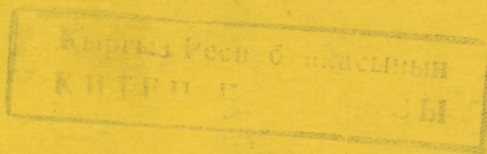


КШ 12
М216

А.Ю. Мальчик



**ИСТОРИЯ КЫРГЫЗСКОГО НАРОДНОГО
ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА:
ЭВОЛЮЦИЯ КЫРГЫЗСКОГО ОРНАМЕНТА
С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО XX В.**



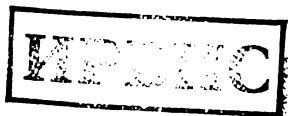
Бишкек 2005

АРХ

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
КЫРГЫЗСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. И. АРАБАЕВА
ИНСТИТУТ ЕВРОПЕЙСКИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

А. Ю. МАЛЬЧИК

**ИСТОРИЯ КЫРГЫЗСКОГО НАРОДНОГО ПРИКЛАДНОГО
ИСКУССТВА: ЭВОЛЮЦИЯ КЫРГЫЗСКОГО ОРНАМЕНТА
С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО XX В.**



Бишкек 2005

УДК 73/76
ББК 85.12
М 21

Рецензенты:

член-корр. НАН КР, д-р искусствоведения
Дж. Т. Уметалиева; кафедра теории и истории изобразительного искусства и
культурологии Кыргызского государственного университета строительства,
транспорта и архитектуры (зав. каф. д-р архитектуры А. А. Корнилова)

Научные консультанты:

канд. ист. наук В. Д. Горячева;
заслуженный деятель культуры
КР, искусствовед О. П. Попова

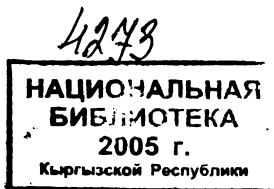
М 21 Мальчик А. Ю. История кыргызского народного прикладного ис-
кусства: эволюция кыргызского орнамента с древнейших времен до XX в.
– Бишкек, 2005. – 136 с.

ISBN 9967-04-178-1

Монография посвящена истории кыргызского декоративно-прикладного искусства и кыргызских народных промыслов. Хронологические рамки исследования охватывают VI в. до н.э. – конец XX в.: от времени бытования тагарской и таптыгской (раннекыргызской) археологических культур до развития независимого Кыргызстана. Опираясь на материалы по археологии, этнографии, мифологии и языкознанию, автор выявляет этапы формирования кыргызского орнаментального комплекса и предлагает этнокультурную интерпретацию орнаментальным мотивам кыргызов. В работе впервые дается научное осмысление деятельности кыргызских народных промыслов XX в. Для искусствоведов, историков, этнографов, а также читателей, интересующихся историей культуры.

Рекомендовано к печати Педагогическим советом Института европейских цивилизаций и Ученым советом Кыргызского государственного университета им. И. Арабаева.

М 4904000000-05
ISBN 9967-04-178-1



УДК 73/76
ББК 85.12

© А.Ю. Мальчик, 2005

Введение	4
1. Историческое районирование памятников прикладного искусства кыргызов	11
1.1. Прикладное искусство древних кыргызов	11
1.2. Средневековые памятники прикладного искусства кыргызов	27
1.3. Прикладное искусство кыргызов в новое время	35
2. Опыт этнокультурной интерпретации орнаментально- изобрази- тельных сюжетов кыргызов	54
2.1. К вопросу о семантике и классификации орнаментально- изобразительных мотивов кыргызов	54
2.2. Знаки-тамги как отражение социально-политической истории кыргы- зов	65
3. Народные промыслы кыргызов XX в.	70
3.1. Зарождение кыргызских народных промыслов (конец XIX – первая половина XX в.)	70
3.2. Становление и развитие Объединения народных художественных промыслов «Кыял»: 1969 – начало 1980-х годов	74
3.3. Объединение «Кыял» в середине 1980-х – 1990-х годах	81
3.4. Традиции и новаторство в произведениях мастеров ОНХП «Кыял»	88
Заключение	107
Библиографический список	112
Приложение	

ВВЕДЕНИЕ

Необходимость изучения истории кыргызского народного прикладного искусства и народных промыслов вызвана всем ходом развития исторической науки после обретения Кыргызстаном государственной независимости. В Кыргызской Республике, как и в других постсоветских странах, в научных и общественно-политических кругах, среди широких слоев населения значительно возрос интерес к исследованиям по культурному наследию, идентификации национальной культуры, определению ее роли и места в историческом пространстве. Дополнительный импульс к разработке проблем отечественной истории дало объявление 2003 года Годом кыргызской государственности и проведение в рамках этого события международных научных конференций, которые внесли весомый вклад в изучение этнической истории кыргызского народа и установление исторических фактов, позволяющих выявить истоки кыргызской государственности.

На протяжении XIX–XX вв. история и культура кыргызского народа неоднократно становились объектом пристального внимания историков, этнографов, лингвистов, археологов и искусствоведов. Благодаря их работам получили освещение такие научные темы, как формирование кыргызской народности, этногенетические и историко-культурные связи кыргызов, зарождение кыргызской государственности, развитие литературы, декоративно-прикладного и изобразительного искусства кыргызского народа. Однако до сих пор остаются недостаточно исследованными история кыргызского прикладного искусства и народных промыслов, этапы развития орнаментального комплекса кыргызов и семантика мотивов кыргызского орнамента.

Актуальность указанных выше вопросов значительно возрастает при их сочетании с проблемой сохранения культурного наследия кыргызского народа. В новых социально-экономических условиях произведения мастеров народных промыслов имеют не только художественную и эстетическую ценность, но и

могут служить делу пропаганды национальной культуры за рубежом, способствовать развитию туризма в Кыргызстане, став одной из доходных статей государственного бюджета Кыргызской Республики.

По прикладному искусству древних кыргызов к настоящему времени отсутствуют специальные научные исследования. В то же время большой фактический материал по данной теме содержат научные труды С. В. Киселева, Л. Р. Кызласова и Э. Б. Вадецкой, посвященные истории Южной Сибири и таптыкской (раннекыргызской) культуре [Киселев 1951; Кызласов 1960; Вадецкая 1986; 1999]. В их работах дано описание изделий прикладного искусства из бронзы, керамики, дерева, кости, бересты и кожи, а также выделены орнаментальные мотивы таптыкской эпохи.

Определенное место прикладному искусству енисейских кыргызов отведено в монографиях Л. А. Евтюховой и Ю. С. Худякова, где опубликованы археологические материалы по кыргызским знакам-тамгам, керамическим сосудам, костяным и металлическим изделиям [Евтюхова 1948; Худяков 1980; 1982; 1995]. В статье Г. В. Длужневской «Орнамент металлических изделий и хронология памятников енисейских кыргызов в Туве» уточняется датировка произведений из металла и дается типологическая классификация орнаментальным узорам на этих изделиях [Грач, Савинов, Длужневская 1998]. В работах А. А. Асанканова и О. К. Каратаева рассматриваются тамги енисейских кыргызов и приводятся их параллели с кыргызскими тамгами нового времени [Асанканов, Каратаев 2003; Каратаев 2003].

Наиболее плодотворно было исследовано кыргызское декоративно-прикладное искусство нового и новейшего времени. В русской дореволюционной литературе первой работой, характеризующей ковровые изделия Средней Азии, в том числе и кыргызские ковры, была статья А. Фелькерзама «Старинные ковры Средней Азии» [Фелькерзам 1915]. В западноевропейской литературе начала XX в. некоторые вопросы, связанные с кыргызским орнаментом, получили отражение в статье Г. Альмаши [Almasy 1907].

В начале XX в. русским художником-этнографом С. М. Дудиным были собраны для Государственного русского музея первые коллекции по народному искусству Кыргызстана.

В годы советской власти появилось несколько работ по кыргызскому орнаменту, которые имели главным образом общий характер. Это, прежде всего, работы: «Киргизский орнамент» С.М. Дудина, «Киргизское народное изобразительное творчество» В.Н. Чепелева, «Очерк истории изобразительного искусства Киргизской ССР» А. Ромма [Дудин 1925; Чепелев 1939; Ромм 1941]. Две работы М. Гаврилова и М. С. Андреева, написанные на основании собранного исследователями полевого материала, дают представление об орнаменте отдельных районов – Восточного Памира и Таласа [Гаврилов 1929; Андреев 1928]. Первую попытку вскрыть семантику кыргызского орнамента предпринял художник М. В. Рыбдин в книге-альбоме «Киргизский узор» [Рыбдин 1948].

Настоящим прорывом в изучении прикладного искусства кыргызского народа стала деятельность Кыргызской археолого-этнографической экспедиции в 1953-1955 гг., материалы которой были изданы в пяти томах. Второй, третий и пятый тома «Трудов КАЭЭ» включают научные статьи С.М. Абрамзона, С.В. Иванова, К.И. Антипиной, А.К. Айтбаева, Е.М. Маховой и Г.Л. Чепелевецкой, в которых всесторонне рассмотрены виды кыргызского народного прикладного искусства и подробно проанализированы мотивы кыргызского орнамента [ТКАЭЭ, т. II: 1959; т. III: 1959; т. V: 1968].

Анализируя имеющуюся литературу, следует также остановиться на монографиях К.И. Антипиной и Дж.Т. Уметалиевой. Работа К.И. Антипиной «Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов» содержит богатый этнографический материал по различным видам народного прикладного искусства; особое внимание уделено технологии выделки кыргызских ковров, ткачеству, изготовлению узорных циновок, особенностям национальной одежды [Антипина 1962].

В монографии Дж.Т. Уметалиевой «Киргизский ворсовый ковер» получили освещение история возникновения и развития ковроткачества у { киргизского народа. С искусствоведческой точки зрения автор рассмотрела наиболее распространенные виды национальных ковров, проанализировав композицию, рисунок и колористические особенности ковровых изделий [Уметалиева 1966].

К числу наименее изученных проблем в истории Кыргызстана относится становление и развитие кыргызских народных промыслов. По данной теме до сих пор не написано специальных научных работ. Вместе с тем о первых кыргызских промыслах, об Объединении народных художественных промыслов «Кыял» и о сотрудничавших с ним мастерах упоминается в научно-популярных и справочных работах, ОНХП посвящены заметки и небольшие статьи в республиканских и городских газетах, издано несколько фотоальбомов рекламного и публицистического содержания. Некоторые аспекты деятельности ОНХП «Кыял» затрагиваются в научных работах Г.И. Токтосуновой и А.А. Акматалиева [Токтосунова 1993; Акматалиев 1997].

Цель данного исследования – осветить историю развития декоративно-прикладного искусства и народных промыслов кыргызов и проследить процесс формирования кыргызской орнаментальной системы. В соответствии с целью в монографии поставлены следующие *задачи*:

1. Показать преемственность прикладного искусства тагарской и таптыкской археологических культур.
2. Проанализировать памятники прикладного искусства кыргызов I–XIX вв. и произведения кыргызских народных промыслов XX в.
3. Выявить основные мотивы кыргызского орнамента в древности, средневековье и новое время.
4. Дать этнокультурную интерпретацию кыргызским орнаментально-изобразительным мотивам.
5. Определить основные тенденции в развитии Объединения народных художественных промыслов «Кыял».

6. Разработать рекомендации по улучшению работы кыргызских народных промыслов и эффективному использованию традиций кыргызского орнамента.

