны, у которых узорной делалась вся передняя стенка. В этой резьбе сохранялись древние архаичные мотивы орнамента. Легкая в исполнении, она была созвучна незамысловатым предметам, срубленным из светлого мягкого дерева.

Высокое мастерство узбекских резчиков проявилось в области изготовления манер (колыбов) для набойки. Колыбы, одиночные и парные (для двухцветной набойки), составляли законченный, выразительный мотив. При резьбе колыбов предпочтение отдавалось растительному миру с его пышными цветами, листьями, плодами. Оконтуривающий узор, более тонкий, резался из твердого грушевого дерева; заполняющий узор — из мягкого тополя. Набор мотивов оставлял простор для проявления фантазии набойщика. Стилистические изменения в резьбе колыбов диктовались развитием искусства набойки.

Другой областью художественной обработки дерева являлось изготовление музыкальных инструментов. Смычковые, щипковые, духовые и ударные инструменты, дутар, рубаб, най, танбур, дойра, гиджак,— простые и пластично-округлые по форме, часто орнаментировались. Золотисто-коричневое дерево инкрустировалось белой и зеленой костью, перламутром, украшалось фигурными медными накладками, насечкой, звенящими подвесками. Вставки имели форму простейших геометрических фигур (треугольник, круг, линия) и логично подчеркивали конструкцию инструментов, а иногда выполняли и утилитарную функцию, так как создателями инструментов часто были музыканты. Художественно оформленные инструменты вносили элемент праздничности, созвучный обстановке народных увеселений.

Оригинальным видом узбекского прикладного искусства являлась обработка тыквы-горлянки, которая издавна являлась благодатным материалом для поделок — податливым, прочным, дешевым и обладающим декоративными качествами. Тыква-горлянка в XIX в. использовалась для изготовления посуды, курительных приборов и табакерок (носкавак). Производство последних в конце XIX в. приобрело характер промысла с центром в Самарканде. Одни изделия, красиво округлых форм, сохраняли свой оранжевый цвет и гладкую поверхность, другие орнаментировались. Изобретательность мастеров в области оформления тыквы-горлянки достойна удивления. Выдерживая и отваривая ее в красителях и маслах, получали изделия коричневых и лиловых цветов. Дальнейшая полировка подчеркивала глубину цвета и выявляла красоту материала. Применяя при этом резервацию тестом, золой, клеем, шкуркой самой тыквы, выделывали мраморные, крапчатые, узорчатые табакерки. Их отделывали также серебряными накладками, а позже и вставками из камней и стекол[56].

Мастера не довольствовались формами, которые создала природа, и видоизменяли их путем фигурных перевязок. Накладывая узорные штампы, они выращивали тыквы с рельефным орнаментом. В 90-х годах XIX в. было известно имя самаркандского мастера А. Шамири, который

выращивал носкавак причудливых форм с рельефными изображениями птиц и животных, живо и выразительно переданных[57].

Но более интересными были гравированные узоры. На желтом или оранжевом фоне тонко процарапывался рисунок, который тонировался черным порошком. Особенно занимательны были рисунки с изображением животных, птиц, людей, архитектуры. Узор располагался фризообразно, отдельные мотивы увязывались чаще композиционно и не имели смысловой связи, поэтому встречались невероятные сочетания. С народным юмором изображали верблюда, собаку, цветы, кумган, шеренги солдат, вокзал, мечеть, поезд и т. д.

Из всех видов узбекского прикладного искусства именно данный вид обладал самым широким кругом конкретных мотивов, что, по верному определению О. А. Сухаревой, объяснялось «поздним происхождением промысла, менее других связанного с традициями», и возникновением его в период, когда во всем узбекском искусстве усилилось стремление к изобразительности[58].

Роспись по дереву была очень близка по своему характеру к резьбе. В ней также прослеживались две стилевые линии. Одна роспись темперными красками по грунтовке была утонченно-изысканной и сложной по композиции. Прихотливые переплетения растительных мотивов сплошь покрывали шкатулки и многогранные столики. Полихромная, с излюбленным сочетанием открытых контрастных цветов: зеленого, красного, синего, золотого, она отличалась яркостью и звучностью.

Немногочисленные более ранние расписные бытовые предметы второй половины XIX в. дают основание предполагать о стилистических изменениях в этой области. Чарх[59], с изображением фронтально расположенных белых цветов с зелеными листьями на красном фоне, и лаух[60], с разноцветными кольцами на золотом фоне, свидетельствуют о существовании в середине XIX в. более живописной манеры росписи. Простые по форме мотивы орнамента: цветочные розетки, кольца, пятнышки нанесены щедрым мазком, легко и быстро, не отрываясь, в один прием. Простота и ясность композиции и мотивов свидетельствовали о ее близости ко второй линии узбекской росписи, чисто народной, от которой она стилистически все более отдаляется к концу века. Размашистая роспись, лапидарная и выразительная, логичная для оформления крупных предметов, массовая по характеру и технике, уступает место сложной, многословной, почти бесфоновой росписи — раскраске, которая становится все суше и изощренней.

Как и в резьбе по дереву, наряду со сложной арабесковой росписью темперными красками, повсеместно имела распространение и более простая роспись предметов народного быта: шкафчиков, люлек, прялок, наколок для лепешек, музыкальных инструментов, вплоть до привязей для теленка. Большой простор для такой росписи представляли игрушки: ходули, лошадки, повозки, подвижные акробаты (дарвозы), птицы с вертящимися крыльями и детские ударные инструменты: колотушки и дойры с красочно разрисованными мембранами. Яркие полоски, пятнышки, кружки, наряду с другими мотивами, восходившими к древним магическим представлениям, давались красной, зеленой, желтой красками на светлом дереве. Иногда изделия целиком окрашивались в

один цвет — ярко-красная лакированная люлька или чарх выглядели очень нарядными. Первоначально роспись делалась минеральными красками, затем их стали заменять анилиновые, вследствие чего роспись приобрела бóльшую яркость.

Особую область росписи представляло оформление мелких изделий из папье-маше и дерева. Миниатюрная роспись украшала пеналы, переплеты для книг, коробки с разновесом ювелиров, шахматы, нарядные клетки для птиц. Ювелирно-тонкая роспись когда-то достигала высокого совершенства. Живописцы изображали на изделиях пышные зеленые кусты с распустившимися алыми цветами и бутонами, среди которых сидели птицы с красочными опереньями, или мастера наводили золотом на черном фоне тончайшую арабесковую вязь из мельчайших растительных форм и линий. Во второй половине XIX в. этот вид прикладного искусства постепенно угасал.

Художественная обработка камня

Изделия из резного камня в быту населения Узбекистана в XIX в. не имели большого распространения. Посуда утилитарного назначения украшалась скупо, орнаментировались лишь декоративные блюда, которые каменотесы высекали из мрамора, в основном газганского. Для них отбирался однотонный мрамор: белый, серый, черный, чтобы узор прожилок камня не перебивал рисунка орнамента. Делались в основном круглые блюда, с мягкой линией перехода от дна к краю, которые по форме повторяли керамические лаганы. Во второй половине XIX в. увеличилось производство блюд овальных, прямоугольных и фигурных, нередко с фестончатыми краями. При оформлении блюд мастера использовали различные композиции — от простейших, оживлявших и членивших гладь зеркала концентрических кругов, до сплошного узора, который выступал невысоким рельефом и представлял сложные переплетения гибких растительных побегов, геометрических мотивов и надписей. Надписи различными стилями арабского письма, от угловатой до гибкой, бегущей скорописи, легко вплетались в декоративно-ритмический строй орнаментации.

Владели мастера и искусством глиптики. Развитию его способствовал издавна сложившийся обычай ношения при себе должностными и деловыми людьми именных печатей. Печати-интальи резались из полудрагоценных камней и делались из металла. В XIX в. излюбленным камнем для печатей оставался сердолик. Письмена: изречения, имена владельцев, их должности, даты наносились арабской вязью или строгим куфи и мастерски вкомпановывались в формы круглых, овальных, многогранных, миндалевидных гемм. Надписи нередко сопровождались миниатюрными изображениями изящных цветов. В области глиптики и в этот период резчики сохраняли высокое мастерство.

* * *

Для узбекского декоративно-прикладного искусства второй половины XIX в. характерно глубокое проникновение в жизнь, богатство видов, разнообразие используемых материалов, разработанность техники, способов оформления изделий и высокое мастерство.

Творцом этого искусства являлся народ, но несходство эстетических идеалов различных слоев населения предопределяло возникновение в нем противоречивых черт и тенденций. Различия в изделиях художественного ремесла, которое обслуживало высшие и бедные слои общества, на первый взгляд были незначительны[61], особенно по сравнению с Россией, где одежда и убранство аристократических дворцов и крестьянских изб в XIX в. представляли два совершенно разных явления, искусство двух миров. Но и в Средней Азии различия, несмотря на специфику феодализма, конечно, были: в 60-х гг. XIX в. они выступали в более смягченной форме и нарастали к концу века. Одежда и утварь хана и дехканина почти не различались по крою и форме, их отличала степень изукрашенности и ценность, великолепие материала, что в основном определялось идейно-эстетическими традициями. Поэтому в кризисные периоды, как это было в конце XIX — начале XX вв., именно в искусстве, обслуживавшем знать, возникли тенденции украшательства, которые почти не затрагивали искусство народное, в собственном смысле этого слова.

Эстетические идеалы высших слоев феодального общества с его стремлением к блеску и роскоши усилили в прикладном искусстве черты украшательского декоративизма и помпезности. Эти черты коснулись как отдельных произведений искусства, так и проявлялись во всем строе художественного оформления интерьера и костюма. Создавались парадные «шедевры»: ткались ковры и вышивались сузани гигантских размеров, порой эклектичные, перегруженные орнаментацией и бессмысленно трудоемкие по исполнению. Изготовлялась парадная мужская одежда, превосходящая размеры человеческой фигуры и рассчитанная на ношение один на другой одновременно нескольких роскошных халатов, что своим блеском и размерами должно было оказывать величественно-подавляющее впечатление на окружающих. Было в обычае подобное же одевание знатными женщинами в торжественных случаях нескольких платьев, количество которых определялось по концам рукавов, выступавших один из-под другого. Ту же цель преследовали в интерьере, выставляя стопки одеял или покрывая их несколькими вышивками, от каждой из которых виднелась лишь кайма.

В конечном счете, превращение изделий, долженствующих украшать человека и его быт, в предметы, демонстрирующие богатство и знатность людей, являлось выражением совершенно определенных социально-экономических воззрений.

Народная линия составляла сущность узбекского прикладного искусства и всегда оставалась ведущей. Искусство носило массовый характер и выражало эстетические идеалы народа. Определяющими его чертами являлись утилитарность, целесообразность и синтез формы, материала, декора, назначения и наполненность жизнеутверждающим чувством.

Но время наложило свой отпечаток и на искусство, которое обслуживало широкие слои народа. В конце XIX — начале XX вв. в нем намечаются черты упрощения, вызванные стремлением к удешевлению изделий и ускорению их производства, черты, порожденные новыми условиями развития экономики и техники.

В целом развитие прикладного искусства в конце XIX — начале XX вв. шло медленно и неравномерно, для него характерно отсутствие стилевого единства. В нем прослеживаются противоречивые тенденции и черты, монументализация общего образного строя произведения и ложная гиперболизация, изысканность, изощренность и упрощение. При этом черты упадка в искусстве, которое обслуживало господствующие классы, сильнее проявились в украшательских тенденциях. В искусстве широких масс они выразились в подавлении творческого начала, ремесленничестве и упрощении. Существующие социально-экономические условия привели его к большим художественным потерям.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА 1917—1941 гг.

Великая Октябрьская социалистическая революция ознаменовала собой новый этап в общественной и культурной жизни народа и открыла простор для расцвета его творческих сил.

С первых лет Советской власти Коммунистическая партия ведет борьбу за искусство, близкое и понятное народу, выражающее его мысли и чувства, за подлинно народное искусство. Определяются задачи искусства в строительстве социализма, подчеркивается его активная роль в идейно-эстетическом воспитании народа. В сложных условиях переходного периода мастера искусств постоянно ощущают руководящую и направляющую деятельность партии.

В жизни народов Средней Азии путь от феодализма к строительству социализма, проложенный революцией, явился грандиозным историческим скачком в социально-экономическом и политическом отношении. Это определяло сложность и длительность переходного периода в области идейно-художественной. Чтобы новое содержание жизни стало достоянием искусства, требовалось время. Происходил длительный процесс перестройки сознания мастеров, складывалось новое мировоззрение, необходимое для творческого осмысления сложных явлений действительности.

Определяющим в сложении нового искусства становится ленинское учение о наследии как ценном достоянии социалистической культуры, о преемственности лучших достижений прошлого. Советское искусство, решая новые идейно-творческие задачи, продолжало дальнейшее развитие традиций народного искусства на новом историческом этапе.

Но в силу исторически сложившихся условий путь наследования не лежал прямо от вершин достижений искусства XIX в., а проходил через преодоление его упадочных тенденций. Кризис художественной культуры конца XIX — начала XX вв. свел на нет многие завоевания

предшествующих эпох. Более того, к началу XX в. прикладное искусство пришло обремененным грузом застойных явлений и омертвевших канонов. Культурная революция явилась значительным переломным моментом и очистительным рубежом и для традиционного искусства. Она помогла отмести отжившее и выявить ценное, подлинно народное в наследии. Революция внесла новое содержание и создала почву для новых поисков.

В первые годы Советской власти прикладное искусство продолжало занимать ведущее место в жизни широких народных масс Узбекистана. Развиваясь параллельно с новыми видами изобразительного искусства, народное искусство питало его, одновременно воспринимая отдельные его черты.

Коренная организационная перестройка на основе новых экономических, политических, культурных условий захватила все искусства, в том числе и прикладные. Осуществляется объединение разрозненных кустарей в кооперативные артели. Закладываются основы художественной промышленности республики. Государственный характер приобретает подготовка кадров для художественных промыслов: создаются школы, мастерские, техникумы, училища. Организуются многочисленные международные, столичные и местные выставки, активизирующие работу мастеров. Начинается планомерное изучение состояния художественных промыслов, собирание и изучение произведений народного искусства.

В 1918 г. в Туркестанской АССР учреждается Кустарный отдел при СНХ «как высший орган для развития и распространения в пролетарских массах творческого инстинкта в своем домашнем самобытном производстве и любви к нему»[62]. В задачи Кустарного отдела входило: исследование кустарных производств, разработка статистико-экономических сведений, насаждение новых производств и развитие существующих, организация курсов, издание брошюр, создание школ, учебных мастерских, музея, выставок лучших образцов и инструментов, организация артелей, финансирование кустарных производств, содействие сбыту, улучшение производства и обстановки труда и т. д.

В 1918—20 годы при Кустарном комитете в Ташкенте создается Краевая кустарная организация, представлявшая собой целостный комплекс, состоящий из Учебно-показательной мастерской и музея кустарных изделий. В мастерской велась подготовка инструкторов для художественных промыслов в области керамики, набойки, шелкоткачества, ковроделия, мебельно-столярного дела и тиснения по коже. В задачу музея, кроме собирания и хранения лучших образцов народного творчества, входило осуществление связи между производителями-кустарями и потребителями, поддержка мастеров, покупка их изделий, а также составление учебно-ремесленных пособий[63].

В том же 1918 году при организации Самаркандской художественной школы в ней создается отделение керамики, где народный мастер керамист уста Гулом начинает обучать молодежь гончарному делу. Уста прекрасно владел искусством формовки, обладал богатой фантазией, создавал фигурные сосуды с тисненой орнаментацией, обучал глазуровке и росписи. После летней практики изделия учащихся экспонировались на выставке в школе[64].

В 1919 г. вопрос о кустарной промышленности был поставлен на VIII съезде партии. В результате решений съезда 25 апреля 1919 г. был принят декрет ВЦИК за подписями В. И. Ленина и М. И. Калинина «О мерах содействия кустарной промышленности». В декрете говорилось о важности роли кустарной и мелкой промышленности в снабжении трудящихся в данных условиях всем необходимым и было принято постановление о том, что «предприятия мелкой кустарной промышленности конфискации не подлежат». Кустарям разрешалось продавать свои изделия: гончарную посуду, мебель, принадлежности ткачества, сундуки, музыкальные инструменты, ювелирные изделия, вышивки, игрушки, художественные изделия. Местным органам власти предлагалось оказывать кустарям и ремесленникам содействие в организации артели, в предоставлении материалов[65]. В том же году была проведена первая Всероссийская конференция по художественной промышленности и I съезд народных мастеров и художников[66]. Таким образом, вопросы о перестройке кустарных промыслов на основе объединения мастеров были поставлены уже в 1919 г. С этого времени началась организация первых артелей в области художественных промыслов и в Туркестане.

В годы гражданской войны, летом 1920 г. по фронтовым дорогам был пущен агитпоезд Политуправления Туркфронта. Его организаторы, учитывая местные условия, полагали, что в важной и многогранной политико-организационной деятельности агитпоезда наряду с плакатом и живописью могло помочь в работе и народное искусство, близкое и понятное массам, и оно было включено в рейд. В двух вагонах поезда преподаватели и учащиеся Учебно-показательных мастерских экспонировали свои изделия: керамику, вышивки, ткани, плетения и т. д. И здесь же размещались станки: гончарный, ткацкий, на которых наглядно демонстрировался весь творческий процесс создания вещи[67].

Сохранилось воспоминание М. Уйгура о том, что неутомимый просветитель Хамза Хаким-заде Ниязи был горячим пропагандистом народного искусства, понимавшим его значение в культурной революции: «Однажды он (Хамза в 1920 г.) организовал в Фергане в помещении бывшего военного собрания выставку произведений народных мастеров и вышивальщиц, сам ходил по дворам, созывая народ, а когда народ собрался, выступил со своими революционными стихами»[68]. В 1920—22 гг. Туркестан участвовал своим кустарным отделом на ежегодной Нижегородской ярмарке.

Положение художественных ремесел в первое время оставалось тяжелым. Сказывались предреволюционные годы, кризисные в истории народного искусства, и годы войны, которые привели к исчезновению ряда видов художественных промыслов. Сохранялись лишь жизненно-необходимые: ткачество (хлопчатобумажное) и гончарство, изделия которых снизили свои художественные качества. В незначительной степени существовали: вышивка, шелкоткачество, ковроделие, резьба и роспись по дереву, ювелирное искусство. Исчезли золотое шитье, тиснение по коже, роспись по папье-маше. Многие мастера переквалифицировались.

Организация Кустарного отдела, школ, мастерских, вовлечение народных мастеров в работу агитпоезда, выставка, устроенная Хамзой и

многое другое, все это было продиктовано пониманием высокой культурной и практической ценности народного искусства и стремлением к его возрождению.

Двадцатые годы явились годами сложения советского искусства. В это время была заложена основа для развития местной художественной промышленности благодаря перевозу оборудования предприятий из России. В первые же годы после революции поднимается жизненно необходимый вопрос о приближении промышленности к сырью. «Крайне желательно войти теперь же с представлением в ВСНХ о необходимости создания в Туркестане комбинированного текстильного предприятия, путем переселения такового из какого-нибудь района Центральной России»,— обращается М. В. Фрунзе к Реввоенсовету республики[69]. В результате «летом 1920 г. в Туркестан было переброшено оборудование промышленных предприятий из РСФСР. Прибыло полное оборудование шелкомотальной, шелкопрядильной и шелкоткацкой фабрик, которые были размещены в Фергане и Маргилане». В сентябре 1921 года вводится в строй Ферганская шелкомотальная фабрика[70]. В условиях сегодняшнего дня явление рядовое, но для своего времени — факт исторической значимости. В период самодержавия, за 60 лет вывоза царскими промышленниками туркестанского шелка и хлопка, в крае не было построено ни одного прядильно-ткацкого предприятия, так как это затрагивало интересы текстильных фабрикантов центра.

Одновременно оказывается поддержка народным умельцам, которые получают мастерские, оборудование, сырье для работы и постепенно возвращаются к искусству. И уже на выставке народного хозяйства, состоявшейся в Ташкенте в 1922 г., они принимают участие своими новыми работами.

Крупным событием в художественной жизни Туркреспублики становится участие во Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке 1923 г. в Москве. Целью ее являлось раскрытие картины современного состояния кустарной промышленности и тех достижений, которые в ней имелись, для дальнейшего хозяйственного и культурного строительства. В связи с ее открытием В. И. Ленин писал: «Придаю очень большое значение выставке, уверен, что все организации окажут ей полное содействие. От души желаю наилучшего успеха»[71].

На выставке со своими работами выступил большой отряд прославленных народных мастеров, часть из которых также участвовала в оформлении павильона Туркреспублики[72]. Расписные деревянные изделия представили А. Касымджанов (удостоенный премии за свои работы) и Я. Рауфов; тончайшую резьбу по дереву — С. Ходжаев и А. Турсунбаев; ювелирные изделия — С. Подчаев; расписную керамику —Т. Миралиев; красочные вышивки «ироки»— К. Мусоджанов; ажурные решетки-панджара Н. Зиякариев и многие другие. Наряду с известными мастерами на выставке принимали участие и учащиеся Учебно-показательной мастерской. Отдельные процессы производства, такие как работа за гончарным кругом, за ковроткацким станком, демонстрировались здесь же, в павильоне. Изделия узбекских мастеров, созданные в традициях народного искусства, восхищали совершенством исполне-

ния, многообразием, красочной праздничностью и получили высокую оценку общественности.

1924 год, год образования Узбекской ССР, положил начало новому историческому этапу. Середина 20-х годов — 30-годы — период восстановления народного хозяйства, годы первых пятилеток, годы строительства экономической основы социализма.

Усиливается борьба партии за высокую идейность, партийность и народность искусства. Ведется борьба против формалистических тенденций в изобразительном искусстве, за развитие реалистических принципов, за приближение искусства к жизни. Направляющее значение для дальнейшего развития всего советского искусства приобретает постановление партии от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций».

Узбекское декоративно-прикладное искусство развивалось в едином русле советского искусства. Это был путь возрождения прогрессивных традиций прошлого и поисков решения новых творческих задач. Мастера стремились расширить содержание и тематику прикладного искусства, сделать свои работы созвучными времени.

Усиливаются темпы организационной перестройки. В 1925 г. создается Узпромсоюз, который осуществил руководство над промысловыми артелями, занялся оснащением производства, снабжением сырьем и сбытом продукции. Вторая половина 20-х годов — период наиболее интенсивной организации художественных артелей. С середины 20-х и в течение 30-х годов восстанавливаются многие художественные промыслы: шелкоткацкий, вышивальный, золотошвейный, медночеканный и т. д.

Продолжается промышленное строительство. В 20-х годах вводятся в строй новые предприятия шелкообрабатывающей промышленности — шелкомотальные фабрики в Самарканде (1927 г.), в Бухаре (1928 г.), в Маргилане (1928 г.).

Началом нового индустриального этапа развития узбекского декоративно-прикладного искусства становится середина 30-х годов. В 1934 году вступает в строй Ташкентский текстильный комбинат, первое предприятие художественной промышленности республики с законченным циклом производства. В этом же году возникает и второе крупное предприятие — Самаркандская шелкоткацкая фабрика.

Таким образом, с середины 30-х годов развитие декоративно-прикладного искусства идет по трем руслам: в художественных промыслах, художественной промышленности и домашнем производстве.

Для развития прикладного искусства имело значение оживление музейной, выставочной и экспортной деятельности, активизировавшей работу мастеров. Большую роль в выявлении мастеров, в привлечении их к работе и к преподавательской деятельности, в изучении и сохранении традиций народного искусства играла собирательская и исследовательская работа, проводимая музеями, университетом, Кустарным комитетом, научно-исследовательским институтом. 20-е и 30-е годы явились временем бурного музейного строительства. В эти десятилетия было основано большинство художественных и краеведческих музеев республики, в которых собраны коллекции народного искусства[73].

Во второй половине 20-х годов некоторые музеи наряду с собиратель-

ской и исследовательской работой берут на себя и более сложную задачу подготовки мастеров. Так, в 1925 г. при мастерских центрального художественного музея начинается подготовка инструкторов по художественному оформлению тканей и керамики. При обучении преследуется цель: связать народное творчество с современными требованиями, путь к которому видится в возрождении лучших традиций народного искусства, освобождения его от эклектичных влияний конца XIX—начала XX вв. и в поисках нового. В 1927 г. при Самаркандском музее организуются керамическая и красильно-ткацкая мастерские. В целом деятельность музеев направляется на возрождение лучших традиций народного искусства.

В 30-е годы вопросом подготовки кадров занимаются в основном специальные учебные заведения, наряду с которыми существовали и мастерские, курсы мастеров. В 1930 г. в Самарканде организуется кустарно-промышленный техникум с тремя отделениями: ткацко-ковровым, керамическим и деревообделочным. К этому же времени относится деятельность изофабрики, организованной по инициативе группы «Аризо» в Самарканде в 1931 г. Художники изофабрики ставили своей целью создание «новых изделий и форм обстановки для быта трудящихся», «оформление клубов, чайхан, детских садов»[74]. Основную группу коллектива составляли выпускники Вхутемаса во главе с О. К. Татевосяном. В области прикладного искусства предполагалось создание эталонов изделий для дальнейшего их тиражирования, ставился вопрос и о подготовке кадров. Из восьми цехов фабрики три цеха имели прикладной характер: деревообделочный, керамический и текстильно-набивной. Здесь впервые художники Н. Кашина, Е. Каравай, Ч. Ахмаров и другие начали работать над сюжетными вещами бытового назначения, пытаясь связать их с народным искусством. На детских расписных ковриках, на деревянных шкатулках и карандашницах изображались сцены из местной жизни, которые давались в обрамлениях традиционного орнамента.

Изофабрика просуществовала недолго. Ее деятельность сыграла определенную роль в том отношении, что здесь впервые ставились те вопросы прикладного искусства, к которым впоследствии художники неоднократно возвращались: вопрос о расширении содержания искусства, о поисках форм его раскрытия, вопрос о связи профессионального и народного искусства.

Значительный след в истории прикладного искусства Узбекистана 30-х годов оставила деятельность Учебно-промышленного художественного комбината, в котором готовили кадры инструкторов по художественным промыслам[75]. В его стенах были сосредоточены крупнейшие мастера народного искусства: А. Касымджанов и Я. Рауфов (роспись по дереву), С. Ходжаев (резьба по дереву), И. Зиякариев (производство решеток), Т. Миралиев и М. Рахимов (керамика), Г. Абдуллаев и А. Каюмов (ковроделие), С. Кабилов (шелкоткачество), У. Алимбаев (художественная обработка кожи) и многие другие. Производственная база давала возможность осуществлять замыслы художников в материале. Для накопления опыта преподавания имело значение и более продолжительное существование комбината по сравнению с другими учебными заведениями по прикладному искусству 1935—1950 гг.

Обучение велось в духе традиционного искусства. Стремление к решению задач сегодняшнего дня выразилось в критическом отношении к традициям, отборе лучших достижений прошлого, а также в введении новых орнаментальных мотивов и в попытках перейти к сюжетным изображениям. Последнее без соответствующей профессиональной школы не привело к значительным результатам.

Интересно был задуман курс обучения в комбинате. Каждому виду искусства обучали мастера различных центров данного промысла, которые из года в год сменяли друг друга. Это давало возможность для наиболее полного и всестороннего освоения народного искусства во всем многообразии его локальных черт. Здесь выросли кадры специалистов, которые стали ведущими мастерами в последующие годы: М. Касымов, Т. Тохтаходжаев, Д. Хакимов, К. Турабов, Т. Ахмедов, А. Аминов и другие. На комбинате были созданы многие из лучших произведений керамики, набойки, резьбы и росписи по дереву 30-х годов.

Почти одновременно с Учпромкомбинатом в 1936 г. в далеком Хорезме создается Студия художественных восточных изобразительных искусств, в которой преподавали крупнейшие мастера росписи по дереву, резчики и керамисты: Р. Машарипов, А. Балтаев, Б. Абдуллаев, Б. Абдурахманов.

Особенностью художественной жизни 30-х годов стало рождение тенденции, выразившейся в лозунге: «искусство в производство», что вызвало обращение художников смежных видов искусств — живописи и графики — к прикладному искусству. В эти годы в области прикладного искусства работали: З. Ковалевская, Н. Кашина, Е. Каравай, В. Столяров, Л. Туркевич, У. Тансыкбаев, Ч. Ахмаров, Р. Тимуров, Г. Никитин, С. Мальт. В свою очередь народные мастера приходят в художественную промышленность и работают в содружестве с художниками Ташкентского текстильного комбината.

Творческому объединению художников и народных мастеров способствовало создание секции синтеза при Союзе советских художников Узбекистана (1939 г.).

Решение первостепенных задач в области экономики, восстановление предприятий художественной промышленности в стране дали возможность обратить более пристальное внимание на художественные промыслы. В результате этого происходит выделение из Узпромсоюза специальных союзов — Узхудожпромсоюза и Узхудожтекстильпрома (1938 г.), призванных осуществить объединение и руководство над художественными промыслами. Для более глубокого изучения традиций народного искусства и решения задач современного искусства в Узбекистане основывается научно-исследовательский Институт искусствознания (1928 г.). При Узхудожпроме создается экспериментальная лаборатория (1940 г.), объединившая силы художников-профессионалов, народных мастеров и исследователей.

О творческих достижениях народных мастеров и художников-прикладников Узбекистана свидетельствовало всемирное признание и высокая оценка их работ на всех международных и союзных выставках. Впервые после революции народные мастера Узбекистана выступили в 1925 г. на Международной кустарно-художественной выставке в Па-

риже, затем в Лейпциге в 1927 г. Особенно успешным было участие во Всемирной выставке в Париже в 1937 г., проходившей под девизом «Искусство и техника в современности», на которой мастера Узбекистана удостаиваются пяти премий: двух «Гран при», одной золотой и двух серебряных медалей. В 1939 г. на Всемирной выставке в Нью-Йорке, проходившей под девизом «Мир будущего», из четырех дипломов, полученных СССР, один присуждается Узбекистану. Эти достижения явились результатом большого мастерства народных умельцев, воспитанных на высоких традициях искусства и идейно-организационной работе, проведенной в сложный переходный период.

Развитие отдельных видов прикладного искусства в связи с историческими условиями происходило неравномерно и было отмечено своеобразием. Наиболее интересные и высокохудожественные произведения в эти годы были созданы в области вышивки, керамики, набойки, резьбы и росписи по дереву и промышленного текстиля.

Одежда

Процесс изменения в стиле одежды 20—30-х годов шел по двум сближающимся между собой линиям. С одной стороны, наблюдалось все большее распространение форм так называемой европейской одежды. Этот закономерный процесс, начавшийся еще в предшествующий период, продолжал свое естественное развитие и был вызван новыми экономическими и социальными условиями. Постепенно в национальный костюм входили компоненты европейской одежды, что приводило к сочетанию национальной рубашки с европейскими брюками; костюма—со стеганым халатом или вышитым поясом-платком; женского национального платья—с жакетом и т. д. При таком сочетании прежний ансамбль в одежде исчезал, терялась целостность стиля. Исторически это находило свое объяснение и было вызвано разительной сменой условий жизни, влиянием моды и преимуществом массового фабричного швейного производства перед кустарным.

С другой стороны, наблюдалось развитие и самих форм национальной одежды, которые издавна определялись климатическими и социально-бытовыми условиями. Шло изживание неприемлемых старых форм: всех видов неимоверно пышной и громоздкой одежды, характерной для знати, и паранджи. Одежда национального покроя, оставаясь просторной, все больше приближалась к пропорциям человеческой фигуры. Женское платье становилось менее широким и длинным. Прочно входит возникший ранее крой платья с кокеткой и отложным воротником, укорачивается рукав. Наряду с платком большое распространение как женский головной убор приобретает красочная тюбетейка. Мужская рабочая одежда претерпевает меньше изменений.

Из форм старой и новой одежды отбирается, видоизменяясь, наиболее рациональное, большей частью простое. В целом массовая национальная одежда становится проще по компонентам и нарядней по тканям.

Текстиль

С 1919 г. вначале в мастерских кустарей, а затем в артелях и на фабриках, восстанавливается производство многих видов традиционных узбекских тканей во всем разнообразии их видов.

В 20-е годы нехватка фабричных тканей в стране вызвала увеличение выработки кустарных хлопчатобумажных тканей. В Узбекистане, земле со сложившимися традициями ткачества, производство тканей не претерпело больших изменений. Вырабатывались те же простейшие ткани полотняного переплетения: калами, алоча, сарпинка, астарчит. Сохранялись излюбленные узоры и колорит тканей, их локальное своеобразие.

Ткани калами с узором из узких цветных полос на белом фоне, благодаря белому же утку, отличались светлой тональностью. В большинстве районов излюбленным оставалось сочетание красных, синих и белых полос, в Ферганской долине — зеленых, черных и белых[76].

В алоче — полосатой ткани цветовая гамма также простиралась от двухцветной до многоцветной. Общий темный колорит ткани создавался как применением темного утка, так и скупым использованием белого. Во многих центрах вырабатывалась алоча с преобладанием сине-красных полос, в Хорезме она приобретала густо-лиловый колорит и по ассоциации называлась «савсан»— как и цветок ириса.

Наиболее выразительно смотрелась самая лаконичная, двухцветная алоча в широкие красные и синие полосы густой тональности,— она звучала даже несколько торжественно. Чаще узор строился из многоцветных полосок, которые, то сближаясь, то разбегаясь, расширяясь и сужаясь, создавали бесконечное разнообразие ритмических построений.

Такой же простой оставалась и метражная набойка «астарчит» с раппортным узором из одного-двух мотивов, решенная в традиционном, предельной контрастности, красно-черном колорите.

С восстановлением текстильной промышленности в стране выработка ручных хлопчатобумажных тканей сокращается, сужается их назначение: они идут на рабочую, домашнюю одежду и подкладку.

Производство штучных набивных изделий продолжалось во всех старых центрах. Кроме этого, в 30-х годах в Учебный комбинат, а затем экспериментальную лабораторию Узхудожпромсоюза были приглашены известные мастера читгары, которые совместно с исследователями проводили работу над возрождением лучших традиций узбекской набойки — черно-красной, многоцветной и индиговой.

Наряду с привычными бытовыми изделиями: скатертями, верхами для одеял, занавесями, мастера начали выпускать и новые вещи: покрывала, портьеры, диванные подушки, которые оформляли в традиционном растительно-геометрическом стиле.

В области красно-черной и многоцветной набойки большой интерес представляли работы преподавателей названного комбината А. Абдугафурова и И. Икрамова. В области индиговой — мастеров Ферганской долины — традиционного центра синей набойки К. Кузыбаева и И. Толипова, проводивших работу в экспериментальной лаборатории Узхудожпрома[77].

А. Абдугафуров — сложившийся мастер. В прошлом, в творческих целях, он объездил все крупные центры узбекской набойки, изучил ее локальные черты и воспринял лучшее из того, что увидел. Наиболее близкими для него оказались работы читгаров Бухары, его прародины. Тонкий мастер, великолепно чувствующий красоту и гармонию, А. Аб-



А. Абдугафуров. Скатерть. Фрагмент. Набойка. Ташкент. 1932 г.

дугафуров отказался от черт, привнесенных в искусство набойки в период ее упадка: броскости, несоразмерного увеличения элементов узора, их нагроможденности, и возвратился к ее лучшим традициям.

Одной из характерных для него работ является праздничная скатерть с мотивом «бодом», выполненная в 30-х годах[78]. Мастер придерживается традиционной центрической композиции (в центре розетка — «ой», окруженная орнаментальным полем, которое в свою очередь обрамлено широкой каймой). Он набивает узор в традиционном черно-красном колорите, использует старые колыбы. Остальное диктуется его мастерством — умением подбирать гармонирующие мотивы, располагать

их, создавая тот или иной ритм, находить выразительное соотношение фона и узора. Мастер подчеркивает протяженность композиции длинной праздничной скатерти тремя центрами — тремя «ой». Узор «ой»— легкая ажурная черно-белая 6-ти лучевая звезда, которая четко выделяется на темно-красном фоне, заключенном в круг; «ой» — замкнут, статичен по форме, контрастен по цвету. Орнамент основного поля из кокетливо изгибающихся бодомов решается в ином ритме — живом, динамичном. Благодаря такому контрасту обогащается узор и достигается четкое и логичное выделение деталей композиции — устойчивого центра и растекающегося широкого поля. Завершающая все изделие широкая кайма по своему решению перекликается с ними и объединяет всю композицию. На темно-красном фоне ее четко выделяются статичные по форме крупные бодомы, ритм их чередования размерен и спокоен. Легкий наклон головок бодомов как бы намечает едва заметное движение по замкнутому периметру. Во всем: в найденной пропорциональности композиции узора, его деталей, соотношении фона и узора, умелом сочетании и сопоставлении мотивов орнамента, их ритма, колорита — проявляется тонкое художественное чутье. Чувство красоты и гармонии присуще многим работам этого большого мастера.

В области синей набойки поиски начинаются лишь в конце 30-х годов и вскоре прерываются войной.

Стремление к созданию тематических вещей, характерное для прикладного искусства 30-х годов, также находит свое выражение в набойке. В годы строительства Большого Ферганского канала мастер И. Толипов разрабатывает тематическую композицию с изображением хлопковых полей, напоенных водой канала.

Успехи узбекских мастеров в области оформления традиционной набойки получили признание и за рубежом. Их работы были отмечены золотой медалью на международной выставке в Париже в 1937 г.

Восстановление шелкоткачества началось во второй половине 20-х годов. Высокие традиции оформления шелковых тканей продолжали жить и развиваться в крупнейших центрах: Маргилане, Бухаре, Самарканде, где налаживается выпуск абровых, полосатых и одноцветных тканей: шойи, атласов, бекасабов, банорасов, адрасов, абровых покрывал.

В поисках характера оформления шелковых платёльных тканей мастера основывались в большей мере на традициях ферганской школы шелкоткачества. Определенную роль в этом сыграло и то, что восстановление промысла началось в Маргилане, а затем распространилось по городам Ферганской долины и за ее пределами[79].

Более сдержанные по сравнению с бухарскими, ферганские платёльные ткани оказываются ближе к эстетическим требованиям времени. Их мелкомасштабное орнаментальное решение более соответствовало характеру национальной одежды 20—30-х годов. Своеобразие узоров ферганских тканей создавалось не только использованием мелких орнаментальных мотивов, но и крупных ветвисто-завитковых форм. Соразмерность последних в одежде достигалась благодаря членению крупных форм на ряд небольших фигур, плавно перетекающих одна в другую. Изящество линий их контура и разработка отдельных деталей создавали необходимые ритмы и пропорции. Бухарские же шелка с их

крупными, решенными в локальном цвете формами орнамента, данными в размеренном ритме, ранее предназначались для вышедших из употребления монументальных по силуэту одежд. Традиция бухарского шелкоткачества с его укрупненными, лаконичными мотивами в большей мере развивалась в оформлении интерьерных тканей, как, например, шелковых бухарских и самаркандских покрывал и тканей для курпачей.