Научную новизну исследования определяет обращение к малоразработанной проблеме кыргызских народных промыслов и орнаментального искусства кыргызов. В монографии впервые проанализировано развитие кыргызского прикладного искусства с древнейших времен до XIX в., вводятся неизвестные архивные материалы о деятельности кыргызских народных промыслов XX в., делается попытка дать семантический анализ мотивам кыргызского орнамента и выделить основные этапы формирования кыргызской орнаментальной системы. Использование результатов исследования в практической деятельности кыргызских народных промыслов может повысить эффективность их работы, улучшить качество сувенирно-подарочных изделий, содействуя сохранению лучших традиций кыргызского прикладного искусства и развитию туризма в Кыргызской Республике.

Методика и организация исследования строились с учетом того, что изучению сложных историко-культурных явлений, к числу которых принадлежат кыргызские народные промыслы и орнаментальное искусство, в наибольшей степени отвечает системный подход, позволяющий реконструировать историю развития прикладного искусства и народных промыслов кыргызов. Для реализации поставленных в монографии задач использовались следующие конкретные методы исследования:

- анализ археологических, этнографических и архивных материалов по истории кыргызского прикладного искусства и народных промыслов;
- беседы с работниками и членами художественного совета Объединения народных художественных промыслов «Кыял» (с генеральным директором С.М. Макашовым, директором и главным художником М.Т. Абдуллаевым (в 1969-1974 гг.), искусствоведом А.А. Акматалиевым,

художниками М.Л. Томиловым, В.А. Сырневым, Т.М. Воротниковой и А.О. Осмоновым);

- сравнительный анализ данных по языкознанию и мифологии кочевого и земледельческого населения;
- описание и типологическая классификация орнаментальных мотивов кыргызского орнамента;
- составление таблиц, обобщение результатов исследования.

Исторические границы исследования охватывают VI в. до н.э. – конец XX в.: от времени бытования тагарской и таштыкской археологических культур до развития независимого Кыргызстана. В работе рассматриваются памятники прикладного искусства кыргызов, обнаруженные на территории Российской Федерации – в Минусинской котловине, Красноярском крае, Туве; на территории Кыргызстана, Мургабского и Джиргатальского районов Таджикистана, Андижанской, Наманганской и Ферганской областей Узбекистана, а также Синьцзян-Уйгурской автономной области КНР.

Первая глава монографии - «Историческое районирование памятников прикладного искусства кыргызов» - посвящена предыстории кыргызских народных промыслов, изучению декоративно-прикладного искусства кыргызов и их предков, выявлению орнаментальных мотивов кыргызов в древности, средние века и новое время. Приводятся сопоставительные материалы по прикладному искусству и орнаменту тагарской и таштыкской (раннекыргызской) культур, енисейских кыргызов, кыргызов Тянь-Шаня, Памиро-Алая и Синьцзяна.

Во *второй главе* «Опыт этнокультурной интерпретации орнаментально-изобразительных сюжетов кыргызов» предпринимается попытка определить символический смысл отдельных орнаментальных мотивов и знаков-тамг кыргызского народа. С этой целью проведен сравнительный и семантический анализ данных по археологии, этнографии, мифологии и языкознанию кочевого и земледельческого населения.

Третья глава «Народные промыслы кыргызов XX в.» прослеживает зарождение и развитие данной формы кыргызского прикладного искусства. На примере лучших произведений мастеров Объединения народных художественных промыслов «Кыял» рассматривается проблема традиции и новаторства в кыргызском декоративно-прикладном искусстве XX в.

1. ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЙОНИРОВАНИЕ ПАМЯТНИКОВ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА КЫРГЫЗОВ

1.1. Прикладное искусство древних кыргызов

Прикладное искусство древних кыргызов и их предков, бытовавших в Минусинской котловине на Среднем Енисее, связано с развитием тагарской и таштыкской культур и относится к VI в. до н.э. - V в. н.э. Наряду с другими исследователями мы разделяем концепцию С.В. Киселева, согласно которой создатели тагарской культуры – динлины – вместе с гэгунями (кыргызами) являлись носителями таштыкской культуры [Киселев 1951: 267; Кызласов 1960: 162; Плоских 2003: 52; Койчуев, Мокрынин, Плоских 1994: 19]. Следуя положениям данной концепции, мы проследим истоки древнекыргызского прикладного искусства и сложение кыргызского орнаментального комплекса, обратившись к тагарской культуре, которая имеет как культурно-исторические, так и этногенетические связи с таштыкской культурой.

В развитии прикладного искусства тагарской культуры в центральной части Южной Сибири четко выделяются два основных этапа. Первый этап охватывает VI-III вв. до н.э., второй этап, который можно охарактеризовать как позднетагарский, – II-I вв. до н.э. [Мартынов 1979: 117, 125].

Первый этап развития прикладного искусства в тагарской культуре представлен отлитыми из бронзы произведениями «звериного стиля» и орнаментом на бронзовых и керамических изделиях, происходящих из курганов Тисульского могильника.

К произведениям «звериного стиля» VI-III вв. до н.э. относятся большое количество бронзовых бляшек, изображающих оленей с подогнутыми ногами, объемными и горельефными изображениями стоящих баранов, являющимися декоративно-смысловым оформлением предметов «тагарцев», изображения стилизованных животных (обычно хищников) и змей с лосиными головами на

наверших ножей [Мартынов 1972: 4-18, табл. 160-171, 179; 1979: 196-198, табл. 43-45].

По поводу истоков искусства «звериного стиля» в науке выдвигались различные гипотезы. Однако наибольшее признание получила теория ближневосточного происхождения «звериного стиля», в которой делался упор на близость раннескифских и сибирских изображений к ближневосточным. Основоположник этой теории М. Ростовцев признавал западносибирский «звериный стиль» сравнительно самостоятельным, а прародиной его считал Переднюю Азию [Ростовцев 1926; 1925: 302-303, 338-340].

Интересную гипотезу формирования скифо-сибирского «звериного стиля» предложил В.А. Коренько, высказавший предположение, что развитие этого стиля гораздо теснее связано с охотой, чем с животноводством. Согласно В.А. Коренько при изучении скифо-сибирского «звериного стиля» необходимо учитывать два стилеобразующих фактора.

Первый – облавные охоты социальных групп молодых конных воинов, которые сопровождались рукопашными схватками с крупными копытными и хищными зверями. Эти животные в связанном состоянии являлись стимулом зарождения искусства экспрессивных деформаций.

Второй фактор – индивидуальные и социально-психические особенности членов данных общественных групп. Изделия этого стиля, имеющие экспрессивные деформации, «как нельзя лучше соответствовали экспрессивности и акцентуированности их психики» [Коренько 2002: 159-161].

Исследователь тагарской культуры А.И. Мартынов отмечает, что первоначально «звериный стиль» в сибирско-тагарском искусстве складывался под влиянием хетто-ассирийского и ирано-ахеменидских мотивов, что, вероятно, было связано с миграцией в карасукское время на территорию Южной Сибири части населения - носителей культа священного быка и оленя. В дальнейшем древнейшие мотивы «звериного стиля» перерабатывались с учетом местных культово-мировоззренческих особенностей, шло формирование новых образов

и наделение традиционных образов чертами местных животных. Расцвет «звериного стиля» в районах Евразии в V-III вв. до н.э., по мнению А.И. Мартынова, произошел уже на местной почве и был связан с местной мифологией [Мартынов, Алексеев 1986: 90].

Наибольшее распространение в тагарском варианте «звериного стиля» VI-III вв. до н.э. получили образы оленя, барана и горного козла – животных, которые с древнейших времен являлись олицетворением сил природы и космоса [Мартынов 1979: 119-122; Ремпель 1987: 22].

На Среднем Востоке олень издревле был связан с «умирающим и воскресающим» солнечным божеством ранних земледельцев. У скифов это животное символизировало солнце, сияющее золотыми рогами [Ремпель 1987: 28]. В период тагарской культуры священный олень также является одним из основных зооморфных божеств, связанных с солярным культом [Мартынов 1979: 140].

Как предполагает Н.М. Ермолова, массовое появление изображений оленей в скифо-сибирском «зверином стиле» можно объяснить не только тотемистическими представлениями племен, обитавших на открытых пространствах Евразии. Популярность этих изображений исследователь связывает с появлением верховой езды, позволявшей «устраивать загонную охоту на оленей верхом на лошадях» [Ермолова 1980: 362-363].

В прикладном искусстве тагарской культуры изображения оленей впервые появляются в V в. до н.э. и исчезают к рубежу III-II вв. до н.э. По технике исполнения все бляшки с их изображениями были выделены в две основные группы: 1) выпукло-вогнутые рельефные изображения с детализацией мышц; 2) плоские штампованные из пластины толщиной 1,5-2,5 мм [Мартынов 1979: 119].

Изображения оленей отличаются большим разнообразием: они различны как по степени рельефности, так и по форме рога, ног, морды, пасти, глаз и хвоста. Исходя из изменчивости изображений рогов, В.В. Бобров выявил шесть типов изображений оленей: олени с С-видным рогом, с гребенчатым рогом, с ро-

гом в виде колец на стержне, с дугообразным рогом, фигуры в виде стержня с острыми отростками и плоские фигуры с рогом в виде плоского утолщения [Бобров 1973: 11-14].

Изображения первого типа с С-видным рогом являются наиболее ранними и были характерны не только для «тагарцев», но и для всего скифо-сибирского мира. Не исключено, что это была общая исходная форма, на основе которой сформировались остальные пять типов изображений оленей. Эти типы существенно отличаются от изображений оленей, обнаруженных в Причерноморье, Кубани и Казахстане [Бобров 1973; Мартынов 1979; Акишев 1978: 71-72]. Характерной особенностью тагарских изображений является наделение образа оленя чертами лося, более привычного для жителей Сибири, что свидетельствует о синтезе общих представлений, бытовавших в скифо-сибирском мире, с местной мифологией, где образ лося занимал центральное место [Мартынов, Алексеев 1986: 91].

Образы барана и горного козла широко известны в сакском и «тагарском» прикладном искусстве. В основном изображения этих животных украшали культовые и бытовые предметы – алтари, колоколовидные навершия, бляшки, боковые ручки зеркал, а также оружие – навершия ножей.

Изображения баранов и козлов образуют три группы: 1) стилизованные фигуры баранов; 2) горные козлы с обозначенной бородкой; 3) фигуры со значительной степенью стилизации, которые обобщенно передают в одинаковой степени образ как козла, так и барана.

Для всех тагарских изображений этих животных характерны профильная манера исполнения, схематическая передача туловища, соединенные или близко поставленные ноги, маленькая схематично моделированная голова [Мартынов 1979: 119].

Образы баранов и козлов были распространены еще в карасукском искусстве Сибири и характерны для писаниц Алтая, Забайкалья и Закавказья [Мартынов, Алексеев 1986: 91]. Близкие аналогии тагарские изображения козлов на-

ходят на бронзовых изделиях Причерноморья, Восточного Памира, Центрального и Северного Казахстана VI -V вв. до н.э. [Шлеев 1950: 54, рис. 7,15; Бернштам 1952: 298, рис. 128,5; 323; Кадырбаев 1966: 325, рис. 18; Грязнов 1956: 14, рис. 4].