И по фактуре более приемлемыми оказались ферганские шелка: атласы и легкие, полупрозрачные шойи, драпирующиеся в одежде. Из них в эти годы наибольшее распространение получают шойи — нежные по колориту, с пастельной тональностью переливающихся цветов.

Традиционные художественные приемы оформления перерабатывались соответственно новым условиям. Изменения композиций, колорита, орнамента и его ритма в основном определялись эстетическими требованиями. Но влияли на них и другие моменты. Технические усовершенствования, позволившие увеличить ширину ткани, повлияли на композиции и пропорции узоров[80]. Так, заметно возросли размеры ветвистого мотива. Стали возможны многополосные орнаментальные композиции. Появление последних также связано с сужением назначения абровой ткани — как ткани исключительно женской. Раньше она использовалась и для мужской нарядной одежды. Это привело в свою очередь к изменению в материале — прекратилось производство полушелковых адрасов, т. к. для женских платьев стали использовать только шелковые абровые ткани. Последовательное изменение назначения ткани, пропорций одежды и новые эстетические вкусы вызвали возникновение новых масштабных и ритмических построений узоров. Как и в других видах, здесь действовал закон тесной взаимообусловленности в прикладном искусстве всех его слагаемых: эстетических взглядов, назначения, техники исполнения и многого другого.

В экспонированном на выставке в Париже в 1937 г. хан-атласе «огненного» среднеазиатского колорита маргиланский абрбанд Худояров использовал одну из излюбленных композиций 30-х годов — пятиполосную с акцентом на центральной широкой полосе[81]. Помещая на ней более крупный по размерам орнамент и вводя бóльшее количество цветов (3 из 4-х, использованных в ткани), мастер логически подчеркивает центр композиции и масштабом узора и колоритом. Густомалиновые овалы, чуть оживленные белыми вкраплениями, контрастно звучат на желтом фоне. Узор боковых полос состоит из мелких фигур, которые вторят центральной, но их более живой ритм разнообразит рисунок. Более скромен и колорит узких полос, он двухцветный: бело-черный. Повторением белого цвета мастер колористически связывает полосы, а введением черного вносит новое, свежее звучание. Крайние полосы он делает колористически еще ближе к центру, используя уже знакомые сочетания малинового и желтого, которые, не повторяя колорит центральной полосы, вторят ему и замыкают композицию. В работе нет ничего случайного, продумана и логична каждая деталь, создающая гармоничное целое.

Из ранее существовавших двух приемов трактовки узора, четко выявляющего форму орнамента и более расплывчатого, дробного по контуру, в 20—30 гг. предпочтение отдается последнему. В эти годы появ-

ляются абровые ткани с узорами «чаманда гул» (цветы на лугу), «кичик»[82] (щекотка) и другие, составленные из вытянутых цветных пятен, порой беспокойных по ритму. Подобные решения раскрывали основную направленность в оформлении абровых тканей этих лет. Наблюдался все больший отход от воспроизведения мотивов ,ясных по форме, с плавной линией контура. Даже когда прообраз мотива был предметен, как, например, в мотивах патнис-нусха (узор подноса), ат-туяк (копыто коня), нагора (барабан) и т. д.— форма передавалась скачущей линией контура, силуэт дробился. Мотив разбивался цветом, перебивался гладкими полосами, линии узора прерывались, смещались. Возможно, что на такое усложнение орнамента оказывали влияние и фабричные ткани со сложной разработкой мотивов, а также традиции в оформлении тканей первой половины XIX в. Узор ткани с чуть намеченными формами орнамента превращался в игру цветных пятен, как бы передавая поэтично и красочно игру солнечных лучей, пробивающихся сквозь крону дерева.

Колорит тканей становился более сдержанным. Например, в своем хан-атласе с узором «ат-туяк»[83] абрбанд Ю. Махмудов расположил черно-синие овалы с белой сердцевинкой на темно-золотистом фоне. Колорит ткани необычайно впечатляющ, великолепно найдено выразительное и благородное цветосочетание.

Наряду с контрастным сочетанием цветов, многие мастера Маргилана и Самарканда создавали ткани с нежными тональными переходами цвета, например, со светло-зеленым узором на темно-зеленом фоне, особенно созвучными легким шойи.

Тонкое понимание мастерами гармонического единства фактуры, узора и колорита тканей выражалось в своеобразии художественно-образного решения атласов и шойи и близких к последним абровых покрывал. Атласы — более плотные и тяжелые — несли густой многоцветный орнамент, в шойи — легких и полупрозрачных, нежных оттенков, узор также легок, свободнее фон.

Особой радужностью колорита отличались шелковые абровые покрывала абрбандов Самарканда и Бухары. В покрывале работы бухарского мастера[84]— проста и ясна композиция: в центре громадный овал, по краям ему вторят малые. Колорит узора создается переливами цвета. В нем участвуют контрастные цвета — звонкие синий и оранжевый. но переход между ними тонок и гармоничен. В него вступают бирюзовые, серебристые и желтые цвета, а малиновый уток, пронизывая все. объединяет их и создает лилово-бирюзово-розовые переливы, столь созвучные искристому шойи. За волшебно-фантастическим колоритом этих тканей таилась опоэтизированная красота реальной природы. Быть может, радуга, игра самоцветов или оперенье «райской» птицы, которая живет на юге Узбекистана, вдохновляли мастеров. Первоначальный магический смысл пятнистого орнамента был забыт.

Составляя узоры тканей, мастера использовали разнообразные мотивы, как полученные по наследству, так и создаваемые вновь. Здесь и изображение обычных вещей, «патнис-нусха», «ат-туяк», «барги-карам» и полюбившиеся рисунки отдельных мастеров — «Домулло-джон» или целых селений — «Чимион-нусха». Очень часто название узора сопро-

вождалось словом —«табдил»—«замена», т. е. давался новый вариант узора. Вдохновляли художников и кудрявые локоны девушки, и лирический образ плакучей ивы, и нарядное оперенье сизоворонки.

В старых центрах восстанавливается производство бекасабов, банорасов и других полосатых полушелковых тканей, которые сохраняют локальное своеобразие в колорите и ритме полос. Вырабатывались ферганские бекасабы холодной цветовой гаммы с преобладанием зеленого. Они часто оживлялись полосками малинового и желтого цветов. Но особая сдержанная красота достигалась в бекасабах с узором из насыщенно синих, зеленых и лиловых полос одинаковой ширины.

Продолжали вырабатываться и одноцветные шелковые и хлопчатобумажные ткани. В Маргилане заново был освоен выпуск чесучи.

Сохранились своеобразные приемы оформления женских шелковых головных платков и шарфов. Декоративной выразительностью отличались красочные шарфы маргиланских абрбандов —«калгай», орнаментированные способом перевязки готовой ткани. Легчайшие, воздушно-прозрачные, они несли живописный узор из расплывчатых кружков, пятен, ромбов, сочных и ярких по цвету: лилово-красных, желто-зеленых. Мастера Ферганской долины и Хорезма орнаментировали шелковые платки цветной набивкой и резервом. Платок обрамлялся пышной орнаментальной каймой, в центре располагалась розетка, которую окружали редко разбросанные цветочные мотивы. В конце 30-х годов в Узбекистан проникает техника росписи платков способом «холодный батик», который постепенно вытесняет традиционные способы оформления.

Середина 30-х годов становится временем значительных преобразований в текстильной промышленности Узбекистана. Первым шагом на пути перехода от мелкой промышленности к крупной явилось создание в 1934 г. на основе артели Самаркандской шелкоткацкой фабрики, которая, продолжая выпуск традиционных шойи и атласа, осваивала производство тканей, т. н. европейского ассортимента: крепдешина и шелкового полотна.

Значительным событием становится пуск в строй первой очереди Ташкентского текстильного комбината. Первые метры окрашенной алой ткани были выпущены к 7 ноября 1934 г.; они пошли на праздничное оформление строющегося комбината. Ташкентский комбинат явился первым в Средней Азии текстильным предприятием с законченным циклом производства. В то же время это была первая ситцепечатная фабрика в Союзе, построенная после революции. В строительстве комбината участвовала вся страна.

Сложение стиля оформления тканей Ташкентского комбината происходило в благоприятной в художественном отношении обстановке. К середине 30-х годов были изжиты моменты вульгаризаторства, проявлявшиеся в прикладном искусстве. В 1933 г. в «Правде» был напечатан фельетон «Спереди трактор — сзади комбайн», где вскрывалась вся нелепость превращения тканей в «трибуну агитации»[85]. Вскоре вышло постановление СНК и ЦК, где говорилось, что за неуместные рисунки на тканях, вводимых под видом новой тематики, виновных нужно привлекать к строгой ответственности[86]. Советский текстиль становится на путь органичного развития. В эти годы начинали свою творческую

деятельность художники Ташкентского текстильного комбината. Первые художники, мастера русского ситцепечатания А. Г. Голубев, М. С. Тихомиров, Е. П. Повстяный и колорист Н. А. Малышев приехали из крупнейших текстильных центров страны: Москвы, Иванова, Серпухова. Одни из них, такие, как А. Голубев из Иванова, были знакомы с узбекским народным искусством, так как всю жизнь занимались созданием тканей для Средней Азии, другие знакомились с ним впервые. Но все они начинали свою творческую деятельность на комбинате с изучения богатейшего наследия узбекского прикладного искусства и из своих поездок в Бухару, Самарканд, Маргилан, Андижан привозили массу зарисовок, которые использовали в своих эскизах.

К работе над созданием рисунков для тканей привлекались и народные мастера Узбекистана: наккоши А. Касымжданов и Я. Рауфов, набойщик А. Абдугафуров, резчик по дереву С. Ходжаев, ковродел А. Каюмов — большие знатоки традиционного искусства. В открытых конкурсах на создание рисунков для тканей участвовали широкие круги общественности — от известного живописца У. Тансыкбаева до самоучек, любителей и школьников. Все это принесло свои положительные результаты. Ткани Ташкентского комбината этих лет отличались свежестью и своеобразием художественного решения.

Первый рисунок для ситца, созданный художником А. Голубевым в 1934 г., навеян излюбленным мотивом тех лет — изображением хлопка. Рисунок скромен по расцветке, двувальный — он прост в исполнении. На синем фоне в живом ритме художник расположил мелкий узор: белые коробочки пышного хлопка и красные резные листья. Формы орнамента красивы, легко читаются. Сдержанная цветовая палитра оживляется тональной разработкой — способом пико[87].

Очень быстро осваиваются многовальные рисунки. С каждым годом расширялся ассортимент тканей. К 1940 г. было освоено производство таких тканей, как ситец, сатин, майя, шифон, нансук, батист, вуаль-креп, вольта, сатин-суа, зефир, кашемир и др. Диапазон рисунка отличался широтой: от строго сдержанных по узору и цвету блузочных тканей с изящными черными мотивами на белом фоне до крупно узорных, с буйством цвета декоративных тканей.

Особенно интересно оформлялись декоративные сатины и ситцы, предназначенные для одеял, тюфяков, занавесей. Наряду с узором из пышных цветов, решенных в традициях ивановских тканей, создавались новые красочные рисунки, навеянные узбекскими вышивками, абровыми тканями, набойками, росписью.

Часто вдохновляла художников сказочно-прекрасная узбекская и таджикская вышивка. Рисунки сатинов художников А. Голубева и Е. Повстяного, созданных в 1937—38 годах, навеяны узорами сузани. На одной ткани [88] раппортно даны профильные изображения цветов, на другой — три ряда крупных розеток, повторяющих рисунок каймы вышивки. Художники уловили основной смысл народной вышивки, передававшей ощущение полноты и радости бытия. Восприняв от вышивки середины XIX в. такие черты, как внутреннюю динамичность форм, живость линий и ритма, плоскостную манеру изображения, мажорный колорит, они подчинили их задачам оформления современных тканей.

Так же творчески подходил художник А. Голубев к использованию традиций узбекских абровых тканей. Не повторяя узора, не имитируя техники перевязки, он брал за основу общее эмоциональное впечатление от абровых шелков и свободно компоновал свой узор как игру цветовых пятен, выразительно найденных по форме и сочетанию. Работы художников комбината, созданные на основе народного творчества, передавали ощущение непосредственности и праздничности.

Но линия развития узбекского ситцепечатания не оказалась абсолютно прямой. Усложнило и затормозило развитие искусства оформления тканей возникшее во второй половине 30-х годов увлечение западноевропейским текстильным рисунком. Ориентация художников на привозные образцы нередко приводила к созданию рисунков вялых или нервных по ритму, неприятно напряженных или тусклых по колориту, рисунков с амебообразными, растекающимися или, наоборот, жесткими и острыми формами узора. Одни и те же художники, основываясь на национальных традициях, создавали ткани, наполненные ощущением радости и свежести, а оглядываясь на западные образцы — рисунки неприятно остро-экспрессивные или безжизненные[89]. Это направление оказалось чуждым по мироощущению для советского искусства, и увлечение им было непродолжительным. Творчество художников вскоре целиком возвратилось в прежнее плодотворное русло.

В 1940 г. республика вышла на второе место в стране по выпуску хлопчатобумажных тканей. Ткани Ташкентского текстилькомбината распространялись не только в Узбекистане и в республиках Средней Азии, но и за ее пределами, т. к. они были рассчитаны на удовлетворение эстетических запросов широкого круга людей.

В области прикладного искусства Узбекистана художественное ткачество занимало ведущее место. Многообразное по видам выпускаемых тканей, по локальному своеобразию орнаментации, оно обогатилось новыми структурами шелковых и хлопчатобумажных тканей и приемами их оформления.

Вышивка

Осмысление и восприятие вышивки как одного из национальных видов искусства, сохранилось и после революции. Не случайно в 1918 г. для праздничного оформления площади столицы к первой годовщине Октября большой группой ведущих живописцев было создано монументальное панно: «Женщина вышивает сузани»[90].

В 20—30-х годах искусство вышивки, сохраняя прочную связь с традициями, также отражает веяние времени и изменяется под влиянием новых условий. Различные пути намечаются в развитии двух основных групп узбекской вышивки, отличающихся по своему назначению: вышивок, предназначенных для убранства интерьера, и вышивок, связанных с оформлением одежды.

Вышивка в одежде сохраняла в основном свой ручной характер и использовалась для украшения головных уборов, тесьмы для обшивки одежды, мужских поясных платков, женских платьев и жилетов.

С большой любовью украшался традиционный головной убор — тюбетейка. Тюбетейка в эти годы остается единственным видом орнаментируемого головного убора, который заменил все ранее существовав-

шие виды мужских и женских вышитых шапочек. Ее широкому распространению способствовал и сложившийся в эти годы обычай массового ношения тюбетеек девушками и молодыми женщинами. Мужская тюбетейка, ранее скрытая под чалмой, вся открывается взору. Благодаря этому узоротворчество в вышивке тюбетеек расцветало из года в год, поражая тонкостью вкуса и богатством фантазии.

Продолжали существовать все три формы тюбетеек — круглая, четырехгранная и коническая. Из композиций зашива наиболее часто использовались центрическая и четырехсекторная, которые давались не только в чистом виде, а являлись как бы двумя гранями, между которыми существовало множество вариантов — переходных форм. В одних ярче выступали элементы первой композиции, в других — четырехчастной. Реже мастера использовали трехчастные и раппортные композиции узоров.

Сохранялось все многообразие местных видов тюбетеек, и в то же время отдельные из них, такие, как чустская, маргиланская, шахрисабская и другие, ранее носившие локальный характер, переступали границы очагов своего зарождения и расширили ареал распространения. Это говорило не только об усилении экономических связей, но и о взаимообогащении искусства достижениями соседей, об отступлении от обычаев неприкосновенности черт местного искусства, а также о сложении общих эстетических воззрений.

Излюбленной повсеместно становится лаконичная и утонченная по образу тюбетейка Чуста. Чустская тюбетейка имела прекрасно найденную твердую четырехгранную форму с закругленными углами. Вся черная, на каждой грани она несла белый бодом (миндаль). Орнамент давался графически и смотрелся ажурным. Бодом расшивался тончайшими швами различных видов и при ближайшем рассмотрении раскрывал богатую игру стежков. Красота самой формы тюбетейки, ее колористическая сдержанность, найденность пропорций мотива бодома, его соотношение с фоном, а в целом то совершенство простоты, которого достигали вышивальщицы в своих работах, превращали тюбетейки Чуста в классическое произведение.

Работы вышивальщиц Маргилана показывали, что, сохранив основные черты чустской тюбетейки, но чуть изменив пропорции бодома — удлинив его и придав ему большее изящество, а также сократив число швов до одного-двух, создавался своеобразный и не менее прекрасный вариант этой тюбетейки.

Близкой по художественному решению, но сохранявшей более узкий ареал, была другая ферганская тюбетейка[91]. Подобной же четырехчастной композиции «чор-гул» — четыре цветка, она зашивалась по цветному, чаще по зеленому фону, излюбленному в Ферганской долине. Место бодома занимал белый квадрат, поставленный на угол. Тюбетейка была более броской как по колориту, так и орнаменту — крупному, зашитому сплошь.

В вышивке тюбетеек, как и в оформлении тканей, ферганские традиции в эти годы получили наибольшее распространение. Кроме чустской, большой любовью пользовались и яркие, многоцветные тюбетейки Маргилана[92]. Шитые по цветным шелкам, они имели четырехчастную ком-

позицию «чор-гул». Узор — цветущий куст — повторялся в каждом секторе. Этот рисунок носил поэтичное название «чаманда-гул»— цветы на лугу. Ярко-розовые цветы располагались на зеленых кустах, фон часто зашивался белым, черный цвет выступал как контур. Изображение решалось условно и декоративно. Тюбетейки вышивались излюбленным швом «канда-хийол»— гладь в прикреп, в сочетании с гладью и стебельчатым швом и отличались по зашиву фона. Одни сохраняли фон темного шелка (зеленого, лилового), в других этот же фон зашивался белыми искорками (тюбетейки «чакма-тур»), в третьих — фон покрывался белой вышивкой, скрывавшей ткань.

И третьим видом тюбетеек, получивших наибольшее распространение, притом особенно за пределами республики, были яркие и нарядные «ковровые» тюбетейки городов юга республики Шахрисабза и Китаба. Сохранив древнюю коническую форму тюбетеек, мастера легко приспосабливали к ней все многообразие композиций зашива: круговую, четырехчастную, раппортную и трехчастную. Также виртуозно пользовались они и техникой зашива — мелким крестом «ироки», свободно передавая им геометрические и растительные формы, которые смотрелись яркими цветными пятнами на фоне, зашитом темными шелками. Отсутствие хороших красителей в эти годы несколько снижало выразительность колорита как шахрисабских, так и других тюбетеек. Они порой смотрелись несколько пестрыми, несгармонизированными в цвете.

Интересные в художественном отношении тюбетейки Ургута и Байсуна сохраняли свое узко локальное распространение. Они отличались ярким своеобразием. Среди тюбетеек Байсуна и окружающих его городов выделялась круглая тюбетейка «пильтадузи» (вышивка по стежке)[93]. Благодаря выпуклой стежке, они получали ребристо-гофрированную поверхность. Узор вышивки, подчиняясь стежке, приобретал геометризированные уступчатые формы. Крупному орнаменту, его угловатым формам соответствовали яркие локальные цвета вышивки, создававшие звонкие, напряженные цветосочетания, например: белого, красного, черного и желтого.

Круглые тюбетейки Ургута по трактовке узора представляли им полную противоположность. Формы причудливых фигур и розеток были расплывчаты, они плавно перетекали одна в другую. Яркие цвета вышивки смягчались сочетанием с блеклыми тонами.

Вышивка тюбетеек в 20—30-х годах была живым, широко распространенным искусством. Работы мастериц отличались разработанностью условно-орнаментального языка, обладавшего большой декоративной выразительностью.

Как и ранее, в узбекской одежде вышивка применялась весьма сдержанно. Халаты, платья, женские шаровары, как и тюбетейки, обшивались узорной и реже одноцветной тесьмой. Выделка тесьмы сохраняла характер домашнего производства. Тесьма (джияк, широз), вышитая или плетеная, украшалась одним или двумя повторяющимися мотивами. Оживление вносила разноцветная разработка двух соседних мотивов, что создавало дополнительный цветовой ритм. Мастерство узоротворчества в области создания тесьмы оставалось высоким. Для мастериц не пред-

ставляло труда создавать изображения самых неожиданных предметов, которые органично вводились в орнамент. Влияние «новой» тематики испытывал и этот очень камерный по своему характеру вид прикладного искусства, так как чуткость ко всему новому, в какой бы это форме не проявлялось, всегда была одной из черт живого народного искусства. На тесьме появлялись изображения аэроплана, трактора, граммофона и т. д.[94], которые, как это не удивительно, не казались здесь неуместными, так как мастера находили выразительный условный язык изображений, подчиненный орнаментально-декоративному решению.

Мастера Шахрисабза и Китаба создавали в том же стиле, что и тюбетейки, нарядные детали костюма: жилеты, пояса, домашние туфли, сумочки, небольшие по размерам предметы убранства интерьера: диванные подушки, салфетки. Они умело подчиняли композицию узора и его масштабы разнообразной форме вещей.

Своими работами прославился мастер из Китаба К. Мусоджанов, человек многосторонне одаренный: рисовальщик, вышивальщик, колорист, создатель цветных войлоков и к тому же острослов. С детства он вместе с сестрами постиг искусство вышивания и даже превзошел их. Еще в ханские времена, юношей (скрывая свою принадлежность к мужскому полу), он получал первые награды за свои вышивки[95] Его работы 20—30-х гг. полны свежести и непосредственности. С необыкновенной легкостью создавал он композиции на диванных подушках, тюбетейках, сумочках, сложных по форме жилетах. Красочные узоры его праздничны, они поражают богатством мотивов и говорят о неистощимой фантазии художника.

Производство крупных, трудоемких сузани ручного зашива сократилось, сказалось освобождение женщин от затворнической жизни и занятие их общественно-полезным трудом. Играло роль и то, что постепенно забывалось ритуальное назначение вышивок. Но искусство это не исчезло, вышивкой сузани продолжали заниматься как в артелях, так и в домашних условиях. В большинстве своем они сохраняли стиль вышивок, сложившийся к началу XX в.

Над созданием вышивок для интерьера и костюма работали мастерицы самаркандской артели «Труд женщины». В своей работе они основывались на традициях искусства сузани и стремились возродить их в новых условиях. Опыт работы этой артели показал плодотворность содружества народных мастеров и художника-живописца при том условии, что художник талантлив, глубоко чувствует и понимает народное искусство, не ограничивается заимствованием его формальных черт и в то же время не навязывает ему чуждых форм, и когда художник в своих поисках идет от эмоционально-художественного образа произведений народного искусства.

Таким художником оказалась живописец З. Ковалевская, которая к тому же была вышивальщицей. Стремясь приблизить искусство вышивки к современным требованиям, в артели начали разрабатывать новые формы изделий: наволочки для диванных подушек, салфетки, дорожки, полотенца, купоны для детской и женской одежды. В своих работах З. Ковалевская основывалась на традициях Нуратинской и

Бухарской вышивок. Исходным моментом для художницы служило не ближайшее по времени наследие, не искусство конца XIX — начала XX вв., а лучшие достижения вышивального искусства XIX в., поры его расцвета. Эта вышивка, камерная по своему характеру и лирически радостная по настроению, оказалась наиболее созвучной времени конца 30-х годов. Художница создавала новые композиции, используя излюбленные мотивы: вазоны с пышными цветами и нежными побегами, кусты с сочными плодами граната, здесь же помещались нарядные, красочного оперенья птицы с веточками в клювах, переданные с мягким юмором. Тонко разрабатывался колорит, богатый по цветовой гамме, тонально сгармонизованный. Выполненные прекрасными вышивальщицами С. Маруфовой, И. Джалиловой, Ш. Шукуровой[96] и другими, эти вышивки передавали чувство непосредственности и свежести, сохраняли ощущение поэтичной сказочности, черты, присущие лучшим произведениям народного искусства. Непосредственные и радостные, созвучные времени, вышивки артели «Труд женщины» были удостоены награды на Международной выставке в Париже в 1937 г.

Наряду с ручными вышивками, выполняемыми традиционными швами, в эти годы получили большое распространение сузани машинной тамбурной вышивки. На основе традиций этого молодого вида искусства, возникшего лишь в последней четверти XIX в., в 20—30-х годах окончательно сложился основной тип композиции сузани. Сузани прямоугольной формы разделялось на небольшое вытянутое центральное поле и широкую кайму. В орнаментации преобладали цветочные мотивы. Композиция основного поля обычно делалась центрической из сочетания 3—5 розеток или букетов. В кайме повторялись один или два мотива. Яркая цветная ткань фона активно участвовала в создании колорита сузани, зашитого многоцветными шелками.

В 30-е годы, больше в самодеятельное искусство и в меньшей мере в художественные промыслы, проникает новый для Узбекистана прием гладьевой свето-теневой вышивки. Проникновение это в значительной мере было вызвано стремлением к созданию тематических вышивок и портретов. В эти годы искусство свето-теневой вышивки в основном ориентировалось на станковые решения. Нередко работа вышивальщицы сводилась к упрощенному копированию живописных и графических работ. Подобный метод вел к отходу от специфики вышивки как вида декоративно-прикладного искусства, главной чертой которого являлась декоративная передача изображений. Поиски воплощения нового содержания по существу сводились к заимствованию готовых форм, порожденных другим видом искусства.

Позже других, в конце 20-х годов, восстанавливается искусство золотого шитья, которое ранее по своему назначению занимало особое положение, так как обслуживало узкий круг людей. Определяются некоторые его формы, применимые для широких кругов населения. В 30-х годах в центре золотошвейного искусства Бухаре создается артель. Привлекаются к работе опытные мастера золотошвеи, которые начинают обучение женщин. В артели изготовляются изделия подарочного назначения: тюбетейки, платки с вышитой налобной повязкой, обшивки ворота и т. д.[97] В работах мастеров сохранялся стиль старых вышивок

с его растительной орнаментацией и приемами зашива, но среди работ, порой еще сложных по композиции и трактовке мотивов, появлялись изделия, которые свидетельствовали о новых поисках: облегчался узор, достигалась простота и ясность орнаментации. Например, на донышке тюбетейки свободно располагался лишь один мотив — асимметричная веточка с цветком, силуэт которой выразительно читался на открытом фоне бархата.

В целом 20—30 годы явились годами восстановления многообразия традиционных видов вышивки в формах, наиболее отвечающих требованию времени.

Ковроделие и паласоткачество

Производство ковров с 20-х годов оживает в старых очагах их бытования, десятками островков, разбросанных по кишлакам Узбекистана.

В целях дальнейшего развития этого вида народного промысла в конце 20-х годов создаются первые артели ковроделия в Оиме и паласоткачества в Камаши. Наряду с этим большое значение продолжало играть домашнее производство. В артелях ткались крупные ковры и паласы более высокого качества, но однообразные по рисунку. В домашних условиях наряду с крупными делалось много мелких бытовых вещей, отличавшихся многообразием назначения и оформления: переметные сумы, настенные мешки, торбы для одежды[98].

Во второй половине 30-х годов делались первые попытки создания сюжетных и портретных ковров. В 1937 г. в Учхудожпромкомбинате были заправлены станки для создания сюжетных ковров по эскизам художника О. К. Татевосяна, предназначенных для ВСХВ. И здесь же в 1941 г. мастером Г. Абдуллаевым был выполнен первый портретный ковер, что явилось откликом на общие тенденции в ковровом искусстве 20—30-х годов.

Художественные традиции ковроделия и паласоткачества сохранялись прочно, как и технические приемы. Андижанские ковры сохранили традиционные композиции и колорит. Центральное поле ковра заполнялось повторяющимися медальонами или выразительными по силуэту мотивами, которые располагались в размеренном ритме — рядами или шахматно. Создавались ковры полихромные и двухцветные, красно-синие, отличавшиеся декоративным лаконизмом. В 30-х годах молодых мастериц из Оима стали обучать на рисунках кавказских ковров, что уводило их от развития местных традиций.

Сохранилось производство ворсовых самаркандских ковров, полихромных, с раппортной композицией из многогранных медальонов. Среди них представляли своеобразие высоковорсные (15—20 мм) ковры — «жулхирсы», прообразом которых, судя по их названию, в глубокой древности послужила «шкура медведя».

Жулхирсы — мягкие, пушистые и красочные, оставались наименее трудоемкими в изготовлении, т. к. ткались из толстой пряжи и с наименьшей плотностью узлов. Удлиненная форма узкого ковра подсказывала вытянутую композицию узора, который часто состоял из цепи ромбов и многоугольников. Полихромная гамма ковра строилась на сочетании контрастных и близких цветов: коричневых, красных, зе-

леных, синих, желтых, белых. Цвета, благодаря расплывчатости контуров рисунка, плавно переходили один в другой. Перетекание форм и цветовых сочетаний создавалось редким и высоким ворсом, который ложился, стирая грани узора и цвета. В этих коврах мастерицы находили целостное художественное решение благодаря слитности средств выражения: мягкости контуров крупных вытянутых форм орнамента и плавности их цветовых переходов, гармонирующих с пушистой фактурой самой ткани.

Жулхирсы обычно ткались для своего дома, поэтому в предшествующий период они в меньшей степени подверглись упадочным влияниям рынка и наиболее неприкосновенно сохранили лучшие черты народного искусства — его свежесть и непосредственность.

В Термезе и окружавших его селениях мастерицы выделывали традиционные туркменские ворсовые ковры типа «бешир», «кизил-аяк», «керки», но в значительной мере упрощенно по сравнению с классическими образцами.

В районах Каракалпакии наряду с ворсовыми продолжали выделывать интересные в художественном отношении изделия, выполненные в комбинированной технике, сочетающей многоцветный ворсовый узор с гладким паласным фоном. В этой технике издавна выделывались небольшие вещи для оформления юрты: полосы «боу», торбы, мешки. Наиболее ярко творческое дарование мастериц проявлялось при изготовлении боу — многометровых по длине (15—20 м) и узких по ширине (40—50 см) полос, которые скрепляли остов юрты.

Мастериц не привлекало раппортное повторение одних и тех же мотивов, их фантазия, как бы вырвавшись на простор, творила все новые и новые узоры — удлиненные медальоны, строго подчиненные форме всего изделия и гармонирующие между собой, но разные по форме, пропорциям и тонкой и интересной силуэтной разработанности фигур: древовидных, меандровых, сложно-линейных. На боу красно-коричневый орнамент с яркими цветными вкраплениями, графичный по начертанию и живописный по колориту, мягко выступал на бело-кремовом фоне.

По всей республике получило широкое распространение производство паласов, традиционных по видам и технике,— простых полосатых и узорных: кокма, гажари, терма, бешкашта, араби.

Повсеместно ткались полосатые паласы, которые сохраняли местное своеобразие и названия (кокма, алоча, алаша, шолча и др.). Узор их строился на контрастном сопоставлении цветных полос, сочетание, ширина и ритм которых бесконечно варьировались.

Во многих районах продолжали ткаться паласы гажари и терма, нарядные, с узорными полосами. Орнамент обычно нешироких полос, подчиняясь им, приобретал изящные, вытянутые формы. Узорные полосы чередовались со спокойными одноцветными, которые, контрастируя, не только выявляли красоту орнаментальных полос, но и служили паузами для глаз. Применялся излюбленный прием орнаментации двух близлежащих полос (разделенных гладкими) одним и тем же узором в обратном цветном решении, например, белого узора на красном, и рядом красного на белом фоне.

Этот прием вытекал из самой техники ткачества, которая заключалась в выделке на станке узких полотнищ, с двумя орнаментированными полосами, узор которых при одновременном пробросе утка повторялся. Затем из таких 10—12 полотнищ, каждое из которых имело свой мотив орнамента, сшивался многоузорный палас. Орнамент носил геометризированный характер, но за ним скрывался целый мир бытовых предметов: дверь, сито, лука седла, рогулька прялки, ворсовый гребень, кукла, вилы, сундук, стрела[99] — это в современном понимании мастеров. Но среди них можно разглядеть древнейшие родовые тамги, магические символы и тотемы, связанные с давно исчезнувшими представлениями. Их формы жили по традиции, а значение переосмысливалось на современный лад. В паласах трактовка всех мотивов подчинялась привычному языку орнаментального искусства: находились выразительные силуэты и гармоническое сочетание узоров, ритмическое согласование их линий и конфигураций.

Известностью в эти годы пользовались паласы (гилямы) Шерабада. Здесь выделывались узорные гилямы «гажари» и «терма», орнамент которых создавался двухцветной основой и был тонок и изящен, т. к. подчинялся пропорциям узких полос. Камаши и окружающие кишлаки славились паласами «араби», которые вырабатывались в другой технике: «паласной с зазорами», создающей узор цветным утком. Араби сохраняли крупно-фигурные композиции, как раппортные, так и центрические. Наряду с одноцветным фоном часто поле паласа разбивалось на ряд крупных уступчатых форм разного цвета, которые сами служили фоном для более мелких мотивов, расположенных просторно, с пониманием красоты многоцветного фона. Высокие художественные и технические достоинства паласов этих лет делали их статьей экспорта.

Развитие ковроделия и паласоткачества в эти годы шло в основном в традиционных рамках и оставалось живым, непрестанно обогащавшимся творчеством.

Художественное оформление изделий из кожи

В 20—30-е годы искусство оформления изделий из кожи претерпевает определенные изменения. Намечаются два пути его развития: промышленное и кустарное. Промышленное производство в эти годы в условиях скорейшего удовлетворения высокого спроса на кожевенные изделия не ставило задач художественного порядка.

Однако традиции художественного оформления изделий из кожи продолжали жить в искусстве отдельных мастеров. Развитию этого вида искусства уделялось постоянное внимание, начиная с 1918 года в учебно-показательных мастерских, а затем в 30-е годы в Учкомбинате велась подготовка мастеров, которой руководил ведущий ташкентский мастер У. Алимбаев. Он продолжал работу над оформлением уникальных изделий (чемоданов, папок) в традиционном стиле и технике: тиснения, аппликации, вышивки. Мастер прекрасно владел своим ремеслом и обладал должным чувством материала. Его узор, составленный из простых, условно трактованных растительных форм и отвлеченных мотивов, отличался упругой пластичностью линий, подчеркивающей

свойства самого материала. Как и мастера других областей прикладного искусства, он вводил в орнаментацию новые мотивы и эмблематику.

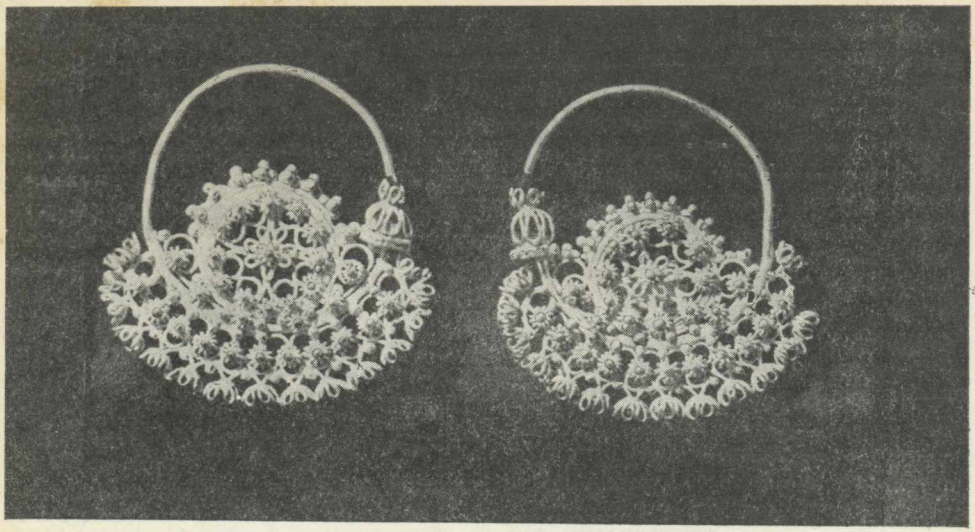
Искусство оформления кожаных изделий в XIX в. было весьма специфичным по видам украшаемых предметов. В новых условиях многие из изделий, связанных с особенностями старого быта, ушли в прошлое. Сужался круг оформляемых предметов, найти новые утилитарные формы было нелегко. Нарастало противоречие между мастерским орнаментальным убранством и логичностью его связи с сугубо утилитарными вещами в условиях 20—30 годов. Например, мастер расшивал узорами чемоданы, но подобное оформление никак не вязалось ни с чисто деловым характером вещи, ни с эстетически образными восприятиями времени. Поэтому подобная орнаментация превращала предмет, немыслимый вне утилитарного назначения, в декоративную вещь. Эта ненайденность закономерности оформления предметов затруднила развитие данного вида искусства.

Ювелирное искусство

Ювелирное искусство начинает восстанавливаться в 20-е годы. Изменился облик ювелирных изделий. Они становились проще, скромнее по форме и цвету. На смену сложным многоярусным украшениям с обилием подвесок и разноцветных камней приходили более монолитные, четкие по силуэту. Исчезли и сложные ювелирные ансамбли, как и ювелирное оформление оружия и пышных конских уборов. Изменения эстетического вкуса в этой области были вызваны естественным стремлением к сдержанности и простоте, созвучным эпохе. Из традиционных форм ювелирных изделий продолжали сохраняться те, которые отвечали современным вкусам — наиболее простые серьги, браслеты, кольца, бусы. Излюбленными оставались серьги с 3—7 легкими подвесками из цветных и металлических бусинок, парные браслеты с чеканным, гравированным и черненым узором.

Одновременно с сохранением традиционных форм все шире проникали и сравнительно новые. Возникновение их было связано с широким использованием золота. Некоторые виды золотых ювелирных изделий пришли из России в начале XX в., где их делали в расчете на вкус среднеазиатского населения. Серьги, носившие название «москов-нуска» (московский рисунок), представляли собой дутые кольца «калач», гладкие или орнаментированные гравировкой и тиснением. Мастера начали выделывать серьги «ой-зырак» в виде полумесяца с подвесным шариком или звездой и «сундук-зырак»— из одного или двух кубиков и т. д.[100]. Все эти серьги делались полыми и внешне создавали впечатление литых массивных форм.

Изготовлялись украшения с драгоценными камнями. Излюбленным видом серег бухарских мастеров стали золотые, с большим рубином в центре, окруженным жемчужинами. Более сложные их варианты имели подвески из тех же жемчужин. Рубин получил большое распространение, т. к. с золотом он создавал звучное сочетание. Наиболее широко он использовался в перстнях. Массивный золотой перстень, чуть выпуклый и расширяющийся к середине, где вставлен один крупный рубин был прост, монолитен по форме, ярок и бросок по цвету. Камень эффектно подавался на кончиках цапф, которые приподнимали его, образуя



Серьги Кашгар-болдок. Серебро. Ферганская долина. 1930-е гг.