Поскольку горные районы являлись одним из древнейших очагов одомашнивания мелкого рогатого скота и здесь дикие бараны и козлы были объектами охоты, весьма убедительным представляется предположение, высказанное А.И. Мартыновым. По мнению исследователя, художественные образы барана и козла и их культовый смысл первоначально были характерны для Тянь-Шаня, Памира и Алтае-Саянского нагорья, а с карасукского времени распространились и на территории Южной Сибири [Мартынов 1979: 119].

Орнамент, присущий прикладному искусству тагарских племен VI-III вв. до н.э., был связан с небольшой группой предметов, главным образом, с изделиями из бронзы и в меньшей степени с керамикой. Орнаментальные мотивы обычно украшают ручки некоторых ножей, кинжалов и обушки чеканов, подчеркивая форму и конструкцию предметов, делая вещи более нарядными [Кулемзин 1972: 117-128; Мартынов 1972: 134-138, табл. 9-11, 23, 26, 28, 133]. Ограниченное использование орнамента подчеркивает его смысловое значение и указывает на его связь только с определенными предметами. Орнамент данного периода является графическим по художественному исполнению и в основном геометрическим по форме рисунка (табл. 1).

Орнамент тагарских изделий характеризуют восемь мотивов: линейный, косолинейный, угловый, волнисто-ломаный, прямая и косая сетка, треугольный, ромбический и кружковый [Мартынов 1979: 123-125].

Наиболее распространенный *линейный мотив* изображен в виде углублений вдоль ручки кинжала или обуха чекана. Этот мотив также широко известен на тагарских сосудах лесостепной территории и Хакасско-Минусинской котловины [Членова 1967: табл. 43, 58, 12-14]. Впоследствии линейный мотив встречается на керамике позднеатагарского этапа и таштыкской эпохи [Марты-

нов, Мартынова, Кулемзин 1971: 198, рис. 130; Вадецкая 1999: 44, рис. 23; Кызласов 1960: рис. 16,4, 18, 10, 21,6, 22,5].

Косолинейный мотив предстает в виде тонких косых линий насечек, нанесенных поперек ручки ножа или кинжала. Иногда рисунок располагается двумя рядами, отдельными вертикальными полосами. Мотив встречается в сочетании с мелким зигзагом или треугольниками, расположенными по краю ручки со стороны лезвия ножа с кольцевым навершием.

Уголковый мотив, близкий по рисунку к косолинейному, встречается на обухах плоскообушковых чеканов. Представляет собой узор из расположенных вертикально вдоль обуха углов. Уголковый мотив находит прямые аналогии на керамических сосудах и деревянных плакетках таштыкской культуры [Вадецкая 1999: 44, рис. 23; Кызласов 1960: 121, рис. 41,1].

Волнисто-ломаный мотив украшает ручки ножей и обухи чеканов. Волнистые или ломаные линии, образующие треугольники, расположены вдоль предмета и обычно оформлены с двух сторон полосами. Встречается и поперечное исполнение орнамента.

Мотив прямой сетки, который наносили на ручки ножей, представляет собой сетку из прямоугольников, образованную в результате пересечения тонких поперечных и продольных линий. По технике исполнения к нему близок *мотив косой сетки*, также украшавший ручки ножей.

Оба мотива получили распространение на деревянных плакетках таштыкской эпохи [Кызласов 1960: 121, рис. 41,2,6]. С этими мотивами, очевидно, связано происхождение четырехугольного мотива, широко известного на керамике позднетагарского этапа и таштыкского времени [Мартынов, Мартынова, Кулемзин 1971: 189, рис. 122; Кызласов 1960: 59, рис. 20,1,3; Мартынов 1980: 15, рис. 4].

Треугольный мотив состоит из повторяющихся косых треугольников, расположенных поперек ручки ножей. *Ромбический мотив* представляет собой

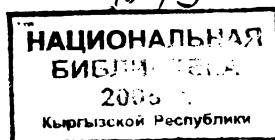
соединенные вершинами ромбы, которые исполнялись обычно вдоль ручки ножей.

Первый мотив в дальнейшем характерен для керамической посуды позднетагарского этапа и таштыкской эпохи [Мартынов, Мартынова, Кулемзин 1971: 191, рис. 124, 192, рис. 129; Вадецкая 1999: 44, рис. 23]. Второй мотив встречается в керамических изделиях таштыкской культуры [Вадецкая 1999: 44, рис. 23].

Кружковый мотив известен на тагарских костяных изделиях и на ручках ножей. Как правило, это бессистемные комбинации из пяти, семи, девяти кругов или отверстий. Данный мотив орнамента, впоследствии известный в различных вариантах, был широко распространен на сосудах позднетагарского переходного этапа и на протяжении всей таштыкской эпохи [Мартынова 1980: 67, рис. 10, 29-33; Мартынов, Мартынова, Кулемзин 1971: 187-189; Кызласов 1960: 57-59].

Рассмотренные нами мотивы «тагарского» орнамента VI-III вв. до н.э. показали его несомненную генетическую и культурно-историческую общность с орнаментом, характерным для позднетагарского переходного этапа и таштыкской культуры.

На II-I вв. до н.э. приходится второй, позднетагарский этап развития прикладного искусства тагарской культуры. В этот период происходит постепенный отход от традиционных канонов скифо-сибирского «звериного стиля»: появляются бронзовые бляшки в форме сильно стилизованных оленей, бифигурные изображения с соединенным туловищем, ногами и двумя повернутыми в противоположные стороны головами, изображения кулана и лошади. Во II-I вв. до н.э. распространяются не свойственные предыдущему этапу квадратные ажурные бляшки из бронзы и изображения птиц, а также широко применяется орнамент (в основном на керамике) и новые, ранее не характерные, орнаментальные мотивы [Мартынов 1979: 126-130].



Изображения безрогих оленей, куланов, рогатых бифигурных оленей и зверей в круге являются основными сюжетами тагарского «звериного стиля» II-I вв. до н.э. По сравнению с предшествующим этапом образы животных переданы с большей условностью, фигуры более статичны. В то же время развивается геральдичность, и основной образ украшается различными дополнительными деталями (курганы Лысой Горы, Степановский и Косогольский клады).

Фигуры безрогих оленей с поджатыми под брюхо ногами и лежащих куланов с массивной головой продолжают традиции прикладного искусства тагарской культуры. Фигуры этих животных близки изображениям, известным в Хакаско-Минусинском районе на изыхском этапе таштыкской культуры, который Л.Р. Кызласов датирует I в. до н.э. – I в. н.э. [Кызласов 1960: рис. 33, 5,8].

Изображения рогатых бифигурных оленей, получивших развитие от бляшек в форме стилизованных оленей, являются характерной чертой переходного позднетагарского периода. Фигуры таких оленей отлиты попарно и соединены вместе, их головы развернуты в разные стороны, а туловища и ноги едины. Вполне возможно, что с ними связано происхождение таштыкских амулетов в виде бифигурных обобщенных изображений животных [Кызласов 1960: 130-131, рис. 48, 2,3,5,6].

В памятниках переходного периода, среди материалов II-I вв. до н.э., часто встречаются изображения зверей внутри круга: стоящих баранов с кольцевидным утолщением на конце морды, отверстиями на груди и ляжке или стоящей лошади. Круг имеет насечку, схожую с годичными перемычками бараньего рога. Иногда три круга соединены вместе, а внутри них изображены фигуры стоящих баранов.

На позднетагарском этапе прикладного искусства широко распространяются стилизованные изображения птиц. По стилю исполнения их можно разделить на три основные группы. К первой группе относятся спаренные, развернутые в разные стороны изображения птичьих голов с загнутыми клювами и отчетливо переданными перьями; а также фигуры, напоминающие по форме пти-

чий крылья, рассеченные линиями, передающими оперение. Для лесостепной территории во II-I вв. до н.э. типичны пластины с четырьмя расположенными попарно по углам стилизованными головами птиц с массивными загнутыми клювами и ушами (Степановский клад).

Вторую группу составляют крупные коротконогие птицы с короткой шеей и загнутым хищным клювом. Они изображены в лежащей позе: ноги поджаты и голова повернута назад, конец клюва соединен со спиной. Фигуры выпукло-вогнутые, сделанные на их поверхности прорези имитируют оперение.

Третья группа представлена объемными фигурами птиц с длинной шеей, расправленными крыльями и большим клювом (Косогольский клад, Шестаковский могильник). Образы птиц из этой группы известны в материалах таштыкской культуры на изыхском этапе [Кызласов 1960: 92, рис. 33,1].

Художественные прямоугольные бляшки во II-I вв. до н.э. были распространены как на территории расселения племен тагарской культуры, так и в Забайкалье, Монголии и Ордосе [Грач 1980: 77-81]. По сюжетам и стилю исполнения бляшки образуют четыре группы: 1) фигурные, с изображением пары спокойно стоящих животных; 2) с изображением двух борющихся животных; 3) с изображением извивающихся змей; 4) ажурные, с зигзагообразными прорезями голов, глаз и овально-вытянутых углублений [Дэвлет 1973: 56-58].

На бляшках наиболее многочисленной, первой группы изображена пара животных (быки, верблюды, лошади), стоящих в спокойных позах. Фигуры расположены в бинарной оппозиции. Их туловища даны в профиль, а головы – в фас. Хвосты животных загнуты на спину и заканчиваются овально-вытянутыми углублениями (Минусинская котловина, Косогольский клад).

Вторую группу составляют бляшки с изображениями сцен борьбы, встречающиеся повсеместно на территории расселения тагарской культуры. Это изображения борьбы куланов, а также сцены борьбы со змеем или драконом. Свое дальнейшее развитие вторая группа находит на бронзовой пластине

таштыкской культуры, схематично изображающей сцену борьбы грифа с оленем [Кызласов 1960: 131, рис. 43,2].

Третью группу характеризуют бляшки с четырьмя извивающимися змеями внутри прямоугольной рамки. Головы змей расширены и примыкают к одной из узких стенок рамки, хвосты соединены с противоположной стороны рамки.

Последняя группа включает в себя четырехугольные пластины с ажурным геометрическим орнаментом. Некоторые бляшки по углам и в местах соединения перегородок украшены стилизованными изображениями грифонных голов с овально-вытянутыми ушами и круглыми глазами.

Известные в ареале тагарской культуры II-I вв. до н.э. художественные прямоугольные бляшки С.И. Руденко и А.И. Мартынов считают произведениями искусства хунну, а их распространение объясняют экспансией хунну, начавшейся в этот период [Руденко 1962; Мартынов 1979: 128].

На втором этапе развития прикладного искусства тагарской общности большим разнообразием отличается орнамент, украшающий большинство керамических сосудов II-I вв. до н.э. (Шестаковский могильник). Зафиксировано десять основных орнаментальных мотивов: линейный, волнистый, четырехугольный, овальноямочный, «зернистый», «уточка», фигурно-поперечный, треугольный, треугольно-фестончатый и кружковый (*табл. 2*) [Мартынов, Мартынова, Кулемзин 1971: 185-198].

Линейный мотив наносился в виде горизонтальных полос вокруг горла или по плечикам сосуда. Иногда линии размещали параллельно по два-три ряда, близко друг к другу. Распространенный еще в VI - III вв. до н.э. на тагарских бронзовых изделиях, данный мотив характерен и для таштыкского времени [Кызласов 1960: 60-62, рис. 21,6,8, 22,9].

Волнистый мотив изображался в форме ломаной линии, горизонтально опоясывавшей сосуд. Данный вид декора очень близок волнисто-ломаному мо-

тиву, украшавшему в VI-III вв. до н.э. ручки ножей и обушки чеканов тагарской культуры.