вокруг ажурный просвет. Своеобразная форма цапф, вырастающих из тела самого кольца, подчеркивалась глубокой гравировкой, лучами, расходящимися от их основания. Место рубина реже занимала бирюза. Делались перстни с золотым щитком с цировкой или тисненой надписью.

Из более сложных традиционных форм в новом материале — золоте возрождается форма серег «кашгар-болдок», излюбленная в Ферганской долине. В лучших своих образцах они удивительно найдены и классически закончены. Их легкий обруч до половины заполняли ажурные розетки с сердцевинками из зерни. Простота округлой в виде большого полумесяца формы сочеталась в них с красотой самого материала, раскрытого мастером во всей его декоративной выразительности. Крупные и целостные по форме, ясные по силуэту, при ближайшем рассмотрении они открывали всю прелесть тонкой, поистине ювелирной разработки, сочетавшей матовую игру мельчайших филигранных розеток и блеск крупинок зерни.

В области ювелирного искусства работали в те годы известные мастера: К. Мираков и С. Подчаев в Бухаре, Ю. Мухаммедов в Ташкенте, К. Саидов в Коканде и другие.

Многие формы ювелирных изделий, носившие ранее локальный характер, получили повсеместное распространение. Другие продолжали сохранять местное значение. Разрабатывая старые и новые формы, мастера сохраняли в своем творчестве черты и своеобразие местного искусства. Хорезмийцы любили бирюзу, кораллы и предпочитали штамповку; бухарцы — филигрань, штамповку, рубин, жемчуг; кокандцы — зернь; ташкентцы — изделия из золота; каракалпаки сохраняли верность серебру и сердолику; сурхандарьинцы — серебру и кораллам и т. д.

Медночеканное искусство.

Искусство обработки металла после застоя военных лет восстанавливалось медленно и в более скромных размерах, что объяснялось как отсутствием сырья — листовой меди, так и сокращением использования медной посуды в быту. В конце 20-х годов в центрах изготовления медных изделий — Бухаре, Хиве, Коканде, Ташкенте мастера приступили к изготовлению традиционной посуды и утвари: чойдишей, офтоба, подносов. В своих работах они исходили из старых форм, но отказывались от усложненности объемов и конфигураций сосудов, создающих впечатление пышности, характерной для стиля конца XIX в. Формы изделий становились проще, пластичнее, линии силуэта более плавны, гармоничнее пропорции сосудов. Особенно ярко проявилось это в работах мастеров Коканда, бывшего в конце XIX — нач. XX вв. центром изготовления наиболее изощренных по форме изделий.

Большая часть медной посуды оставалась гладкой. В ней красота формы выступала наиболее сильно, она подчеркивалась фактурой отполированного металла и его цветом, красным или желтым, порой в сочетании с серебристой полудой.

В 30-х годах принимаются организационные меры к восстановлению искусства медной чеканки. Отделение по подготовке мастеров художественной чеканки организуется в Учебном комбинате в Ташкенте. Создается цех чеканки в Бухаре.

В искусстве чеканки мастера основывались как на традициях орнаментального стиля с его мастерской компоновкой и условной трактовкой растительно-геометрических мотивов, так и тенденциях более позднего времени (кон. XIX — нач. XX вв.), расширивших круг мотивов изображениями архитектурных памятников, предметов быта, фигур животных. И последовательно в своем стремлении к обогащению содержания искусства чеканщики продолжали вводить новые темы.

В области чеканки работали большие, сложившиеся мастера. В Бухаре М. Муксинов и С. Подчаев, оба чеканщики и ювелиры, а последний и миниатюрист. В своих работах 30-х годов С. Подчаев начал поиски новых приемов оформления. Орнаментируя подносы, он не ограничивался использованием традиционных композиций с четкой разграниченностью орнаментации на медальоны и пояса, а располагал цветущие веточки свободно по всему зеркалу подноса, подчиняя их лишь его овальной форме. Растительный орнамент он трактовал менее отвлеченно, и в то же время не теряя чувства условности.

В Хорезме пользовались известностью чеканщики и мастера инталий Х. Саидов и М. Джанбеков. Работы Х. Саидова открывают в нем мастера, обладающего тонким чувством гармонии. Формы его изделий пластичны. Украшая чеканкой традиционные хорезмийские тунча (сосуды для воды), он находил выразительные соотношения пропорций самого кувшина, орнаментальных полос и медальонов. В них композиция узора напевно вторила форме тунча. Красота пропорций, плавность линии силуэта, величавый ритм начертания орнамента «айланма»—

спирально изгибающихся побегов — создавали впечатление нарядности и благородства.

В поисках современного звучания произведений мастера вводили в свои орнаментальные композиции эмблемы и новые мотивы: пятиконечную звезду, герб, колосья пшеницы, коробочки хлопка, фигуры пионеров, но увязать их с традиционной трактовкой узора удавалось редко. Тематическую линию в оформлении изделий продолжали мастера А. Хамидов, К. Ахмедов и другие. Они составляли самостоятельные композиции, но им мешало отсутствие навыков к конкретной изобразительности в декоративном искусстве.

Молодые мастера чеканки, воспитанники Учебного комбината, начали работать над сюжетными изображениями. По эскизам В. Столярова и других художников-профессионалов на декоративных подносах гравировались сцены из поэм А. Навои «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун» и другие[101]. Изображения эти давались контурно, в плоскостной графической манере, свойственной для изделий конца XIX в. Представляя интерес в качестве первых опытов в поисках расширения тематических рамок, эти работы не давали синтеза сюжетных изображений и традиционной орнаментики, так как решались в различной, не гармонирующей между собой условной манере.

20—30 годы были в области чеканки периодом восстановления старых и поисков новых путей развития, что затруднялось тем, что в эти годы медночеканные изделия, сохраняя традиционные утилитарно-посудные формы, утеряли бытовое назначение и приобрели декоративный характер.

Керамика

Ремесло гончаров, жизненно необходимое в любых условиях, не затухало и в годы войны. Простой глиняной посуды стали выпускать даже количественно больше, но художественные качества ее были не высокими. В дальнейшем, с возобновлением ввоза фарфора и фаянса, роль керамической посуды в быту падала, но художественное значение ее возрастало. В Узбекистане работали десятки даровитых мастеров. Возрождению искусства керамики в 20—30 годы уделялось большое внимание: во всех керамических центрах создавались артели, организовывались курсы, школы, училища.

Сохранялись наиболее удобные формы традиционной посуды: лаганы, товок, бадия, коса, кувшины, сосуды разного назначения и некоторые формы, воспринятые в конце XIX — начале XX вв: банки для варенья, цветочные вазы и горшки. Выделывалось много неполивной одноцветной и двухцветной желто-зеленой глазурованной керамики. При орнаментации мастера пользовались традиционными способами: кистевой росписью. гравировкой, штампом. Для поливы использовались как поташная, так и свинцовая глазури.

С 30-х годов в области оформления керамики зарождается новое направление, которое возникло под влиянием общей тенденции к расширению содержания произведений прикладного искусства. В художественном техникуме в Самарканде в 1931 году, а затем и в керамических мастерских Учебного комбината[102] создаются блюда и пластины с тематическими росписями и с портретами. Разными путями шли мастера



Товок. Риштан. 1920-е гг.

к созданию тематических произведений. Порой к участию в создании произведения привлекались художники-станковисты. Поиски условного изобразительного языка приводили иногда к интересным результатам, как, например, в оформлении блюда художником Р. Тимуровым[103]. По-новому используя традиционный прием гравировки по ангобу, он дал графически контурное изображение хлопкового поля с фигурами работающих женщин. Выразительность работы снижалась излишней дробностью рисунка, но использование старого приема для сюжетного изображения явилось удачным. Однако нередко при создании живописцами сюжетной или портретной росписи декоративные задачи отступали на второй план.

В большинстве тематических работ, созданных народными мастерами, выступал контраст между совершенством передачи привычных растительных форм и неумелой орнаментально-декоративной интерпретацией вновь вводимых изображений, но порой росписи эти покоряли наивностью и свежестью чувства.

Основная часть керамики продолжала оформляться в традиционном орнаментальном стиле. В своих работах мастера воспевали красоту жизни, передавали свои мысли и чувства.

В Ташкенте славился в те годы потомственный керамист Тураб Миралиев, мастер яркой индивидуальной манеры, которая получила признание как «стиль» ташкентской росписи керамики[104]. Художник щедрой души, он воспитал первое в Узбекистане поколение советских керамистов. Как мастер Т. Миралиев сложился еще в предреволюционный период, а расцвет его творчества продолжался в 20—30 годы. Прекрасный рисовальщик, он находил гармоничное сочетание двух традиционных приемов узбекской керамики: росписи и гравировки. В лаганах, оформленных Т. Миралиевым, точным и быстрым движением руки по ангобу контурно гравировался узор: тонкие ветки с пышными цветами и листьями, прихотливо изгибающиеся побеги, бодомы. Легкий ажурный узор нанесен свободно, линии его полны движения, а ритм — жизни. Затем гравированный рисунок покрывался росписью, а иногда просто одноцветной солнечно-золотистой поливой. Роспись наносилась кистью или тампоном. Образуя расплывчатые формы и пятна, она переступала границы графического рисунка, но, будучи прозрачной, не разбивала, а оживляла его. Краски ложились то густо, то лессировочно, передавая игру цвета — его глубины и тонов. Во всем господствовал живописный принцип.

В последних работах мастера и особенно в работах некоторых его учеников возросла усложненность узора. Это проявилось в дробности графического рисунка, увлечении полихромией, хитроумными сплетениями циркульных линий.

Творчество молодого мастера Мусы Исмаилова[105] развивало в те годы традиции прославленного керамического центра Ферганской долины — Риштана. Оно являло собой продолжение двух наиболее ярких линий искусства риштанских мастеров: лирической, которая нашла своеобразное выражение в сине-белой керамике с легкой, нежной росписью и общим голубым колоритом, и другой — ярко-декоративной керамике, сочной по манере росписи и насыщенной по цвету: зелено-сине-лиловой на белом фоне. М. Исмаилов, как мастер высокой художественной культуры, органично вбирал то лучшее, что предоставляло ему наследие, и искал свой путь в искусстве. В его традиционных по форме лаганах и сосудах можно встретить и тонкую роспись ляпись-лазурью, и более плотную, многоцветную и сочную. Расписывая невысокий, чуть расширяющийся кверху, сосуд для густого виноградного сока, он покрывает его белым ангобом и по нему легким прикосновением кисти, прозрачной синей краской рисует нежные перистые ветки. Узор ложится свободно, он не скован схемой и подчиняется лишь форме сосуда, обвивая его своими плавными линиями. У мастеров предшествующей поры, работавших в этом стиле в конце века, можно было наблюдать некоторую заученность композиции, засушенность узора, орнаментальную изощренность. М. Исмаилов вдыхает в него новую жизнь, усиливает его эмоциональное звучание.

Но особенно ярко творческое лицо мастера проявилось в работах более мажорных по настроению. Он часто использует традиционный прием композиционного деления росписи лагана на кайму и зеркало, один из наиболее органичных для круглых блюд. Манера росписи мастера предельно условна. Сочные синие, зеленые, лиловые мазки ложатся один за другим, воссоздавая фантастический образ пышных цветов или пе-

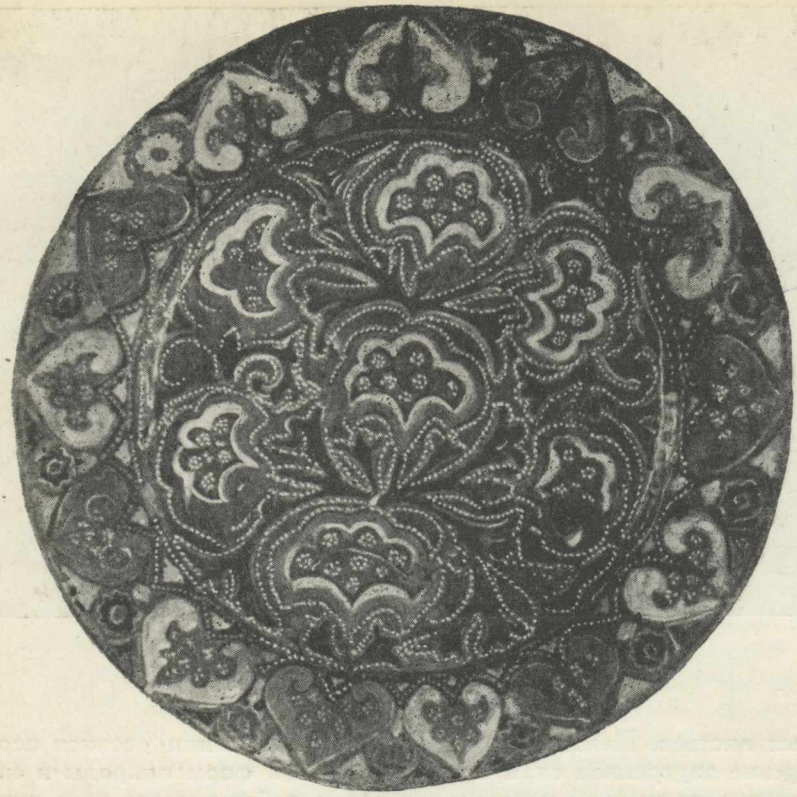


М. Исмаилов. Товок и хурмача. Риштан. 1930-е гг.

ристых листьев. Пластичные мазки и упругие линии росписи передают ощущение внутренней силы и напряженности форм природы и создают настроение жизненной наполненности. От работ мастера веет душевной чистотой и свежестью восприятия, искренностью и глубиной чувств.

У. Умаров — наиболее яркий продолжатель традиций гиждуванской керамики[106]. Мастер бытовой и монументальной керамики, в этот период он больше работал над последней, но и в области бытовой керамики проявил себя как самобытный художник. Его росписи традиционных по форме лаганов и коса отличались разработанностью орнамента и красотой и необычайностью колорита. На темно-коричневом фоне лагана зеленым, терракотовым, синим он изображал большие нарядные розетки и листья с волнистым контуром.

В Самарканде в эти годы начинал свой творческий путь У. Джуракулов[107], мастер пытливый, ищущий, восприимчивый ко всему новому. В своих росписях этой поры он раскрывает себя как художник лирического дарования. Более чем кто-либо из других современных ему мастеров, он обогащает свои росписи новыми мотивами. Не довольствуясь старым, он вглядывается в окружающий мир. На его лаганах появляются изображения архитектурных памятников, которые он передает контурными линиями, сохраняя ощущение живописной переливчатости керамической росписи. Ему удается найти условный язык для новых изображений, несколько наивных по создаваемому образу, но проникнутых лирическим чувством.



Усто Ишбабаев. Товок. Каттакурган. 1919 г.

Поэтом керамики 20-х гг. можно назвать мастера из Каттакургана усто Ишбабаева. Продолжая традиции местной очень своеобразной керамики, обладающей декоративной выразительностью, он шел своим творческим путем. Усто развивает живописную линию росписи. Он сохраняет любовь к нарядным растительным формам, которые мастерски компонует на зеркале лаганов. Необычен колорит его лучших вещей — на прозрачно синем, приглушенного оттенка фоне, как из глубины, выступают чуть рельефные терракотово-зелено-лиловые узоры, оживленные белыми перлами. Роспись ложится живописными пятнами, смягчая формы узора, создавая расплывчатые контуры. Прозрачные краски наплывают одна на другую, сквозь них местами просвечивает ангоб, играют потеки. И все это, покрытое толстым слоем глазури, переливается и сверкает, оставляя ощущение чего-то сказочно-таинственного. Понимание материала и живописных возможностей керамической росписи, тонкое колористическое чутье целиком подчинялись замыслу и фантазии мастера, раскрывали его поэтическо-возвышенное отношение к жизни.

Творчество мастеров узбекской керамики 20—30-х годов явилось развитием лучших традиций прошлого, его жизнерадостной эмоцио-

нальной настроенности и высокого мастерства. И в то же время они обогатили свое искусство новыми образами и усилили его живописное звучание.

Резьба и роспись по дереву и папье-маше

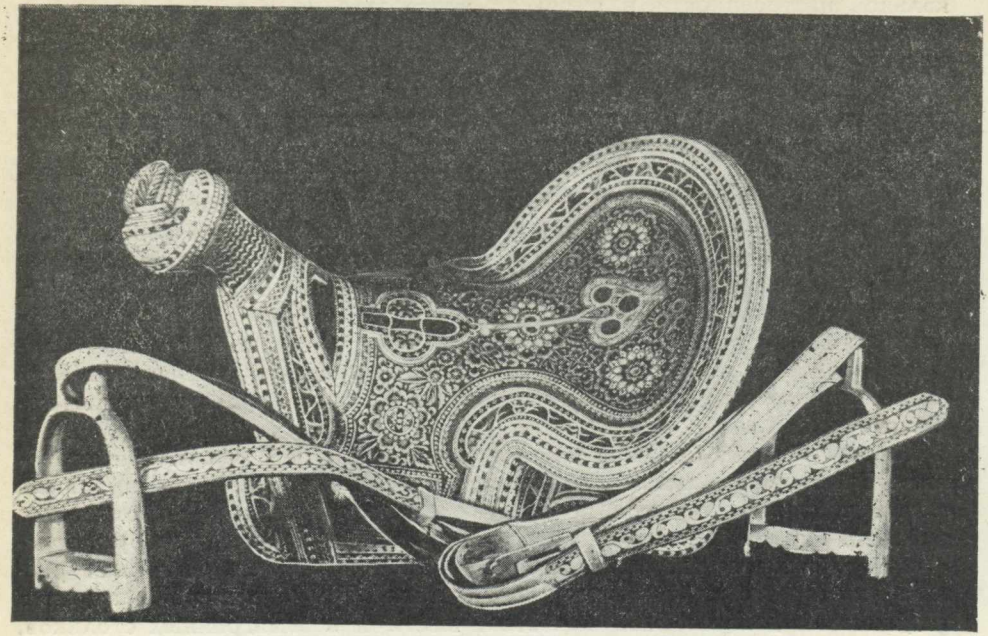
Традиции оформления резьбой и росписью мебели и мелких бытовых предметов продолжали жить в искусстве узбекских мастеров.

В связи с изменением условий быта, естественно, начинает изменяться облик и характер мебели. Наряду с традиционными хантахта, джаванами, сундуками вначале в городской, а затем и в сельский дом постепенно проникала «европейская» мебель: столы, стулья, шкафы, письменные столы, шифоньеры и т. д. В 1934 г. в республике изготовлялась десятая часть всей мебели, остальная была привозной. Как привозная, так и мебель местного изготовления отличалась однообразием форм. В тех условиях задача обеспечения людей самым необходимым задерживала решение вопроса о художественных качествах мебели.

Как и раньше, бóльшая часть традиционной мебели орнаментировалась. В искусстве росписи по дереву сохранились две традиционные стилевые линии. Мастера первой — сложно-арабесковой — продолжали работать над растительно-геометрической орнаментацией, которую стремились обогатить введением новых мотивов и эмблем. Подобная роспись использовалась при оформлении уникальных предметов, в которых ценились их декоративные качества: шести- и восьмигранных столиков, шкатулок, рамок, подсвечников, декоративных блюд и т. д. Мастера сохраняли старые приемы росписи: на загрунтованное дерево рисунок переносился с помощью припороха «ахта» и раскрашивался кистью темперными и масляными красками, часто с применением бронзы и серебра. Создавались сложнейшие композиции многоцветной графическо-контурной росписи с корпусным покрытием. Изделие расписывалось сплошь, роль фона сводилась к минимуму, в колорите господствовали красный и зеленый цвета. Один и тот же мастер-наккош совмещал в себе профессию монументалиста и миниатюриста, сохраняя и в том и другом единый стиль росписи.

Центром искусства сложно-арабесковой росписи в 20—30-х годах становится Ташкент, где в это время работали наиболее крупные мастера и где в Учебном комбинате воспитывалось новое поколение наккошей. В своем творчестве известные мастера А. Касымджанов и Я. Рауфов развивали традиции искусства своих предшественников. В их работах продолжал жить орнаментально-плоскостной стиль росписи, с его сложным переплетением растительных форм, с графической четкостью рисунка, с локальностью цвета. Мастера включали в свои композиции новые мотивы орнамента. И среди их работ в 20-х годах появляются характерные для советского прикладного искусства этих лет расписные декоративные изделия с лозунгами и эмблемами[108].

Творчество мастеров, сохраняя стилевое единство, отличалось индивидуальными чертами. Особая колористическая тонкость и изящество начертания форм орнамента были свойственны работам А. Касымджанова в 30-х годах[109]. В композиции росписи, обычно симметричной, которая всегда вторила форме предмета (столика, шкатулки) и



Я. Рауфов. Седло. Роспись. Ташкент. 1930-е гг.

покрывала его сплошь, мастер выделял лейтмотив — обычно это изображение цветка, который, повторяясь, намечал схему композиции и создавал ее основной ритм. Остальные элементы орнамента заполняли фон и давались в ином, более живом ритме. Главный мотив художник выписывал с особой любовью — иногда это многолепестковая розетка или пышный, нарядный цветок на тоненькой, кокетливо изгибающейся ножке. Верхняя часть цветка изображалась фронтально, а нижняя — в профиль или три четверти. На основе реальных природных форм создавался фантастически прекрасный образ цветка. Художник тщательно выписывал каждый лепесток. Мазком другого цвета в условной манере, не нарушая плоскостности изображения, передавал игру света и тени, что декоративно обогащало роспись. Сохраняя любовь к традиционным цветам: красному, зеленому, золотому, синему, художник находил их мягкие тональные сочетания. Росписи А. Касымджанова говорили о богатой фантазии художника, создавшего бесконечные вариации сказочно-нарядных цветочных мотивов, мастерски объединенных в сложные композиции. Работы мастера были отмечены серебряной медалью на Парижской выставке в 1937 г.

Я. Рауфов — продолжатель традиций не только узбекской, но и таджикской орнаментальной школы. Он любил более крупный узор, палитра его росписей ярче. Особенно его мастерство проявлялось в богатстве создаваемых им форм медальонов. Расписывая, он покрывал поверхность изделия изображениями медальонов, контур которых

создавался изгибами тонких стеблей и побегов, среди которых также расцветали пышные цветы. Разноцветные медальоны отличались многообразием и красотой форм и пропорций. В работах 30-х годов мастер смягчал яркость красок нанесением легкой штриховки по золотистому и серебряному фону, чем достигал целостности колорита[110].

В подобных расписных столиках, шкатулках, рамках основное внимание обращалось на их декоративное назначение. В те годы в быту они почти не находили утилитарного применения и начинали приобретать музейно-выставочный характер. Одновременно усиливался контраст между застылостью и примитивностью форм самих изделий и тонкостью и совершенством росписи.

Другая стилевая линия — простой скорописно-мазковой росписи имела широкое распространение и особенно в сельской местности. Она была тесно связана с оформлением утилитарных предметов: люлек, детских тележек, шкафчиков, утвари, инструментов, игрушек. Смысл этой росписи заключался в украшении простых деревянных изделий, необходимых в повседневном быту. Особенно нарядными делались люльки, которые становились настоящим украшением дома. Красочные, с наивно-примитивной росписью, они были близки по своему характеру к детскому восприятию. Роспись наносилась по «белью» яркими красками, среди которых преобладали красная, зеленая, желтая. Узор рисовался сочным мазком, кистью или тампоном, а иногда и цветным воском, что говорило о своеобразном использовании техники энкаустики в народном узбекском искусстве. Расписывал сам столяр или члены его семьи. Орнаментация состояла из кругов, колец, точек, линий, треугольников, цветочных розеток. Многие из мотивов ранее носили магический смысл оберегов ребенка, матери, семейного очага и т. д., который постепенно забывался. Простые мотивы, формы которых были отработаны поколениями мастеров, приобрели лаконизм и декоративную выразительность. При росписи сохранялся белый фон дерева, или он покрывался прозрачной желтой краской, и в том и другом случае фактура древесины не скрывалась, в изделиях сохранялось присущее народному искусству чувство материала.

Своеобразную область росписи представляло оформление сундуков, продолжавших занимать в интерьере главное место. Раскрашенные в один цвет, они орнаментировались узкими накладными полосками из блестящей жести, белой или раскрашенной в яркие цвета. Полосы создавали геометрические узоры от простой ромбической сетки до трехчастной композиции сложного рисунка.

Ранее существовавшая миниатюрная роспись по папье-маше и дереву, которая в прошлом обслуживала быт высших слоев общества, в новых условиях сразу не нашла себе применения и исчезла. Это в значительной мере предопределялось и теми симптомами угасания, которые коснулись его в конце прошлого века. Но в 1930 годах, в период оживления многих видов прикладного искусства, возникла мысль о необходимости ее возрождения. Почвой для ее восстановления послужила не традиционно-орнаментальная, а новая основа, что объяснялось тенденциями в искусстве тех лет. Вторая половина 30-х годов — период усиления тематической линии в прикладном искусстве. Это определило сюжетно-тематическую направленность и миниатюрной росписи. Немалое значение имела

и роль, которую играла в советском прикладном искусстве всемирно признанная слава Палеха — села-академии, нашедшего свой плодотворный путь развития живописной миниатюры на папье-маше.

Подготовка кадров мастеров поручается художнику из Палеха А. Чекурину, приехавшему в Ташкент в 1937 году. Под его руководством ученики отделения росписи Учебного комбината постигали сложную технологию производства и прошли курс живописи по папье-маше. В искусстве ряда молодых мастеров Палеха в конце 30-х годов наметился некоторый отход от условно-декоративного языка росписи, что явилось началом утери поэтично-романтичной образности их искусства. Все эти тенденции нашли свое проявление в творчестве А. Чекурина, мастера, тяготевшего к станковым решениям. По приезде в Ташкент он выполнил ряд портретов деятелей узбекской культуры. С той же тенденцией встретились ученики, прошедшие школу обучения в с. Федоскино у мастера Бородина. Эти же черты проявились в работах молодых художников С. Юлдашева, К. Ташходжаева, Х. Мирзаева, Г. Хакимова, К. Алимова, созданных на местные темы с изображением сцен с музыкантами и танцорами, сцен на базаре, в чайхане.

Мысль о восстановлении миниатюрной росписи на папье-маше явилась закономерной, но из-за технологических затруднений производство изделий не было налажено. Между тем в дальнейшем это начинание могло привести к интересным результатам, к созданию самобытной школы миниатюрной живописи, основанной как на традициях местного орнаментального стиля росписи изделий из папье-маше, так и на традициях среднеазиатской книжной миниатюры, с ее условным языком и выразительной декоративностью, которая могла подсказать свой путь развития.

В 20—30-х годах искусство росписи сохраняло многообразие своих видов, развитие которых шло в русле как традиционного стиля, так и поисков новых форм.

Искусство резьбы по дереву

Искусство резьбы по дереву в 20—30-х годах, как и ранее, находило наибольшее применение в архитектуре и в значительно меньшей мере использовалось для оформления мебели и бытовых предметов. По своему характеру и кругу оформлявшихся предметов оно оставалось близким к росписи по дереву. И здесь сохранялись две стилевые линии: сложно-арабесковой и бесфоновой выемчатой резьбы.

Тонкая арабесковая резьба находила применение в оформлении предметов, в которых более ценились их декоративные качества: многогранных столиков, шкатулок, рамок и т. д. Мелкая и трудоемкая, сложная по рисунку, она требовала от мастеров высокой профессиональной подготовки. Резьба представляла собой невысокий рельеф с блестящей поверхностью, гладкой или дополнительно разработанной, которая четко читалась на выбранном и обработанном точечным пунсоном матовом фоне. Узор ее создавался извивающимися стеблями и полосами, оживленными завитками и цветочными розетками. Не имеющие ни конца, ни начала линии узора переплетались, раздваивались, сливались и снова расходились, в целом образуя замкнутую симметричную или раппортную композицию.

Проявление новых черт наиболее отчетливо сказалось в введении в резьбу новой орнаментики: советских эмблем, надписей, изображений хлопка, винограда и т. д. Мастера продолжали сохранять разнообразие традиционных видов и разрабатывать новые приемы. Резьба типа «ислими» стилистически не претерпела больших изменений, которые выразились в стремлении к некоторому укрупнению узора. Новой разновидностью резьбы типа «ислими» в эти годы становится заоваленная резьба маргиланского мастера У. Ахмедова, который находит свой условный язык передачи мотивов растительного мира, более сочный по трактовке и более обобщенный по форме[111]. Он освобождает свои композиции от сложных переплетений, вносит размеренность в ритм. По характеру своего творчества У. Ахмедов монументалист, поэтому наиболее интересны его работы в этой области. Работы над оформлением мебели очень немногочислены, но и в них он вносит это чувство монументальности.

Более широко в эти годы для оформления бытовых предметов использовался другой вид резьбы «паргори», близкий к гладкой резьбе «ислими» лишь по фактуре и технике исполнения. Своеобразие резьбы «паргори» в значительной мере определялось его построением по геометрической линейно-циркульной сетке, в которую вписывались орнаментальные формы. Отсюда большее однообразие мотивов и преобладание в узоре раппортных композиций.

В этой технике работали крупнейшие мастера С. Ходжаев в Ташкенте, Х. Наджметдинов и его сын К. Хайдаров в Коканде[112]. К. Хайдаров, еще будучи молодым, в 1923 г. изготовил и привез в подарок больному В. И. Ленину резной восьмигранный столик с тремя шестигранными табуретами, сделанными из светло-золотистого орехового дерева[113]. Композиция их рисунка традиционна для кокандских мастеров. В центре столешницы звездчатый медальон, к которому примыкают восемь секторов с различным рисунком. Новым явилось включение в орнамент надписи арабским шрифтом: «Вождю революции, руководителю трудящихся масс, товарищу Ленину подарок от рабочих Ферганы. 1923 г. Мастера Кадыржан и Кузыбай». Надпись сочеталась с изображением орудий труда: пилы и кайла. Резьба очень тонка и тщательна, чувствуется, что она выполнена любовно, с особым настроением.

С. Ходжаевым было создано большое количество резных многоугольных столиков, шкатулок, рамок и т. д. Как и старые мастера, при оформлении предмета он использовал различные рисунки для отдельных секторов, ножек столиков и боковинок шкатулок, повторяя рисунок лишь в симметричных деталях. Гармония в композиции, составленной из секторов с различным рисунком, достигалась раппортным построением узора каждого сектора, его ритмом, использованием единого лейтмотива, чаще круга, в который вписывались все мотивы, а также объединяющим все матовым фоном и полированной поверхностью всего орнамента. Работы мастера отличались найденностью соотношения фона и узора, при котором мотивы четко читались и выступала вся красота выразительного по силуэту тонкого рисунка и орнаментальность самого фона.

В узорах С. Ходжаева и К. Хайдарова преобладали мотивы неопределенного характера. Чувствовалось, что мастера, создавая их, чаще ис-

ходили от форм, образованных геометрической сеткой, подчиняя им орнамент, находя наиболее легко и интересно вписываемые мотивы, в то время как у их предшественников, мастеров прошлого века, значительно чаще встречались растительные мотивы, например, цветочные розетки. Эти изменения также свидетельствовали об определенной эволюции самой резьбы «паргори».

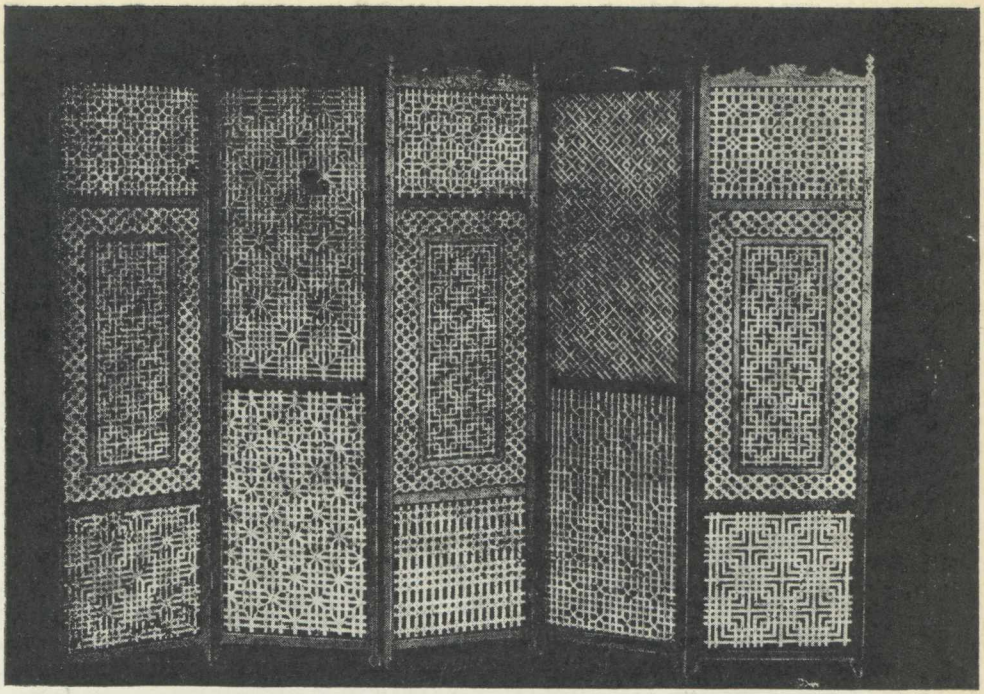
Последние годы в творчестве С. Ходжаева отмечены началом поисков бо́льшей простоты в традиционной резьбе. В отдельных работах он отступает от привычного приема сплошного заполнения поверхности предмета орнаментацией, облегчает резьбу, открывает красоту фактуры самого дерева. Одной из лучших работ такого характера явилась шестигранная хан-тахта, выполненная в 1940 году[114]. В ней он тактично использует резьбу как окаймление гладкого освобожденного центра. Традиционное «паргори» он сочетает со своеобразной резьбой, близкой к «ислими», но с крупными плоскостями орнамента, что также вносит свежесть в решение. Композиция с подобной свободной резьбой хорошо найдена. Пластически выразительны и красивы формы орнамента — цветка и коробочки хлопка, расположенных с особой грацией. Крупные плоскости орнамента здесь не смотрятся слепыми, они гармонируют с гладью центрального поля. В этой работе художником был сделан первый шаг к облегчению резной орнаментации, который был впоследствии забыт мастерами 40—50-х годов, но к которому снова и неизбежно они возвратились в 60-х годах.

Другую стилевую линию представляла простая бесфоновая выемчатая резьба. Она, как и ранее, использовалась при оформлении низких шкафчиков, сундуков, подставок, люлек, дуг, седел, игрушек. Резьба включала широкий круг орнаментальных мотивов: растительных, геометрических, зооморфных, солярных, предметных. Резной орнамент вторил конструкции изделий, выделял его детали. Наиболее нарядно украшались передние стенки шкафчиков, сундуков, подставок, где композиция резьбы каркаса и филенок выявляла конструкцию предмета. подобная резьба была близка по стилю к народной росписи и порой с ней сочеталась и преобретала красочную ярмарочную нарядность.

В начале 30-х годов, в поисках нового, художники изофабрики обратились к сюжетно-тематической резьбе по дереву. Художники Е. Каравай и Ч. Ахмаров украшали шкатулки и карандашницы низким плоским рельефным узором, перекликавшимся по технике с традиционной резьбой. Тематика композиций отличалась разнообразием. Изображались жанровые сцены с местным типажом: празднование 8 Марта, сбор фруктов, стирка белья и т. д. Фигуры людей и антураж решались обобщенно, иногда несколько схематично и в замедленном ритме. Едва начавшись, работа в этом направлении вскоре была прекращена и впоследствии не возобновлялась.

Как и ранее, искусство художественного оформления дерева в Узбекистане не ограничивалось лишь резьбой. Продолжали работать мастера и над созданием узорных решеток и инкрустированных изделий.

Крупнейшим продолжателем традиций искусства составления орнаментальных решеток «панджара» являлся потомственный мастер Н. Зиякариев, а впоследствии его ученик М. Касымов. Мастера в совершен-



Н. Зиякариев. Ширма наборного дерева — «панджара». Ташкент. 1936 г.

стве владели этой своеобразной техникой, использовали все традиционное богатство узоров. Более сложным оказался вопрос о применении узорных решеток в оформлении бытовых предметов. Если в ширмах, которые делались и раньше, использование панджары в эти годы в какой-то мере было оправданным, то решетчатые спинки кресел превращали их в декоративные предметы.

В целом вопрос о трудности применения сложно-арабесковой резьбы и панджары в бытовых предметах вставал уже в эти годы. Поиски пути их применения чаще приводили к декоративным решениям.

Своеобразную область художественного оформления дерева представляло производство музыкальных инструментов. Музыка все шире входила в быт народа. В эти годы народные музыкальные инструменты не только воссоздавались, но и совершенствовались. Продолжали жить все многообразные виды инструментов: струнных (дутар, танбур, гиджак, рубаб, чанг), ударных (дойра), духовых (карнай, сурнай, най) и т. д. Сохранялись традиционные приемы их оформления. Пластично округлые тела струнных инструментов из древесины темно-золотистых тонов инкрустировались белой костью. Более яркой была инкрустация перламутром с его радужным блеском. Орнамент, простой по форме,— в виде линий и мелких геометрических фигур тактично покрывал детали инструментов, не несущих акустической нагрузки. Ударный инстру-



Носкавак — табакерки из тыквы-горлянки. Работа самаркандских мастеров. 1936—38 гг.

мент — дойра украшалась металлическими накладками и звенящими подвесками. Детские дойры красочно расписывались[115]. Создателями инструментов были народные музыканты, отсюда строгая подчиненность орнамента их конструкции и назначению.

Своеобразное искусство оформления изделий из декоративной тыквы-горлянки продолжало развиваться и в 20—30-х годах. Наибольший интерес среди многих видов оформления представляла гравировка, сохранившая изобразительные традиции конца XIX в. Здесь сочетались непосредственность восприятия и передачи художником своих впечатлений с широтой круга воспроизводимых предметов. В эти годы в Самаркандской области работали интересные мастера: Хикоят-ой, З. Хамраев[116], М. Джалилова, А. Салихов, Б. Дусматов и другие. На желтом, оранжевом, красном, лиловом фоне табакерок, которым придавалась разнообразная форма, чаще продолговатая или грушевидная, выступал тонкий черный гравированный рисунок. Сохранялась традиционная круговая фризообразная композиция, подчиненная форме табакерок. Гравируя рисунки, мастера смело сочетали растительные и геометрические мотивы с изображениями людей, животных, птиц, утвари, мифологических существ, аэропланов и т. д. и, чтобы зритель не «ошибался», иногда подписывали изображения. Рисунки отличались занимательностью трактовки и сочетания: мужчина с ножом и цветком в руках, кувшин (кумган), аист и мелкие пташки, палатка, женщина с крупными серьгами, кабан, арба, птица-сирин, весы, аэроплан, козел и т. д. Гравировка горлянок представляла интерес и в том смысле, что при введении в композицию изображений самых неожиданных предметов не создавалось впечатления их неуместности и несвязанности. Мастер достигал единства образного выражения благодаря единой мере условности и единой, наивной и «примитивной», манере трактовки мотивов,

не лишенной чувства юмора. Чувство юмора, в большой степени присущее узбекскому народу и находившее наиболее яркое проявление в аския (острословие) и искусстве кизикчи (скоморохов), почти не нашло своего выражения в прикладном искусстве, так как оно могло проявиться лишь в создании характерного образа человека или животного. В мастерстве гравировщиков, хотя и робко, проявлялось это чувство народного юмора, раскрывалась новая грань творчества.