Четырехугольный мотив. Вертикальные и наклонные линии узора образуют крупные оттиски четырехугольной в сечении палочки. Этот мотив также встречается в сочетании с узором «уточка». В дальнейшем известен на керамических сосудах таштыкской культуры [Кызласов 1960: 59, рис. 14,1,4, 20,1,3].

Овальномочный мотив украшает венчики котловидных глиняных сосудов. Основу рисунка составляют нанесенные тупым предметом овальные вдавления, похожие по форме на зерна. Аналогичный мотив был распространен в Хакасско-Минусинской котловине в таштыкское время [Кызласов 1960: 59, рис. 11,6].

«Зернистый» мотив имеет сходство с овальномочным. Он исполнялся овальной формы палочкой сверху вниз. Углубления напоминают небольшие зерна. Однако, в отличие от овальномочного мотива, рисунок образуют парно соединенные вдавления, которые сочетаются с выпуклыми наклепными кружками.

Мотив «уточка» наносился либо оттиском фигурного штампа, либо концом заостренной палочки. Композиционное расположение рисунков таково, что мотив воспринимается как бесконечный повтор стилизованных уток, плывущих друг за другом на определенном расстоянии.

Фигурно-поперечный мотив изображался острой палочкой в виде галочек, напоминающих летящих птиц, грубых завитков и прочерченных волнистых линий.

Треугольный мотив выполнен оттисками гребенки в виде линии горизонтального зигзага. Данный мотив, известный еще на первом этапе развития «тагарского» искусства, впоследствии получает распространение в таштыкской культуре [Вадецкая 1999: 46, рис. 25; Кызласов 1960: 58, рис. 19,4,11].

Треугольно-фестончатый мотив выполнялся в форме свисающих треугольных фестонов. Иногда это пояс из треугольников, идущих по тулову сосу-

да; при этом вершины треугольников расположены по-разному. Встречаются двойные линии треугольников, изображенные на близком и отдаленном расстоянии. Этот мотив встречается в сочетании с другими мотивами - «уточкой» и линейным. Наносился резной техникой.

По мнению А.И. Мартынова, треугольно-фестончатый мотив распространен на тагарской керамике II-I вв. до н.э. под влиянием искусства хуннов [Мартынов 1979: 129]. Предположение исследователя подтверждают аналогии с хуннскими глиняными изделиями этого времени, обнаруженными на Иволгинском городище в Забайкалье [Руденко 1962: 59-60, рис. 51, в-г]. Позднее этот вид декора характерен для таштыкской эпохи [Кызласов 1960: рис. 16, 18, 19].

Кружковый мотив известен в трех вариантах. При первом небольшие кружочки выдавливались полой трубочкой у венчика сосуда в виде горизонтальной полосы. При втором варианте кружковый мотив образуют вдавления круглой тупой палочкой, вследствие чего с внутренней стороны получаются бугорочки округлой формы. В третьем случае мотив представляет собой горизонтальный пояс из выпуклых наlepных кружков, украшающих верхнюю часть сосуда.

Все три варианта кружкового мотива бытуют на всем протяжении таштыкской культуры в Минусинской котловине [Кызласов 1960: 58-59].

Таким образом, прикладное искусство на втором этапе развития тагарской культуры является показателем сложности культурно-этнических процессов, происходивших в центральной части Южной Сибири во II-I вв. до н.э. Прямые аналогии большинства орнаментальных мотивов с таштыкскими узорами указывают на этногенетическую близость тагарской и таштыкской археологических культур. Появление в орнаменте позднетагарского этапа и таштыкской культуры треугольно-фестончатого мотива было связано с влиянием хуннов, экспансия которых началась во II-I вв. до н.э.

В I в. н.э. на территории Минусинской котловины в результате ассимиляции динлинов гэгунями сформировалась таштыкская (раннекыргызская) культура, пришедшая на смену тагарской [Киселев 1951: 267; Савинов 1984: 41-42].

Прикладное искусство таштыкской культуры I-V вв. представлено произведениями из бронзы и орнаментом на керамических, деревянных, берестяных, костяных и кожаных изделиях. Бронзовые изделия немногочисленны. К их числу принадлежат фигуры безрогих оленей с поджатыми под брюхо ногами, лежащих куланов с массивной головой; фигуры птиц с длинной шеей и большим клювом; пластинка с изображением сцены борьбы грифа с оленем; амулеты в виде однофигурных и бифигурных изображений животных; а также подвески, украшенные рогообразными мотивами [Вадецкая 1981: 59-65, рис. 4-5; Кызласов 1960: 131, рис. 48].

Фигуры безрогих оленей, куланов и птиц, распространенные преимущественно на изыхском этапе таштыкской культуры, находят прямые аналогии в прикладном искусстве тагарской культуры II-I вв. до н.э. [Мартынов 1979: 126-127].

Особый интерес представляет бронзовая пластинка, на которой в низком рельефе изображены две головки грифов, смотрящих в разные стороны (Сырский чаа-тас). Каждая из них накрыта крылом, а посередине между ними имеется круглая выпуклость с углублением в центре. С.В. Киселев считал эту композицию сценой борьбы грифа с оленем, переданную очень условно: крыло трактуется одновременно и как рог оленя, глаз которого – центральная выпуклость [Кызласов 1960: 131]. По нашему мнению, данная композиция возникла под влиянием бронзовых бляшек с изображением сцен борьбы, которые были характерны для позднетагарского этапа.

В склепах Сырского чаа-таса встречаются бронзовые амулеты с однофигурными и бифигурными изображениями животных. Однофигурные амулеты характеризуют выбитые из тонких бронзовых пластинок фигурки стоящих и медленно идущих лошадок, бегущей лошади и силуэтная фигурка сидящего

медведя. Все эти изображения, несмотря на большую степень обобщения, передают животных и их движения с удивительной правдивостью и реализмом.

К бифигурным амулетам относятся схематичные изображения в виде двух головок коней, обращенных в разные стороны, и изображения, где показаны не только пара конских головок, но и передние ноги, по одной или по две под каждой головкой [Кызласов 1960: 130-131].

Большая часть рассмотренных нами бронзовых амулетов (особенно бифигурные изображения), очевидно, являются своеобразным продолжением традиций «позднетагарского» искусства II-I вв. до н.э.

Рогообразными мотивами украшены лишь некоторые бронзовые подвески таштыкской культуры. Этот вид декора, вероятно, мог возникнуть на основе тагарских изображений баранов и козлов и являлся переосмыслением традиций тагарского «звериного стиля».

В «таштыкском» орнаменте можно выделить два основных типа: геометрический и криволинейный [Вадецкая 1999: 63]. Геометрический тип орнамента, преобладающий на таштыкских изделиях, составляют одиннадцать основных мотивов: линейный, угловой, четырехугольный, ромбический, прямая сетка, косая сетка, «шахматная» клетка, овальноямочный, треугольный, треугольно-фестончатый и кружковый (табл. 3, 1-11).

Линейный мотив получил распространение только на таштыкской керамике. Рисунок обычно образуют резные горизонтальные пояски вокруг горла или же по бокам сосуда.

Угловой мотив украшает керамические и деревянные изделия. Он либо опоясывает верхнюю часть сосудов, либо исполнен на резных деревянных плакетках в виде идущих друг за другом углов, разделенных полосами. В обоих случаях орнамент нанесен техникой резьбы.

Встречающийся на керамических сосудах *четырёхугольный мотив* представлен двумя разновидностями. При первой рисунок выполнен четырехугольным штампом. Другая разновидность напоминает линейный мотив. В основе

рисунка – нанесенные острой палочкой горизонтальные пояски, которые пересекают короткие вертикальные линии. В результате образуются постоянно повторяющиеся спаренные квадраты.

Ромбический мотив известен на таштыкских керамических сосудах. Представляет собой мелкие спаренные ромбы, заключенные между двумя горизонтальными линиями. Мотив исполнен в сочетании с треугольно-фестончатым мотивом.

Мотивы прямой и косой сетки, обнаруженные лишь на деревянных плакетках, состоят из углублений, создающих прямоугольники и ромбы (Сырский чаа-тас).

Мотив «шахматной» клетки близок к четырехугольному и прямой сетке. Встречается на деревянных сосудах неизвестного назначения с двумя треугольными ножками и берестяном наконечнике (Сырский чаа-тас). Вся наружная поверхность предметов покрыта резным узором, нанесенным в шахматном порядке, причем одни квадратики обклеены соломкой, другие окрашены в красный цвет.

Овальномочный мотив, украшающий венчики глиняных сосудов, выполнялся тем же способом, что и на изделиях позднетагарского этапа.

Треугольный мотив был распространен на керамических и кожаных предметах. На глиняные сосуды наносился при помощи треугольного штампа и заостренным предметом в виде горизонтального зигзага. На кожаных изделиях также изображен в виде зигзага, но исполнен в технике тиснения.

Треугольно-фестончатый мотив широко известен на керамических сосудах таштыкской эпохи. Представляет собой свисающие вниз треугольные фестоны, иногда заключающие в себе другие вписанные друг в друга резные треугольники или же составляющий пояс из треугольников, расположенных вершинами вверх и вниз, вплотную один возле другого. Техника нанесения мотива та же, что и на позднетагарском этапе.

Кружковый мотив обнаружен на керамике и кожаных изделиях. На керамических сосудах таштыкского времени сохраняются все три варианта кружкового мотива, распространенные на позднетагарском этапе. На фрагментах кожаных изделий круги переданы в технике тиснения [Кызласов 1960: 57-70, 121; Вадецкая 1986: 132-137].

Следует отметить, что все рассмотренные выше мотивы геометрического типа ранее имели распространение на первом и втором этапах развития прикладного искусства тагарской эпохи.

Криволинейный тип «таштыкского» орнамента характеризуют четыре мотива: спиральный, дугообразный, полуовальный, концентрические круги (табл. 3, 12-15).

Спиральный мотив встречается на керамических сосудах, деревянных булавах и посмертных масках. Тулово сосудов украшают наклепные спирали, равноудаленные друг от друга. На булавах мотив исполнен в технике резьбы, на масках – красной и черной красками.

Дугообразный мотив распространен на керамике на всем протяжении таштыкской эпохи. Исполнен штампом, изображался в верхней части сосудов в виде горизонтальной полосы из дуг, расположенных часто в два ряда.

Полуовальный мотив и концентрические круги известны на керамических сосудах и фрагментах костяных изделий. Полуовальный мотив, украшавший верхнюю часть сосудов и предметы из кости, наносился резной техникой. Концентрические круги налеплялись на тулово сосудов и исполнялись в технике резьбы на костяных предметах.

По наблюдениям Э.Б. Вадецкой, мотивы криволинейного типа получают распространение только с таштыкского времени [Вадецкая 1999: 63]. Вполне возможно, что эти орнаментальные мотивы могли быть занесены в Минусинскую котловину с миграцией гэгуней. Это предположение, отчасти, подтверждает тот факт, что полуовальный мотив и концентрические круги встречаются

в прикладном искусстве енисейских кыргызов VI–XII вв. [Худяков 1980: 115–116, табл. XXXVII; 1995: 153, рис. XI].

Сравнительное изучение прикладного искусства тагарской и таштыкской археологических культур дает все основания говорить о преемственности, существовавшей между этими культурами. Нами было установлено, что большая часть мотивов «таштыкского» орнамента была распространена еще в тагарское время и бытовала на протяжении VI–I вв. до н.э. Наиболее древними мотивами орнамента являлись круги, треугольники, ромбы, прямая и косая сетка, линейный мотив, волнисто-ломаные линии (зигзаги), овально-ямочный и уголкового мотивы, четырехугольники. На позднетагарском этапе во II–I вв. до н.э. под влиянием хуннов в орнамент вошел треугольно-фестончатый мотив, впоследствии широко известный в таштыкское время. В I–V вв. орнамент обогатился полуovalами, концентрическими кругами, спиралями и дугами, что могло быть связано с миграцией в Минусинскую котловину гэгуней.

Влияние традиций прикладного искусства тагарской культуры во многом сказалось и на бронзовых изделиях таштыкской эпохи. Для прикладного искусства «таштыкцев» I–V вв. также были характерны однофигурные и бифигурные изображения оленей, лошадей, птиц и сцены борьбы животных. Появление на отдельных бронзовых подвесках таштыкского времени рогообразных мотивов, по нашему мнению, было первой попыткой переосмыслить образы баранов и горных козлов, украшавших бронзовые изделия тагарского «звериного стиля».

1.2. Средневековые памятники прикладного искусства кыргызов

Прикладное искусство енисейских кыргызов VI–XIV вв., известное по памятникам Минусинской котловины, Тувы и Красноярского края, характеризуют украшенные орнаментом керамические сосуды («кыргызские вазы»), костяные накладные колчанов, бронзовые и железные детали узды и сбруи и другие металлические изделия [Худяков 1980: 114–115; 1995: 148–155; Длужневская 1998: 54–63; Бутанаев, Худяков 2000: рис. 9–15]. Выделяются три основных ти-

па орнамента енисейских кыргызов: геометрическо-криволинейный, растительно-рогообразный и зооморфно-антропоморфный.

К геометрическо-криволинейному типу кыргызского орнамента относятся двенадцать мотивов: линейный, угловой, треугольный, четырехугольный, ромбический, S-образный, кружковый, концентрические круги, крестообразный, овальный, полуовальный и косая сетка (табл. 4).

Линейный мотив наносился в виде резных горизонтальных линий, расположенных вдоль краев костяных накладок колчанов VI–VIII вв.

Угловой мотив встречается на фрагментах так называемых «кыргызских ваз» VI–VIII вв., характерных для эпохи чаа-тас (погребение Кезеелиг-хол). Мотив представляет собой широкую полосу, состоящую из штампованных вертикальных углов, расположенных друг над другом.

Треугольный мотив был распространен на «кыргызских вазах», датированных VI–X вв. Мотив образует широкая вдавленная полоса зигзага, ограниченная сверху и снизу широкими горизонтальными полосами. Свободное пространство между полосой зигзага занимают стоящие и свисающие треугольники.

Четырехугольный мотив обнаружен на двух фрагментах «кыргызских ваз» VI–VIII вв. (поселение Усть-Табат). Изображен в виде полосы прямоугольных вдавлений.

Ромбический мотив имел распространение на «кыргызских вазах» и железных деталях сбруи. На фрагменте «кыргызской вазы» VI–VIII вв. мотив исполнен в виде полосы ромбов, иногда вследствие небрежности штамповки от тиски перекрывают друг друга (поселение Усть-Табат). Ромбический мотив украшает также внешнюю поверхность двух железных накладок XIII–XIV вв. – шарнистой накладки с двумя подвижными щитками, завершающимися полусферными шишечками, и плоской широкой накладки с ажурно оформленными концами (могильник Тербен-хол).

S-образный мотив известен на костяных накладках колчанов VI–VIII вв. Исполненные в резной технике S-образные элементы соединены попарно и зеркально отображают друг друга, образуя волкаты.

Кружковый мотив и концентрические круги получили распространение на костяных накладках колчанов VI – VIII вв. и железных накладках сбруи XI–XII вв. Костяные накладки прямоугольной и полукруглой формы украшают мелкие повторяющиеся круги и концентрические круги. Железные накладки круглой формы имеют в центре концентрические круги, самый крупный из которых опоясывает косая сетка. В центре железных накладок круглой формы с рифленым краем помещен большой круг, окруженный косой сеткой (могильники Тербен-хол и Ортызы-оба).

Крестообразный мотив украшает только одну железную накладку узды XI–XII вв. (могильник Терен-хол). Всю поверхность накладки, имеющей форму полукреста, покрывает косая сетка и делят на две части вертикальная и горизонтальная линии. Пересечение двух линий образует крест, который вписан в круг.

Овальный мотив состоит из мелких овалов, напоминающих зерна, которые разбросаны на поверхности железных накладных блях узды и сбруи XI – XIV вв. Особенно интересна массивная ажурная бляха подквадратной формы с тремя округлыми и четырьмя полукруглыми ответвлениями в форме бараньих рогов. Вся поверхность бляхи украшена овальным мотивом и инкрустирована серебром (XIII–XIV вв., могильник Тербен-хол).

Полуовальный мотив представлен лишь на одной железной накладке узды XI–XII вв. (могильник Терен-хол). Расположенные вдоль прямоугольной накладки полуовалы соединены между собой и заполняют всю поверхность изделия.

Мотив косой сетки главным образом встречается на железных накладках узды и сбруи XI–XII вв. (могильники Терен-хол и Ортызы-оба). Узор нередко образует орнаментальные композиции с кружковым мотивом и концентриче-

скими кругами [Худяков 1980: 114-117; 1982: 27-31, 65-67, 200-201; 1995: 148-155].

Практически все рассмотренные нами орнаментальные мотивы геометрическо-криволинейного типа находят близкие аналогии в орнаменте тагарской и таштыкской культур. Исключение составляют S-образный и крестообразный мотивы, которые, очевидно, были заимствованы кыргызами у других кочевников Саяно-Алтая [Худяков 1980: 117].

Растительно-рогообразный тип кыргызского орнамента в основном украшает металлические изделия IX–XII вв.: пряжки, бляхи с прорезями и без прорезей, наконечники, бляхи-решмы, «Т»-образные соединители ремней, пластины на сумочках-каптаргаках (*табл. 5 а-б*). Данный тип включает семь орнаментальных групп [Длужневская 1998: 55-57].

Первая группа – схематическое изображение бегущей лозы. Часть декора условно относят к орнаментально-абстрактной форме. Материал – железо; орнамент выполнен инкрустацией или аппликацией серебром, реже золотом.

Вторая группа – розетки, плетенки, циркульные фигуры. Подобные изображения или являются центром более сложной композиции, или ограничены округлой формой изделия. Большая часть предметов служила для соединения ремней. Они из железа, узор инкрустирован серебром. Такие предметы найдены вместе с изделиями, на которых нанесен декор первой группы. Тем не менее первый и последний мотивы в данной группе являются деталями композиций бронзовых предметов.

Большинство комплексов с орнаментированными предметами первой и второй групп обнаружено на правом берегу р. Енисей в пределах Тувы и в долине р. Хемчик. Декор в виде бегущей лозы выгравирован на клинке сабли, известной как «меч Багыра»; украшает гирлянду с шаровидными концами и фигурно оформленным язычком, а также встречается на двух сложносоставных предметах – крюке на пластине и крюке на пластине, завершающейся пряжкой, подвесном крюке и обойме (X–XII вв., могильник Эйлинг-Хем III). Шляпки за-

клепок на рукояти выполнены в виде четырехлепестковых розеток; семилепестковая розетка выгравирована на железной полусферической бляшке (X–XII вв., могильник Эйлиг-Хем III). Предмет с восьмилепестковой розеткой, датруемый XI–XII вв., найден в могильнике Шанчиг (долина р. Элегест) [Кызласов И. 1983: 42–44].

Третья группа – изображения цветка в виде висящей кисти, плода округлой формы и языка пламени. Эти символы, как и узоры второй группы, являются собой целостные изображения и обычно располагаются в центре свободного поля. В его построении значительную роль играет бегущая лоза. Цветок и плод иногда замыкают вертикальную цепочку из связанных трилистников. Часто стиль декора с этими фигурами приближается к псевдоажурному с непросеченным фоном, в котором все линии элементов, изгибаясь, соприкасаются между собой.

Большинство изделий с этими декоративными символами отлито из бронзы и может быть датировано IX–XI вв. Эти предметы главным образом обнаружены в комплексах центральной Тувы, долине р. Хемчик и Туюкянском кладе. Наибольшее внимание заслуживает крупная бронзовая пряжка с мотивом в виде округлого цветка или плода и трилистником над ним. Пряжка вместе с бляхами и Т-образным тройником с антропоморфными изображениями входит в состав сбруйного набора (могильник Эйлиг-Хем III). Г.В. Длужневская считает, что антропоморфные изображения и гирлянды из цветов и плодов были навеяны сюжетами буддийской иконографии [Длужневская 1998: 56].

Четвертая группа – пальметки в виде изображения островерхого лепестка трилистника или более сложной фигуры из листьев и лепестков. Обычно эти элементы образуют часть более сложных композиций бегущей лозы, древовидных и рогообразных фигур, и поэтому входят в следующие выделенные группы. Иногда этот мотив встречается на свободном поле (находки из могильников Тора-Тал-арты, Бай-Булун, Чинге).

Пятая группа – изображения побега в виде древовидно-рогообразной фигуры с расходящимися вверх ветвями, на которых или висят различные «подвесы», или сами они создают по сторонам замкнутые изобразительные поля для других смысловых, более существенных элементов, которыми выступают узоры второй, третьей и четвертой групп.

К пятой группе можно также причислить стилизованное изображение рогов, помещенное между двумя горизонтальными полосами. Данный мотив украшает верхнюю часть высокой узкогорлой «вазы» VI–X вв. из Минусинской котловины [Худяков 1995: 149, рис. VII].

Шестая группа – изображения древовидного побега со сходящимися наверху ветвями, имеющими тенденцию к образованию или образующими сердцевидную фигуру. Внутри очерченного растительным побегом поля могут находиться элементы второй-четвертой групп. Пятая и шестая группы иногда смыкаются в одну фигуру, а в цельносимметричном положении образуют седьмую группу.

В могильнике Эйлиг-Хем III изображения древовидного побега встречаются на предметах X–XII вв.: бронзовой бляхе с рифлеными краями и орнаментом на кружковом фоне; и на железных изделиях с инкрустацией серебром – бляхе с подвесным кольцом и пряжках с удлиненными щитками [Кызласов И. 1983: 42-44].

Седьмая группа – крестообразные изображения фигур из растительных и древовидных побегов с центральной розеткой или без нее. Известны на изделиях из Центральной Тувы, долин рек Хемчик и Элегест.

Растительно-рогообразный тип орнамента в целом не был характерен для раннекыргызского («таштыкского») прикладного искусства и своим появлением обязан влиянию других народов, с которыми кыргызы в эпоху средневековья имели политические, экономические и культурные связи. Большая часть орнаментальных групп (за исключением третьей группы) сформировалась в результате контактов кыргызов с тюркскими племенами, которые, в свою оче-

редь, находились в тесном взаимодействии с культурой земледельческого Союза. Кроме того, первая орнаментальная группа растительно-рогообразного типа имеет также аналогии с декором изделий VIII в. из Пенджикента, что позволяет говорить о возможности прямого влияния согдийского искусства на кыргызский орнамент [Ремпель 1961: 108, рис.41; Распопова 1980: 61-64; Гаврилова 1968: 24-30]. Третья группа имеет сходство с орнаментом киданьских изделий периода Восточного Ляо и связана с буддийской символикой [Вайнштейн 1966: 292-347; Савинов 1984: 89-103].