Интересно отметить, что писатель П. Павленко, приехавший в Среднюю Азию из Москвы с первой ударной бригадой советских писателей в 1930 г., познакомившись с этим своеобразным искусством, с восторгом писал о нем. Писатель говорил, что материал этот идеален — он податлив, из него можно делать все, что угодно, в смысле формы и внешней отделки, к тому же он прочен и красив. Он даже предлагал новые формы изделий: пепельницы, пудреницы, чашки, очешники и т. д.[117]

Искусство это, достигнув расцвета во второй половине 30-х годов, едва теплится в послевоенные годы. И здесь представляется необходимым сказать, что мысль писателя П. Павленко осталась живой и для последующих лет, и в особенности сейчас, с развитием туризма и возникновением проблемы сувениров. Изделия из тыквы-горлянки могли бы стать сувенирными, так как они до сих пор сохраняют своеобразие и не повторяют сувениры других городов и стран. Сам материал, красивый по фактуре и очень интересный для обработки, дает возможность делать из него многообразные изделия: от игрушек и занимательных фигурок до утилитарных вещей. Вопрос о развитии этого искусства остается нерешенным и впоследствии.

В целом художественное оформление дерева представляло в 20—30-х годах в Узбекистане искусство многогранное, охватывавшее различные области, каждая из которых имела свои задачи и свой путь развития.

Резьба по камню

Камень как материал для поделки бытовых изделий в эти годы находил незначительное применение. Каменная посуда утилитарного назначения выходит из употребления. Сохраняются лишь декоративные формы — мраморные блюда. В эти годы наиболее значительные произведения в резном камне создавались в монументальных формах. Изготовлению мелких изделий, предназначенных для интерьера, которым занимались те же мастера-монументалисты, отводилась второстепенная роль.

Наибольшей известностью в 20—30-х годах пользовался потомственный мастер мраморных дел усто Абдурахим. Мастер родился и всю жизнь проработал в Газгане, центре разработок мрамора, и уже в начале века пользовался признанием. В 30-е годы он создал мраморные водосливы в виде изображений фантастических животных, выступив как оригинальный мастер монументально-декоративного искусства. Однако он продолжал работать и над оформлением традиционных мраморных блюд. Стремление к новому в его творчестве нашло свое выражение во введении в традиционный орнаментальный строй новых мотивов и эмблематики.[118]

* *
*

Итак, 20—30-е годы явились годами становления и сложения советского прикладного искусства Узбекистана, которое приобрело ярко выраженные художественные черты. В этом искусстве шел глубокий, полный своеобразия процесс сложения новых форм, который происходил на широкой народной основе и отвечал духу и смыслу советской рождавшейся культуры.

Первые десятилетия стали годами восстановления художественных промыслов и их организационной перестройки. В Узбекистане в этот период происходит создание артелей, перемещение ряда домашних производств в промыслы, закладывание основ художественной промышленности. На новые, государственные пути становится подготовка кадров для художественных промыслов.

Как и в каждый период, характеризующийся определенными историческими условиями, развитие отдельных видов узбекского прикладного искусства в эти годы происходило неравномерно. Наибольшее развитие из них получили те виды, которые сохраняли тесную связь с жизнью, такие, как искусство оформления тканей, паласоткачество, вышивка тюбетеек, керамика. Другие виды и среди них те, произведения которых в какой-то мере теряли свое утилитарное назначение и все более приобретали декоративный характер, замедляли свое развитие, хотя мастера и не оставляли поисков. Так происходило с чеканкой по меди, тонкой резьбой и росписью по дереву, с резьбой по камню. Третьи, ранее связанные с обслуживанием требований господствующих классов, такие, как роспись по папье-маше, кустарная выделка бархата, орнаментация изделий из кожи, золотое шитье,—исчезли в начале 20-х годов ввиду их неприменимости в сложных жизненных условиях. Но с середины 30-х годов некоторые из них были восстановлены. Так произошло с искусством золотого шитья. Другие перешли в сферу промышленности — такие, как производство бархата и кожаных изделий, но вопросы их художественного оформления были поставлены значительно позже.

Следует отметить, что 30-е годы явились не только периодом восстановления традиционных видов прикладного искусства. Более тесная связь с русским искусством давала возможность использования его достижений, наталкивала на поиски новых решений. Так под непосредственным влиянием русского искусства родилось узбекское ситцепечатание. Попытки перенять опыт русских мастеров были сделаны в области сюжетно-тематической росписи по папье-маше, резьбы по дереву, светотеневой вышивке и именно в тех его формах, которые стояли на грани прикладного и станкового искусства и требовали новых профессиональных навыков.

В художественном отношении первые десятилетия Советской власти явились не только периодом восстановления народных промыслов, но и временем возрождения целого ряда видов прикладного искусства. Мастера освобождались от упадочных тенденций конца XIX — начала XX вв. и возрождали более старые, но художественно ценные традиции. Происходил сложный процесс перестройки их мировоззрения. Вос-

становление и возрождение искусства в эти годы было неразрывно связано с поисками нового, что проявлялось в стремлении к расширению содержания прикладного искусства. Поиски мастеров шли в плане обогащения тематики и расширения круга изобразительности путем введения новой орнаментики, эмблематики и сюжетных сцен. Велись поиски новых средств художественной выразительности, но изменения находили отражение в большей мере в орнаментации и почти не касались форм изделий.

Новые тенденции в творчестве мастеров проявлялись в стремлении к отражению действительности, к расширению содержания искусства. В этих условиях обоснование метода социалистического реализма (1934 г.) явилось обобщением сформировавшихся черт социалистической культуры и идейно-теоретической предпосылкой ее развития. Приложимый и к такому виду искусства, как декоративно-прикладное, ввиду общности задач, стоящих перед всем советским искусством,— задач формирования нового человека, воспитания его в коммунистическом духе, метод социалистического реализма, раскрывая сущность и основную тенденцию советского искусства, подразумевал тонкий учет специфики каждого вида искусства, его особенностей и возможностей. Специфика прикладного искусства — искусства, сочетающего утилитарную и эстетическую функции, предопределяла подчиненную роль изобразительного начала. Эта же специфика открывала широкие возможности для косвенной, эстетически опосредствованной передачи мыслей и чувств художника через воссоздание им определенного душевного состояния и настроения.

Но в конце 30-х годов в отдельных видах узбекского прикладного искусства (главным образом в тематической вышивке) замечается тенденция к отказу от поисков условного языка передачи сюжетно-тематических изображений, что вело к отходу от принципов декоративно-прикладного искусства и привносило чуждые ему элементы.

Несомненное влияние на создание сюжетных композиций и портретов в прикладном искусстве оказало также развитие сравнительно новой для Узбекистана станковой живописи и особенно тематической картины, сложение которой относится к 30-м годам, как и расцвет портретной живописи.

В работах художников прикладного искусства попытки приложить «реалистический» метод лишь к одному из его компонентов — орнаментально-изобразительному, без учета его синтетичности и многосторонности, не могли привести к целостным решениям, т. к. понимание содержания художественного образа здесь было иным, чем в живописи, и определялось как подчиненностью каждого произведения единому ансамблю, так и слитностью его утилитарных и эстетических функций. В свою очередь отход от принципов прикладного искусства порождал и усиливал в работах черты декоративизма.

Сложность поисков расширения круга изобразительности прикладного искусства заключалась и в том, что новая орнаментика, эпиграфические мотивы, эмблематика часто механически вводились в старую орнаментальную схему. Поиск стилевого единства в трактовке старых и новых мотивов, как и поиск единой меры условности, затруднялся в

ряде видов прикладного искусства, из-за отсутствия у мастеров навыков к творческой орнаментальной переработке изображений предметов окружающего мира, тем более фигуративных изображений. Наследием прошлого в некоторых видах прикладного искусства явилась утеря мастерами способности к узоротворчеству. Эта способность постепенно вытравлялась консервативными методами обучения, которые господствовали в конце XIX — начале XX вв. и приучали к подражательности, прививали навыки компановки узоров из готовых мотивов и элементов.

В отдельных видах искусства (плетение и вышивка тесьмы, вышивка тюбетеек, гравировка тыквенных табакерок), в которых процесс узоротворчества оставался живым, включение новых мотивов происходило органичнее и сохранялась стилевая общность в трактовке орнамента. Но в этих видах тематические решения, конечно, не имели места. Как и в искусстве конца XIX в., здесь изображения отдельных предметов и существ давались вне их смысловой связи.

Сложные проблемы тематической изобразительности вставали в прикладном искусстве Узбекистана уже в 20—30-х годах, но они охватывали небольшой круг произведений, в основном выставочного характера. Основная масса произведений создавалась мастерами в традиционном стиле, с его привычным кругом форм и мотивов орнамента и приобретала современное звучание благодаря живой народной основе искусства, его внутренней смысловой открытости и чуткости к новому.

В прикладном искусстве Узбекистана в эти годы наблюдалось усиление общенациональных черт на основе развития достижений локальных школ.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА 1941—1945 ГГ.

В годы Великой Отечественной войны перестроилась работа предприятий художественной промышленности и промыслов. В Узбекистане в работу включились эвакуированные предприятия, выпускавшие художественные изделия (Ижевская шелкоткацкая фабрика, мастерские Ювелирторга, предприятие по выпуску жаккардовых тканей и т. д.).

Партия и правительство в тяжелые военные годы продолжало уделять внимание художественным промыслам. Был принят ряд постановлений, направленных на их сохранение и поддержку[119]. Велась подготовка кадров мастеров в Учебном комбинате в Ташкенте. Неоднократно организовывались курсы по подготовке керамистов и ткачей в Ташкенте, Риштане, Шахрисабзе, Маргилане и т. д.

В годы войны наиболее широкое развитие получили те виды прикладного искусства, изделия которых являлись предметом первой необходимости: текстиль и керамика.

С первых дней войны приступил к выпуску тканей для военных нужд Ташкентский текстильный комбинат, одновременно не прекращавший производства и тканей гражданского ассортимента. Художники комбината, среди которых ведущими в эти годы были А. Голубев и Н. Попов, создавали рисунки ситцев с живым ритмом цветочного и геометрического орнамента, звучные по цветовой гамме. Технологические трудности первых военных лет и отсутствие широкой палитры красителей определили выпуск тканей с наиболее простыми в исполнении одно-и двувальными рисунками. Исходя из этих скупых возможностей, художники разрабатывали несложные узоры, интересные контрастным сочетанием цветов, обогащали колорит способом пико, создававшим тональные переходы одного цвета. В последующие годы благодаря успешным поискам на комбинате новых красителей художественное оформление тканей значительно обогатилось.

Повсеместное сокращение в стране фабричного производства тканей,

керамической и металлической посуды привело к возрастанию роли художественных промыслов в изготовлении необходимых бытовых изделий. В Узбекистане вновь организуются многочисленные ткацкие и керамические артели.

В ткацких артелях мастера вырабатывали традиционные полосатые и клетчатые хлопчатобумажные ткани: калами, алочу, джанду, сарпинку. В небольшом количестве ткались шелковые и полушелковые ткани: абровые атласы и полосатые бекасабы. Отсутствие хорошего сырья и красителей, естественно, снижало качество изделий. Но в руках великолепных народных мастеров, владевших высокой художественной культурой, даже в этих условиях ткани нередко превращались в произведения искусства. Самое простое калами, выработанное из грубой неровной белой пряжи с минимальным использованием красных нитей, поражало найденностью ритма и соотношения широких белых и узеньких красных полос.

Пользуясь палитрой более богатой, ткачи создавали многоцветные полосатые ткани. Причем происходило характерное явление: более дорогие полушелковые ткани — бекасабы имитировались в дешевой хлопчатобумажной пряже. Возродился прием создания бумажных и полушелковых абровых тканей. Этим восполнялась нехватка нарядных тканей, так как атласы и бекасабы ферганского типа вырабатывались в ограниченном количестве.

Из новых видов продолжалось освоение жаккардового ткачества. В военные годы в связи с приездом в Наманган опытных мастеров из центра страны расширилось производство, выросли новые местные кадры. Среди них выделился мастер А. Казакбаев, который проявил себя как художник, создающий рисунки для жаккардовых изделий.

Расширилось керамическое производство. Увеличился выпуск керамической посуды национальных форм — хумов, тагора, коса, лаганов, бадия, товок и т. д. Мастерство узбекских формовщиков оставалось очень высоким, формы сосудов разного назначения отличались простотой и логичностью. В искусстве гончаров продолжали жить лучшие традиции народного творчества. Их изделия оставались утилитарными по назначению, правдивыми по пониманию свойств и возможностей материала и поэтому предельно пластично выразительными.

Большая часть изделий не орнаментировалась. Расписные сосуды покрывались незамысловатым традиционным орнаментом. В ряде керамических центров мастера возвратились к холодной колористической гамме росписи — бирюзово-зелено-лиловой, тонкой и выразительной. Но происходило это чаще не из художественных соображений, а из-за отсутствия свинцовой глазури, позволявшей применять полихромную роспись.

Из других видов прикладного искусства интересными оказались поиски в области набойки. Мастера набойки продолжали изготовлять изделия в традиционном растительно-орнаментальном стиле: скатерти, покрывала, метражные ткани. Наряду с этим набойка в годы войны, стремясь вырваться из рамок искусства камерного на более широкую арену общественного звучания, переступила границы традиционного вида. В Самарканде работу над сюжетной набойкой начали мастер из

Ургута Х. Курбанов и художники-живописцы Ч. Ахмаров и Р. Акбальян. В панно с сюжетным изображением, окруженным орнаментальной каймой, они сочетали приемы набивки и росписи. Нередко панно носили агитационный характер. На них изображались сцены из жизни военных лет или героического прошлого, а также сцены из поэм А. Навои. Ч. Ахмаровым были разработаны эскизы панно: триптих на тему народного эпоса «Кер-оглы» и поэмы А. Навои «Фархад и Ширин». Художником Р. Акбальяном был создан ряд панно со сценами, стихами и надписями, раскрывавшими их смысл: «Дадим Красной кавалерии лучших коней», «Всю шерсть отдадим фронту», «Каждый лишний колос хлеба — это выстрел по врагу». Под изображением женщины, прядущей шерсть, были помещены стихи на таджикском языке — «Среди ста прялок прялка моя, как текущая вода, среди ста солдат сын мой—лев среди львов, сын мой ушел на фронт, шерсть пряду я для него». Первоначально набойки делались полихромными, мягкими по цветовой гамме и колористически восходили к персидской набойке, но затем художники возвратились к насыщенному, лаконичному колориту красно-черной узбекской набойки. Сцены изображались живо, в лубочной манере и были рассчитаны на жилые и общественные интерьеры.

Целый ряд уникальных набоек был создан в эти годы художником Р. Акбальяном в содружестве с мастером А. Абдугафуровым для оформления общественных интерьеров: задник и кулисы для сцены Ташкентской филармонии с изображением архитектурного пейзажа, а также обивки для лож театра Ташсовета[120]. В последних традиционная композиция (розетка, основное поле, широкая кайма) подчинялась и вписывалась в арочную форму задней стенки лож. И те и другие были выдержаны в красно-черном колорите. Эти работы свидетельствовали об интересных художественных возможностях традиционного вида народного искусства в применении его для оформления общественных интерьеров.

Производство других видов изделий художественных промыслов: вышивок, ювелирных украшений, чеканной медной посуды, резных и расписных изделий в эти годы значительно сократилось. Но во всех областях прикладного искусства продолжали работать крупнейшие народные мастера. В эти годы ими был создан целый ряд уникальных произведений, предназначенных к юбилейным историческим датам: портретные набойки А. Абдугафурова, абровые атласы Р. Миродылова, музыкальные инструменты У. Зуфарова, чеканные изделия А. Хамидова, Д. Саидовой, Х. Саидова, С. Худайбергенова, подарочная сабля — изделие ювелиров С. Подчаева и А. Зуфарова, резные изделия из дерева М. Касымова, золотошвейные изделия С. Сагдуллаева, керамика У. Умарова и А. Хазраткулова.

Благодаря высокому искусству, тонкому вкусу, богатой фантазии народные мастера и художники в эти трудные годы создавали уникальные и массовые художественные изделия для быта народа. Художественная промышленность и промыслы сыграли свою роль в деле снабжения населения предметами первой необходимости. Забота о сохранении народного искусства в годы войны подготовила почву для его восстановления в мирное время.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА 1945—1970 гг.

Первые послевоенные годы — годы восстановления страны после невиданных разрушений. Наряду с ведущими отраслями народного хозяйства шло восстановление художественной промышленности и промыслов. Предприятия переходили к выпуску мирной продукции. С каждым годом возрастала их техническая оснащенность, улучшалось снабжение сырьем, появлялись новые материалы, увеличивался ассортимент изделий.

Значение художественных промыслов в производстве бытовых изделий в эти годы оставалось большим. Но неизбежно и закономерно художественная промышленность завоевывала все более широкие горизонты в их массовом производстве.

Росла художественная промышленность Узбекистана. К ранее существовавшим — Ташкентскому текстильному комбинату и Самаркандской шелкоткацкой фабрике присоединяются новые предприятия. С 1947 г. приступил к выпуску набивных шелковых тканей Маргиланский шелкоткацкий комбинат. В 1949 г. с основанием Ташкентского Дома моделей все швейные фабрики республики получили художественное руководство. В 1953 г. вступил в строй единственный в Средней Азии фарфоровый завод в Ташкенте. В 1960 г. происходит массовая реорганизация художественных артелей в фирмы и фабрики. Создаются фирма «Атлас» в Маргилане, шелкоткацкие фабрики в Намангане и Коканде, фабрики художественных изделий в Ташкенте и Андижане, фабрика им. 1 Мая в Чусте, фабрика «Худжум» в Шахрисабзе, фабрика «Труд женщины» в Самарканде, Бухарская золотошвейная фабрика, Хивинская ковроткацкая фабрика, фабрики «Сувенир» и музыкальных инструментов, ювелирная фабрика в Ташкенте и другие. В 1970 г. был пущен Самаркандский фарфоровый завод.

В этих условиях роль народных промыслов как помощника промышленности в снабжении населения самыми необходимыми бытовыми

изделиями с каждым годом постепенно отпадала. И соответственно возрастало их значение в создании высокохудожественных уникально-массовых произведений бытового назначения. Но нередко недопонимание этого приводило к параллелизму с промышленностью. Курс на удешевление стоимости изделий путем ускорения ручного труда и равнение его на машинное производство не только снижали качество исполнения, но приводили к ремесленничеству и упрощенчеству. Экономия сырья также лишала изделия качественности (традиционные плотные по фактуре ткани превращались в редкие, экономилось количество стежков в вышивке, в ювелирном искусстве латунь и медь не вдохновляли мастеров на трудоемкие тонкие ручные работы). Промыслы получали отходы сырья, производили окраску кустарным способом. Все это вместе взятое приводило к снижению художественности массовых изделий, выпускаемых артелями.

Вопрос сохранения большой культурной ценности художественных промыслов решался при условии производства массовых по назначению, но уникальных по характеру, художественных изделий. Так было в области вышивки тюбетеек, производства ковров и паласов, абровых шелков. В условиях высокого развития промышленности с его большими техническими и художественными возможностями развитие и жизненность художественных промыслов определялись их своеобразием и неповторимостью.

Подготовка кадров мастеров прикладного искусства до 1950 года велась в Учебном комбинате, а после его закрытия, с 1952 г.,— на отделении прикладного искусства, созданном при Республиканском художественном училище им. П. П. Бенькова. Кроме того, почти во всех артелях существовала система ученичества. В методах преподавания преобладала ориентация на техническое совершенствование, на изучение и копирование традиционных форм орнамента, но вопросам творчества уделялось недостаточное внимание, что также в какой-то мере предопределяло замедленное развитие прикладного искусства в эти годы.

Сложение стиля прикладного искусства послевоенного десятилетия определялось историческими условиями. Общий характер искусства, его идейно-смысловую наполненность определяла победа советского народа в Великой Отечественной войне, победа, одержанная с небывалым напряжением моральных и физических сил. Отсюда праздничность, мажорность, приподнятость всего советского искусства. Отсюда стремление к увековечению знаменательных событий средствами всех видов искусства. Отсюда та красочность и нарядность, которая так ярко проявилась в прикладном искусстве.

Целый ряд исторических причин обусловили сложность пути развития искусства послевоенного десятилетия. Развивая принципы социалистического реализма на новом этапе, прикладное искусство в эти годы испытывало влияние ряда факторов, которые, не определяя основной направленности всего искусства, оказывали на него свое воздействие, породив в нем черты помпезной парадности. Сказывалось в нем отсутствие критического подхода к наследию, что вызвало эстетизацию того купеческо-мещанского искусства, которого народ был «лишен» до революции. Отзвуком такого подхода к искусству конца XIX — начала

XX веков явилась тенденция к украшательству. Оказывало влияние на неустоявшиеся эстетические вкусы определенного круга людей знакомство с той частью импортного прикладного искусства, для которого был характерен откровенно слащавый натурализм. Все эти факторы усложняли и тормозили развитие прикладного искусства, вносили в него противоречивые черты. Но и в этих условиях реализм с его глубокой идейностью оставался основной линией развития советского прикладного искусства, стоявшего на прочных жизнеутверждающих позициях народности.

Вторая половина 50-х годов явилась переломным моментом в развитии всего советского искусства. Восстановление ленинских норм жизни, провозглашенных XX съездом КПСС, обусловило его подъем и ускорило темпы развития.

60-е годы — начало нового этапа развития советского искусства. Пафос общественной жизни периода развернутого строительства коммунизма усилил расцвет национального и интернационального в искусстве, вызвал рост гражданской активности художников, углубил идейно-эмоциональную сущность искусства.

Решения партии направляли развитие прикладного искусства по пути массовости, правдивости и простоты. Принципы партийности и народности являлись определяющими для искусства, активно участвующего в эстетическом воспитании народа.

Развитие прикладного искусства шло в различных областях: в художественной промышленности, народных художественных промыслах, в мастерских Художественного фонда Союза художников и домашнем производстве. При этом роль художественной промышленности с каждым годом возрастала. Более быстрыми были темпы ее развития. Этому способствовало использование достижений науки, совершенствование оборудования, новые материалы.

В 60-е годы партией и правительством была поставлена задача увеличения подготовки в стране кадров художников-прикладников. В Узбекистане наряду с ранее существовавшими средними учебными заведениями, такими, как отделение прикладного искусства в Республиканском художественном училище им. П. П. Бенькова и профессионально-техническая школа, с 1962 г. началась подготовка художников-прикладников в Театрально-художественном институте им. А. Н. Островского в Ташкенте. В первую очередь были открыты отделения текстильное и керамическое, т. е. начата подготовка кадров в тех областях прикладного искусства, которые, имея в Узбекистане высокие традиции, оставались ведущими и в этот период.

Произошли некоторые изменения в учебном процессе и в училище им. П. П. Бенькова. Преподавание специальных дисциплин велось не только народными мастерами, как это было в прежние годы, но и художниками-прикладниками, получившими специальное образование в высших учебных заведениях страны, т. е. ликвидировалась та однобокость воспитания кадров в духе узкого традиционализма, утерявшего свою творческую направленность. Перед учениками ставятся более широкие задачи.

Процесс сближения культур народов Советского Союза с каждым десятилетием становится все более интенсивным. Усиливаются черты общности в искусстве. В 60-е годы этому способствовали и более тесные творческие связи художников всех республик.

Организуется Всесоюзный институт ассортимента изделий легкой промышленности и культуры одежды — Виалегпром, в задачу которого входит художественное руководство и разработка стилевой направленности в легкой промышленности страны. При нем создаются общесоюзные художественные советы, на которых ежегодно рассматриваются, анализируются и утверждаются работы художников текстильной, фарфоровой промышленности и домов моделей. При этом большое внимание уделяется сохранению и развитию ярких самобытных национальных черт в искусстве республик.

Повышение роли прикладного искусства в эстетическом воспитании народа меняло и характер выставок. Из демонстрации лишь уникальных экспонатов они превратились в показ творческих достижений и поисков художников с целью отбора лучших произведений для массового производства. Возросло число специальных выставок прикладного искусства. На международной арене народные мастера Узбекистана в эти годы участвовали на Всемирной выставке в Брюсселе (Бельгия), где работы вышивальщиц тюбетеек были удостоены бронзовой медали, и Всемирной выставке «Экспо—67» в Монреале (Канада), основной темой которой была «Земля людей». Со многими работами и целой коллекцией современных моделей одежды, созданной на основе традиций искусства народов Средней Азии, успешно выступили мастера и художники Узбекистана на первой в истории человечества международной выставке в Азии — Всемирной выставке «Экспо—70» в Осако (Япония), основной темой которой были — «Прогресс и гармония для человечества». Большое место на выставке отводилось культуре и искусству, которые демонстрировались под девизом: «Творческий гений человека».

Одежда

В Узбекистане в 40-е — начале 50-х годов, как и в предшествующий период, в искусстве костюма прослеживались две линии развития, соотношение между которыми находилось в постоянном движении.

Линия развития общеевропейских форм одежды, единая для всей страны, характеризовалась общей статичностью силуэта и пропорциональных соотношений, которые почти не изменялись в течение данного десятилетия (силуэт мужского костюма — приталенный пиджак с прямыми плечами, широкие брюки; в женском платье — свободный отрезной лиф, прямые плечи, раскошенная юбка и т. д.). Общая тенденция времени, с стремлением к нарядности, проявлялась и в моделировании одежды. Поиски разнообразия при статичности силуэта могли идти и шли по пути усложнения формы одежды, что достигалось изрезанностью и сложной конфигурацией кроя, обилием украшающих деталей (складок, оборок, рюшек, фестонов, рельефов).

В середине 50-х годов в нашем моделировании зарождаются новые черты, обусловленные историческими причинами, приведшими к смене эстетических норм. Они были вызваны стремлением к рационализму, выявлению естественной красоты человека середины XX в. В основе

этих поисков была заложена идея создания созвучного его духовному образу элегантного внешнего облика человека.

Одежда как бы более «очеловечивается»: не она, как это было раньше, моделирует форму, а сама полностью подчиняется фигуре человека, мягко облегает ее и создает спокойные, плавные линии силуэта.

Наряду с этой общей линией развития продолжала жить и национальная одежда. Ее своеобразие проявлялось не только в форме, но и в излюбленном колорите тканей, в использовании узбекских шелков, в манере ношения. Из национального костюма сохранялись те формы, которые оставались целесообразными в данных климатических условиях — такие, как женское просторное летнее платье и мужская рабочая одежда, рациональная при полевых работах. Более традиционный характер носило сохранение среди пожилых людей мужских стеганых халатов. Из форм национальной одежды более подвергалась влиянию времени женская одежда — в платьях, при устойчивости силуэта, усложнялся крой деталей (воротника, рукавов, отворотов, кокетки), которые часто приобретали крой и формы деталей европейской одежды, т. е. в некоторых формах усиливалось сближение двух линий развития одежды.

С основанием в 1949 г. в Ташкенте Дома моделей одежды в Узбекистане зарождается профессиональное искусство моделирования. Здесь ставились задачи конструирования моделей одежды общих и национальных форм для дальнейшего внедрения их в местной швейной промышленности.

В целом, при сохранении национальной, общие формы одежды с каждым годом получали все большее распространение.

История современной одежды Узбекистана последнего десятилетия представляет сложную картину.

Основная линия развития искусства моделирования одежды в республике идет по новому пути. Она идет в общем, едином потоке общесоюзного моделирования и конструирования. И более того, поиски направленности в современном моделировании происходят в сотрудничестве с художниками стран социалистического лагеря, которое осуществляется в деятельности Рабочей группы по вопросам культуры одежды постоянной комиссии СЭВ.

С другой точки зрения, более этнографической, одежда населения Узбекистана: городская и сельская, одежда отдельных районов представляет довольно неоднородную картину. Здесь можно встретить виды национальной одежды XIX и начала XX вв., можно видеть, как национальная одежда сочетается с европейской и, наконец, одежду последнего модного направления. Таким образом, воочию сохраняется путь развития истории костюма за последние сто лет.

Процесс стирания национальных различий в одежде закономерно продолжается, но процесс этот длителен и неравномерен. Сохранение одежды традиционного покроя в Узбекистане нельзя объяснить приверженностью к старому. Она сохраняется потому, что это народная одежда, испытанная поколениями, одежда, самая удобная для труда на природе в южных климатических условиях. Диалектически будущее за современной линией моделирования одежды, но массовость ее распро-

странения в большей мере зависит не столько от моды, сколько от учета этой модой местных природных условий, условий труда и быта, которые всегда учитывались в народной одежде.

Пути современного моделирования и конструирования в республике сейчас невозможно рассматривать в отрыве от общесоюзного моделирования одежды.

С 60-х годов в стране начинается планирование моды. Этим занимается единый общесоюзный центр Виалегпром. Здесь на заседаниях эстетической комиссии научно и экономически обосновываются прогнозы моды на ближайшие годы. Направление моды разрабатывается на основе лучших достижений художников-модельеров всех республик. Работа модельеров, в том числе и узбекистанских, идет по пути создания образно-выразительной и целесообразной в современных условиях одежды.

Модели одежды разрабатываются с расчетом на определенные сезоны года: весна, лето, осень, зима. Учитывается не только пол, но и возраст человека. Происходит бо́льшая дифференциация, чем в прошлые годы, назначения одежды. Большое внимание уделяется созданию удобной рабочей одежды для людей разных специальностей. Так, например, в республике конструируется одежда для хлопкоочистителей, рабочих лубяной промышленности и т. д. Новым и интересным является разработка одежды в ансамбле с аксессуарами.

Для правильного ощущения и понимания тех сдвигов, которые произошли в наши дни в искусстве костюма, интересно вернуться на мгновение к началу века и вспомнить о едином крое мужской, женской и детской одежды, о едином облике ее зимой и летом, о единой одежде для людей всех специальностей, об отличии трудовой и праздничной одежды лишь обилием украшений и ценностью ткани. И наоборот, констати́ровать исчезновение тех факторов, которые ранее определяли и подчеркивали ее различие: социального, возрастного, семейного и национального.

Главным в моделировании становится внимание к разработке удобной и красивой формы одежды, силуэта. Деталям отводится подчиненная роль, они выявляют форму, силуэт и вносят эмоциональную ноту. Современная одежда приближается к естественным пропорциям и формам человеческого тела. С введением в 1963 г. новой шкалы типов одежды, учитывающей и третье измерение — полноту (кроме роста и объема), соответствие массовой одежды фигуре любого человека значительно увеличивается.

Основная линия развития искусства моделирования одежды в республике идет в едином русле общесоюзного моделирования. Художники Узбекистана ведут поиски образно-выразительных форм одежды, целесообразной в современных условиях. Одежда мягко выявляет красоту человеческого тела, ее пластика создается гармонией частей и линий. Периодические легкие изменения пропорций и силуэта, вызванные новыми эстетическими взглядами, оживляют и обновляют ее. И в то же время она сохраняет своеобразие, которое достигается использованием характерных черт национальной одежды, созвучных современности:

кроя, силуэта, линий, деталей, тканей и аксессуаров (ювелирных украшений, шарфов, головных платков, тюрбанов, тюбетеек).

В последние годы в моделях женских костюмов, платьев и туалетов с брюками, наряду с использованием отдельных деталей традиционных форм, очень удачным явилось применение местных тканей: бекасабов и банорасов. Эти плотные полушелковые ткани с нарядными муаровыми отливами хорошо держат приталенные и расширяющиеся книзу формы одежд, в которые легко вписались узоры бекасабов со своеобразным ритмом широких и узких полос, подчеркнуто звонких и напряженных по сочетанию — зеленых, малиновых, серых в одних, желтых, лиловых, зеленых — в других изделиях. Строже, элегантнее по образу, костюмы и платья из банорасов изысканно благородных расцветок: черно-синих, черно-бирюзовых и черно-зеленых с узором из тончайших полосок.

Органичны по замыслу и летние пальто из хан-атласов, в них хорошо учтены и ритмически согласованы расходящиеся и сходящиеся узоры абрового рисунка. Упруго гибкие линии абровых «ветвей» как бы подчеркивают гибкость фигуры. Особую свежесть и экзотическую остроту этим ансамблям придает хан-атлас. Расправленный на поролоне, он раскрывает всю фантастическую нарядность своего узора и колорита. В этих моделях художники нашли синтетичность решения формы, фактуры и цвета ткани, подчинив их единому современному образно-эстетическому замыслу.

Интересны поиски художников и в области использования золотого шитья. В маленьком вечернем платье из черного бархата во всю длину — от плеча до низа и вдоль подола проходит узкая полоса серебряного шитья. Весь эффект построен на чувстве меры и контраста простого по силуэту приталенного и чуть расклешенного цельнокроенного платья, без деталей, и серебряного орнамента, который на глубоком черном фоне смотрится как драгоценность. Образно — одежда конца 60-х — начала 70-х годов становится более кокетливой и веселой.

Работают художники и над традиционной формой летней одежды, которая устойчиво сохраняется среди населения. Возникнув в начале XX в., новый силуэт женского платья претерпел изменения лишь в деталях. Небольшая кокетка по прямой линии соединяется с широким цельнокроенным станом платья. Простой отложной воротничок открывает шею. Короткие или длинные, в зависимости от возраста или условий труда, просторные рукава. Ничего лишнего, поэтому так трудно в дальнейшем «разрабатывать» этот фасон. Здесь целесообразность одежды, вытекающая из назначения и природно-климатических условий: охранение от палящих лучей солнца, легкая вентилируемость, создание благоприятного микроклимата — вылилась в созвучную форму. Поэтому естественно, что традиционная форма женского летнего платья сохраняется в городах и особенно в сельской местности, как и мужская просторная белая одежда, которая до сих пор остается незаменимой при полевых работах в летний зной. Определенную роль в бытовании традиционной одежды играет и простота ее кроя, легкость пошива, доступного каждой женщине. Но главная причина сохранения летней традиционной одежды — это ее рациональность.



В. Поселяева. Костюм «Приветствие». Ташкент. 1970 г.



В. Поселяева. Платье с серебряным шитьем. Ташкент — Бухара. 1970 г.

В работах узбекских художников нашли сочетание национальные и интернациональные принципы моделирования. Поиски образности и национального своеобразия они ведут в плане создания эстетического идеала внешнего облика современного человека, созвучного его духовному миру. О признании творческих успехов модельеров Узбекистана свидетельствует тот факт, что советская коллекция одежды, которая включала и модели ташкентских художников, на «Экспо-70» была награждена медалью и почетным дипломом.

Текстиль

В послевоенное десятилетие Узбекистан становится республикой мощной текстильной промышленности. Хлопчатобумажные и шелковые ткани выпускаются как крупными предприятиями, такими, как Ташкентский и Маргиланский комбинаты и Самаркандская фабрика, так и многочисленными артелями. На Ташкентском текстильном комбинате складывается большой творческий коллектив художников: Попов Н. М., Арсланов М., Лугачев Е. В., Юлдашев С., Бойко И. Н., Чеховская Л. И., Чеховская С. И., Гартван И. К. и многие другие. На Маргиланском комбинате работают художники Топорков В. П., Данилычева, Гартван И. К., Тихомирова Э. В., Гаршман В. И., Банушкина И. А., дессинатор Белоконь Н. И. и другие.

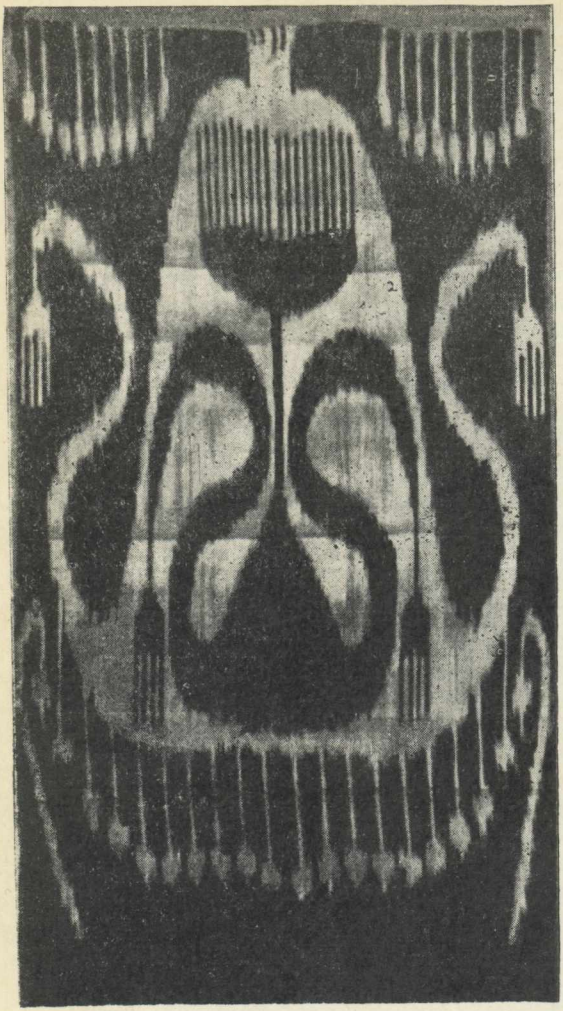
Ткани, выпускаемые в эти годы в республике, неся определенные национальные черты, в целом имели много общего по ассортименту и по оформлению с продукцией других текстильных предприятий страны. Эта общность определялась единой художественной линией развития советского прикладного искусства.

В послевоенные годы значительно расширился ассортимент тканей Ташкентского текстильного комбината. Здесь выпускались: ситец, сатин, бязь, майя, шифон, батист, фуляртин, вуаль-креп, маркизет, зефирин и т. д. В начале 50-х годов, в период возросшего спроса на штапельные ткани, в их выпуске участвовал и Ташкентский комбинат.

На шелкоткацких комбинатах вырабатывались крепдешины, крепжоржеты, крепшифоны, крепсатины, шелковое полотно, маркизеты и другие креповые костюмно-плательные ткани.

Комбинаты, начав работу над тканями из натурального шелка, постепенно осваивали новое сырье — искусственное волокно. Выпускавший вначале только гладкокрашенные шелка, Маргиланский комбинат не прекращал их производства и в последующие годы, так как любовь к одноцветным тканям в Средней Азии традиционна. Гладкие шелка комбината отличались богатством и разнообразием тонов. С 1947 г. на комбинате налаживается производство набивных шелков, а с 1953 г. начинает работать дессинаторская группа, которая в первые годы занималась разработкой тканей креповых структур. В 1950 г. на Самаркандской фабрике впервые в Средней Азии осваивается в промышленных условиях выпуск ворсовых тканей, гладкокрашенного плюша, весьма ценимого местным населением.