К зооморфно-антропоморфному типу орнамента принадлежат композиции с изображениями животных, птиц, антропоморфных фигур и их орнаментально-абстрактные подобию. Подобные изображения получили распространение на металлических изделиях IX–XI вв. (табл. 6).

Обращает на себя внимание Т-образный соединитель ремней из бронзы, на котором в технике гравировки исполнена сложная композиция с реалистическими изображениями козлов и растительным орнаментом (могильник Шанчиг). В центре изделия помещена восьмилепестковая розетка, от которой отходят три пальметки, соединяющие центральный рисунок с другими частями композиции. Справа и слева от розетки и под ней располагаются аналогичные друг другу изображения козлов, стоящих на стилизованном распутившемся цветке.

Более многочисленны изображения птиц. Это подвеска в виде летящей водоплавающей птицы с раскрытыми крыльями, в геральдической позе, изготовленная из белой, оловянистой бронзы (поселение Конгурэ); бронзовые бляшки, украшенные композициями из летящих птиц с хвостами в форме островерхого цветка, птицы, вписанной в сердцевидную форму (Копенский чаатас) и пары стоящих на распутившемся цветке птиц (могильник Шанчиг); а также бронзовые пряжки со схематичными изображениями пары птиц (могильники Шанчиг, Пий-Хем, Сарыг-Хая II) и бляха в форме сосуда, внутри которого

изображена птица с раскрытыми крыльями, держащая в клюве цветок (могильник Тора-Тал-Арты).

Антропоморфные изображения встречаются на уже упоминавшемся Т-образном тройнике (могильник Эйлиг-Хем III) и на трех бронзовых подвесках (Копенский чаа-тас). Бронзовые подвески, имеющие овальную и каплевидную форму, условно передают мужские лица. На одной из подвесок каплевидной формы помимо черт лица схематично изображены волосы и борода мужчины [Длужневская 1998: 57-59, 62; Бутанаев, Худяков 2000: рис. 15; Худяков 1982: 67; 1995: 151].

Изображения животных и птиц, на наш взгляд, представляют собой прежде всего синтез местных и тюркских традиций. Вместе с тем в композиционном построении и геральдичности изображений птиц на бляшках из Копенского чаа-таса, видимо, сказалось также влияние изделий китайского производства, импорт которых в Саяно-Алтай возрос в эпоху «Кыргызского великодержавия» [Худяков 2003: 100-101]. Что же касается антропоморфных изображений, то они отразили взаимодействие кыргызов с представителями лясской культуры и культурой Сасанидского Ирана [Вайнштейн 1966: 292-347; Длужневская 1998: 55-57; Худяков, Хаславская 1990: 120-121]. В частности, бронзовые подвески с изображениями человеческого лица напоминают фалары-апотропей, запечатленные на Сасанидских блюдах [Даркевич 1976: 58].

Таким образом, кыргызское прикладное искусство VI–XIV вв., с одной стороны, сохранило традиции предыдущего, таштыкского этапа развития, а с другой – обогатилось достижениями прикладного искусства народов, с которыми енисейские кыргызы вступали в тесные торговые и культурно-исторические связи. Наиболее сильным на орнаментальное искусство енисейских кыргызов в средние века было влияние древних тюрков, согдийцев и киданей. Тюрки привнесли в кыргызский орнамент S-образный и крестообразный мотивы, различные циркульные фигуры, розетки, плетенки, древовидно-рогообразные фигуры, пальметты и полупальметты. Под влиянием согдийского

искусства в орнамент енисейских кыргызов вошло изображение бегущей лозы; влияние киданей выразилось в проникновении в орнамент изображения цветка в виде висячей кисти, округлого плода и языка пламени. Из сказанного выше следует, что в VI–XIV вв. в кыргызском прикладном искусстве развивался сложный синкретичный орнамент, который складывался под воздействием многочисленных культурных влияний.

1.3. Прикладное искусство кыргызов в новое время

В XV–XIX вв. прикладное искусство кыргызов, опираясь на традиции древнего и средневекового времени, продолжало развиваться и совершенствоваться. Кыргызское прикладное искусство нового времени известно по материалам, собранным на территории Кыргызстана, Мургабского и Джиргатальского районов Таджикистана, Андижанской, Наманганской и Ферганской областей Узбекистана, а также Синьцзян-Уйгурской автономной области КНР [Антипина 1962: 67–68; Мошкова 1954: 66; Абрамзон 1959: 363–366]. В этот период прикладное искусство представлено ковроткачеством, изготовлением разного типа узорных войлочных ковров и предметов домашнего обихода из орнаментированного войлока, плетением орнаментированных циновок, вышивкой, узорным ткачеством, тиснением по коже, резьбой по дереву и ювелирным производством [Антипина 1963: 526–531; Махова 1959: 44–45; Абрамзон 1990: 394–395].

Изготовлением шерстяных ворсовых ковров и мелких ковровых изделий в новое время занимались памиро-алайские, ферганские и кашгарские кыргызы. Ворсовое ткачество не имело широкого распространения и было развито в основном, среди племен, входивших в родоплеменной союз ичкилик, особенно у кыргызов племени кадырша. Помимо ичкиликов, ворсовое ткачество получило развитие также у кыргызов, живших в непосредственной близости к ним и принадлежавших к родоплеменным группам адигине, мунгуш, монголдор, багыз, мундуз, кутчу [Абрамзон 1959: 363–364; Антипина 1968: 59; Махова 1959: 53].

К числу крупных ворсовых изделий относятся ковры (килем), ковровые дорожки для украшения юрты (тегирич), навесные ковровые «двери» для юрты (эшик тыш); к мелким изделиям – мешки разного назначения, имеющие ковровую лицевую сторону (чавадан, баштык), подвесные «полки» (аяк койчу, кош жабык), переметные сумы (куржун), коврики для седла (эгер кёпчюк) и др. Первоначально было принято изготавливать ворсовые ковры небольших размеров, однако с конца XIX в., когда они стали поступать в продажу на местные рынки, кыргызские мастерицы начали ткать ковры больших размеров (примерно 150 x 300 см) [Антипина 1968: 60-63, табл. VIII].

Кыргызские ковры, как и туркменские и узбекские, ткали на простом горизонтальном станке джукён. Такие станки использовали повсюду для изготовления больших ковров на продажу или для поставок ханскому двору в Коканде [Антипина 1968: 65; Усенбаев 1961: 75]. Сначала станок делали из четырех деревянных брусьев, а позднее – из двух жердей и трех палок, служивших для создания зева, его раскрытия и перемены ниток основы. Уток и ворсовые узлы прибавляли деревянным гребнем с зубьями, ворсовую нить отрезали ножом, а ворс подравнивали ножницами. Узел в кыргызских коврах полуторный. Высота ворса 6-8 мм; плотность ковра в среднем 80-90 тыс. узлов на 1 м². Ковры большого размер ткали обычно коллективно, главным образом из овечьей шерсти, но на основу шла также верблюжья и козья шерсть [Антипина 1962: 76-80; Абрамзон 1990: 396].

В красочной гамме ковров и ковровых изделий преобладают два цвета – мареново-красный и индигово-синий, которые даются в глубоко приглушенных тонах. Кроме красного и синего в ограниченном количестве используются также желтый, оранжевый, розовый, зеленый, белый, коричневый и черный цвета [Антипина 1968: 67]. Кыргызские ковровые изделия лишены пестроты, выделяются гармоничным сочетанием контрастных тонов и оттенков, свидетельствуя о высоком художественном мастерстве и тонкости вкуса ковровщиц. Кыргызы долгое время пользовались для окраски шерсти, войлока и ниток расти-

тельными красителями, полученными из корня ревеня, кожуры побегов шиповника и тала, лишайников и других растений. Но с конца XIX в. стали внедряться дешевые анилиновые красители, применение которых заметно ухудшило качество ковровых изделий [Айтмамбетов 1967: 210; Антипина 1962: 21-22].

Декор большинства ковров делится на центральное поле и бордюр. К.И. Антипина в построении центрального поля ворсовых ковров выделила девять основных типов:

- 1) центральное поле разделено на продольные полосы, по которым располагаются узоры;
- 2) на центральном одноцветном поле расположены однородные узоры в продольном и поперечном направлениях;
- 3) все центральное поле разделено на квадраты или прямоугольники, отделенные друг от друга узорными полосами;
- 4) все центральное поле состоит из крестообразных рамок, в которые вписан узор такой же формы;
- 5) центральное поле занимают шести- или восьмиугольные медальоны, расположенные в виде прямой сетки;
- 6) вдоль центрального поля проходят ломаные полосы, образующие квадраты или ромбы, заполненные однотипными узорами;
- 7) центральное поле включает два или три ступенчатых многоугольника, в центре которых расположены ромбы;
- 8) на всем центральном поле располагаются крупные ромбовидные узоры, соединенные между собой;
- 9) центральное поле занято крупным узором, разработанным на основе узбекских шелковых тканей [Антипина 1968: 72-75, рис. 11-12].

Наиболее распространенными мотивами в орнаменте ворсовых ковровых изделий являются геометрические узоры: квадраты с уступчатыми краями или вытянутыми концами – омуртка (позвонок), жолборс таман (след тигра), кереге

кёз (глаз, отверстие в решетке юрты); треугольники – тумарча (амулет), кабырга (ребро); крестообразные фигуры – чайдош (чайник), машаты; простые и ступенчатые ромбы – ит таман (след собаки); меандр – келит (замок); звездчатые формы – жылдыз; а также восьмиугольники – кекелик каш (брови куропатки) [Абрамзон 1990: 396-397; Антипина 1968: 66-71, рис. 7-10]. Вместе с тем в орнаменте представлены растительные и рогообразные мотивы, такие как тогуз дёбё (девять холмов), алма кёчёт (узор яблони), кочкорок, кочкор мюйюз (рог барана) и др. [Антипина 1968: 69-71, рис. 8, 1-5, 7, 8, 10, 11, 22; рис. 9, 1-10]. В конце XIX в. в ковровый орнамент вошел мотив в виде сцепления четырех С – орус кёчёт (русский узор), который мог быть скопирован с русской парчевой ткани или ситца [Антипина 1962: 59; Антипина 1968: 70, рис. 8, 22].

Ковровый орнамент имеет большое сходство с орнаментальными мотивами на кыргызских циновках из чия (ашкана, чыгдан) и войлочных изделиях. Как отмечают исследователи, по своему орнаменту и колористическим особенностям кыргызские ворсовые ковры наиболее близки к коврам андижанского типа, в создании которых наряду с узбеками участвовали и кыргызы, и к коврам, изготавливавшимся в Восточном Туркестане. В мотивах орнамента встречается много аналогий с каракалпакскими, туркменскими и узбекскими коврами [Абрамзон 1990: 397; Антипина 1968: 77].

Изготовление ворсовых ковров, очевидно, бытовало у кыргызов с глубокой древности. Датированный V в. до н.э. ворсовый пазырыкский ковер имеет сходство с кыргызскими коврами нового времени в цветовом решении, орнаментации и технике исполнения [Балонов 1991: 90-94, 96, рис.1, ил.7; Руденко 1968: 45-47, ил. 33-35]. В построении центрального поля ковер пазырыкской культуры ближе всего шестому типу кыргызских ковров, при котором центральное поле образуют квадраты, заполненные однотипными узорами [Антипина 1968: 73-74, рис. 11,6].

В новое время среди кыргызов более широко были распространены войлочные ковры и различные бытовые предметы из орнаментированного войлока.

Существует несколько технических приемов орнаментации войлочных изделий. Первый прием заключается во вкатывании в основной фон войлока узоров из цветной шерсти. Ковры данного типа называют ала кийиз. Второй прием – аппликация посредством нашивания на войлочную основу узора из окрашенного войлока или из ткани. Третий прием сводится к так называемой мозаичной технике и состоит в сшивании вместе элементов одного узора, вырезанных одновременно из двух разных по цвету кусков войлока. При этом одни из них являются узором, а другие фоном, и наоборот. Ковры, изготовленные двумя последними способами, получили название шырдак (шырдамал, тёрбёлжон). Помимо постилочных ковров кыргызы делали из орнаментированного войлока также подвесные сумки, декорированные только с лицевой стороны (аяк кап, кашык кап, табак кап); футляры для хранения и перевозки пиал (чыны кап); мешки для хранения домашних вещей (чавадан); отдельные принадлежности сбруи, декоративные полосы для внутреннего оформления юрты (жабык баш) и другие предметы [Махова, Черкасова 1968: 13-15].

Орнаменту на войлочных изделиях присущи простота, четкость и декоративность узора, сравнительно крупные размеры, он окрашивается преимущественно в два основных цвета: синий и красный, коричневый с оранжевым, красным или желтым [Абрамзон 1990: 398]. Орнамент шырдаков и ала кийизов, как и в других видах прикладного искусства, складывается главным образом из крупных рогообразных мотивов – кочкор мюйюз, теке мюйюз (рог горного козла) – их разнообразных сочетаний: рогообразных завитков с развилками и отростками – карга тырмак (когти ворона), ала бакан; завитков, скомпонованных в крестообразные фигуры (тёрт мюйюз) или заключенных в круги, овалы и ромбы (табак оюу). Среди других узоров в орнаменте войлочных ковров встречаются парные миндалевидные фигуры – куш канат (крылья птицы), бадам (миндаль); цепь мелких односторонних завитков – ит куйрук (хвост собаки); линия зубчиков или треугольников – ийрек (зигзаг), тумарча; квадратики, поставленные углом на треугольники, – топчу баш (головка пуговицы); ряд крючков, разверну-

тых в разные стороны, - ала мончок (пестрые бусы) и др. [Махова, Черкасова 1968: 17-18, 21-22, рис. 3-5; 25-26; Антипина 1962: 26-28].

Шырдаки и ала кийизы имеют форму прямоугольника, размеры которого примерно от 300 x 150 до 420 x 200 см, и состоят обычно из центрального поля и каймы. При общности орнаментального строя войлочных ковров типа шырдака в разных областях Кыргызстана в них есть определенные локальные различия. Среди них – ковры с крупным сплошным узором и с каймой разной ширины (Чуйская долина); с большими квадратами, прямоугольниками или ромбами, поставленными на угол, внутри и между которыми размещаются узоры (Северный Кыргызстан, Джалал-Абадская область); с делением центрального поля на две половины по принципу позитива и негатива (Северный Кыргызстан); с крупными кругами на центральном поле (Прииссыкулье и Тянь-Шань) и др. [Махова, Черкасова 1968: 15, 18-21, рис. 2, 6,7].

Кыргызские войлочные ковры встречают близкие аналогии с подобными коврами казахов, с войлочными изделиями полукочевых узбеков, а также некоторых народов Северного Кавказа: карачаевцев, кумыков, чеченцев [Иванов, Махова 1960: 4-6; Народы Кавказа, I, 1960: 266-267; Гаджиева 1961: 88, 222]. Как считают Е. И. Махова и Н. В. Черкасова, орнаментация и техническое исполнение войлочных ковров кыргызов берут свои истоки в памятниках искусства скифского времени: в войлочных изделиях из курганов пазырыкской группы на Алтае (V-IV вв. до н.э.) и материалах погребений Ноин-Улы в Монголии (I в. до н.э. - I в. н.э.) [Махова, Черкасова 1968: 18; Древнее искусство Алтая 1958: № 47-49; Руденко 1962: табл. XXXIX-XL; LXX, 2; LXXII, 2].

Плетение орнаментированных циновок из стеблей растения чий в новое время бытовало среди всех родоплеменных групп кыргызов, в том числе и у живших на Восточном Памире и Джиргатале (Таджикистан) [Махова 1968: 33; Антипина 1962: 44-45; Шибаева 1955: 109-111]. Для плетения циновок использовался специальный станок, состоявший из двух вертикально укрепленных жердей с развилками на концах, в которые вкладывалась поперечная жердь.

Через эту жердь перебрасывали шерстяные нити коричневого цвета, которые с двух концов были намотаны на камни, служившие грузилами. Поперек перебросенных нитей клали стебель чия, а камни с намотанными на них нитями перекидывали с одной стороны на другую, соединяя таким образом стебли. Перед тем как вставить стебли в станок, их оплетали шерстью разных цветов так, чтобы получился определенный узор. После этого при помощи станка стебли соединяли в узорную циновку. В начале и в конце узорного чия на ширину до 60 см вплетали неоплетенные стебли, чтобы при перекочевках предохранить узорную циновку от пыли и износа [Махова 1968: 34-35, рис. 6-8].

Аналогичный станок, применяемый для плетения циновки из стеблей чия и камыша, известен у казахов, каракалпаков, туркмен, полукочевых узбеков, у башкир, а также народов Сибири и Сахалина – нанайцев и айнов [Руденко 1955: 151, рис. 116; Попов 1955: 100-103; Шибаева 1955: 109-111].

Узорная циновка у кыргызов являлась необходимой частью юрты и служила для ее утепления и украшения. Техникой плетения из чия делали длинные циновки, которые ставили между решетчатым остовом юрты и ее кошемными покрывалами (чыгыман канат чий); циновки, которые служили ширмой, отгораживающей хозяйственный уголок в юрте (ашкана); внутреннюю сторону дверной завесы юрты (эшик чий), нашитой на кошму; футляры для хранения и перевозки пиал (чыны кап). Преобладающими цветами в колорите узорных циновок, как и в войлочных изделиях, являлись сочетания ярко-красного и синего тонов [Махова 1968: 34; Абрамзон 1990: 399].

Орнамент узорных циновок, в основном, имеет геометрический характер. Среди узоров преобладают рогообразные завитки – кочкор мюйюз, теке мюйюз, карга тырмак, табак оюу; ступенчатые и простые ромбы – омуртка (позвонок), кереге кёз (отверстие решетки юрты); квадраты – чымын канат (крылья мухи); треугольники – тумарча. Встречаются также зигзаги (ийрек), лапчатые и крестообразные фигуры (бадам, жагалмай и т.п.), из растительных мотивов – тогуз дёбё (девять холмов), кыял (фантазия), сдвоенный «восточный огурец» и

др. [Махова 1968: 37; Рындин 1948: табл. XXXII, 7-10, табл. XXXIII – XXXIV, XXXV, 10-11].

Рассматривая построение орнамента циновок, Е. И. Махова выделила три основных типа композиции [Махова 1968: 37-46, рис. 9-14]. К первому типу исследователь относит раппортное построение орнамента, занимающее все поле циновки. Здесь известны два основных варианта:

а) все поле циновки занято одним, ритмически повторяющимся узором, расположенным по горизонтали;

б) все поле делится на два горизонтальных пояса. Циновки первого типа получили широкое распространение в Северном Кыргызстане, а также встречались в северных районах Джалал-Абадской области.

Второй тип композиции циновок представляет собой деление поля на прямоугольную и косую сетку. Он характерен для Прииссыкуля, Тянь-Шаня и Джалал-Абадской области.

Циновки третьего типа украшены замкнутыми композициями: а) трехчастное или четырехчастное деление всего поля по вертикали с выделением более крупной средней части; б) ковровый рисунок с выделением центрального поля и четырехстороннего обрамления. Данный тип известен только в Ат-Башинском и Тогуз-Тороуском районах Тянь-Шаня.

Помимо кыргызов, изготовлением узорных циновок занимались казахи и некоторые народы Кавказа (курды, азербайджанцы) [Иванов, Махова 1960: 3-5; Абрамзон 1990: 399].

Одно из значительных мест в искусстве кыргызов нового времени занимала вышивка. Ею украшали женскую и мужскую одежду (замшевые штаны, юбки онюр и бельдемчи), головные уборы (калпак, элечек, чач кеп) и различные предметы домашнего обихода: декоративные полосы (джабык баш, ашкана башы), сумки (баштык, аяк кап), подвесные полки (текче), платки (дурия), чехлы для подушек (джаздык), покрывала и т.д. [Чепелевская 1968: 79, 93-95; Махова 1959: 50-51].

К лучшим образцам вышивального искусства принадлежит настенный ковер – туш кийиз, широко распространенный по всему Кыргызстану (за исключением юго-западных районов Ошской области, которые населяли кыргызы - ичкилики). В XIX в. мастерицы делали такие ковры обычно из войлока и украшали аппликацией из красного сукна или вышивкой цветной шерстью. Туш кийиз, имеющий прямоугольную форму, вытянут в ширину, сверху и с боков его обрамляет широкая вытянутая полоса из черного бархата. К поперечной части бархатного обрамления ковра обычно пришивали один, два или три спускающихся бархатных треугольника, которые иногда украшали плетеным из цветных ниток кружевом с бахромой. Среднюю, невышитую часть туш кийиза в отличие от черного бархатного обрамления делали из яркого одноцветного или узорного узбекского шелка, реже из бархата, плюша и парчи. Вышивка располагалась широкой полосой, обрамленной узкими полосками по внутренней и внешней стороне туш кийиза, придавая композиции ковра завершенность. Выделяется несколько способов построения орнамента широкой полосы туш кийиза:

- 1) узор состоит из ряда повторяющихся одинаковых мотивов с ритмическим чередованием деталей рисунка и цвета;
- 2) узор представляет собой повторение двух разных мотивов (обычно круглой розетки и вытянутого столбика с симметричными завитками сверху и снизу) [Чепелевская 1968: 88-90].

Кыргызские мастерицы вышивали бумажными, шерстяными или шелковыми нитками разных цветов: по бархату, хлопчатобумажной и шерстяной ткани, по сукну, войлоку и коже. Из технических приемов в основном применялись тамбурный шов и вышивка гладью, а также петельный краевой шов и шов «косичка». В конце XIX в. под влиянием русской вышивки распространился шов крестом и вышивка по белой хлопчатобумажной ткани [Абрамзон 1990: 398; Антипина 1962: 27].