Назначение хлопчатобумажных тканей, более широкое, определяло их оформление как плательных, одеяльных, рубашечных, детских и т. д. Применение шелковых тканей ограничивалось одной областью, но наиболее обширной, областью женской летней одежды. Праздничный ко-



Хан-атлас с узором «адми» — «простой». Маргилан. 1949 г.

стюм и платье в эти годы не мыслились в ином материале, как в шелке. Традиционное отношение к шелковым тканям, как более ценным, сказывалось и в подходе к их художественному оформлению. Они носили более праздничный характер, чем ткани хлопчатобумажные, которые в эти годы имели повседневное, чаще домашнее назначение. Но в целом сложился единый стиль оформления набивных плательных тканей. Развивая традиции 30-х годов, он приобретал новые черты, которые возникали под влиянием эстетических критериев времени. Поиски художников были устремлены к эмоциональному выражению праздничного ощущения жизни. И они создавали такие ткани, мажорные по звучанию, с щедро-размашистым свободным рисунком, ткани, излучавшие чувство радости. Но не всегда замыслы воплощались в созвучные формы. Отзвуки мнимореалистических тенденций находили отражение и в искусстве оформления тканей. При создании рисунков из всего многообразия орнаментации в эти годы предпочтение отдавалось цветочным мотивам. Пышные букеты и цветы, более или менее густо расположенные, создавали на глади ткани сетчатые композиции. Наблюдалось стремление к укрупнению мотивов и к более детальной их разработке. В хлопчатобумажных тканях преобладал темный фон, в шелковых — градация от светлых до темных, более богатой тональности. В колористической разработке доминировали основные цвета. Но наибольшие изменения претерпели приемы трактовки орнамента. Стремление к правдоподобной передаче природных форм нередко приводило к отходу от необходимой степени

условности трактовки и приближению к натурным зарисовкам. Этой задаче подчинялся и колорит, многоцветность которого усилилась. Подобная передача форм нередко рождала многословность, дробность, беспокойность ритма, вела к утере стройной ясности рисунка. Увлечение изобразительностью, светотеневыми и тональными эффектами, подробной разработкой деталей порой приносило в оформление тканей черты натурализма и снижало их декоративную выразительность.

Налет однообразия лежал на набивных тканях этих лет. Это впечатление создавалось и сходными композициями, и увлечением цветностью, и пристрастием к цветочному орнаменту, наиболее легко поддающемуся трактовке, приближенной к натуре.

Некоторое разнообразие вносила работа художников над созданием рисунков по национальным мотивам. Среди них наиболее интересными представляются узоры, навеянные абровыми тканями. Но больших удач при подобной имитации эффекта, создаваемого иной технологией, быть не могло. Выразительность ряда крепдешинов и крепсатинов, созданных на Маргиланском комбинате в конце 40-х годов, достигалась тем, что его художники шли тем же путем, что и художники Ташкентского текстилькомбината в 30-х годах. Не имитируя эффект перевязки, за основу они брали общее эмоциональное впечатление от абровых шелков. Свои рисунки они строили как игру цветных пятен, силуэтно и ритмически найденных, которые звучно выступали на контрастном фоне, создавая напряженные сочетания глубоких насыщенных цветов, например, черного, густо-оранжевого и бирюзового.

Наряду с промышленным продолжалось ручное производство национальных тканей в области художественных промыслов. Ассортимент национальных тканей номинально оставался неизменным: атлас, хан-атлас, шойи, адрас, бекасаб, алоча, джанда, калами. Но происходило сокращение производства хлопчатобумажных тканей и расширялся выпуск шелковых. Улучшалось их качество, налаживалось изготовление самых сложных 12-ремизных хан-атласов. Изменения эстетического порядка, обусловленные временем, оказали влияние и на соотношение в выпуске отдельных видов шелковых тканей. Если в довоенные годы из абровых шелков наибольшее распространение имели шойи, ткани приглушенных пастельных тонов, то в 40—50-е годы с их стремлением к красочности и нарядности предпочтение отдавалось наиболее насыщенным по цвету среди всех узбекских тканей — атласам, многоцветность и яркость которых в эти годы значительно усилилась. Шире становится их назначение, из тканей лишь праздничных они переходят и в категорию повседневных. Изменения в оформлении абровых шелков, кроме яркой цветности, произошли и в отношении дальнейшего укрупнения узора. В тканях с крупнораппортной композицией, с мотивом, занимающим всю точу ткани, размер мотива достигал до 2,5 метра[121]. При этом играло роль не только увеличение ширины ткани, но и тенденции времени, породившие стремление к укрупнению форм и размеров, которые проявились во всем искусстве этих лет. Трактовка орнамента оставалась дробной, формы его складывались из цветных пятен. Лишь хан-атласы с крупными ветвистыми мотивами сохраняли ясность и пластическую выразительность формы орнамента, которая выявлялась при

использовании ткани в интерьере. Но при применении ткани как платьевой, смысл этой ясной читаемости крупного узора совершенно терялся, так как в платье рисунок, разрезаясь, приобретал опять же характер неопределенных разводов, подчиняясь принципу оформления большинства тканей.

Детально разработанными, сложными по конфигурации становились узоры абровых покрывал. Усиливалась их полихромность и яркость цвета. В стремлении к цветной интенсивности, наряду с саржевым ткачеством, смягчавшим силу цвета переливами разноцветного утка и основы, увеличилось производство покрывал атласного переплетения, которое усиливало его звонкость.

Начатое в предвоенные годы в Намангане жаккардовое производство значительно расширилось. Наряду со штучными изделиями (покрывала, платки), осваивался выпуск одноцветных и переливчатых (шанжан) метражных тканей.

В небольших размерах продолжалось производство платков и шарфов «калгай». Получила повсеместное распространение роспись головных платков и косынок в технике «холодный батик», перенятой в конце 30-х годов у московских мастеров. В росписи преобладали цветочные рисунки, решенные с учетом светотеневых и тональных переходов. Более условный характер сохраняла роспись с использованием мотивов национального орнамента.

Из полушелковых тканей сохранялось производство бекасабов. Мастера Ферганской долины придерживались холодного зелено-лилового колорита, часто оживленного малиновыми и желтыми полосами. Мастера Бухары по традиции сохраняли более яркую гамму полос. Сокращение спроса на бекасабы, которые в эти годы использовались на мужские и детские халаты, постепенно исчезавшие из быта населения, определяло отсутствие поисков, застылость художественных приемов и однообразный облик тканей.

Набивные хлопчатобумажные ткани и изделия продолжали вырабатываться во многих городах Узбекистана. Развитие искусства набойки шло по двум линиям, наметившимся в предшествующий период. Одни мастера сохраняли традиционный растительно-орнаментальный характер узора. Другие в содружестве с художниками-станковистами разрабатывали тематические набойки. Художниками В. Столяровым, М. Кожевниковой и мастером К. Кузыбаевым были созданы панно на темы «Сбор хлопка», В. Столяровым и И. Исмаиловым «Колхозные поля» и другие. Совместная работа заключалась в создании художником тематической росписи, к которой набойщик подбирал узор обрамления. Основным связующим элементом служил колорит. Далее этого начального этапа поиски форм создания тематической набойки не были продолжены. Художников более интересовала широта тематического охвата.

В традиционной орнаментальной набойке эстетические веяния времени становились также ощутимы. В крупных работах ведущего мастера А. Абдугафурова, созданных в 40-х годах, наблюдалось стремление к внешней монументализации: громадные розетки едва умещались на центральном поле.

Во второй половине 50-х и в 60-е годы Узбекистан продолжал ос-

таваться одной из ведущих республик по производству тканей. В 1964 г. по выпуску шелковых тканей республика занимала 3-е, а по выпуску хлопчатобумажных тканей — 2-е место в стране.

Основная масса тканей вырабатывалась на крупных предприятиях легкой промышленности. Увеличивался и выпуск традиционных тканей. До 1960 г. они вырабатывались в артелях, а затем, после реорганизации системы, на фабриках и фирмах, которые укрупнялись, механизировались и получали специализацию[122].

Большие изменения претерпела за последние годы шелковая промышленность — новые материалы и технология значительно расширили художественные возможности оформления тканей. Эти изменения особенно ярко проявились в изделиях Маргиланского шелкоткацкого комбината, крупного, прекрасно оснащенного предприятия.

В середине 50-х годов на комбинате в основном вырабатывались ткани старого ассортимента: крепдешин, крепшифон, файдешин, крепсатин, фай маргиланский, чесуча, различные плательные крепы, эпонж и т. д. В последующие годы применение новых химических волокон, вначале искусственных (вискозного и ацетатного), а затем и синтетического (капрона), введение металлических нитей (люрикса, алюнита, метанита), новая технология и механизация открыли большие возможности перед художниками. Разнообразится фактура тканей благодаря применению множества видов переплетений и круток. Используя различные переплетения от простейших до сложных: полотняное, репсовое, саржевое, атласное, а главное — мелкоузорчатое, порой сочетая их между собой, художники-дессинаторы создавали ткани многообразной и интересной структуры. Еще более обогатили структуру ткани нити разной крутки и объемная пряжа. Креповая, москреповая, фасонная, муслиновая, спиральная и другие крутки создавали нить гладкую, шероховатую, пушистую, петельчатую, эластичную. Кроме того, трощение в нити волокон в различных сочетаниях: натуральных, искусственных, синтетических и металлических, блестящих и матовых, пушистых и гладких волокон, по-разному воспринимающих краситель, расширяли художественные возможности дессинаторов.

Художники научились использовать даже недостатки тканей. Например, усадку. Уток, который при ткачестве местами провисал, после усадки превращался в пушистые петельки, которые создавали тот или иной узор.

Введение четырехчелночных машин дало возможность создавать ткани с четырехцветным утком.

В этих условиях разработка художниками новых структур привела к созданию ряда интересных тканей: «Ракета» Т. Шибаевой (1957 г.)— серебристо-серого колорита с четким черно-белым мелким узором, креп «Восточный» Н. Белоконь, также черно-белый, но плотной фактуры, с неопределенным узором, напоминающим рябь на воде; ткани «Вечерняя»— торжественных цветов — черного или малинового, матовой фактуры, оживленной узкими атласными и блестящими металлическими полосками, данными в широком, размеренном ритме. Фактура используемых волокон, как и новая структура тканей, давала свои эффекты и при набивке узора. Например, в ткани «Снежок» (1963 г.)

(основа и один уток — из вискозного мулине, второй уток—из ацетатного шелка) при набивке узора краситель воспринимался только вискозной нитью. Ацетатный уток, оставаясь белым, придавал рисунку легкую туманность. Костюмно-плательная (арт. 282281) ткань дессинатора М. Филипповой при одной и той же структуре в мелкую ромбическую сетку, в одном случае вытканная из двуцветной пряжи, в другом, с набивным узором, изменяла свой облик до неузнаваемости.

Обогатился выразительный язык художника-набивниста и благодаря усовершенствованию технологии фото-фильмпечати, а затем и введения растровой печати. Это дало возможность более тонко передавать туше художника, свежее ощущение его руки, а в целом более полно раскрыть его эмоционально-образный замысел. Этому способствовало также использование более совершенных и богатых по палитре проционовых, алциановых и других красителей.

Ярче черты нового стиля выразились в области оформления набивных тканей. Прежде всего это сказалось в новом отношении к самим тканям. Хлопчатобумажные материи, ранее носившие характер домашних, с середины 50-х годов получили признание как ткани для повседневной летней и даже праздничной молодежной одежды. Главной причиной такой переоценки явилась смена эстетических критериев, выразившаяся в стремлении к простоте. Излюбленной тканью становится ситец — легкий и плотный, хорошо держащий форму, непрозрачный и дешевый. Отвечая новому силуэту женской одежды, он в свою очередь оказал влияние на его сложение. Изменение в назначении ткани вызывало и новый характер его оформления.

В 60-е годы, несмотря на значительное использование искусственных и синтетических волокон, натуральный шелк оставался богатством Узбекистана, и оформлению тканей из него уделялось большое внимание.

Во второй половине 50-х годов теснее становится связь оформления ткани с ее конкретным назначением, которое в конечном счете и обусловливает ее декоративное решение. Подобный подход возвращает творческие поиски художников в русло условно-орнаментального языка, отвечающего законам прикладного искусства. Изобразительный язык становится богаче и лаконичнее. Ярче раскрываются его возможности. Линия, силуэт, форма орнамента, сила цвета, его чистота подчиняются единой декоративной задаче. Все это в целом поднимает общую эмоциональную выразительность ткани.

В развитии искусства оформления тканей большую роль играет требование моды, которая в последние годы приобретает большую подвижность — то отдается предпочтение тканям плотным, то легким. Одни черты в оформлении тканей быстро сменяются другими. То усиливается сдержанность в колорите, выразившаяся в сочетании двух-трех контрастных цветов, то, наоборот, выступает богатство палитры, передающее тонкость тональных переходов и создающее ткань с живописно решенным узором, напоминающим игру самоцветов. То приходит четкость силуэта орнамента, то его мягкая расплывчатость.

На смену букетам из разных цветов, переданных подробно и многоцветно, с мелкой разработкой деталей, приходят рисунки немногослов-

ные, ясные по форме, выразительные по силуэту, сдержанные по цвету. Затем в 60-е годы, особенно в оформлении шелковых тканей, намечается и другая линия, большей живописности и усложнения узора, преследующая цель углубления эмоциональной выразительности. Создаются рисунки чаще с крупными цветочными мотивами, свободно и слегка намеченными. Колорит их отличается богатством градации тонов и выразительностью сочетаний чистых, мягких и звонких цветов. Но главной и положительной чертой оставались глубина эмоциональной выразительности и бесконечное многообразие решений, не скованных определенными рамками.

Интересные решения создаются художниками в разных планах. Например, рисунок И. Банушкиной для крепдешина построен на силуэтной и цветовой выразительности крупных растительных мотивов. На белом фоне четко читаются темно-вишневые цветы, слегка динамичные по форме. Они касаются лепестками друг друга, образуя живую орнаментальную сетку. Композиционная ясность, найденность масштабов и ритма узора, цветовая сдержанность создают ткань удивительно выразительную в одежде, оставляющую впечатление элегантной нарядности. Иного образного решения другими средствами достигает Э. Тихомирова в тончайшей атласистой ткани из натурального шелка, дессинатора Н. Белоконь, с узором пышных павлиньих перьев, переданных широкими мазками, с узором, живописным по манере и колориту, сочетающему лилово-сиреневые тона с яркими зелеными глазками. Ткань была отмечена на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 г.

На Ташкентском текстильном комбинате в многочисленных колористических разработках рисунка ткани легкой структуры «румбида»[123] художницы Л. Чеховской органично сливаются современность и традиции народного искусства. Крупные шестилепестковые цветы и миндалевидные листья, «наивно» простые по форме, даны контуром, прочерченным свободным, быстрым росчерком, и закрашены плоскостно в локальные цвета в духе народных росписей. Художница в своей композиции создает впечатление непринужденности, «естественности» расположения цветов и листьев, в то же время полностью подчиняя ее орнаментально-декоративной задаче. Он находит такое гармоничное согласование пропорций и ритмов округлых линий рисунка соотносительно человеческой фигуры, благодаря которому в одежде эта ткань мягкого, нежного колорита, смотрится поэтичной, подчеркивает женственность и как бы тает аромат свежести. Оформление тканей художниками отличается большим разнообразием.

Приходит в ткань тематический рисунок. Появляются шелковые и хлопчатобумажные ткани с изображением празднеств, спортивных игр, с изображением архитектурных памятников: ситцы «Бухара», «Хива». Так к 2500-летнему юбилею Самарканда были созданы рисунки, воспроизводящие узоры тканей с фантастическими птицами, изображенными на недавно открытых средневековых фресках Афрасиаба. Эта тематическая линия в оформлении тканей в основном была вызвана к жизни международными фестивалями молодежи, юбилеями городов, туризмом и носит сувенирный характер.

Накладывали черты своеобразия на работу художников Ташкентского комбината и те изменения, которые внесли широкие торговые связи, возникшие за последние годы. Экспорт тканей в страны Азии, Африки, Европы, Америки вызвал появление рисунков, созданных на основе изучения искусства различных народов.

На Ташкентском и Маргиланском комбинатах постоянно ведется работа художников над созданием набивных тканей национального характера. Разрабатываются рисунки ситцев, сатинов, крепдешинов по мотивам абровых узоров.

В конце 60-х годов намечается еще одна линия в оформлении тканей. Художники стремятся подчеркнуть рисунком легкую воздушность шелка. Растительный или традиционный орнаментальный узор, например, черный или синий, передается графически тонко, контурным силуэтом и создает впечатление ажурности или нарядных кружев.

В последние годы стало выявляться сложение новой орнаментальной системы набивного рисунка. Ее черты проявляются в поисках сложных и интересных композиций узора, в которых такие «организующие» моменты, как раппорт и ритм, непременно присутствуя, участвуют несколько завуалированно. Ткань воспринимается целостно, в ней выступает красота созданного фантазией художника «свободно» скомпанованного сложного узора, мотивы которого порой сливаются и взаимодействуют в согласованной игре форм. Для сравнения напрашиваются параллели в музыке: если обычную раппортно-ритмическую с доминантой мотива композицию можно сравнить с песней, то произведения, решенные в этом стиле, сродни симфонии.

Стремления к созданию сложно-узорных композиций встречались и раньше, например, в конце 50-х годов, когда расширились рамки орнаментики и художники охотно стали включать в свои рисунки геометрические, отвлеченные и предметные мотивы. Но подчинить это «богатство» единому замыслу редко кому удавалось. Чаще выявлялась беспомощность хаотичных построений с неприятной конфигурацией форм, линий, пятен.

Перспективы развития этой линии многообещающи, но следовать ей под силу только большим мастерам.

Самаркандская шелкоткацкая фабрика в последние годы специализируется на выпуске жаккардовых тканей, плюша, парчи, поплина и атласа. Жаккардовые ткани богатой палитры — одноцветные и переливчатые, с редким сдержанным узором на гладком фоне, приобрели национальный характер. Это же произошло с плюшами, гладкокрашеными и набивными. Орнаментация последних, к сожалению, идет по линии воскрешения пришлых купеческо-мещанских вкусов конца прошлого века, в то время как местные традиции оформления бархата «бахмал» не используются. Совсем недавно, с конца 60-х годов, начата работа по созданию самаркандской парчи «Зарафшан». В ней эффектно применена «серебряная» нить (метанит), которая несколько «утопает» и сверкает из глубины. Мотивы орнамента, растительные и геометризованные, не крупны, скромны, они скорее оживляют поверхность ткани, красота которой заключена в ее фактуре, матовой и мерцающей, и в пастельном колорите: серебристо-сером, жемчужно-розовом или жемчужно-

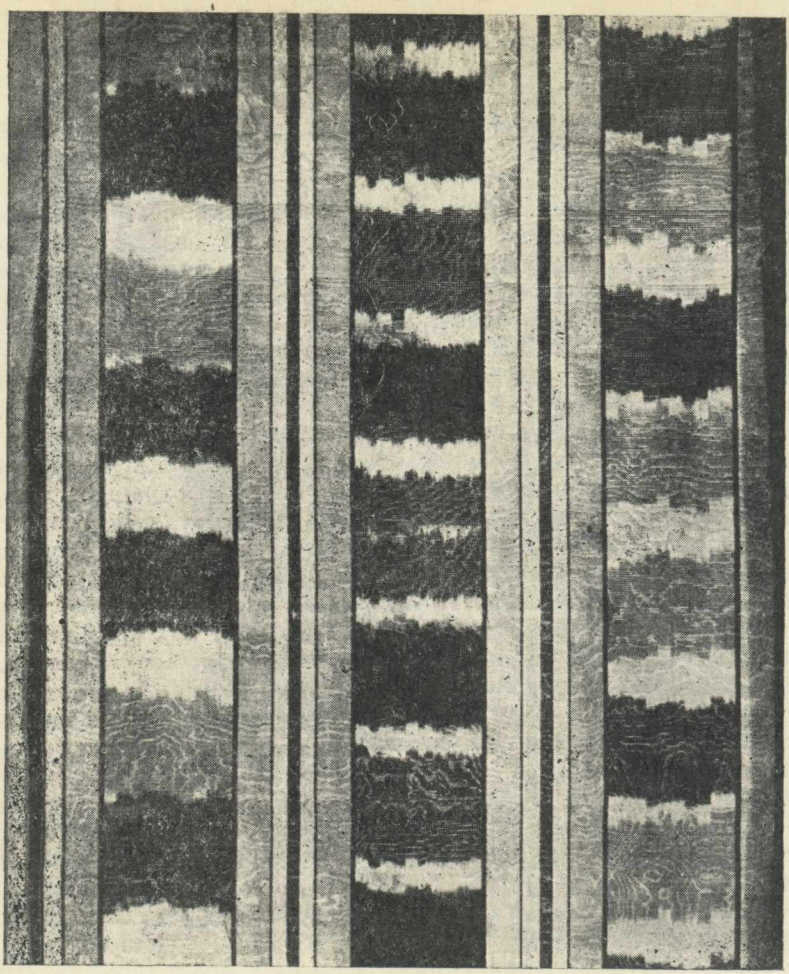
сиреневом и т. д. Эти новые ткани, по своей эмоциональной образности отвечающие местным вкусам, быстро включились в разряд «национальных».

Продолжают вырабатываться и традиционные национальные ткани: хан-атлас, атлас и бекасабы. В 60-е годы крупнейшим центром производства становится фирма «Атлас», созданная в древнейшем центре шелкоткачества — Маргилане. Фирма вобрала в себя все крупные и мелкие ткацкие артели города и пригородов и специализировалась на выработке атласных тканей из натурального и искусственного волокна (вискоза). Национальные ткани производились и на шелкоткацких фабриках Намангана (бекасабы, атласы), Самарканда (хан-атласы, шелковые покрывала) и Коканда (хан-атласы, атласы).

В оформлении атласных абровых плательных тканей излюбленной становится композиция из 5—7 нешироких полос, в которых размещается некрупный многоцветный узор. Намечается стремление к измельченности рисунка, все чаще принимающего неопределенные формы и создающего впечатление игры цветных пятен. Сохраняются и композиции с крупными мотивами, которые занимают всю точу ткани, в них размеры мотива по вертикали также значительно сокращаются. Продолжают жить тенденции, наметившиеся в 40—50-х годах: узор становится гуще, он превалирует над фоном, усиливается его полихромность. Все чаще мотивы накладываются друг на друга, перебивается их форма, прерываются линии. В целом узор абровых тканей усложняется. Среди них преобладают ткани многоцветные, яркие по краскам.

На протяжении 40—50-х годов сохранялась приверженность к определенной палитре, к найденному тону, его насыщенности, светосиле каждого цвета: красного, желтого, зеленого, малинового, ярко-розового, черного, синего и лилового. Эти цвета давались в контрастном сопоставлении и часто в одной ткани. Из двухцветных наибольшее распространение получили изысканные по колориту черно-белые абровые шелка.

Работа над уникальными подарочными образцами национальных тканей, которая началась в конце 50-х годов, раскрыла богатые творческие возможности мастеров. Поиски вели их к более гармоничным и выразительным решениям: новым композициям, узорам, колористическим разработкам. В этом помогли и обращение к прошлому и новые поиски. Так, из глубины веков всплыло традиционное цветосочетание необычайной свежести и благородства: бело-бирюзово-лиловое. Оно было в забвении десятилетия, и современным поколением воспринимается не как традиционное, а как «модное». Множество новых вариантов узора «гули номозшом» создал ведущий маргиланский абрбанд С. Ташпулатов. «Гули номозшом»— это ночная красавица, цветок сумерек, времени захода солнца. Ткани празднично-красочные, с размытыми пятнами многоцветного узора, яркого по сочетаниям. Среди них особенно впечатляет «аленький цветочек», расцветший на черном фоне, который соседствует с горящим золотом предзакатного «солнца». В другом маргиланском хан-атласе (1962 г.)[124] с рисунком крупных вытянутых фигур, окруженных мелкими формами, мягкость очертаний, ритмическая взаимосвязанность отдельных мотивов — игра выпуклых и вогнутых



Бекасаб. Наманган. 1958 г.

форм — создает ощущение гармонии. Здесь также выразителен колорит, в нем господствуют насыщенные оттенки темных цветов: коричнево-красноватого, зеленого, черного, которые придают ткани загадочность.

Абрбандов Намангана отличает пластичность рисунка, плавность его форм, колористическая гармония. Узор маргиланских мастеров более мелок, живее по ритму, напряженнее по колориту. Кокандские шойи для интерьеров с крупным орнаментом, порой монументальны по характеру и сдержанны по цвету; излюбленные решения — тональные: салатный с темно-зеленым, голубой с синим и т. д.

В целом, в конце 60-х годов рисунок абровых шелков усложнился, стал многообразнее по композиции, по мотивам, которые масштабно уменьшились. Наполнилась новыми цветами красочная палитра,

колорит потемнел, тонально обогатился, приобрел «таинственное» звучание.

С начала 70-х годов производство абровых шелков начинает восстанавливаться во многих местах, где сохранились абрбанды и традиции этого искусства.

Поиски мастеров в области оформления бекасабов также оказались плодотворными, этому способствовало расширение их назначения. Мужская халатная ткань проникает в нарядную женскую одежду европейского силуэта. Работы мастеров раскрывают достоинства бекасаба и как ткани больших декоративных возможностей в интерьере. В наманганском бекасабе (1958 г.) широкие полосы чередуются с узкими, гладкие с орнаментированными. Свеж и нежен его колорит — бело-розово-зеленый, мягких пастельных тонов. Необычайно украшают ткань несложные абровые узоры широких полос, создающие впечатление свободно положенных алых и зеленых живописных мазков на белом фоне.

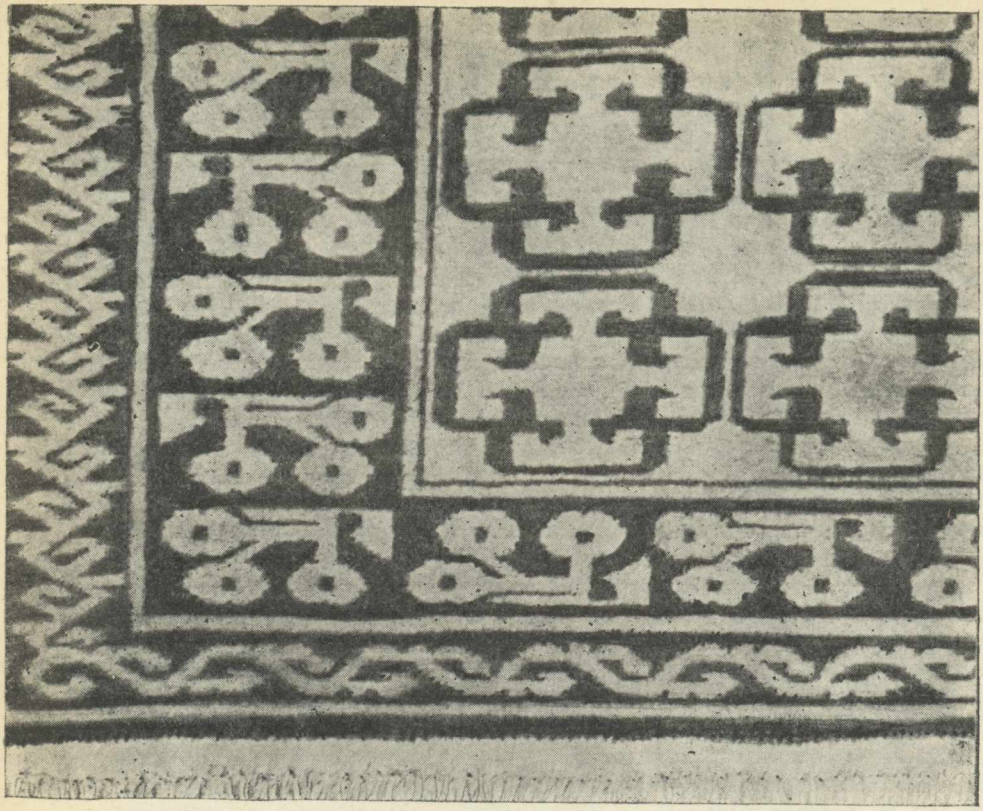
В подарочных тканях фантазия мастеров нашла для себя широкий простор. Вдумчивый творческий подход, малосерийность, лучшее сырье и красители дали им возможность создать высокохудожественные произведения в области национального текстиля.

Вполне закономерными явились неоднократные попытки возродить производство узбекской черно-красной набойки. Она никогда не исчезала, но отсутствие необходимых красителей лишило ее высокой художественности. Интересная работа проводилась в мастерских Художественного фонда. Художник Р. Акбальян в содружестве с народным мастером А. Рахимовым разрабатывали рисунки набоек на основе старых колыбов. От традиционных композиций они перешли к поискам новых решений: облегчалось композиция, высвобождался фон, узор строился на повторении немногочисленных мотивов, возникали лаконичные раппортные композиции.

В 50—60-е годы искусство оформления тканей оставалось ведущей, интересной и многообразной областью узбекского прикладного искусства, развитие которого шло в общем направлении с учетом национального своеобразия.

Ковроделие

В области ковроделия и паласоткачества послевоенные годы явились временем восстановления старых и создания новых производств, что было вызвано возросшим спросом на ковры. Ковровые цехи были созданы в артелях: в Самарканде (1946), в Китабе (1946), в Хиве (1947), в Андижане (1947), Шахрисабзе (1949), в Термезе (1947), в Ходжейли (1954). В Андижане обучение проводилось ткачихами из Оима, прославленного центра хыдыршинских ковров. Изучались рисунки старинных ковров, среди которых для производства отбирались наиболее простые — с использованием в раппортной композиции центрального поля лишь одного мотива. В одних коврах на красном фоне повторялся мотив «чаян» (скорпион), в других — крестообразная форма «московнусха» (московский узор). Сохранялась предельная сдержанность в цвете — контрастное звучное сочетание дополнительных цветов: красного и синего. Таким образом, были начаты поиски возрождения местных традиций ковроделия.



Ковер «хыдырша» с узором «москов-нусха». Андижан. 1958 г.

В большинстве же вновь созданных ковровых центров обучение проводилось ковровщицами, приглашенными из Туркмении. Владея высоким мастерством, они оказали большую помощь в восстановлении ковроткачества в Узбекистане. Они проводили обучение на родных для них племенных гёлях, которые и были восприняты узбекскими ковровщицами. Туркменские ковры издавна бытовали у узбекского населения и не были ему чужды, более того, ряд племен, живших на территории Узбекистана и генетически связанных с туркменами, сохранял традиции своего ковроделия[125]. И все же повсеместное распространение в артелях технических рисунков ковров отдельных туркменских племен (теке, иомуд), а также кавказских ковров сужало возможности развития местного ковроделия, владевшего и своими традициями. Ковры, выпускавшиеся по готовым рисункам, испытали на себе веяние времени: усилилась их яркая многоцветность, порой из-за несовершенства крашения переходившая в пестроту, тоньше разрабатывались детали узора.

Традиционная линия развития ковроделия продолжалась главным образом в домашнем производстве. Изготовлялись длинноворсные пушистые жулхирсы. Благодаря узоротворчеству, бесконечной вариации несложных по композиции узоров, они сохраняли ощущение неповторимой свежести.

Возвращение узбекских художников к работе над тематическими коврами относится к началу 50-х годов. Отсутствие навыков в этой области не могло не сказаться на результате поисков. Ковер «Голубь мира» (эскиз В. Столярова) создавался в принципах станкового решения центрального поля с плакатным изображением динамичного силуэта белого голубя на свободном фоне, что не увязывалось с громоздкой, дробно разработанной и статичной по ритму орнаментальной каймой. Композиция ковра «Хлопок» отличалась орнаментальной перенасыщенностью и ненайденностью ритма.

Паласоткачество сохраняло бóльшую самостоятельность. Во многих районах продолжалось производство традиционных видов паласов. Наряду с крупноузорными каршинскими и шахрисабскими паласами «араби» представляли интерес по разработанности полосатых узоров и особенно колорита в эти годы паласы Намангана и районов Сурхандарьи. За неимением шерсти в Намангане паласы делались из хлопчатобумажной пряжи. Доминировали в них гладкие полосы синего и красного цвета, местами ритмически оживленные белым и желтым пунктирным узором. Найденность ритма широких и пунктирных полос, красивый колорит, издали воспринимавшийся как сиренево-лиловый, создавали впечатление простоты и утонченной нарядности.

В Каракалпакии, Хорезме, Сурхандарье, Ферганской долине продолжали выделывать узорные кошмы: красно-серые, бело-черные и полихромные, простые и выразительные, с яркими пятнами орнамента на свободном, активно звучащем фоне или мозаичные.

В целом 40—50-е годы характеризовались поисками пути к широкому восстановлению ковроткачества. Традиции ковроделия, сохраняясь в домашнем производстве, не находили полного использования в промыслах.

С середины 50-х годов усилились поиски новых форм узбекского ковра. Успешно велась работа художниками Хорезма, не знавшего ковроделия в XIX в. и не имевшего традиций. В быту здесь хорошо были известны ковровые изделия туркмен и каракалпаков. Тем не менее, освоив с помощью туркменских ковровщиц технологию ковроткачества, хивинские и ханкинские мастера не ограничились воспроизведением туркменских образцов. Начинаются поиски, в результате которых были созданы первые хорезмийские ковры. При работе над ними художники исходили из традиций декоративно-прикладного и монументального искусства Хорезма, испытавшего подъем в первой половине XIX в. За композиционную основу бралась форма традиционного среднеазиатского ковра с его замкнутой композицией, с раппортно-медальонным построением узора основного поля, многорядной орнаментальной каймой.

Из хорезмийских ковров высокую оценку общественности получает ковер «Юлдуз» (1958 г.) художника В. Василенко, с ритмически

повторяющимся мотивом звезды, навеянным впечатлением от архитектурной майолики. «Ковер сделан тонко, с чувством ритма, с чувством национального колорита. Вещь и традиционная и новая. Это творческая линия развития — все живо, оригинально, ново»[126]. Интересные рисунки ковров разработаны молодым художником М. Ниязовым. Порой он обновлял колорит введением необычайного цвета, например, бирюзового фона ковра «Хорезми».

Мастера Андижана изготовляли традиционные ковры типа «хыдырша», торжественного сине-красного колорита, со спокойным ритмом четкого и силуэтно узорного мотива орнамента.

В Ходжейли выделывались ковры, орнаментированные в духе традиционных каракалпакских ковровых изделий.

В Самарканде, Карши, Термезе, Ходжейли, Хиве продолжали вырабатывать ковры по туркменским и кавказским рисункам с пестрым узором. Но в 1963 г. закрываются крупнейшие ковровые цеха в Самарканде и Андижане, так как производство оказывается нерентабельным, а спрос на ковры очень низким. Причиной последнего нередко служила утеря художественности, неинтересное орнаментальное и колористическое решение, отсутствие чувства цветовой гармонии. В других случаях плохое качество сырья и красителей сводило на нет дорогостоящий ручной труд. Определенную роль играло и увлечение коврами больших размеров, что делало их недоступными по цене широким массам.

Время показало, что в век развитого машинного производства ковров ручное ковроделие могло сохраниться, лишь выработав черты своеобразной, неповторимой художественности.

В конце 60-х годов происходит обратный процесс. В районах республики, в городах, совхозах, колхозах организуются ковровые предприятия. Только в Галляаральском районе Самаркандской области, который славится своими мастерицами, за 1970—71-й годы создано четыре ковроткацких объединения. Такие же предприятия возникли в Термезе, Джаркурганском, Шурчинском, Узунском и других районах Сурхандарьи. Происходит естественный процесс: высокие локальные традиции ковроделия и мастерство ткачих, ранее замкнутые рамками домашнего производства, становятся общим достоянием.

В Самаркандской области выделываются великолепные пушистые жулхирсы. Бесконечно варьируются их узоры и колорит: от красно-коричневого до сине-красного, очень насыщенного и мажорного. Развитие этого самобытного искусства отвечает общей тенденции — возросшему производству высоковорсных изделий в мировом ковроделии.

Интересны поиски мастеров в области паласоткачества разных центров: в Карши, Шахрисабзе, Ургуте, Китабе, Хиве выделывались большие паласы (10—12 м^2), порой различные по орнаментации, но близкие по образному строю. Открытая ясность и уравновешенность композиции, размеренный ритм крупных геометрических форм найденных по масштабам и силуэту, сообщали им монументальное звучание. Мастера использовали всевозможные композиционные приемы (раппортные, центрические, осевые) и богатую цветовую палитру в контрастном сочетании ярких и мягких тонов. Крупные

уступчатые мотивы разрабатывались многоцветно в более живом ритме. Декоративные, можарные по звучанию, приятные по фактуре — плотные, из пушистой толстой шерсти, паласы вносили в интерьер настроение праздничности и уюта. Органично включались они и в ансамбль чайхан, расположенных под тенистыми кронами деревьев, на берегу журчащих арыков. Здесь цветные «лужайки» паласов вносили декоративно-эмоциональный элемент, созвучный атмосфере национального своеобразия.

Кроме зазорной техники — вида «араби», в которой выполнялись эти паласы, мастера сохраняли и другие традиционные способы ткачества. В Намангане продолжали делаться полосатые паласы «кокма», густой красно-синей гаммы, которая оживлялась бело-желтым пунктирным орнаментом. В Хиве и Ходжейли ткали темно-вишневые паласы с редким вкраплением геометрического орнамента, выполненного в технике «беш-кашта».

В конце 60-х годов на ковроткацких предприятиях начали выпускать и небольшие паласы, более камерные по назначению.

Высокие традиции паласоткачества сохранились по всей Сурхандарье. Здесь изготовляются паласы (местное название гилам), выполненные в сложной узорной технике «гажари» и «терма». Ткутся они на узконавойных горизонтальных станках простейшей конструкции. Затем из десяти-тринадцати таких «дорожек» шириною около 40 *см* сшиваются огромные гиламы. И в «гажари» и «терма» узор создается переплетением почти невидимого утка с двухцветной основой, которая и создает рисунок. При этом благодаря разной системе перебора нитей основы фактура паласов и трактовка орнамента получается разной. У «гажари» — гладкая, плотного репсового переплетения с четким контуром мотива, в «терма»— зернисто-шероховатая, узорного переплетения с зубчатым контуром рисунка. Композиция паласов строится на ритмическом повторе гладких и орнаментированных полос. Геометризация мотивов орнамента определяется самой техникой ткачества. Подчиняясь композиции полос, они приобретают изящные, вытянутые пропорции. Сочетание фона и узора в гиламах — контрастное, синее с красным, желтое с синим, красное с белым, поэтому мотив силуэтно выразителен. Орнаментированные полосы тактично чередуются с гладкими, что создает паузы для глаз и оттеняет красоту узора. Каждый мотив, отвлеченный на первый взгляд, имеет свой прообраз, порой очень древний, но часто позже переосмысленный с точки зрения привычных явлений и предметов. Здесь можно встретить: «хвост борзой», «глаз верблюжонка», «глаз овцы», «коробочку хлопка», «глаз лошади», «рога барана», «ребро», «гребень», «кончик ножа», «узор ворот», «колки» музыкальных инструментов комуза и домбры.

В одних районах делаются гиламы яркой красочной гаммы: с красными, зелеными, белыми, желтыми узорными и гладкими полосами. В других, как прославленном центре паласоткачества — Шерабадском, гиламы темной строгой расцветки, сочетающей вишневые, черные, синие цвета, оживленные белым и желтым.

Наиболее скромный вид узорного паласа, называемого по орнаменту «чимчиглы-гилам», украшается лишь одним простым мотивом «птичий»

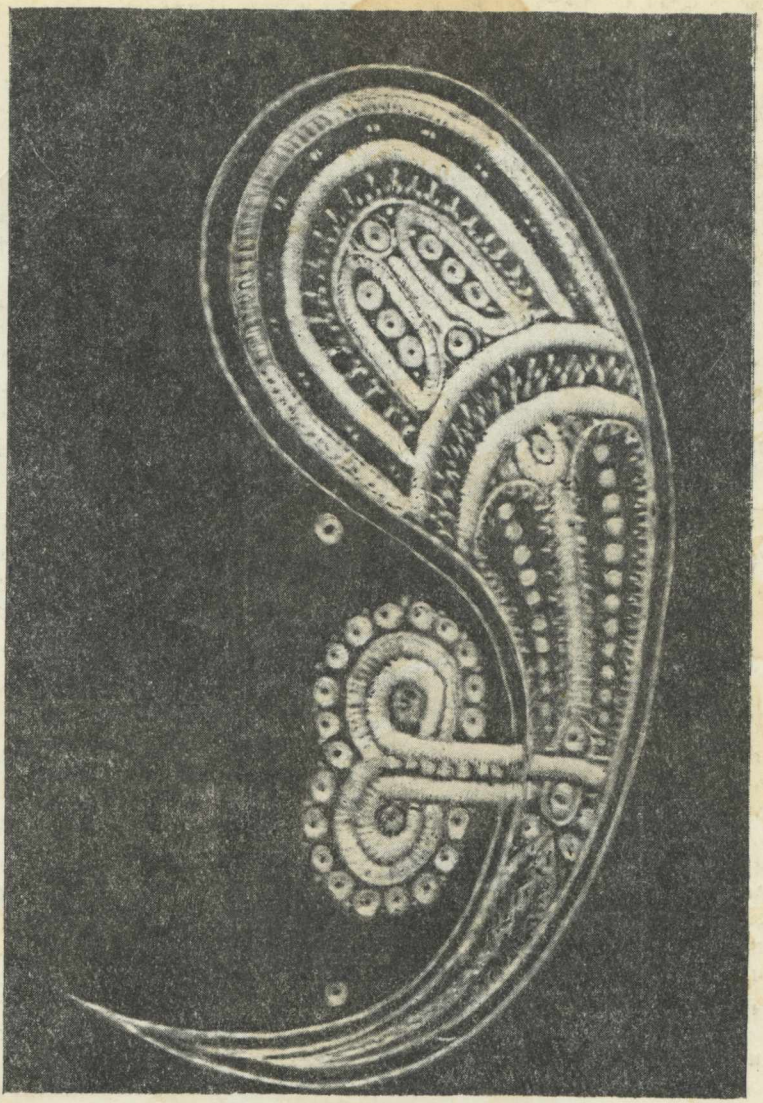


Т. Джураева. Гилам «гажари». Джаркурган. Сурхандарья. 1965 г.

след», в виде «галочки», который дается в узких полосках, чередующихся с одноцветными гладкими.

В районах Термеза выделываются узорно-полосатые паласы, скромно орнаментированные. Ткутся они в туркменской килимной технике.

В последние годы, под влиянием общих тенденций и сближения культур, художники, имеющие специальную подготовку, начали работать над тематическими шпалерами с видами городов, что представляет для искусства республики новое явление.

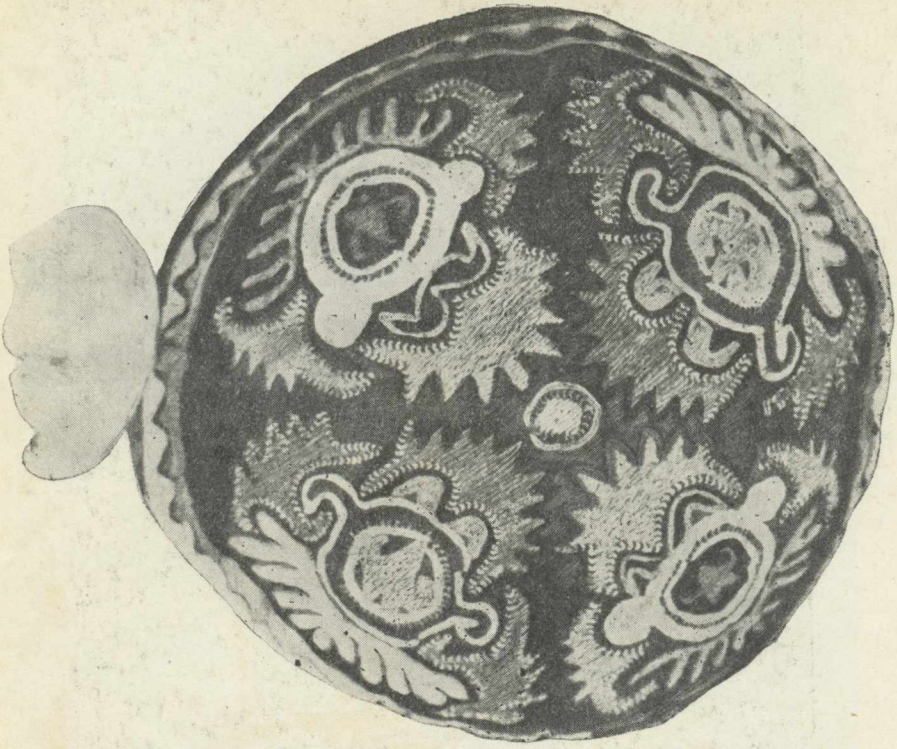


Тюбетейка «тус-туппи». Фрагмент вышивки «бодом» — «миндаль». Чуст. 1940-е гг.

Искусство паласоткачества, не терявшее своих высоких традиций на протяжении веков, сейчас находится на подъеме, оно жизненно и современно.

Вышивка

Вышивка в послевоенные годы получила широкое распространение. Она сохраняла свое значение в национальной одежде и в оформлении интерьера. В мно-



Тюбетейка. Ургут. 1940-е гг.

гочисленных артелях и в домашних условиях расшивались тюбетейки, безрукавки, отделочная тесьма, туфли. Вышивались крупные и мелкие изделия для убранства дома: гулкурпа, паляк, чойшаб, джой-пуш, кирпеч, зардевор, скатерти, ойна-халта, диванные подушки, портьеры, салфетки.

По-прежнему излюбленной оставалась тюбетейка — самый удобный в условиях Средней Азии, легкий и портативный головной убор, радующий глаз тонким шитьем. Сохранялось многообразие местных и ставших общими видов оформления тюбетеек, возникали новые варианты. По-прежнему славились тюбетейки Чуста, Маргилана, Шахрисабза, Ургута, Байсуна, Бухары. Их узоры наполнялись новыми мотивами. Тюбетейки, как и другие детали национального костюма, оформленные вышивкой, становятся красочнее, нарядней, тоньше и изящнее по исполнению. Эстетические веяния времени проявляются и в ряде других черт. Стремление к «большей украшенности» нередко создавало орнаментальную перенасыщенность, вело к усложнению узора, к его яркой многоцветности. Характерно, что именно в эти годы получили большое распространение тюбетейки, расшитые бисером, канителью, блестками,

металлическими накладками, тюбетейки с рельефным орнаментом. Даже строгая черно-белая тюбетейка Чуста не избежала подобных влияний. Поиски ее «обогащения» приводили к зашиву фона мелкими черными цветочками[127]. Стремление к усилению ее цветности вело к реминисценциям приемов начала XX века, когда колорит тюбетейки также «обогащался» введением цветной вышивки, что снижало ее художественную выразительность. Естественно, что такие попытки остались единичными и не приобрели массового характера. В то же время совершенствование техники шитья, которая становилась тоньше, придавало белому бодому легкую ажурность и создавало новое, более утонченное образное решение.

В эти годы, наряду с чустской и маргиланской, раздвинулись рамки производства многоцветной тюбетейки «ироки», которая завоевывала новые крупные центры: Ташкент и Андижан. В расширении ее ареала играла роль не только традиционность приема, но и влияние русской вышивки крестом, имевшей в эти годы повсеместное распространение. Восприняв технику зашива, мастера каждого центра перерабатывали художественные приемы, исходя из местных требований. Вышивальщицы Ташкента и Андижана перенесли вышивку «ироки» с конической на излюбленную четырехгранную форму тюбетейки. Вместо темного фона они отдавали предпочтение светлому, преимущественно белому, на котором выступал яркий многоцветный узор российского происхождения— розы и анютины глазки. Они решались или в тональной светотеневой манере, которая нередко дробила форму, или перерабатывались в принципах традиционного искусства и трактовались более декоративно.[128] По-иному прочувствовали тюбетейку «ироки» андижанские мастерицы. Они перенесли на нее свой узор кустов с пышными алыми цветами. Порой на ветвях, тут и там, восседают маленькие синие птицы. Прежний смысл синей птицы как символа счастья, как охранительницы здоровья уже забыт, но образ сохранился в народной памяти. Мастерицы говорят о них: «Мысли веселые будут, и сердцу радостно, когда птицы сидят на своих местах и весело поют». И действительно, они вносят в вышивки лирическую ноту.[129]

Вышивка тюбетеек и других деталей костюма оставалась полнокровным, жизненным искусством и развивалась повсеместно, движимая неистощимой фантазией мастериц, их неиссякаемым даром узоротворчества.

В вышивке, предназначенной для оформления интерьера, значительный перевес получила машинная тамбурная техника. Среди тамбурных машинных сузани преобладали две формы: прямоугольная и квадратная с композиционным разделением на центральное поле и кайму. Узор, в котором доминировали растительные мотивы, обычно имел центрическую композицию и расшивался полихромно по цветному фону ткани. Из других видов изделий вышивались зардеворы с традиционной композицией цветущих кустов, вписанных в арочки, и удлиненной формы кирпечи. Машинная тамбурная вышивка сузани 40—50-х годов продолжала сохранять особенности искусства конца XIX — начала XX веков. Она принадлежала к тем видам прикладного искусства, которые сохраняли на протяжении длительного периода



В. Столяров (автор эскиза). Машинная тамбурная вышивка. Ташкент. 1940-е гг.

черты, сложившиеся у истоков их возникновения и порожденные тенденциями времени. Вышивка сохраняла художественный строй своей прародительницы, несколько эклектичной по происхождению и стилю, которая возникла на основе местной ташкентской и под влиянием татарской, а возможно, и азербайджанской вышивки конца XIX в. Она сложилась, утеряв великолепные традиции ручной тамбурной вышивки Бухары и Шахрисабза XVIII—XIX веков. Машинная тамбурная вышивка была лишена сказочной поэтичности и эмоциональной глубины, свойственной узбекской и таджикской ручной вышивке. Ее отличали однообразие композиций, почти механическое соединение мотивов узора, дисгармоничная многоцветность. В 40—50-х годах к ним прибавились и другие черты: преобладание черного фона, перегруженность композиции, ее строгая симметрия, многословность узора, яркая пестрота блестящей вискозной нити. Но были и приобретения: стремление к утонченности привело к облегчению зашива и его ажурной разработке, что обогатило художественный язык тамбурной вышивки. Особенно интересно были разработаны многочисленные варианты орнаментации узких кайм сузани[130]. В них выступал тонкий ажур рисунка и выявлялась вся пластика гибкого, бегущего шва.

В целом же на тамбурных сузани тех лет, вырабатываемых в артелях разных городов, лежит печать некоторого однообразия. Этому способствовало распространение эскизов — эталонов вышивок, создававшихся в едином центре — экспериментальной лаборатории Узхудожпромсовета в Ташкенте. Лучшие из эскизов были выполнены художником В. Столяровым. Вечно живущее в народном искусстве творческое начало накладывало на них свой отпечаток, но оно прояв-

лялось в деталях, так как вышивальщицы не выходили за пределы заданной композиционной схемы — эталона. Исследователи отмечают некоторые местные различия в машинной тамбурной вышивке этих лет. Так, ташкентские вышивки отличались яркостью колорита, ферганские — более плотным заполнением фона узором и более мягкой световой гаммой, бухарские — большим изяществом мотивов и т. д.[131]

В рисунках, которые создавались талантливыми вышивальщиками, ярче выступала творческая индивидуальность мастеров. Примером такого подхода может служить сузани, вышитое по своему рисунку Х. Назаровым из Ленинска (Ассаке). На матовом тяжелом шелке мягкого красного цвета он раппортно расположил двенадцать больших золотистых кругов «ой», между ними для контраста бросил легкие перистые веточки. В детали узора тактично ввел яркие цветовые акценты, которые оживили общий золотисто-красный колорит. Вышивка Х. Назарова эмоционально выразительна, она полна радостного чувства и торжественна по звучанию[132].

Сохранялась и ручная вышивка сузани. В эти годы в области ручной вышивки славились мастера Самарканда, среди которых наибольшей известностью пользовались сестры Раджабовы. И здесь тенденции времени отразились на подходе к традициям. Если в 30-е годы самаркандские вышивальщицы основывались на традициях нуратинской вышивки середины XIX века, камерной и лиричной по характеру, то в 50-х годах они чаще обращались к традициям поздне-самаркандской вышивки конца века, торжественно-мажорной по настроению: монументальной, с размеренным ритмом больших розеток, окруженных мощными побегами, и напряженной по колориту, красно-черно-белой или двухцветной, с белым узором на ярком фоне.

Большое распространение в эти годы получила тематическая вышивка, выполненная в технике свето-теневой глади. В ней продолжалась та же линия ориентации на станковое искусство, которая складывалась уже в конце 30-х годов. Натуралистический подход к решению задачи и иллюстративность отличали большинство подобных работ. Узбекская художница Ф. Саидалиева, в совершестве овладевшая гладьевой техникой и более склонная к декоративному решению тематических и портретных панно, создала наиболее интересные в этой области работы.

Оживилось искусство золотого шитья. Стремление к праздничности и нарядности усилило спрос на золотошвейные изделия. Увеличивается число рисунков золотошвейных тюбетеек. Среди них появился рожденный образами времени тип тюбетейки «Герой» с основным элементом композиции — пятиконечной звездой. Усложнились узоры на тюбетейках, роль бархатного фона свелась к минимуму. Вместо излюбленного в 30-х годах приема силуэтного зашива «гулдузи» в этот период предпочтение отдавалось технике сплошного зашива узора — «заминдузи». В вышивку охотно вводили металлические куполки «кубба». Золотошвейная тюбетейка утратила свою портативную эластичность и на голове сидела как пышная корона. Но работы лучших мастеров сохраняли чувство меры. Так, в конце 40-х годов один из ведущих золотошвеев Н. Аминов разработал узор для тюбетейки — «тоус» (павлин)[133]. Художник смело обратился к зооморфному изображению и мастерски под-



Н. Аминов. Золотошвейная тюбетейка с мотивом «тоус» — «павлин». Бухара. 1949 г.

чинил его декоративному решению. В этом сказалось дарование хорошего рисовальщика, его способность к узоротворчеству и владению условным языком золотого шитья. Мастер легко вписал фигуру пышнохвостой птицы в круг, которому вторят плавные, округлые линии и формы изображения. Весь рисунок контурно выполнен простым гладьевым швом, который четко обрисовывает силуэт. Лишь туловище передано сплошным зашивом, который создает свой орнаментальный узор. Уместны и встав-

ки-глазки из цветного бархата в красочных перьях пышного хвоста. Мотив разработан художником с большим декоративным чутьем, а изображение кичливой птицы передано с «наивным» юмором, присущим фольклору.

В эти же годы наметилась тенденция к созданию монументальных золотошвейных панно. По эскизу В. Уфимцева бухарскими мастерами было выполнено панно в честь 300-летия воссоединения Украины с Россией, дар украинскому и русскому народам. Значительным произведением явился также занавес для нового здания Академического театра оперы и балета им. А. Навои, созданный по эскизу В. Столярова. Нижний край занавеса из гладкого белого плюша завершался легким, шитым золотом и серебром орнаментом с изображением излюбленного мотива узбекской поэзии и декоративного искусства — плакучей ивы, в сочетании с эмблемами.

В целом вышивка в период 40—50-х годов занимала одно из ведущих мест в прикладном искусстве Узбекистана.

Она продолжала жить полнокровно и в 60-е годы. Вышитыми сузани украшались комнаты. В праздничные дни они оформляли общественные здания. Большой любовью пользовалась вышитая тюбетейка. И в середине XX в. она оставалась широко распространенным головным убором, удобным, целесообразным и художественно выразительным, создающим ощущение радости. Возникали новые виды тюбетеек, одни из них жили долго, другие скоро исчезали. В узор тюбетеек включались новые изобразительные мотивы на самые актуальные темы (от изображения спутников до химических колб), но, служа откликом на большие волнующие события, они редко находили адекватные им художественные решения. По-прежнему излюбленными оставались тюбетейки Чуста и Шахрисабза. Чустская «тус-туппи», благодаря своей классической завершенности и сдержанности и сейчас гармонировала с современной одеждой: костюмом и пальто европейского покроя. «Тус-туппи» фабричного производства претерпели некоторые изменения. Из стремления к «экономии» «сжался» размер бодома, утеряв при этом пластическую выразительность, нарушились пропорциональные соотношения фона и узора. С другой стороны, желание произвести более «богатое» впечатление привело к густому зашиву бодома, благодаря чему он воспринимался как слепое белое пятно, лишенное тонкой ажурности. Все это в известной степени снизило художественные достоинства чустской тюбетейки.

Вышивальщицы Шахрисабза освоили забытую технику «терма»— зашив мельчайшим крестом. Изящнее становится орнамент и в тюбетейках «санама» (вышивка по счету нитей) и «чизма» (вышивка по очерченному рисунку). Колорит их благодаря богатой палитре красителей облагораживается, утемняется и становится более гармоничным.

Из новых типов, возникших в эти годы, представляли интерес тюбетейки, орнаментированные узким шелковым сутажом. Они возникли в Ферганской долине. Узор их, чаще цветочный, например, с изображением «лола» (тюльпана), решался условно. Он выкладывался мягко изгибающейся линией сутажа, то контурно, то заполняя фигуру цветка целиком; рисунок получался сочным, пластичным. В контрастном сочетании цветов: белого, ярко-розового и зеленого на темном фоне ткани



Тюбетейка «ироки», зашив «терма». Шахрисабз. 1960-е гг.

(бархат, сатин), он получался броским, силуэтно выразительным. Предельно простой и скорый в исполнении, этот прием лишний раз свидетельствовал об удивительном декоративном чутье и даровании мастериц. И все же решенная в иных принципах подобная тюбетейка уступала по художественной выразительности традиционным тюбетейкам, которые представляют собой тончайшую шитую миниатюру.

Сейчас, в начале 70-х годов, можно наблюдать появление новой тюбетейки. Это четырехгранная женская тюбетейка из светлой серебристой парчи, четко по диагонали разграниченная на четыре сектора, в которых размещены расшитые гладью ярко цветущие кусты. Интересно происходит ее сложение: она вбирает в себя элементы существующих тюбетеек. Ее форма, белый фон, композиция узора восходят к ферганским и ташкентским традициям. Тюбетейки из парчи также характерны для Узбекистана, только они раньше не украшались вышивкой. Таким образом, появление такого декоративно-эффектного материала, как новая парча, привело к разработке более нарядного и легко выполни-

мого варианта, где свободно использованы локальные особенности разных районов. На прилавках магазинов и базаров тюбетейки составляют чудесные цветники. Сохраняя общие черты, они всегда несут индивидуальный почерк искусной мастерицы, каждый раз поражая новизной и свежестью.

В 60-е годы среди крупных вышивок наибольшее распространение получили машинные тамбурные сузани. Они сохраняли квадратную и прямоугольную форму с центрической композицией узора. Веяние времени ощущается в работах художников и мастеров в стремлении к большей простоте, к облегчению узора, освобождению фона. Интересные варианты в этом плане были созданы известным наманганским вышивальщиком Я. Садыковым. Им были разработаны легкие, изящные рисунки для чойшабов. Композиция устун-чойшаба — центрична: крупный многолучевой звездный медальон окружали небольшие розетки; цветной фон открыт, узор разбросан просторно, он прозрачен, соткан из тонких линий, которые оттеняются отдельными, густо зашитыми деталями. В ток-чойшабе также сохранена традиционная композиция — свободная середина с трех сторон окружена широкой каймой с изгибающимися побегами. Я. Садыков, как и ряд мастеров из других городов, тонко чувствует красоту и возможности самой техники — великолепную гибкость тамбурной строчки, этой цепочки из петелек, которая бежит себе, изгибаясь мягко и прихотливо, закругляясь, выпрямляясь, пересекаясь и передавая ощущение живой и пластичной линии. Мастера выразительно сочетают в рисунке мотивы, данные сплошным зашивом, компактные, сочные по цвету, и мотивы ажурные, данные тонкой линией. Подобные вышивки с легким узором лиричны по звучанию. Из вышивок мажорных и напряженных по настроению лучшими остаются ташкентские и самаркандские ранее сложившихся типов.

Изменения наметились и в колорите вышивок. Он становится более гармоничным, цвета приглушаются, приобретают насыщенную тональность.

Художники конструкторско-технологического бюро при Узхудожпроме ведут поиски решения вышитых панно с изображениями на местные сюжеты. В своей работе они основываются на принципах традиционной вышивки и миниатюры.

Наиболее интересным районом, мастера которого сохраняют высокие традиции ручной вышивки интерьерного характера в 50—60-х годах, остается Сурхандарья. Здесь расшивают сузани, покрывала, подушки-валики «болиш», передние стенки тюков для одежды и постели «бугжома», мешочки для зеркал «ойнахалта» и чая «чайхалта». Кроме традиционных изделий, девушки стали вышивать небольшие настенные панно и оконные занавески.

Излюбленные мотивы вышивок — растительные, это щедро цветущий мир. Композиция узора из чередующихся в спокойном ритме «цветов-солнц», окруженных ветками и прихотливо изгибающимися побегами, уравновешена и ясна. Вышивки Сурхандарьи красочны, они расшиваются многоцветными шелками. Наиболее употребительные швы — разновидности глади в прикреп: «босма» и «кандахийол», дающие возможность перекрывать большие плоскости узора, и тамбурный

шов «юрма», гибкий и линеарный. Обычно в вышивке участвуют семь-восемь локальных цветов. Орнамент трактуется крупными плоскостями, которые ярким декоративным силуэтом выступают на вишневых, черных и красных фонах. Несмотря на многоцветность, изделия, за редким исключением, лишены пестроты. В них царит полная гармония полихромной палитры, что свидетельствует о прочно живущей в народе высокой культуре колорита, безошибочного чувства цвета и умения находить выразительные сочетания, создающие определенное эмоциональное настроение. Известная вышивальщица и рисовальщица из Сурхандарьи Б. Ахатова, рассматривая одну из своих вышивок, сказала, что она использовала в ее основных деталях сочетание красного и белого, потому что это сочетание озаряет как солнце.

Главная черта вышивок — мажорность, праздничность звучания. В высшей степени условная по изобразительному языку: плоскостному, локальному по цвету и орнаментальному по форме, она полна чувств и раскрывает поэтическое восприятие и истолкование жизни.

Среди вышитых изделий Сурхандарьи сказочно нарядна бугжома. Лицевая часть ее расшивается яркими цветочными и геометрическими мотивами, обшивается широкой вышитой тесьмой и бахромой. Завязки бугжома перевиваются разноцветными шелковыми нитями, образующими красочные уступчатые узоры. Мотивы бугжома перекликаются с соседствующими в комнате сузани и гиламами. В ее оформлении особенно ярко раскрывается фантазия и искусное мастерство женщин, их умение гармонично сочетать в одном изделии разные приемы и способы вышивок, ткачества и плетения.

Именно в Сурхандарье можно убедиться, каким живым и в настоящее время является искусство ручной вышивки. Здесь узоры для нее рисуют многие. Но в каждом колхозе и совхозе есть свои прославленные рисовальщицы узоров — «чизмакаши». На полотнищах любого формата, без шаблонов, благодаря навыку, они легко и свободно, с настоящим артистизмом рисуют узоры и, увлеченно творя и импровизируя, создают законченные композиции. Чизмакаши рисуют основные элементы, не вдаваясь в детали, оставляя простор для фантазии вышивальщицы. Пользуются большой известностью чизмакаши Ф. Рамазанова и П. Шакулова из Байсуна, Б. Ахатова из Дашнабада, А. Шукурова из Зарабага.

В искусстве золотого шитья в конце 50-х годов усиливается тенденция к созданию торжественных парадных панно, приуроченных к знаментальным датам. В эти годы был создан ряд панно по эскизам В. Столярова: «Союз нерушимый», «40 лет Октября», «Салют», «Юлдуз», «Байрам», последнее в содружестве с мастером золотого шитья М. Ахмедовой. В первых из них еще довольно сильно ощущалось стремление к конкретизации изображения, как, например, в панно «40 лет Октября». Выразительные возможности условного языка золотошвейного искусства казались недостаточными, и художники прибегали к эклектичному сочетанию его с полихромной светотеневой вышивкой, изображающей фигуры людей. Вышивка была лишена целостности, так как в разной манере решались: объемные многоцветные фигуры переднего плана, сухоромбическая перспективная композиция второго плана с изобра-



В. Столяров и М. Ахмедова (авторы эскиза). Золотошвейное панно «Байрам» — «Праздник урожая». Фрагмент. Ташкент — Бухара. 1958—59 гг.

жением хлопкового поля, графические силуэты заводов и крекингов, и традиционная орнаментальная кайма. В более поздних работах, таких, как «Байрам» и «Салют», художник снова обращается к условному языку искусства и, вводя изображения людей, подчиняет их орнаментальному строю вышивки.

К знаментальным юбилеям последних лет: к 50-летию Советской власти и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина были созданы мону-

ментальные триптихи со сложной смысловой изобразительной символикой. Но создать художественно однозвучные, высокоэмоциональные, величественные произведения, посвященные высокой и волнующей идее, полностью не удалось. Эти темы ко многому обязывают и требуют от монументальных форм эпохальных решений.

Продолжаются поиски и в работе над традиционными изделиями. Стремясь облегчить узор, мастера создают целый ряд рисунков (для тюбетеек, жилетов, туфель, сувениров), в которых возвращаются к четко силуэтному решению мотива на свободном бархатном фоне. Интересно отметить, что популярность чустской тус-туппи в эти годы была столь велика, что бухарские мастера переносят ее узоры на свои бархатные тюбетейки, которые расшивают серебряными бодомами.

Золотое шитье — редкий вид прикладного искусства — бережно сохраняется узбекскими мастерами.

Художественное оформление кожи

Из традиционных приемов оформления кожаных изделий сохранилась отделка ножен полосками цветной кожи и вышивка детской и женской обуви из шевро. Тамбурную вышивку сменила машинная строчка цветными шелками, которая создает яркий контурный узор, чаще зеленый на черном или коричневом фоне. Вышивка нередко сопровождалась розовыми и зелеными вставками, которые звонким пятном выглядывали сквозь фигурные прорези кожи.

В республике заложена крупная обувная промышленность, которую представляют фирма «Фергана» и ряд обувных фабрик в Ташкенте, Бухаре, Самарканде, Чирчике, Янгиюле. Создано Центральное конструкторское бюро обуви. В своей работе его художники ориентируются на основное модное направление в моделировании обуви.

Художественная обработка металла

Искусство художественного оформления медной посуды в послевоенные годы восстанавливается с трудом, несмотря на неоднократно принимаемые к этому организационные меры. Возобновил работу цех чеканки в Бухаре, возглавляемый старейшим мастером М. Муксиновым. Продолжали работать известные мастера Р. Саибов (Ташкент), Б. Якубов, С. Худайбергенов (Хива), Н. Салихов, А. Хамидов (Бухара), Л. Фазылов (Коканд) и другие. Подготовка учеников велась мастерами в артелях, а с середины 50-х годов непродолжительное время и в Ташкентской профтехшколе. В экспериментальной лаборатории Узхудожпромсоюза проводились опыты по использованию для нанесения узора на металл методом химического травления.

Искусство ковки и чеканки сохранялось в своих старых формах. Создавались традиционные медные подносы, чайники, кувшины, украшенные чеканкой. Из медной посуды сохраняли бытовое назначение неорнаментированные или гравированные изделия. Их художественная ценность заключалась в красоте формы и декоративной выразительности блестящего красного или желтого металла. Нередко гравировка делалась по серебристой полуде, под которой выступал красной узор.

Сложно-узорная, плоско-рельефная чеканка использовалась для уникальных декоративных изделий. В течение 50—60-х годов искусство медной чеканки то оживало, то затухало. В конце 60-х—начале 70-х го-

дов оно опять переживает момент оживления. В старых крупных центрах — Бухаре и Хиве организуются мастерские, где налаживается производство сувенирных изделий. Здесь работают искусные потомственные мастера, ведется подготовка кадров. Во главе хивинских металлистов стоят Б. Якубов и М. Атаджанов. Бухарских чеканщиков возглавляет С. Хамидов, в Коканде работает и обучает молодежь Л. Фазылов.

Стилистически современная чеканка продолжает традиции 30—50-х годов, но сувенирный и выставочный характер изделий все более направляет внимание мастеров на тематические решения. На юбилейных произведениях в центре композиции помещается портрет. В сувенирных вещах наряду с растительной орнаментацией, которая постоянно обогащается новыми мотивами, все чаще стали изображать прославленные архитектурные памятники Бухары, Самарканда, Хивы.

В Хиве, Чусте и других городах сохраняется искусство оформления ножей. Лезвия ножей, различных по форме — прямых и серповидных, покрывались гравированным или наведенным золотом узором. Деревянные или костяные ручки инкрустировались пластмассой, металлом, перламутром. Оформление ножей завершалось кожаными ножнами, орнаментированными тонкими шнурками из цветной кожи и битью. Наибольшей известностью в области художественного оформления национальных ножей пользовался хивинский мастер А. Мадраимов, прекрасно владевший техникой чеканки и гравировки. Ножи его работы отличала изящная чеканка рукоятки и легкий гравированный орнамент на стальном лезвии. По тонкости работы его произведения стояли в плане ювелирной миниатюры в металле.

Ювелирное искусство

Большая любовь населения к традиционным ювелирным украшениям способствовала повсеместному сохранению их производства и в послевоенные годы. Его центрами оставались Ташкент, Бухара, Самарканд, Коканд, Хива, Байсун и другие города, где работали известные мастера — братья Абдурасулевы, А. Гафаров (Ташкент), К. Мираков, С. Подчаев, Х. Канаев (Бухара), Х. Махмудов (Байсун) и другие.

Круг ювелирных украшений почти не изменился: делались серьги, кольца, браслеты, ожерелья. Основным материалом оставались золото, серебро, медь, латунь, бирюза, жемчуг, кораллы. Мастера владели всеми традиционными приемами: филигранью, чернью, чеканкой, зернью, гравировкой, штамповкой. Сохранялось все многообразие форм изделий, выпускавшихся в предшествующий период. Среди них были предельно лаконичной формы: золотые серьги в виде полумесяца, гладкие без орнаментации перстни с одним камнем, браслеты с легкой гравировкой. Делались и излюбленные в прошлом (XIX в.) серьги с легкими подвесками из разноцветных бусинок: коралла, жемчуга, зерни, стекла. Появлялись и новые формы, как, например, золотые серьги в форме 5-конечной звезды с бирюзой или жемчугом в центре[134].

Не охватывая все виды и формы ювелирного искусства, эстетические веяния времени все же проявились в ряде черт. Они чувствовались в стремлении к усложненности форм изделий из драгоценных метал-

лов и в усилении их полихромности, что порой перекликалось с традициями конца XIX в. Например, в излюбленную форму серег «кашгар-балдак» снова вернулась сложность филигранного узора и вкрапление разноцветных камней: рубина и бирюзы. Иногда изменение изделия вызывалось менее условной трактовкой природных форм, что явилось отзвуком натуралистических тенденций. Так, например, в бухарские серьги с крупным рубином, окруженным жемчугом, вводились изображения растительных форм. Они то приобретали вид виноградной грозди из жемчуга, положенной на рельефный с прожилками трактованный лист, то украшались цветочками в окружении листьев, штампованных из золота. В других серьгах мелкий жемчуг имитировал ягоду тута.

Характерно, что в эти годы излюбленным видом оформления изделий становится филигрань, техникой которой прекрасно владели мастера Ташкента и Бухары. Филигрань давала возможность достигать большой тонкости и сложности узора. В технике ажурной филиграни делались не только серьги, но и ожерелья и браслеты. Большим мастером филигранных украшений являлся К. Мираков[135].

Одновременно с этим происходил и обратный процесс предельного упрощения дешевых массовых ювелирных изделий. Порой серьги представляли собой завиток из латунной проволоки или низку из нескольких бусинок.

В эти годы мастера все шире использовали достижения ювелиров других центров, они создавали многообразие вариантов излюбленных форм и в то же время сохраняли наиболее яркие черты местного искусства.

В 60-х годах, несмотря на широкий ввоз бижутерии, традиционные формы украшений с их сложной ритмической композицией продолжали жить и звучать в ансамбле с национальной и европейской одеждой.

В современном ювелирном искусстве Узбекистана сочетаются черты общности и локального своеобразия. Мастера каждой области сохраняют элементы местных традиций. Как наиболее целостное в стилистическом отношении в эти годы предстает искусство ювелиров Бухары и Сурхандарьи.

Излюбленными украшениями в Бухаре, как и во всем Узбекистане, сейчас являются серьги и перстни. Основные типы бухарских серег 60-х годов представляют: «холак», «холка-барг», «шибирма», каждый из которых имеет вариантные решения. Серьги «холак» — «родинка» представляют золотую пластинку с вставленными вверху и внизу граненными рубинами —«якут», которые окружены крупными жемчужинами, насаженными на спеньки (композиция камней напоминает цифру восемь). «Холка-барг»—«серьги-листики» делают в виде тисненного из золотой пластины объемно моделированного листа. В верхней его части в зубчатой оправе посажен рубин, под ним размещены один или два глазка бирюзы, а по сторонам — подвески из мелкого жемчуга. «Шибирма» также имеет форму лепестка, но ажурного. Основной мотив филигранного узора — сердцевидно-спиральный. В центре его помещается рубин, окруженный двумя рядами мелкого жемчуга.

Монолитный перстень с большим граненым рубином приобретает более изящную форму и детальную разработку в виде маленьких отвер-

131 стий вокруг камня и гравированных цветов и веточек на кольце. Ожерелья в Бухаре целиком делаются из жемчуга.

Все рассмотренные изделия очень близки по образному решению, стилистически едины по эстетическим принципам.

Подчиняясь современным эстетическим требованиям, мастера Бухары продолжали развивать традиции городского, «столичного» искусства, отдельные черты которого сложились в начале XX в. Здесь подчеркнуто выступает предпочтение ценных материалов: золота, рубина, жемчуга, бирюзы, отвечает местным вкусам яркость и декоративная броскость их цветового сочетания. Для изделий характерны небольшие, компактные и более монолитные, чем в XIX в. формы, ограниченное включение подвесок, а чаще отказ от них, как и от ярусной композиции. В работах бухарских ювелиров видна сложная узорность расположения каменьев и жемчуга, детальная разработка золотого орнамента.

Ювелиры Сурхандарьи достигают целостности ансамбля украшений также благодаря гармонической композиционной соразмерности изделий и включения в них сходных элементов и деталей, которые перекликаются в украшениях. При этом не создается впечатления единообразия, так как прием не сводится к аналогичному воспроизведению их сочетаний.

Основными материалами ювелиров Сурхандарьи остаются серебро и кораллы. Главным образующим элементом большинства изделий является бусина —«мунчок». Ювелиры изготовляют разнообразные бусины из серебра, которые мастерски сочетают с кораллами. Бусины бывают гладкие сферические; ажурные эллипсоидные; в виде бубенчиков; спиральные. Из зерни спаивают миниатюрные бусины-колечки. Роль бусин выполняет и имитация маленьких монет с арабской эпиграфикой. Чередование кораллов и серебряных бусин создает определенный ритмический строй. Кроме того, крупные изделия, например, ожерелья, расчленяются, масштабно вторя более мелким компонентам ансамбля. Игра форм и ажурных узоров серебряных бусин с их холодным блеском, соседствуя с теплым по оттенку розовым кораллом, создает сложно-ритмическое живописное сочетание.

Из местных украшений наиболее разнообразны по видам серьги. Самые распространенные среди них «беш-аяклы сирга» и «туг-халка». «Беш-аяклы сирга»—«серьги с пятью ножками» в форме тонкого обруча с пятью подвесками. Лунница обруча заполняется ажурным филигранным узором с бирюзой или кораллом в центре. Подвески представляют низки из коралла и спиральных, сферических, ажурных серебряных бусин, цепочек и колечек из зерни. «Туг-халка» — «серьги в форме лука» (охотничьего) имеют форму легкого обруча с перемычкой. На перемычку и сегмент насаживаются в центре — красная бусина, окруженная ажурными, сферическими бусинами и колечками из зерни.

Мастера Сурхандарьи сумели сохранить и пронести через кризисный период конца XIX — начала XX вв. лучшие традиции прошлых эпох: богатство форм и их декоративную выразительность, понимание пластических возможностей серебра. Они явились продолжателями народной линии искусства прошлого, основанной на эстетических воззре-

ниях широких слоев сельского и кочевого населения. Украшения Сурхандарьи представляют большой интерес по своим художественным принципам. Составленные из недорогих природных материалов, игра цвета и форм которых мастерски выявлена, они представляют редкостное живописное решение ювелирных изделий.

В наши дни происходят организационные изменения в области производства ювелирных украшений. С основанием в 1963 г. ювелирной фабрики в Ташкенте отрасль эта переступила рамки кустарного производства. В задачи фабрики входило создание ювелирных изделий для республик всей Средней Азии. Большую помощь в организации, налаживании и оборудовании производства оказали родственные предприятия Российской федерации. Кадры ювелиров были подготовлены народными мастерами на фабрике и в профтехучилище в Ташкенте.

Деятельность фабрики находится в начале пути. Для изготовления изделий здесь используются золото, серебро, алюминий (анодированный), топмак (золоченый). Из камней, обычно граненых, больше всего применяется рубин (синтетический), жемчуг (искусственный), намечается работа с аметистом и александритом. Широко используются цветные стекла. Мастера владеют техникой резьбы, литья, штампа, гравировки, ажурной филиграни.

За основу ювелирами фабрики взяты излюбленные, наиболее широко распространенные формы национальных изделий, которые воспроизводятся в уменьшенном размере и в более тщательном техническом исполнении: бухарские серьги с рубином, окруженным жемчужинами, хивинские серьги — филигранные, миндалевидной формы, с рубином в центре и жемчужными подвесками; золотые перстни с одним рубином в лучах глубокой порезки; золотые незамкнутые браслеты с гравированным узором и др. Учитывая вкусы населения других республик, делают различные виды туркменских серег. Большинство украшений найдены по формам и пропорциям, но излишняя «правильность» механического исполнения сообщает массовым изделиям некоторую сухость; уникальные украшения, сделанные вручную, художественно более выразительны.

На фабрике создана конструкторско-художественная группа, которая ведет поиски новых форм изделий. Группа включает не только местных мастеров, но и ювелиров, приглашенных из РСФСР, Армении, Дагестана и воспитанных на других традициях.

Многообещающи перспективы развития ювелирного искусства Средней Азии, таящей в своих недрах богатые запасы самоцветов и цветных камней разнообразной гаммы. В последние годы здесь обнаружены: бирюза, розовый дымчатый кварц, зеленый искристый лиственит, вишневый родонит, гранат, яшма, халцедон, лазурит, аметист, нефрит, оникс и другие камни, которым предстоит обогатить палитру ювелиров.

Керамика

В послевоенные годы оживилась жизнь всех керамических центров Узбекистана. Мастера продолжали работать над традиционными формами посуды, которая использовалась в быту: хумы, тагора, коса, шокоса, лаганы, товок, бадия. Усилился интерес мастеров к декоративным изделиям — фигурным сосудам (урдак, офтоба). Велись и поиски новых форм,

которые зачастую сводились к переводу в грубую керамику готовых форм сосудов (графинов, чайников, ваз, банок для варенья), созданных в ином материале (стекло, фарфор, металл), что в керамике нередко обнажало несоответствие формы и материала.

Продолжая выделывать все виды традиционной поливной и неполивной керамики, особое внимание мастера уделяли работе над нарядными расписными изделиями. Использовались привычные способы оформления (калами, чизма, босма). Но шире, чем в прошлые годы, распространилось сочетание гравировки с росписью.

В оформлении преобладала традиционная орнаментика, с ее богатством форм растительного и зооморфно-геометрического характера, трактованных в условной манере. Велась работа и над уникальной сюжетно-тематической керамикой, в основном продолжавшей ориентацию на станковое искусство.

Ведущее положение в 40—50-е годы заняли керамисты Ташкента во главе с Т. Миралиевым, ранее сформировавшим «ташкентский стиль» росписи. В работах Т. Миралиева и его продолжателей М. Рахимова и А. Аминова 40-х годов ярко выразился дух времени — то приподнято праздничное мироощущение, которое пронизывало все советское искусство послевоенных лет. Керамические изделия мастеров мажорны по настроению: росписи с крупными формами цветочного орнамента, переданного сочными, свободными мазками, переливаются синими, зелеными, терракотовыми и желтыми цветами на светлом фоне и создают живописные композиции, полные непосредственности и свежести.

Но роковой оказалась для ташкентских мастеров встреча с казахстанской керамикой, мастера которой, не владея традициями, использовали в керамике орнаментальные мотивы кошем, резьбы по дереву, тиснения по коже и на этой основе выработали свою аппликативную манеру росписи. И в работы ташкентских мастеров пришло новое понимание чизмы — гравированного рисунка, как контура для раскрашивания. Постепенно терялась живописная легкость росписи, она втискивалась в жесткие границы узора. Краски теряли прозрачность, становились плотными. На смену артистического рисунка с его живой линией пришел готовый штамп, который механически переносился на сосуд через припорох. Орнамент смотрелся многоцветной аппликацией на безжизненном кремовом фоне изделий. К середине 50-х годов «ташкентский стиль» росписи утерял художественность. Но за это время он успел оказать влияние на искусство других центров, мастера которых переняли его. Заимствование этого «стиля» привело к нивелировке характерных черт локальных школ.

Крупных, сложившихся мастеров это веяние затронуло меньше, и они оказались продолжателями лучших местных традиций. Проникнуты настроением приподнятости лучшие работы известного риштанского мастера М. Исмаилова. Одна из его работ — большое праздничное блюдо, на светлом фоне которого свободно размещены ветки с фантастически пышными цветами и стеблями, опушенными мелкими листьями. Каждый мазок передает жизненную упругость растительных форм, нежность лепестков. Цветы написаны редкими сочными мазками. Ритм



М. Исмаилов. Чарх товок — большое блюдо. Риштан. 1940-е гг.

наклона их головок и изгибов стеблей, холодный колорит сине-зеленой росписи создают лирическое настроение, вся работа дышит светлым ощущением.

Простотой и искренностью веет от керамики наманганца Т. Тилляходжаева, прекрасного мастера формы. Его шокоса — широко раскрытые чаши с пластичной линией силуэта, щедро гостеприимные по образу. Роспись в них гармонирует с найденной по пропорциям формой. Мастер любит простейшие мотивы: сердцевидный лист, обозначенный контуром, многолучевую звезду, цветочную розетку. Он наносит рисунок легкоплавкими красками, и синие, коричневые, зеленые потоки устремляются к краям чаш, порой сливаясь, образуя богатство тональных переходов, играя переливами[136]. Красота форм чаш, свободная легкость живописного письма, нарядного и тонкого по колориту, составляют своеобразие работ мастера, в своем творчестве развившего лучшие традиции местного искусства.

В творчестве А. Худайназарова, крупнейшего представителя катта-

курганской школы, в определенной мере проявилось влияние ташкентского «стиля» росписи, который он воспринял не механически, а подчинив своей индивидуальной манере. А. Худайназаров — прекрасный мастер живописной росписи и графического рисунка. Его работы 40-х годов — коса с почти отвесными бортами, характерной каттакурганской формы, с нарядным узором на внутренних стенках и дне — говорят о нем как о декоративном живописце. Растительный орнамент передан мастером обобщенными расплывчатыми пятнами, что раскрывало красоту прозрачной керамической росписи. В 50-е годы влияние ташкентского «стиля» сказалось в широком использовании чизмы, в измельченности узора, в определенной степени приближения росписи к формам графического орнамента, которому он все же никогда его полностью не подчинял, как это делали ташкентские мастера. В то же время обращение к чизме раскрыло его дарование рисовальщика и творца орнамента, им в эти годы создано множество мотивов, интересных и выразительных по форме.

Самаркандского мастера У. Джуракулова в эти годы привлекало создание более сложных по формам изделий. Он работал над фигурными сосудами урдак и офтоба. Офтоба сплошь покрывалась рельефной орнаментацией, которая затем расписывалась в желто-сине-коричневой гамме. Порой чувство меры изменяло художнику, изделия оказывались вычурными по форме, орнаментально перенасыщенными. Но это несколько смягчалось колоритом, который становился более тонким, все цвета приглушались и как бы таяли в серебристой дымке.

Традиционную линию обновления круга изобразительных мотивов продолжал в своем творчестве чимбайский керамист Р. Зарипов. Он смело вводил изображения самолетов и легковых машин, которые решались условно, декоративно и органично входили в ткань орнаментики. В этом сказывались традиции хорезмийской керамики конца XIX — начала XX вв., когда мастера легко превращали изображение предмета, даже такого, как ружье, в орнаментальный мотив.

В работах ведущих мастеров Гиждувана и Шахрисабза У. Умарова и А. Хазраткулова, как и у многих других керамистов, усилились черты праздничной нарядности.

Основной линией развития узбекской керамики 40—50-х годов оставалась традиционная линия, несколько особняком от которой стояли работы ташкентских мастеров.

Во второй половине 50-х годов, когда волна всеобщего интереса к керамике дошла до Узбекистана, она всколыхнула узбекских керамистов, зародила новые тенденции в их искусстве, подняла художников на поиск, усилила творческие связи с мастерами других республик.

В предшествующие периоды искусство узбекской керамики в основном представлялось творчеством народных мастеров, которые мыслили привычными традиционными категориями. Искусство их развивалось медленно, но неуклонно.

С конца 50-х годов наряду с этой линией, получившей в свою очередь более интенсивное развитие, возникает другая: ее отличает более широкое знание традиций искусства керамики других народов и более свободное отношение к традициям национального искусства. Происхо-

дит исторически закономерный процесс, когда расцвет одного вида искусства вызывает приток мастеров из смежных видов искусства. В керамику приходят живописцы, скульпторы, наккоши. Между этими двумя линиями не было четкой грани, так как мастера той и другой основывались на традициях народного искусства и в большей или меньшей мере следили за развитием искусства керамики в целом. А творчество отдельных мастеров стояло как бы на грани, объединяя их. Обе линии развивались в едином русле, дополняя и обогащая друг друга, создавая в целом многогранность современной керамики Узбекистана.

Большая группа мастеров развивала традиционную линию в керамике. Их искусство благодаря глубокой народной основе было менее подвержено влиянию модных течений. На творчество большинства народных мастеров почти не оказала влияния тенденция украшательства. Их искусство оставалось глубоко эмоциональным по содержанию и лаконичным по форме.

В 60-х годах керамические школы Узбекистана представляли крупные мастера яркой творческой индивидуальности. В эти годы усилилось внимание к местным локальным традициям.

Крупнейший керамист Сурхандарьи — Б. Халилов из Денау, создавая традиционной формы лаганы, коса, шокоса, одноцветной или пятнистой желто-зеленой расцветки, мастерски орнаментирует их гравированным узором. Переданные легким ажуром условно трактованные растительные мотивы отличаются динамичностью и трепетностью рисунка. Искусству Б. Халилова присуща высокая культура не только рисунка, но и колорита. Он расписывает свои полихромные изделия, используя простейшие композиции и узоры. Так, на одном из его блюд, на белом фоне, в центрической композиции расположены зелено-сине-оранжевые кольца. Классическая простота рисунка, ясность ритма, живость линий и затеков, звонкость цвета создают произведение, душевно открытое, солнечно-праздничное по ощущению.

Традиции древней гравированной керамики с пятнистой росписью продолжает и мастер из Ургута М. Аблакулов. Его работы отмечены тем же мастерством рисунка, гравированного уверенной рукой. Свои немногословные композиции из четких растительно-геометрических форм он умеет подчинить монументальным ритмам, так что его блюда приобретают «значительность».

Та же выразительная простота народного искусства в керамике братьев Ходжамиаровых, работающих в Андижане. В традиционных по формам товок и коса они оставляют фоном теплый натуральный цвет глины. Одно из блюд мастеров с густо зеленой росписью пересекают накрест две линии, на концах и в центре которых контурным росчерком даны пять крупных цветочных розеток — и это все. И здесь образное монументальное решение достигается лаконизмом художественного языка и ритмическим строем композиции.

Те же черты монументализации присущи керамике молодого мастера Ш. Калантарова из Ходжейли (Каракалпакия), живущего в противоположном конце республики. Ш. Калантаров — потомственный керамист, продолжатель традиции позднехорезмийской керамики. Свои массивные

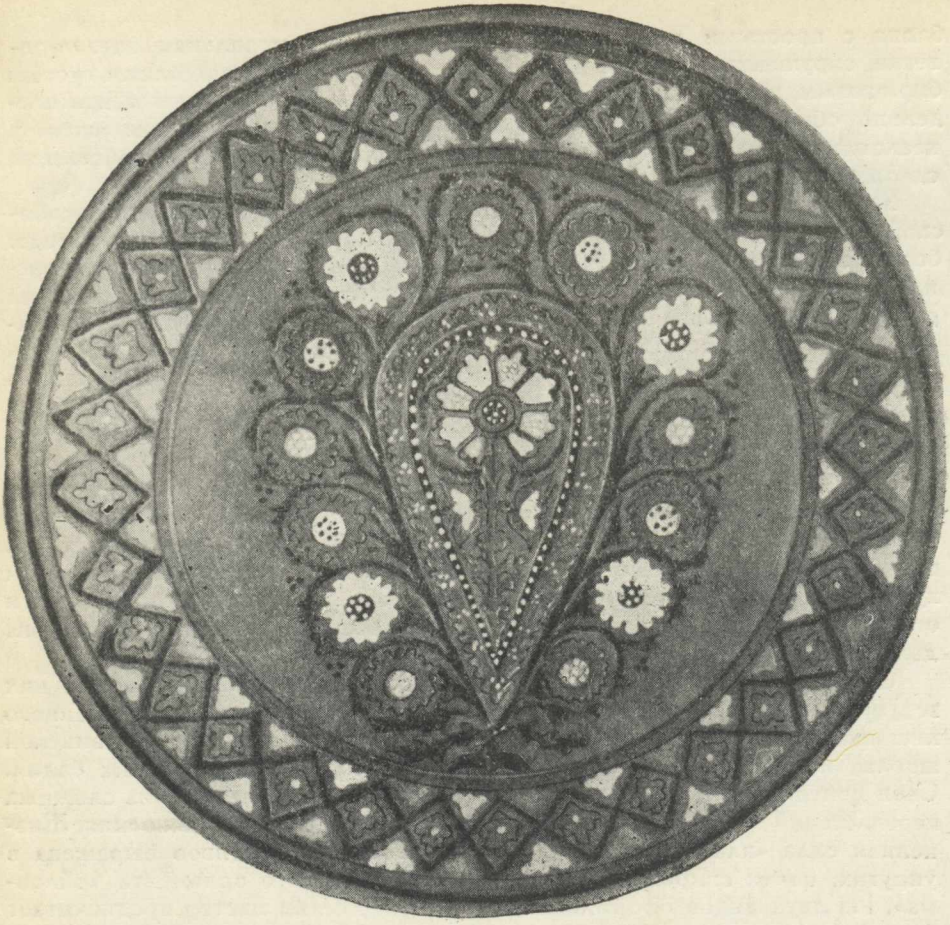
бадия с простыми по композиции узорами — центральная звезда-розетка, окруженная широкими полосами — он расписывает одним густым бирюзовым цветом по холодному белому фону. Мотивы орнамента предельно обобщены, их прообраз почти неопределим, а формы ясны и несложны по силуэту, локальны по цвету. Почерку мастера свойственна сдержанность средств выражения.

Мастерство А. Хазраткулова, продолжателя традиций шахрисабзской школы, ученика гиждуванских керамистов, достигает в эти годы большой эмоциональной выразительности. Он постоянно занят поисками новых форм, но не в этом, а в живописных росписях изделий раскрывается главное дарование художника, обогащаются художественные приемы мастера. Его излюбленные композиции: два-три-четыре-шесть крупных оранжевых «кругов», окруженных легким узором прихотливо и своенравно изгибающегося вьюна. В своих росписях он заставляет в полную силу зазвучать огненный цвет местной глины, который, доминируя, создает в сочетании с мягкими по тонам: желтым, белым, зеленым цветами совершенно сказочный колорит — пылающий и в то же время тонко живописный. Эта живописность, кроме лессировки, создается и его манерой росписи. Есть особая трепетность в его рисунках прозрачными легкоплавкими красками. Они передают движения кисти художника, которая то слегка касается поверхности блюда, то почти отрывается, то кладет сочные мазки. Его росписи мажорны, наполнены движением и игрой света.

Сохраняет своеобразие искусство керамистов Хорезма. Среди них ведущее место принадлежит потомственному кулолу из прославленного кишлака Мадыр Р. Матчанову. Он продолжатель традиций хивинской школы, искусный орнаменталист, мастер росписи традиционных бадия. Свои центрические, уравновешенные композиции он создает из сложных переплетений стеблей и побегов, наполненных ритмом движения. Жизненная сила «классически» условно трактованных мотивов выражена в упругих, почти спиральных завитках хорезмийского орнамента «ойланма». Из двух видов оформления местной керамики мастер предпочитает четкую графическую манеру, столь созвучную строгому холодному колориту росписи: на светло-синем или бирюзовом фоне бадии всплывает белый ленточный узор, выразительно окантуренный синей или лиловой линией мастерского рисунка. В своем творчестве Р. Матчанов сохраняет целостность и чистоту стиля и достигает современного эмоционального звучания произведений.

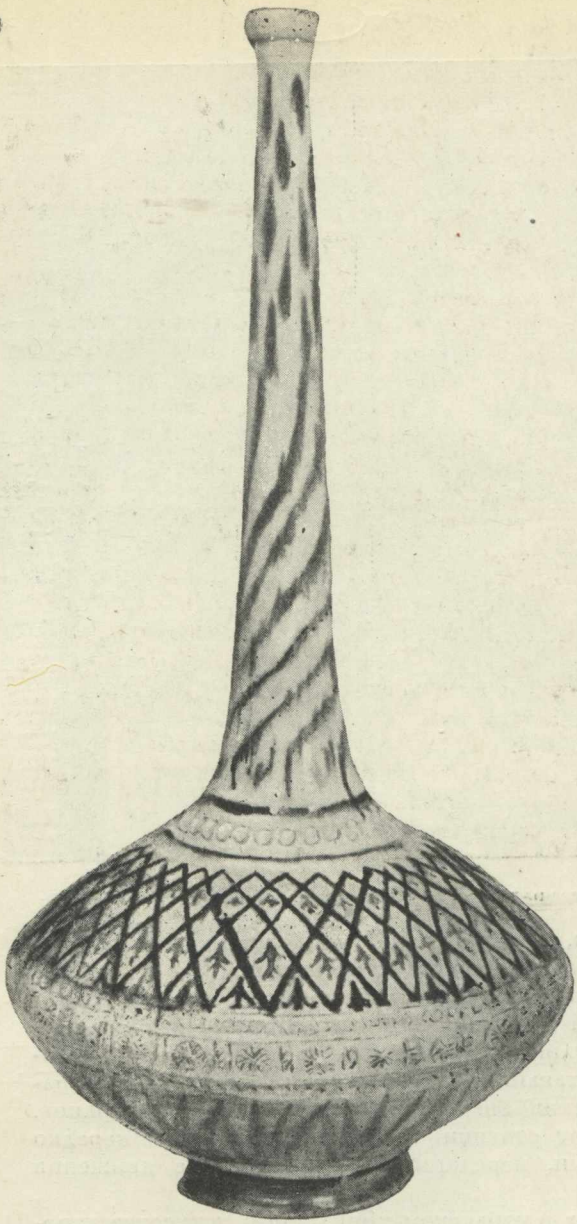
Мастера Риштана продолжали традиционную линию керамики, но влияние ташкентского «стиля» вызвало стремление к слиянию двух манер росписи, что снизило художественную силу полихромной риштанской керамики. В оформлении простой хозяйственной посуды они развивают лаконичную «скорописную» манеру. Здесь сохраняется естественный цвет глины, по которому на стенках крынки для молока несколькими мазками создается белая цветочная розетка или на кувшине возникает крутой завиток бирюзового цвета.

Достигает своей вершины творчество ведущих гиждуванских мастеров У Умарова и его ученика И. Назруллаева. Используя традиционные формы керамики, они варьируют их, порой монументализируя.



У. Умаров. Товок с мотивом «достагул» — «букет». Гиждуван. 1950—60 гг.

У. Умаров мастер росписи. Нарядно орнаментируется им зеркало лаганов: пышные пальметты или розетки разрабатываются им многоцветно и детально. Окружающая кайма скромна, тонально приглушена. Она не только обрамляет, но «подает» центр, подчеркивая его красочность и богатство. У. Умаров является лучшим мастером полихромной росписи. Колорит его работ очень тонок, изыскан по сочетанию темно-коричневых, синих, селадоновых, белых и нежно-оранжевых цветов. Большинству работ мастера присуща праздничность звучания. Знакомство мастера в 60-е годы с работами керамистов других республик (Прибалтики) пробуждает в нем более свободное отношение к традиционным приемам. Он охотно расширяет свою палитру, используя наряду с темным колоритом более звонкий, светлый, легче становится узор его росписей, высвобождается фон.



У. Джуракулов. Ваза. Самарканд. 1962 г.

Продолжателем гиждуванских традиций является И. Назруллаев. Для его творчества характерно свободное отношение к традиционным формам, ощущение нового и сохранение непосредственной свежести восприятия и передачи чувств. Его работы живописны, найдены по колориту и приподняты по настроению.

Наиболее интересной в художественном отношении представляется в 60-е годы самаркандская школа керамики. В творчестве ее ведущих мастеров — У. Джуракулова, С. Ф. Раковой и их учеников выступают наиболее слитно традиции и современность. Каждый из мастеров находится в постоянном поиске, у каждого свой неповторимый почерк, свой жанр, свой художественный мир.

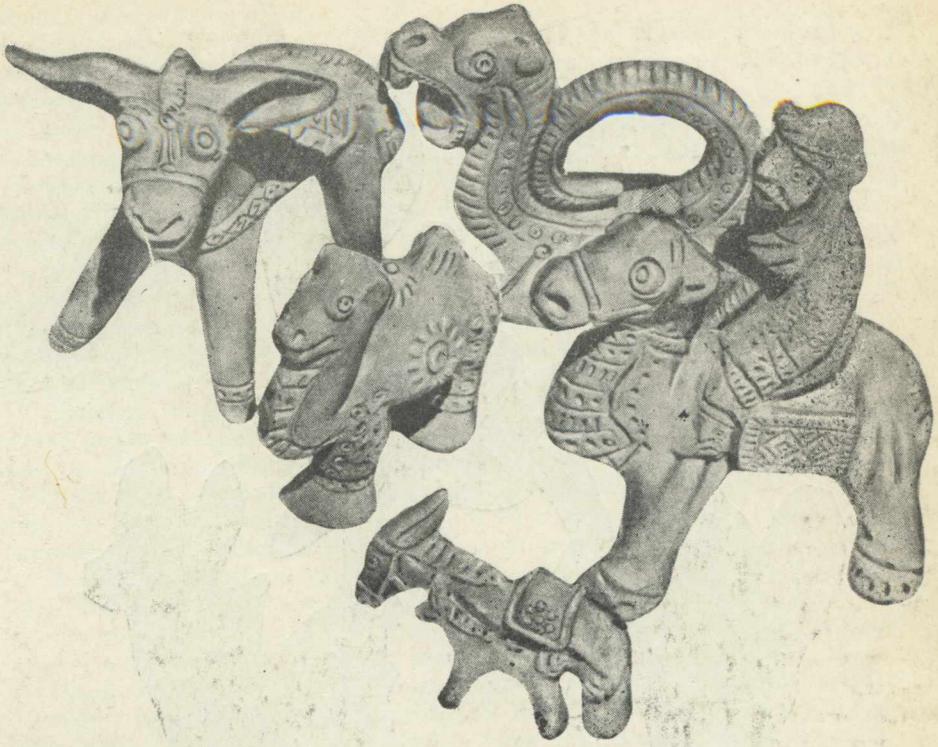
Глава школы—У. Джуракулов, кавалер ордена Трудового Красного Знамени, ведущий керамист Узбекистана. В его творчестве сочетаются неистощимое богатство фантазии, чуткость к новым веяниям в искусстве, великолепное мастерство творца форм. В последние годы расцветает его скульптурное дарование, и он создает необычайные, выразительные формы чаш, ваз, кувшинов, скульптурных сосудов и целую галерею мелкой пластики. Так, в декоративном сосуде с округлым и низким объемом резервуара, переходящего в высокую стройную шейку, выразительном по силуэту и пропорциям, расписанном в мягкой джуракуловской



А. Мухтаров. Пластина «Музыкальная семья» Самарканд. 1968 г.

манере, через пластику вещи, ассоциативно, воплощается образ спокойной величавости древней архитектуры Узбекистана. В эти годы богатая фантазия художника находит простор не только в создании декоративных сосудов, но и мелкой пластики, восходящей к узбекской глиняной ритуально-магической скульптуре и игрушке и черпающей свои образы из народного эпоса и сказаний. Его «анималистика» богата образами реальных и фантастических зверей: драконов, лошадок, баранов. осликов, которые, в отличие от статики народной игрушки, нередко полны динамики и экспрессии, переданной через сложные движения и ракурсы.

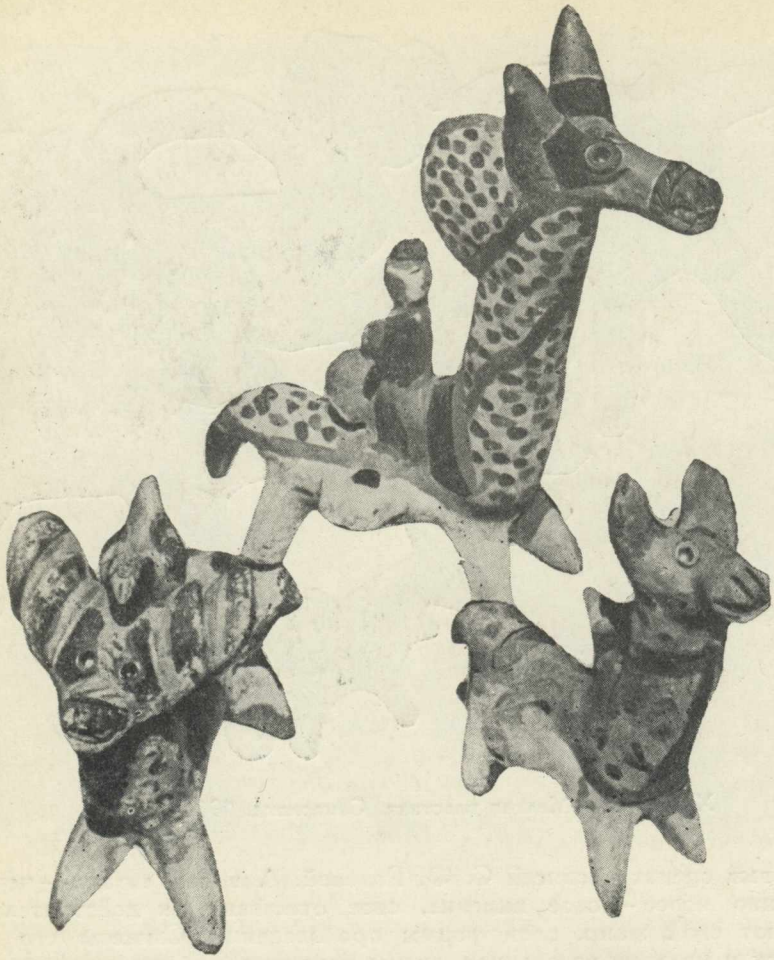
Уникальный характер носит в узбекском прикладном искусстве творчество ученика У. Джуракулова — А. Мухтарова. Он, мастер мелкой пластики, лепит из глины фигурки животных, людей, создает скульптурные и рельефные жанровые сцены. Истоки его искусства угадываются и в анималистике У. Джуракулова, за которой стоит многовековая история узбекской коропластики и лепной игрушки, и в лирических



Х. Батуров. Мелкая пластика. Самарканд. 1968—69 гг.

жанровых сценах росписей С. Ф. Раковой. А в результате — нечто совершенно новое — свое видение, свое отношение к действительности рождают свой жанр, свои формы произведений. Сюжеты его работ: старики и малыши на осликах, сцены чаепития, работы, музицирования взяты из повседневной жизни. Основное, что отличает творчество А. Мухтарова, это содержание его работ, проникнутых добрым народным юмором. Мы смотрим на окружающий местный быт и обычаи веселыми глазами художника, принимая его дружеские шутки. Это не шарж и не стилизация, а искренний «примитив», с которым мы так редко встречаемся в узбекском прикладном искусстве, серьезном и профессионально мастеровитом.

Те же тысячелетние традиции лепной мелкой пластики лежат в основе искусства Х. Рахимовой, «чародейницы» из кишлака Уба, как ее называют современники. Ее произведения плоть от плоти от народного изобразительного фольклора: львы, бараны, лошади, всадники, верблюды, птицы, фантастические существа — все в строгой фронтальной композиции, с расставленными ножками-колбасками. Она лепит их из светлой глины, обжигает и расписывает яркими красными и зелеными пятнышками. Все ее звери в «яблоках».



Х. Рахимова. Свистульки. Кишлак Уба. 1960-е гг.

О длительной жизни форм этой пластики, смысл которых давно утерян, может свидетельствовать лошадка Х. Рахимовой. У некоторых лошадок на спине она изображает небольшой выступ. Ни мастерица, ни исследователи, которые этим занимались, не могли объяснить его назначения. И только теперь, когда определены узорные, с крылатыми конями, ткани VI—IX вв., которые вырабатывались недалеко, в кишлаке Зандана[137], можно предположить, что среди глиняных коней первоначально тоже встречались и крылатые, а выступы — не что иное, как рудименты постепенно укорачиваемых крыльев.

В игрушках Х. Рахимовой чуть утрируются отдельные образные детали, узорно выразительны силуэты, роспись и форма фигур. Они

очень красочны, непосредственны и сохраняют стиль неумирающего народного примитива.

Конец 50-х и 60-е годы — период яркого раскрытия дарования народных мастеров-керамистов. Их искусство сохраняет самобытность и художественную многогранность. Народные мастера, потомственные керамисты, выросшие среди традиционного искусства и впитавшие его, благодаря сохранению его глубокой народной основы и отсутствию канонизации приемов оформления, благодаря развитию таких его принципов, как эмоциональная образность, создавали произведения высокой художественности.

Поэтичность, ощущение свежести и непосредственности чувств, выражение жизнеутверждающего мироощущения, соответствие декоративного выразительного языка современным эстетическим критериям сообщало творчеству народных мастеров, сохранявшему национальные черты, современное звучание.

Следует отметить, что в искусстве народных мастеров форма была менее подвижна, чем орнаментальное оформление. Это отчасти объяснялось тем, что форма узбекской посуды совершенна, лаконична, она найдена и отшлифована поколениями мастеров. Но отдельные виды узбекской посуды утеряли со временем свое утилитарное назначение и в современном городском интерьере приобрели декоративный характер.

В конце 50-х годов меняется понятие «ташкентской школы», оно становится более широким, так как здесь работают очень разные мастера, которых объединяет не единство приемов оформления, а нечто бо́льшее — поиск новых путей развития керамики.

Именно ташкентские и самаркандские художники начинают поиски, которые, основываясь на традициях национального народного искусства, идут в русле общего развития искусства керамики в стране. Освобождаясь от стилизации, художники все более проникались творческим отношением к национальным традициям. От использования лишь форм традиционной орнаментики их путь шел к восприятию и передаче поэтических образов народного искусства, переплетающихся с размышлениями человека середины XX века.

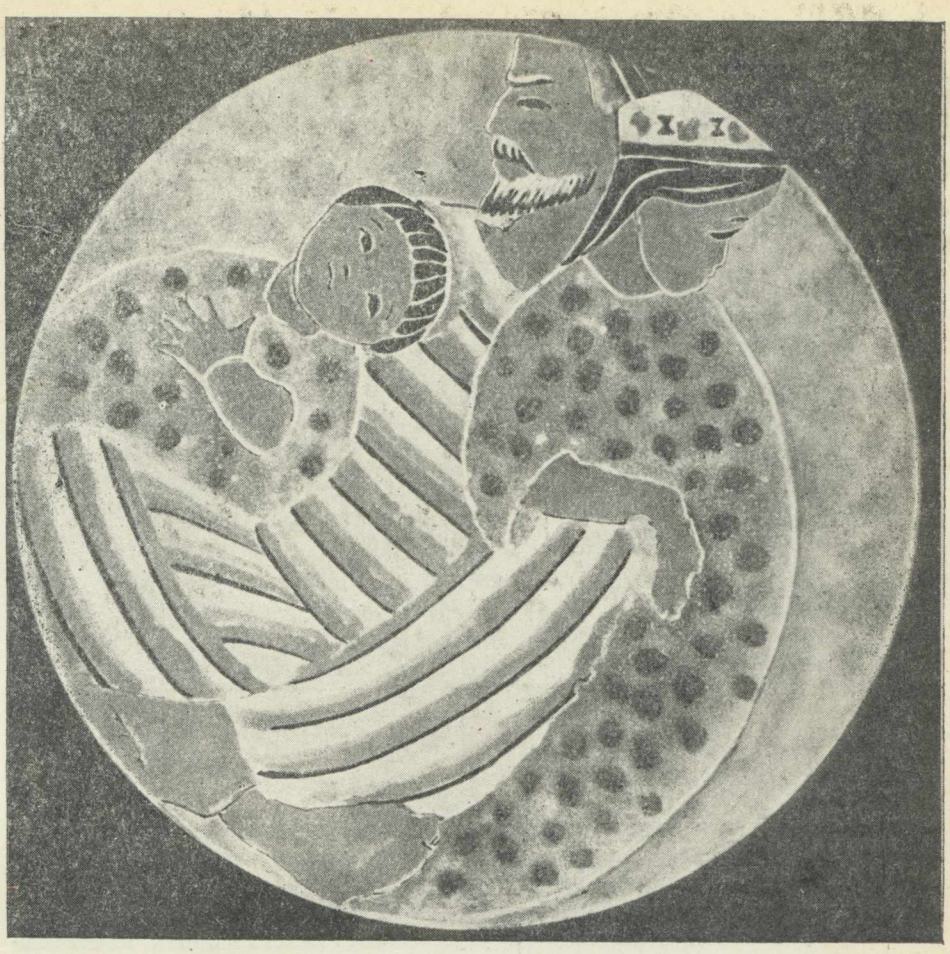
Наиболее близким к искусству народных мастеров, но уже отмеченным иными чертами, является творчество ташкентского керамиста М. К. Рахимова. М. Рахимов, потомственный мастер, но мастер новой формации — инженер, ученый, художник. Глубокие знания традиций узбекской керамики он сочетает с пониманием путей развития современной советской керамики. В подходе к традициям его отличает не только большая свобода, но и широта. В отличие от народных мастеров, искусство которых основывается на наследии ближайшего времени, наследии предшествующего поколения, М. Рахимов заставил служить современности и археологию. Обращаясь к периодам расцвета керамики в средневековье, он отбирает в ней черты, созвучные сегодняшнему дню. М. Рахимов разработал множество вариантов традиционных и новых форм декоративных блюд, ваз, питьевых и винных приборов, чаш для сластей и фруктов, розеток, сувениров. Расширяя круг орнаментальных мотивов, наряду с растительными, мастер вводит надписи, зооморфные и сюжетные изображения, навеянные древним



М. Рахимов. Лаган от сервиза к 525-летнему юбилею А. Навои. Ташкент. 1968 г.

искусством и современностью. Вдохновляясь образами керамики Афрасиаба, он делает ряд сервизов и отдельные изделия на вариации их форм, с четкой, графически линеарной росписью, сдержанной в колорите. Главное в творчестве мастера — поиски путей использования интересных черт традиционной керамики и их современной интерпретации.

Конец 50-х годов — начало творчества С. Ф. Раковой. Керамист по образованию, она сочетает в своем творчестве глубокое понимание узбекского народного искусства и тонкое чувство современности. Начав работать в области декоративной керамики, она создает целый ряд интересных произведений в фарфоре и фаянсе, широко открыв дорогу для сюжетных изображений. В многочисленных декоративных блюдах и вазах с изображением девушек, собирающих хлопок, виноград, перики, гранаты, с изображением играющих детей художница находит эмоционально выразительный условный язык, благодаря которому ее излюбленные персонажи — узбекские женщины и дети получают полнокровную жизнь в декоративно-прикладном искусстве. Художница



С. Ф. Ракова. Декоративное блюдо «Внучки». Самарканд. 1963 г.

передает свое восхищение их душевной непосредственностью и восточной грацией их фигур. Мастерская компановка изображений, выразительность плавных линий рисунка создают целостный образ, поэтически воспевающий действительность. В дальнейшем художница много работает над созданием массовой посуды —национальных сервизов, включающих и декоративную скульптуру—маленьких грациозных узбечек с кувшинами. В ее работах продолжают свою новую жизнь великолепно найденные мастерами многих поколений формы узбекской керамики. В орнаментальных росписях она передает тонкий ассоциативный намек на традиционные мотивы и композиции. С каждым годом расширяется творческий диапозон художницы. Обращаясь к глине, шамоту, она работает над скульптурой и декоративными вазами для общественных интерьеров. По своему отношению к жизни С. Ракова —лирик. Произведения ее глубоко эмоциональны, в них вложены



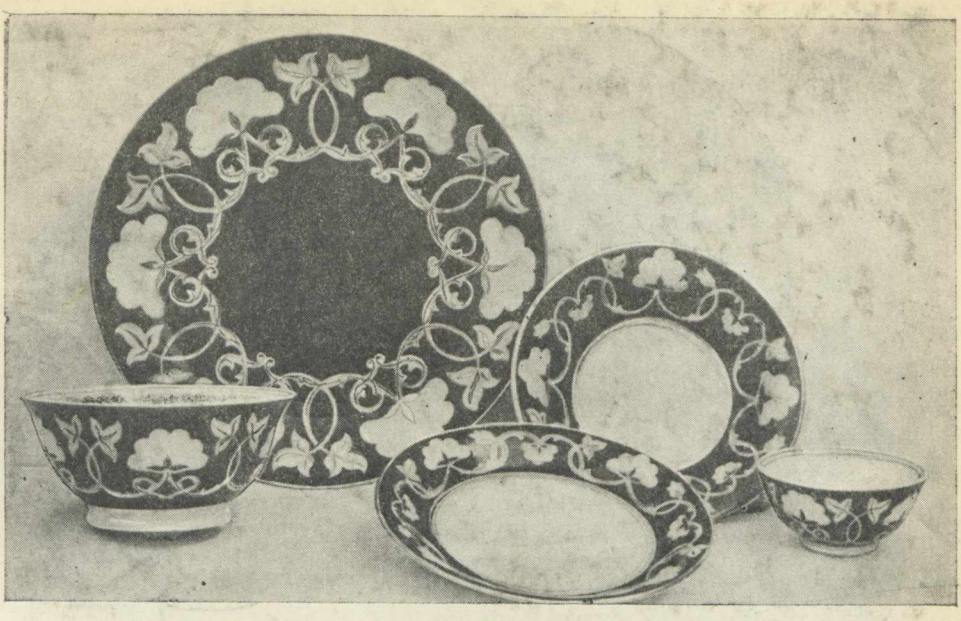
С. Ф. Ракова. Сервиз «Кобальтовый горошек». Самарканд. 1960 г.

мысли и чувства человека середины XX в., и в то же время они пронизаны ароматом и образами национального искусства. В ее лучших вещах ощутимо тонкое слияние современного и традиционного.

Середина 50-х годов знаменует собой начало нового промышленного развития узбекской керамики. Осуществилась многовековая мечта народа о собственном «чини»— фарфоре. В 1953 г. вступил в строй Ташкентский фарфоровый завод, тогда единственный в Средней Азии, призванный снабжать все пять республик. В настоящее время это крупное промышленное предприятие, выпускающее посуду миллионными тиражами.

С первых дней его существования особое внимание было обращено на разработку посуды национальных форм. На заводе создается небольшой коллектив художников. Первоначальные образцы были восприняты у заводов, издавна производивших фарфор для Средней Азии. Со временем они подверглись переработке, и в настоящее время виды национальной посуды — коса, лаган, пиала, сохранив лаконизм традиционных форм, приобрели пластичность, подсказанную новым, более легким материалом. Простота в них сочетается с найденностью пропорций и выразительной линией силуэта.

Для декорирования фарфора на заводе используется кистевая роспись, штамп, деколь, аэрография и шелкография.



Р. Арипджанов. Сервиз «Хлопок». Ташкент. 1961 г.

В поисках национального характера оформления изделий художники прежде всего обратились к народному искусству, но не к керамике а вышивке, тканям, росписи по дереву и ганчу. При этом использование наследия большей частью сводилось к заимствованию композиций и мотивов национального орнамента и приспособлению их к формам посуды. Преобладала сухая графическая манера росписи, в которой участвовали яркие локальные цвета — красный, зеленый, синий, вишневый. Они использовались для сплошного покрытия фона, на котором выступал белый орнамент, составлявший сложные арабесковые композиции. Время сложения художественного стиля завода пало на середину 50-х годов, когда тенденции украшательства были еще живы в искусстве и оказали влияние на характер оформления изделий. Они наложили отпечаток на работу художников и последующих лет, а освобождение от них шло очень медленно. Но в настоящее время большие перемены в области керамики, новые эстетические критерии красоты побудили художников к поискам художественной выразительности сверкающего белого фарфора, оживленного росписью. Интересные решения найдены в кобальте. Синяя роспись издавна традиционна для Узбекистана. Молодые художники завода, начав с создания изделий, сплошь покрытых кобальтом, на котором выступал тонкий белый орнамент, притом обильно позолоченный, постепенно высвобождая белый фарфор, пришли к нарядности сочного белого орнамента. Например, сервиз Р. Арипжанова с изображением белых раскрытых коробочек пушистого хлопка на синем фоне или сервиз А. Нугманова с белыми и голубыми грациозными птицами с веточками в клювах. Лирично зазвучал фарфор

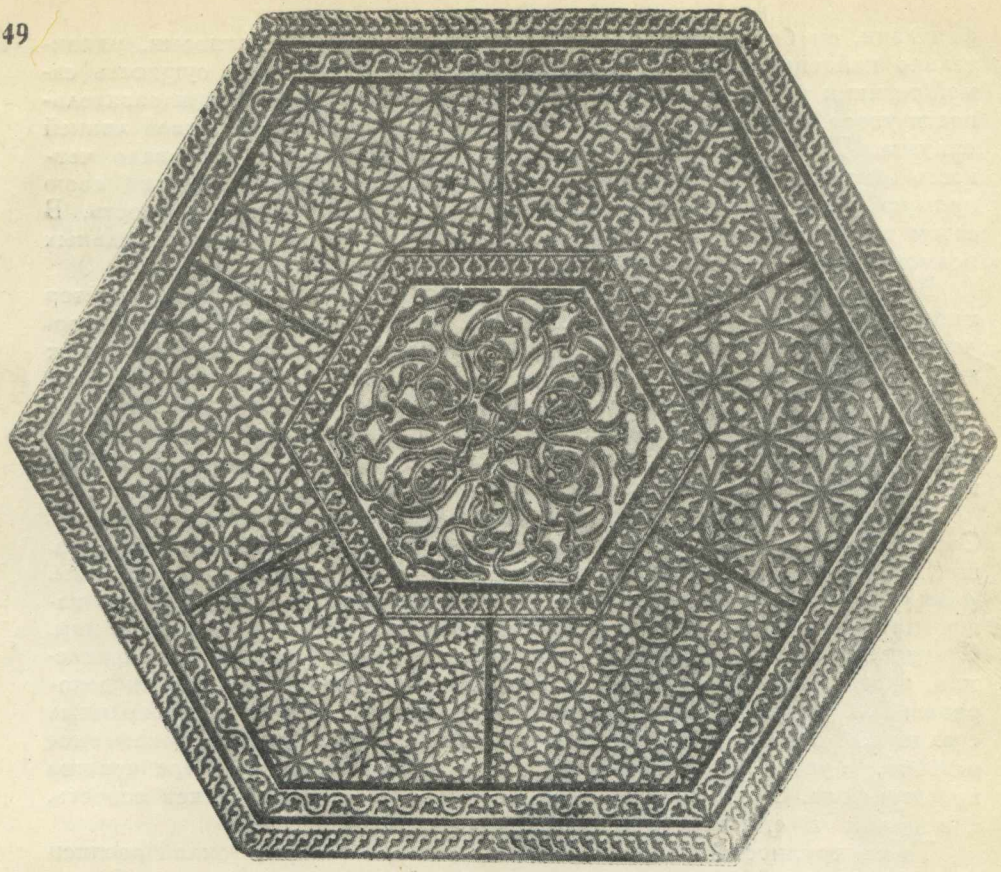


А. Нугманов. Сервиз «Птицы». Ташкент. 1969 г.

в белых коса и пиалах с редко разбросанными изящными синими цветами, тонально разработанными в деколи. Поиски мажорного оформления фарфора ведутся через яркую контрастность цветосочетаний, позолоту, сложность и обилие орнаментации.

В 1970 г. вступил в строй Самаркандский фарфоровый завод, на котором начат выпуск посуды национальных и европейских форм: лаганов, пиал, коса, шаровидных чайников, тарелок и блюд. Художники завода ведут поиски композиционных решений для ручной и трафаретной росписи.

60-е годы явились началом нового этапа в развитии узбекской керамики, этапа, отмеченного поисками расширения содержания искусства, поисками многообразия форм его выражения. Широкое понимание задач советского прикладного искусства усилило в нем глубину образного раскрытия человеческих чувств и настроений. В искусстве мастеров расширился круг сюжетно-тематической изобразительности, сво-



К. Хайдаров. Хан-тахта. Коканд. 1962 г.

боднее и интереснее стала трактовка фигуративных композиций. Новый подход к вопросам национальных традиций с точки зрения использования их основных принципов привел к отказу от приверженности к формам исторических стилей и их воспроизведению. Их место занимают тонкие ассоциативно-эмоциональные впечатления, навеянные народным искусством.

Художественное оформление дерева

Послевоенное десятилетие не внесло каких-либо стилистических изменений в традиционное искусство резьбы и росписи по дереву. Оно, как и прежде, сохраняло две самостоятельные линии развития. Центрами тонкой арабесковой резьбы и росписи оставался Ташкент, другим центром резьбы являлся Коканд. Простая бесфоновая резьба и мазково-линейная роспись имели широкое повсеместное распространение.

Крупнейшим мастером резьбы паргори являлся кокандец К. Хайдаров. Его мастерство росло, становясь виртуозным. Художник богатой

фантазии, он бесконечно обогащал орнамент новыми мотивами, удивительно найденными по форме. Глубокое проникновение в сущность самой техники паргори позволило мастеру добиваться особой выразительности узора, интересного по формам орнамента, с гибкой живой линией силуэта. Тонкое чувство соотношения узора и фона создавало четкость рисунка и ощущение красоты фона, который, выполняя свою прямую роль, в то же время приобретал негативную узорность. В своем творчестве мастер сумел раскрыть все богатство выразительных возможностей техники паргори.

В Ташкенте большую известность в эти годы приобретает мастер многогранного дарования М. Касымов, успешно начавший свою творческую деятельность в середине 30-х годов[138]. Владея техникой всех видов узбекской резьбы по дереву, он отдавал предпочтение ислими, наиболее гибкой и свободной технике, и панджара, искусству создания ажурных решеток. В свои композиции с узором ислими он легко вводил новые мотивы орнамента: хлопок, эмблемы. Мастер свободно компановал узор на плоскости любой, самой сложной формы.

Искусством орнаментальной резьбы мастера владели виртуозно. Сложность вопроса состояла в том, что резьбой украшались устаревшие формы конца XIX века: многогранные столики, шкатулки, ширмы, рамки, то есть вещи, все больше терявшие не только утилитарное назначение в новом быту, но образную и стилевую связь с ним. Статичность самой формы этих предметов повела поиски в направлении, характерном в подобных условиях, и выразилась в усилении декоративизма. Вычурную конфигурацию получили ножки многогранных столиков, створки ширм, рамок. Разрасталось пространство, занимаемое резьбой. Густая уплотненность орнамента приводила к утере чувства красоты фона. От сложности рисунка исчезала его ритмическая ясность, а в целом и его пластическая выразительность[139].

Те же трудности стояли перед искусством ювелирно-тонкой росписи по дереву. В этой области из известных мастеров продолжали работать А. Касымджанов и Я. Рауфов. Подросло новое поколение художников, среди которых выделялись Т. Тохтаходжаев, Д. Хакимов, Т. Ахмедов. Поиски их шли тем же путем, что и у мастеров резьбы. Обогащался новой тематикой круг орнаментальных мотивов. Сама орнаментация росписи усложнялась и порой превращалась в тончайшую замысловатую вязь.

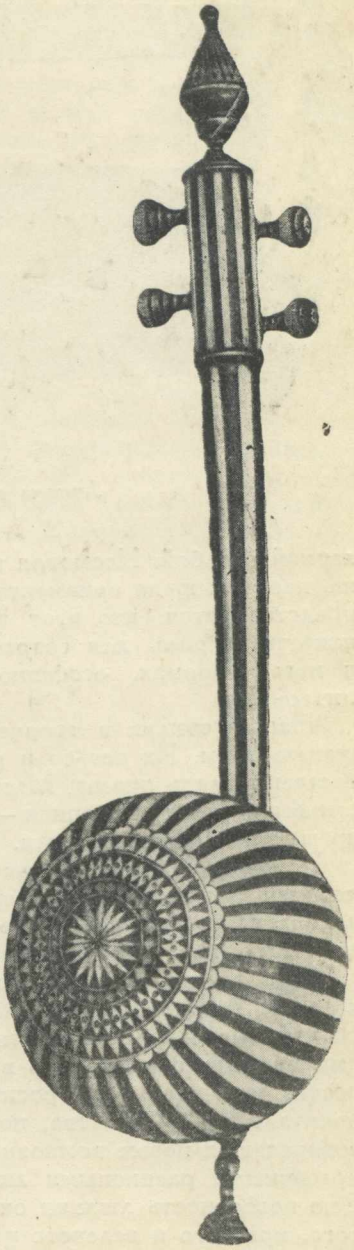
Другой путь к расширению содержания традиционных видов прикладного искусства шел через введение в него портретных и сюжетных изображений. В 40-е — начале 50-х годов были созданы первые портреты, рельефно вырезанные в дереве: маргиланским мастером Ю. Магруфджановым портрет А. Навои и К. Хайдаровым портрет А. С. Пушкина. Подобные же попытки делались и в области росписи по дереву. Так возникла совместная работа Т. Тохтаходжаева и В. П. Столярова — детский расписной столик с портретом А. С. Пушкина и клеймами с сюжетами по мотивам сказок поэта. Неискушенность народных мастеров в этой области не могла привести к творческим удачам.

Не только в вещах выставочного характера, но и в области резьбы по дереву, подчиненной прежде всего утилитарным задачам, такой, как

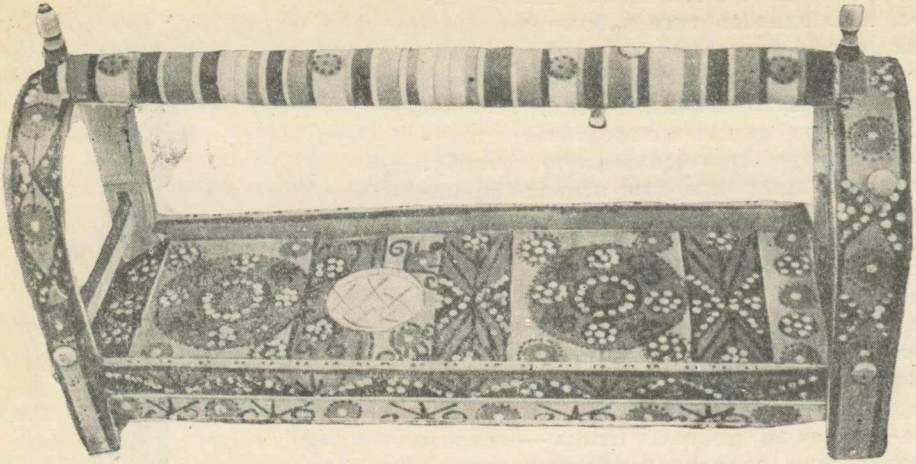
изготовление музыкальных инструментов, наблюдалась тяга к более конкретной изобразительности, к обновлению привычного круга мотивов. Известный мастер музыкальных инструментов У. Зуфаров вводит в оформление струнных инструментов рельефную резьбу. И хотя в принципе это нельзя оценивать как художественную находку и даже можно почувствовать здесь проявление того же украшательства, тонкое мастерство У. Зуфарова в какой-то мере примиряет с ней. Располагая низкий рельеф на самой массивной части инструмента — шейке, он достигал ощущения легкости резьбы, а сами мотивы — веточка, цветок, птица — своим поэтическим звучанием образно, полнее раскрывали смысл самого инструмента. В 60-е годы мастер украшает свои изделия в основном инкрустацией.

Традиционные приемы оформления сохраняют мастера и в реконструированных музыкальных инструментах. Инкрустация белой пластмассой, заменившей кость, становится лаконичнее, изящнее, но и суше.

Конец 50-х — начало 60-х годов внесли некоторые изменения в область традиционного художественного оформления дерева. Шире становится круг орнаментируемой мебели, от декоративных форм мастера переходят к оформлению утилитарных: столиков для радио и телевизора, трюмо, этажерок, книжных шкафов и полок, буфетов, письменных столов и др. Но мебель, создаваемая самими мастерами, отличалась примитивностью и диспропорцией усложненных форм. Формы европейской мебели, используемые мастерами, не были рассчитаны на орнаментальное украшение, и поэтому такое сочетание явлений разного плана и стиля не могло привести к созданию целостных художественных произведений. В эти годы было положено начало интересного содружества молодого народного мастера Н. Ибрагимова и архитектора Л. Рождественской в создании мебели, оформ-



У. Зуфаров. Гиджак. Ташкент. 1963—64 гг.



Люлька расписная. Маргилан. 1963 г.

ленной резьбой. Несмотря на первые неудачи (мебель громоздка, сложна, перенасыщена орнаментацией, которая все еще привязана к форме), представляется, что этот путь все же не исчерпан и может сыграть известную роль для сохранения традиционной резьбы и развития ее в новых формах, особенно в уникальной мебели для общественных интерьеров.

Нашли отклик в творчестве мастеров и тенденции борьбы с украшательством. Их резьба и роспись перестают быть сплошными и освобождают гладь дерева. Мастером. Я. Рауфовым вводится новая колористическая гамма росписи — золотисто-коричневая, более мягкая, чем прежняя — красно-зеленая.

В конце 60-х годов внимание мастеров традиционной резьбы и росписи закономерно переключается на комплексное монументально-декоративное оформление современных общественных зданий, где их искусство получает перспективы развития.

В области простой бесфоновой резьбы и линейно-мазковой росписи, которые использовались для оформления утвари, инструментов, игрушек, также сохранялись стилевые черты искусства прошлого. Тенденции времени сказывались в 40—50-х годах в большей яркости, нарядности, усложненности росписи. Большим мастером подобной росписи почиталась К. Каюмова, потомственная наккош из Самарканда, легко создававшая новые композиции узора. Славится своими жизнерадостно-красочными расписными люльками мастер из Гулистана И. Рахманов. Всю поверхность люльки он разделывает фигурными медальонами желтого, красного и зеленого цвета, а в медальонах размещает серебряные цветочные розетки, ромбы, круги, лепестки, волнистые полосы — всю традиционную орнаментику. Очень нарядны люльки с красно-желто-черной росписью, изготовляемые в Маргилане. Жизненность подобной

резьбы и росписи и в 60-е годы объяснялась широким использованием их для оформления предметов, продолжавших свое бытование.

Новой отраслью прикладного искусства, возникшей в конце 50-х годов, явилась скульптурная резьба по кости, воспринятая узбекскими резчиками по дереву у русских и украинских мастеров. Ведущий мастер А. Файзуллаев режет в манере, возникшей в 40-х годах в молодом костерезном промысле Подмосковья —Хотькове. Резные карандашницы и декоративные настольные украшения делаются в цевке (трубчатая кость животных). Мастер изображает местные персонажи: «Танцовщица», «Чабан», «Сборщица винограда» и исторические личности — в скульптуре «Алишер Навои».

Художественная обработка камня сохранила традиционные формы. Искусство резьбы по камню на декоративных изделиях не претерпевает больших изменений, лишь расширяется круг орнаментальных мотивов. К юбилейным и праздничным датам мастера Нурата и Самарканда высекают торжественные мраморные блюда, покрытые орнаментацией, с введением в нее эмблем и надписей. В последние годы славился своим высоким мастерством потомственный самаркандский камнерез, лауреат Государственной премии Д. Джураев. Его искусство восходит к лучшим традициям прошлого. Нарядны узорные круглые и овальные декоративные блюда его работы, в которых сохраняется пластическая выразительность орнаментации.

Декоративно-прикладное искусство — самое массовое из всех видов изобразительного искусства, выполняет в нашем обществе важные идейно-эстетические воспитательные задачи. За пятьдесят лет развития в общем русле всего советского искусства оно прошло большой и плодотворный путь и утвердило себя как яркое художественное явление.

За этот период в узбекском декоративно-прикладном искусстве возникали различные тенденции и стилистические изменения, складывались новые традиции. Сейчас оно представляет собой сложное и многогранное явление, которое охватывает художественную промышленность, народные художественные промыслы, домашнее производство и творчество отдельных художников-прикладников Художественного фонда СХ, создающих уникальные авторские произведения и образцы для массового малосерийного тиражирования. Все эти русла его существования представляют близкие по характеру области человеческой деятельности, между которыми нет четких границ, и которые дополняют и, взаимовлияя, обогащают друг друга. Только вместе они составляют целостное явление, дающее представление о его современном состоянии.

Декоративно-прикладное искусство Узбекистана 60—70-х годов находится на подъеме, значительно возросли темпы его развития. С каждым годом возникают новые предприятия художественной промышленности. В перспективе согласно Директивам XXIV съезда КПСС по пятилетнему плану развития народного хозяйства СССР на 1971—1975 годы вводятся в строй Бухарский хлопчатобумажный комбинат, Хивинский ковровый комбинат, Кокандский фарфоровый завод, началось строительство Андижанского хлопчатобумажного комбината.

Переживают качественные изменения и народные художественные промыслы, культурно-историческое значение которых возрастает. В старых очагах: городах, колхозах, совхозах, кишлаках возникают новые

объединения народных мастеров, возрождаются традиционные виды народного творчества.

Исторические сдвиги, происшедшие в стране за последнее десятилетие, вызвали новый подъем социалистической культуры. В период строительства коммунизма особенно полно раскрываются духовные силы народа, раздвигаются границы художественного познания мира. Направление поисков нового в искусстве органично связывается с требованием современности, с ясностью позиций художника, выражающего идеи своего времени.

Необычайно сложной и интересной становится жизнь. Человек проникает в тайны космоса и микромира, его познания безгранично расширяются. Выше и тоньше становится интеллект человека. Все это требует от искусства той же многогранности и глубины мысли. В работах художников намечается стремление ярче выразить духовное начало и идейно-эмоциональное содержание произведения. Ведутся поиски создания новых сложных и отточенных образно-выразительных форм, созвучных современности и выражающих ее сущность.

Определяющими тенденциями его развития становятся усиление демократических черт, являющихся выражением партийности и народности искусства, усиление черт общности, интернационального в искусстве как следствие ускорения сближения национальных культур, которые, сохраняя и развивая лучшие особенности, исторически, под влиянием коммунистических идей, приобретают новые качества.

Раздвигаются рамки языка декоративно-прикладного искусства, приходит новое понимание средств глубокого воплощения замысла. Острая выразительность произведения достигается через архитектонику, форму, цвет, орнаментальную аранжировку, ассоциации, метафоры, тонкие эмоциональные нюансы. Подлинный реализм не мыслится без поэтизации. Открывается простор для расцвета органичных прикладному искусству черт. Теснее становится ансамблевое единство между отдельными видами декоративно-прикладного искусства, органичнее его связь с архитектурой и другими видами искусства. Его развитию способствует эстетическое освоение новых достижений науки и техники, которые с каждым годом расширяют художественные возможности искусства. Все это в сложной совокупности намечает черты современного стиля прикладного искусства Узбекистана.

Основной путь к достижениям декоративно-прикладного искусства определяют поиски, смелые эксперименты, активизация творческой мысли, для которых традиции служат только корнями. Задачей художников-прикладников является создание и раскрытие новых эстетических идеалов, однозвучных современности. Эта работа требует глубокого и проникновенного понимания диалектической сущности культурно-исторических явлений прошлого, настоящего и будущего. Впереди, в высоте ярко горит путеводная звезда наших художников — «Коммунизм — эра красоты».

1. В. И. Ленин. Полное собр. соч., т. 3, с. 594—597.
2. Н. Шелгунов. Внутреннее обозрение. Журнал «Дело», 1870, № 6, с. 81.
3. Н. Г. Чабров. Туркестан на всероссийских и всемирных выставках (1867—1914) Труды САГУ, Новая серия, вып. 142, Исторические науки, кн. 30. Т., 1958, с. 41—57; его же: Выставочная работа в Туркестанском крае (1869—1916 г.). Тр. музея истории Узбекской ССР, вып. III, Т., 1956, с. 118—132.
4. И. А. Сухарев. Современное состояние и очередные задачи музейного строительства в Узбекистане. «Советский музей», 1933, № 2, с. 86.
5. ЦГА УзССР, ф. И—1, отд. II. оп. 6, д. 534, л. 1—4, 7; ф. 398, оп. 1, д. 2, л. 170.
6. ЦГА УзССР, ф. 398, оп. 1, д. 75, л. 6 и 338.
7. Народное декоративное искусство Узбекистана. М., 1955, с. 116, р. 117.
8. Р. Карутц. Среди киргизов и туркменов на Мангышлаке. СПб., 1903, с. 140.
9. М. А. Бикжанова. Мурсак — старинная верхняя одежда узбечек г. Ташкента. Тр. АН Таджикской ССР, т. 120, 1960, с. 47—53; ее же: Альбом к работе: «Женская одежда узбечек Ташкента конца XIX и начала XX вв.». Т., 1943, рукопись Института искусствознания, № 123. Появление платьев с кокетками совершенно не свидетельствует о полном заимствовании форм одежды извне. До сих пор платье с подрезной кокеткой считается в Сурхандарье более древней формой, чем гладкое
10. Ткани занимали первое место во внешнем и внутреннем товарообороте. О среднеазиатском шелкоткачестве, НХСА, 1925, № 1, с. 74.
11. Алоча — в ряде районов так называлась и полушелковая ткань.
12. Грунт бархата ткался из хлопчатобумажных ниток, ворс — из шелковых.
13. Спад был относительным, так как, например, в Самарканде в 1893 г. работало 1200 ткацких производств. Справочная книжка Самаркандской области на 1893 г., вып. 1, Самарканд, 1893, с. 25.
14. К. К. Пален. Отчет по ревизии Туркестанского края, проведенный по высочайшему повелению сенатором-гофмейстером графом К. К. Паленом. Ч. II, СПб., 1909—10 гг., с 172.

15. И. И. Гейер. От Туркестана до Гавы. Т., 1894, с. 90; б/п. Торговая деятельность в Туркестанской области. Газ. «Москва», 1867, № 97.
16. С. А. Давыдова. Кустарная промышленность в Средней Азии. Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. Т. II, СПб., 1894, с. 56.
17. МИНВ, кол. III, № 2557.
18. О. А. Сухарева. Художественные ткани. В кн. Народное декоративное искусство Советского Узбекистана. Текстиль. Т., 1954, с. 20.
19. Бекасаб, бикасаб, бикасам — название полушелковой полосатой ткани. В узком смысле употреблялось для определения тканей со средней шириной полос; банорас — ткань в узкую, в 1 мм. полоску; пасма — ткань в широкую, до 18 см., полосу.
20. Бухарский музей, инв. № 3154.
21. В. И. Даль. Толковый словарь русского языка. Т. 1, М-СПб., 1912, с. 140.
22. Антология узбекской литературы. Т. 1, Т., 1964, с. 16.
23. С. М. Дудин. Ковровые изделия Средней Азии. Сб. Музея антропологии и этнографии. Т. VII, Л., 1928, с. 102, 105, 143.
24. Хыдырша — киргизское племя, жившее в Андижанской области.
25. ГМИ УзССР, кол. 8, инв. № 8.
26. В. Г. Мошкова. Джульхырсы. Тр. музея истории народов Узбекистана. Вып. 1, Т., 1951, с. 27—32.
27. Жулхирсы имели кустистый ворс благодаря неровной стрижке и редкой основе, по верхнему порядку которой вязались узлы, через два прогона утка.
28. А. Фалькерзам. Старинные ковры Средней Азии. «Старые годы», 1914, окт.—дек., с. 20.
29. О А. Сухарева. К истории развития самаркандской декоративной вышивки. «Литература и искусство Узбекистана», 1937, № 6, с. 126.
30. Г. Л. Чепелевецкая. Сузани Узбекистана. Т., 1961, с. 55.
31. Самаркандский музей, Э—75—100, 1402.
32. Г. Л. Чепелевецкая. Ук. соч., с. 27—43.
33. О. А. Сухарева. Вышивка. В кн. Народное... Ук. соч., с. 105, 132; ее же: К истории... Ук. соч., с. 128, 133.
34. Исключение представляло тамбурное шитье по коже, бархату, войлоку, являвшееся мужским ремеслом. Женщины занимались золотым шитьем незначительно.
35. Е. М. Пещерева. Бухарские золотошвеи. Сб. Музея антропологии и этнографии. Т. XVI, М.,—Л., 1955, с. 277.
36. П. А. Гончарова. Золотое шитье. В кн. Народное... Ук. соч., с. 182.
37. ГМИ УзССР. КП. 7389.
38. П. П. Пашино. Туркестанский край. Путевые заметки. СПб., 1868, с. 97.
39. Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Т., 1960, с. 170; О. А. Сухарева. Позднефеодальный город Бухара. Т., 1962, с. 48; И. И. Гейер. Туркестан. Т., 1909, с. 136—137.
40. М. А. Бикжанова. Ювелирное искусство Советского Узбекистана. 1949, Рукопись ИИ № 125; И. И. Гейер. Ук. соч., с. 136.
41. Сведения сообщены М А. Бикжановой.
42. Отзвуки об этом украшении дожили до наших дней. В районах Узбекистана

можно наблюдать ношение отдельных туалетных принадлежностей — украшений, прикрепленных к вырезу платья.

43. И. И Гейер. Туркестан. Ук. соч., с. 134; М. А. Бикжанова. Ювелирное... Ук. соч., с. 7.
44. М. А. Бикжанова. Ук. соч., с. 8.
45. Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. Выдающиеся... Ук. соч., с. 171.
46. Е. М. Пещерева. Гончарное искусство Средней Азии. М.—Л., 1959, с. 4.
47. В. И. Массальский. Туркестанский край. Россия. Т. XIX. СПб., 1913, с. 533; М. И. Бродовский. Технические производства в Туркестанском крае СПб., 1875, с. 54; Г. А. Пугаченкова, Л. И. Ремпель. Ук. соч., с. 171; Б. С. Сергеев. Чеканка по меди. Т., 1960.
48. ГМЭ, кол. 4356, № 1.
49. И. И. Головин. Кустарные промыслы Туркестана. Т., 1909, с. 8; История Узбекской ССР. Т. 1, кн. 2. Т., 1956, с. 359.
50. МАЭ, кол. 2524, № 55.
51. Н. Н Щербина-Крамаренко. Гончарное производство туземцев Средней Азии. «Искусство и художественная промышленность», СПб., 1898, № 3, с. 200.
52. В. К. Розвадовский. Кустарные промыслы в Туркестанском крае. Т., 1915, с. 26.
53. Н. А. Аведова. Ташкентская резьба по дереву в работах Максуда Касымова. Т., 1961; ее же: Паргори. Т., 1958.
54. Футляр для чалмы, МАЭ, кол. 2472, № 5; шкатулка, ГМИ УзССР, кол. 2, № 105.
55. ГМЭ, Московский фонд № 12924.
56. О. А. Сухарева. К истории художественного ремесла в Узбекистане (производство табакерок). Сб. Музея антропологии и этнографии. Т. XIV, М.—Л., 1953, с. 121—123, 128—129.
57. М. В. Вирский. Выставка сельского хозяйства и промышленности в Самарканде в 1894 г. Справочная книжка Самаркандской области на 1895 г., вып. III, Самарканд, 1895, с. 121.
58. О. А. Сухарева. К истории художественного..., Ук. соч., с. 138.
59. ГМЭ, Московский фонд, № 11549.
60. МАЭ, кол. 25, инв. 10.
61. «Благодаря исрафу здесь жизнь самого знатного вельможи, даже самого хана, весьма мало разнится от жизни последнего его подданного: те же материалы на платье, то же блюдо на столе. Роскошь допускается только в женах, прислуге, лошадях». Б/п, Торговая деятельность в Туркестане, газ. «Москва», 1867, № 97.
62. ЦГА УзССР, ф. 398, оп. 1, д. 2, л. 176.
63. ЦГА УзССР, ф. 398, оп. 1, д. 2, л. 176—177; д. 4, л. 123, 262; д. 75, л. 64, 254. Мастерская и музей просуществовали до 1923 г., д. 43, лл. 18, 25.
64. Школа просуществовала до 1919 г.
65. «Известия ВЦИК», 1919, от 26 апр., № 88., ЦГА УзССР, ф. 398, оп. 1, д. 4, л. 45.
66. Первая Всероссийская конференция по художественной промышленности. Август 1919, М., 1920.
67. Из воспоминаний М. К. Рахимова, народного художника УзССР, участника рейда.

68. Хамза Хаким-заде Ниязи. Избранное. Т., 1959, с. 348—350.
69. М. В. Фрунзе. Доклад Реввоенсовету республики. Избранные произведения. Т. I, М., 1956.
70. История Узбекской ССР. Т. II, 1957, с. 126.
71. Всесоюзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка с иностранным отделом. Общий каталог.
72. Павильон был построен по проекту академика Ф. О. Шехтеля с участием В. К. Розвадовского.
73. К существовавшим до 1917 г. трем музеям (см. выше) присоединяются: Краевой музей кустарных изделий — 1918 г., музеи в Намангане, Хиве, Бухаре — 1923 г., Коканде — 1924 г., Турткуле — 1929 г., Андижане — 1934 г. Во всех музеях имелись разделы народного искусства. В 1937 г. на базе экспонатов выставки к 20-летию Узбекистана в Ташкенте открывается постоянная выставка художественных изделий, вскоре превратившаяся в музей прикладного искусства. См. Ю. И. Гласс, Л. М., Ланда. Музеи Узбекистана. Т., 1961.
74. В. В. Изофабрика в Самарканде. «За пролетарское искусство», 1936, № 6, с. 26—27.
75. Комбинат был основан в марте 1935 г. Архив НИИХП, оп. 4, д. 33, л. 56.
76. О. А. Сухарева. Художественные ткани. Ук. соч., с. 33, ЦГА УзССР. ф. 398, оп. 1, д. 58, л. 25.
77. О. А. Сухарева. Набойка. В кн. Народное... Ук. соч., с. 48.
78. ГМИ УзССР, кол. 12, инв. 12.
79. О. А. Сухарева. Художественные ткани. Ук. соч., с. 23.
80. Там же, с. 35.
81. МНИ, КП 245/38.
82. О. А. Сухарева. Указ. соч., с. 38.
83. МНИ, КП 244/38. Экспонат Парижской выставки 1937 г.
84. МНИ, КП 12532.
85. «Правда», 1933, 6 октября.
86. «Известия», 1933, 18 декабря.
87. Альбом кроков ТТК, № 1, декабрь 1934 г.
88. ГМИ УзССР, кол. 9, инв. №№ 490, 498а.
89. Альбомы кроков ТТК за 1935—39 годы.
90. В создании панно участвовали: Л. Л. Буре, А. Т. Патрашкин, М. Вогман, В. Н. Еремян и О. К. Татевосян. См. Тр. института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, серия «Искусствоведение», вып. 1, Л., 1970,
91. Вышивалась она и в Бухаре. См. «Промысловая кооперация», 1940, № 3, с. 1.
92. О. А. Сухарева. Вышивка, в кн. Народное... Указ. соч., с. 154.
93. Там же, с. 153.
94. А. К. Писарчик. Узорная тесьма, в кн. Народное... Указ. соч., с. 175.
95. Е. М. Пещерева. Прикладное искусство Узбекистана, 1945, рукопись ИИ, № 132, с. 9 и сведения, полученные от А. С. Морозовой.
96. МНИ КП № 12517— купон платья, № 305/38— сузани, № 12527— наволочка.
97. П. А. Гончарова. Золотое шитье, Указ. соч., с. 181.
98. В. Г. Мошкова. Ковроделие, в кн. Народное... Указ. соч., с. 70.
99. М. Ф. Гаврилов. Ткацкое искусство узбекской женщины Милябада. «НСХА», 1927, № 1—2, с. 46—56.
100. М. А. Бикжанова. Ювелирное... Указ. соч., с. 24—25.

101. Народное декоративное искусство Советского Узбекистана, М., 1955, с. 146.
102. Б. Никифоров, Б. Веймарн. В борьбе за пролетарское искусство Узбекистана и Таджикистана. «За пролетарское искусство», 1932, № 3, с. 15; А. А. Семенов. Исторический очерк художественных ремесел Узбекистана. «Литература и искусство Узбекистана», 1937, № 4—5, с. 115.
103. ГМИ УзССР, кол. 4, № 99.
104. Е. М. Пещерева. Гончарное... Указ. соч., с. 164; М. К. Рахимов. Художественная керамика Узбекистана. Т., 1962, с. 205; Л. А. Жадова. Современная керамика Узбекистана. М., 1963, с. 161.
105. Е. М. Пещерева. Указ. соч., с. 206; М. К. Рахимов, Указ. соч., с. 196; Л. А. Жадова. Указ. соч., с. 108—109.
106. Е. М. Пещерева. Указ. соч., с. 189; М. К. Рахимов. Указ. соч., с. 201; Л. А. Жадова. Указ. соч., с. 47.
107. М. К. Рахимов Указ. соч., с. 203; Л. А. Жадова, Указ. соч., с. 99—100; М. А. Соколова. Уста Умаркул Джуракулов, ДИ, 1959, с. 6.
108. Б. В. Веймарн. Искусство Средней Азии, М., 1940, с. 164.
109. Б. В. Веймарн. Архитектурно-декоративное искусство Узбекистана. М., 1948, с. 34; И. М. Прица. Ташкентская роспись. Т., 1958, с. 24; А. С. Морозова, М. К. Рахимов. Роспись по ганчу и дереву, в кн. Резьба и роспись по ганчу и дереву. Т., 1962, с. 124.
110. А. С. Морозова, М. К. Рахимов, Указ, соч., с. 126.
111. Народное декоративное... Указ. соч., с. 46, 55.
112. Н. А. Аведова. Паргори. Указ. соч., с. 50.
113. Подарок хранится в филиале музея В. И. Ленина в Горках.
114. ГМИ УзССР, кол. 2, № 515. Совместная работа с В. Аскаровым.
115. Н. А. Аведова. Искусство оформления узбекских музыкальных инструментов. Т., 1966; М. А. Бикжанова. Художественное оформление национальных музыкальных инструментов. Рукопись ИИ, № 297.
116. О. А. Сухарева. К истории художественного... Указ. соч., с. 132, 137.
117 П. Павленко. Нас-каяды, «Туркменоведение», 1930, № 4—5, с. 53—63.
118 М. С. Андреев. Экспедиция Музея искусств в Нурата и Маргилан в 1937 г. Рукопись ГМИ № 8, с. 48—50.
119. Постановление ЦК СНК УзССР «О восстановлении народных художественных промыслов Узбекистана». От 30/VI—1943 г. и «О мерах по восстановлению художественных промыслов». От 26/VIII—1943 г.
120. О. А. Сухарева. Набойка. Указ. соч., с. 52.
121. Ее же: Художественные ткани. Указ. соч., с. 37.
122. До 1955 г. выработка национальных тканей в артелях производилась на ручных станках. В 1957 г. механические станки составляли половину оборудования. К 1960 г. завершается полный переход на механизированные станки.
123. Ткань «румбида»—редкого полотняного переплетения с чередующимися одинарным и двойным утком, сейчас не производится.
124. МПИ УзССР, инв. № 1779.
125. В. Г. Мошкова. Ковроделие. Указ. соч., с. 76.
126. А. Б. Салтыков. Стенограмма выступлений на обсуждении декадной выставки. Рукопись ИИ, с. 41.
127. О. А. Сухарева. Тюбетейки, в кн. Народное... Указ. соч., с. 16.
128. Там же, с. 163.

129. Сведения, любезно сообщенные А. И. Сидоренко.
130. А. С. Морозова. Машинная вышивка. Т., 1960, с. 24.
131. Там же, с. 33, 39, 42.
132. Там же, с. 37.
133. П. А. Гончарова. Золотое шитье, в кн. Указ. соч., с. 184—185.
134. М. А. Бикжанова. Ювелирное... Указ. соч., с. 125.
135. Там же, с. 35—36.
136. Наманганский музей. Вр. №№ 177 и 200.
137. А. А. Иерусалимская. О северокавказском «шелковом пути» в раннем средневековье. СА, 1967, № 2, с. 60, 77.
138. Н. А. Аведова. Ташкентская... Указ. соч.
139. А. Подольский О декоративно-прикладном искусстве. «Искусство», 1952, № 1, с. 48.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 5
Декоративно-прикладное искусство Узбекистана 1917—1941 гг. 46
Декоративно-прикладное искусство Узбекистана 1941—1945 гг. 89
Декоративно-прикладное искусство Узбекистана 1945—1970 гг. 92
Заключение 154
Примечания 156

Рассудова Р. Ў-к комп. к сан, Т.,
ГИХЛ Ўзсср, 1960

Д. А. Фахретдинова

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА

Редактор А. ЕРЕМЕЕВА

Художник Н. ВЗЕНКОНСКАЯ

Художественный редактор И. КИРИАКИДИ

Технический редактор Т. СМИРНОВА

Корректор Л. КАЗАКОВА

Сдано в набор 17/III—1972 г. Подписано к печати 17/X—1972 г. Формат 70×90¹/₁₆. Печ. л. 10,25. Усл. печ. л. 11,46. Уч.-изд. л. 12,33. Тираж 2 000. Р 05188. Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма. Ташкент, Навои, 30, Договор № 181—71.

Отпечатано с матриц изготовленных на полиграфкомбинате Государственного комитета Совета Министров УзССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли в типографии № 1 на бумаге № 1. Ташкент, ул. Хамзы, 21. Заказ № 193. Цена 1 р. 43 к.