Орнамент кыргызских вышивок отличается крупными размерами, ясностью и мягкими очертаниями. С большим художественным мастерством кыргызские вышивальщицы определяли размеры мотивов на орнаментированной поверхности, достигая уравновешенности композиции, гармоничного соединения узора и свободного фона. В вышивке встречается много орнаментальных мотивов, общих с другими видами кыргызского прикладного искусства: различные вариации рогообразного узора кочкор муюз (рог барана); мотива карга тырмак (когти ворона) в виде трехпалой лапы; мотива куш канат, напоминающего расправленные крылья птицы; а также узоры ит куйрук (хвост собаки), чымын канат (крылья мухи), тумарча (амулет), ала бакан (шест с крюками), ийрек (зигзаг), омуртка (позвонок), кереге кёз (отверстие юрты) [Чепелевская 1968: 83-84, рис. 4-5; Рындин 1948: табл. XVI, XXXVIII, 4]. Кроме того, характерными для вышивки являются мотив кёёкёр, воспроизводящий форму сосуда для кумыса; Ж-образная фигура – жёргёмюш (паук); пунктирные черточки – секиртме (прыгающий); растительно-цветочные мотивы – кыял (фантазия), анар (гранат), бадам (миндаль) и др. Особенно интересны круглые розетки, разделенные на четыре части (топу тала – «поле тюбетейки»), с цветком внутри (тогуз дёбё) и с загнутыми в одну сторону лепестками (айчык «луна» или кюн – «солнце») [Рындин 1948: табл. XIV, 1, XXV, 1, 2, 4, 7, XXVIII, 9; Чепелевская 1968: 83-84, рис. 4, 1-5, 15, 19, 29; рис. 5, 1-5, 30-31]. В сочетании с орнаментальными мотивами в кыргызской вышивке встречаются стилизованные изображения животных – горного козла, барана, лошади, оленя, верблюда, осла, зайца, коровы, а также разных птиц. Своими условно-упрощенными очертаниями многие из них напоминают бронзовые амулеты в виде однофигурных и бифигурных изображений животных таштыкского времени и изображения животных и птиц на металлических изделиях енисейских кыргызов IX-XI вв. В конце XIX в. широко распространились изображения петухов, подражающие узорам русской и украинской вышивки [Антипина 1962: 59].

Своими техническими приемами и орнаментацией кыргызская вышивка наиболее близка к вышивке казахов, узбеков и таджиков [Абрамзон 1990: 398; Чепелевская 1968: 95].

Большим разнообразием в этот период отличалось безворсовое узорное ткачество, широко известное на территории Кыргызстана. Кыргызские мастерицы ткали верхнюю мужскую одежду, декоративные полосы, хозяйственные мешки (кап), переметные сумы (курджун), паласы, постилаемые на пол. Для всех видов ткачества кыргызы использовали горизонтальные узконавойные разборные станки – ормёк, простые устройства того же типа, как у казахов, полукочевых узбеков, каракалпаков, туркмен [Абрамзон, Антипина, Васильева и др. 1958: 124, рис. 35; Антипина 1962: 51-53, рис. 24; Шибаета 1956: 29-30, рис. 3]. В ходе этнографических исследований было выделено три вида безворсового узорного ткачества: терме, кажары, беш кеште. На всей территории Кыргызстана получил распространение способ тканья (терме) при плотной основе из нитей разного цвета и одноцветном утке, со скромной цветовой гаммой. Основные сочетания цветов – красного и синего глубоких тонов, оранжевого с коричневым, красного с коричневым, реже оранжевого с синим. В южной части республики бытовал второй способ тканья (кажары, букары), для которого характерны особая техника, чередование узорных и одноцветных полос и своеобразный орнамент. Основные цвета ткани кажары – красный различных оттенков, индиго, оранжевый, белый и коричневый. Третий способ (беш кеште), напоминающий вышивку гладью, встречается в Ошской области и в значительной части Таласской долины. Его характерные черты – тканье на двух утках, преобладание геометрического узора, светлый однотонный фон и определенное сочетание контрастных цветов узора: красного и синего глубокого тона; дополнительные цвета – желтый, зеленый и коричневый [Антипина, Махова 1968: 49-58].

К числу орнаментальных мотивов, украшающих изделия безворсового ткачества, относятся мюйюз, кочкор мюйюз (рог барана), жолборс тырмак (ког-

ти тигра), кекилик каш (брови куропатки), ит таман (след собаки), тогуз дёбе (девять холмов), тегерек кёчёт (узор круга), бадам (миндаль), карга тырмак (когти ворона), кыял (фантазия), кабырга (ребро), ийрек (зигзаг) и др. [Антипина, Махова 1968: 53-56, рис. 8, 12, 13; Рынди́н 1948: табл. XIV. 1-3, XV, 2, XVIII, 7]. Схожие с кыргызскими виды узорного ткачества и присущий им орнамент представлены у полукочевых узбеков, казахов, каракалпаков и туркмен [Мошкова 1954: 71; Морозова 1959: 16; Жданко 1958: табл. III, 3, 5, 6, 7].

Своими корнями кыргызское безворсовое ткачество уходит в VI-V вв. до н. э., ко времени бытования скифского искусства. Обнаруженные во втором Пазырыкском кургане шерстяные ткани типа паласа близки к кыргызским паласам нового времени по техническому исполнению и колористической гамме, в которой преобладают белые, желтые, красные и синие тона [Руденко 1968: 68-74, ил. 56-58].

В XVI-XIX вв. кыргызы занимались также тиснением по коже, резьбой по дереву и художественной обработкой металла. Эти виды прикладного искусства были хорошо известны предкам кыргызов. Тиснение по коже и резьба по дереву впервые встречаются в I-V вв. в эпоху таштыкской культуры. Еще более древнее происхождение имеет изготовление изделий из металла, которое восходит ко времени бытования тагарской культуры - VI - I вв. до н.э.

Из обработанных шкур и кожи кыргызы шили одежду и обувь, делали части конской сбруи – кичимы, потфеи (подхвостники), подпруги, уздечки, ремни; посуду для хранения молочных продуктов и другие предметы хозяйственного обихода. Среди них – сделанные обычно из верблюжьей кожи сосуды для кумыса (кёёкёр, кумура, кёнёк), футляры для хранения пиал (чыны кап), сундучки (джигдан). Деревянные сундучки и чыны капы иногда обтягивали кожей [Абрамзон, Антипина, Васильева и др. 1958: 126, 193-195].

Чаще всего кожаные изделия украшались техникой тиснения, которое производилось тремя способами: 1) с помощью орудия, имеющего заостренный конец; 2) с помощью подкладной веревки; 3) горячим способом с применением

металлических форм (калып) различных размеров. Наиболее распространенными узорами на кожаных изделиях являются кочкор мюйюз (рога барана); кыял (мечта, фантазия); тумарча (треугольник, имеющий значение амулета); ит куй-рук (хвост собаки); карга тырмак (когти ворона); кыйма (тонкая талия); ийрек (зигзаг); айчык (круг, луна) [Айтбаев, Иванов 1968: 125-126, рис. 3]. Орнамент, вытесненный на кожаных изделиях, очень близок узорам казахов. Орнаментальные мотивы на кёёкёрах по своей форме имеют много общего с алтайским тисненным узором на таких же сосудах. Некоторые узоры (парные спирали) аналогичны якутским, тувинским и калмыцким мотивам орнамента [Абрамзон 1990: 399; Айтбаев, Иванов 1968: 131].

Из дерева кыргызские мастера изготавливали деревянный остов юрты, ее двери и косяки и предметы домашнего быта. Резьбой, а иногда росписью, украшали двери и дверную раму юрты; деревянные подставки под джюк – такта, на которые складывали кошмы, ковры и постель, в южных районах они имели также вид поставца – джаван с украшенной передней стенкой; сундуки для лепешек – укёк; шести-вешалки для одежды и для конской сбруи – ала бакан; луки детских седел – айырмач и мелкие бытовые предметы: футляры для пиал – чыны кап; мешалки для кумыса – пишкек, черпаки для разливания жидкой пищи – чёмюч, деревянные подставки для светильников – чырак пая и т.д. [Черкасова 1968: 132-137, рис. 1-7].

В качестве материала для изготовления бытовых предметов использовались различные по степени твердости и упругости древесины породы дерева: береза, тополь, ива, арча, орех. Кыргызские мастера-древоотделочники применяли две техники резьбы: рельефную и плоскую, при этом плоская резьба часто украшалась красной, синей, белой и желтой красками [Бурковский 1954: 88]. Техника плоской резьбы имеет в кыргызском прикладном искусстве древнее происхождение. В этой технике выполнен орнамент на деревянных плакетках таштыкской эпохи [Кызласов 1960: 121, рис. 39, 41; Вадецкая 1999: 115, рис. 62].

Орнамент, встречающийся в кыргызской резьбе и росписи, немногочислен. Это главным образом различные сочетания рогообразных завитков (мюйюз), соединенных или попарно (кош мюйюз), или по четыре (тёрт мюйюз); спирали, сочетающиеся с вихревой розеткой и S-образными фигурами; а также узколепестковые розетки, мелкие круги, квадраты, ромбы [Черкасова 1968: 138]. Кыргызская резьба и роспись наиболее близки прикладному искусству казахских мастеров [Масанов 1958: 47-48].

В новое время кыргызские кузнецы и ювелиры изготавливали в основном художественные изделия из железа и серебра. Серебром и посеребренным железом украшали детали конской сбруи (бляшки, подвески); женские украшения (кольца, браслеты, наконечники, серьги, пуговицы и т.п.); мужские кожаные пояса, а также некоторые предметы быта – ножи, огнива, шесты-вешалки, сундучки, футляры для чашек, кожаные сосуды для кумыса, обтянутые кожей деревянные футляры для пиал. Очень интересны по форме мелкие бляшки, украшавшие кыргызские кичимы: они выполнялись в виде многолепестковых, прямоугольных, пальметтовидных и крестообразных розеток симметричного и асимметричного строения [Иванов, Махова 1968: 96-97, 107]. Подобные бляшки бытовали в эпоху средневековья у енисейских кыргызов [Евтюхова 1948: рис. 94].

Технические приемы орнаментации кыргызских изделий из металла отличались разнообразием: аппликация (насечка серебром по железу), гравировка, чеканка, штамповка, ажурная резьба, чернь, украшение эмалью, зернью, цветными камнями, кораллами. Первые три техники были известны енисейским кыргызам, остальные приемы были восприняты кыргызами, очевидно, в новое время под влиянием среднеазиатских городских центров [Левашова 1952: 126; Худяков 1982: 27-31; Длужневская 1998: 55-57].

Орнамент на металлических изделиях составляют «волна» с завитками, зигзаг, заштрихованные треугольники, ромбы, четырехлепестковые розетки,

мелкие кружки, крестообразные фигуры, узоры в виде скобки, рогаобразные завитки и т. д.

По технике исполнения и декору кыргызские изделия из металла имеют сходство с произведениями казахов, узбеков, башкир, алтайцев, тувинцев и бурят [Иванов, Махова 1968: 113, рис. 22, 120-121].

Особого внимания заслуживает развитие кыргызского орнамента в эпоху нового времени. В этот период выделяются пять основных групп орнаментальных мотивов [Иванов, Махова 1960: 5-6; Иванов 1959: 62-64].

Первая группа включает в себя пальметты, полупальметты, крестообразные фигуры, рогаобразные мотивы, «волну» с завитками и некоторые другие мотивы (табл. 7). Встречаются эти узоры на изделиях из кожи, дерева, металла и имеют широкое распространение. Первую группу мы находим на металлических изделиях енисейских кыргызов IX–XII вв. [Длужневская 1998: 60-61, табл. XXII – XXIII, 63, табл. XXV; Худяков 1995: 151, рис. IX, 153, рис. XI].

Ко *второй группе* относятся круги, восьмиугольники, крупные кресты, ромбы (простые и ступенчатые) сложного рисунка (табл. 8). Они встречаются обычно на ковровых изделиях и на циновках из чия. Круги и простые ромбы имели широкое распространение на тагарских костяных, бронзовых и керамических предметах VI-I вв. до н.э., керамических сосудах и кожаных изделиях таштыкского времени, а также на «кыргызских вазах», костяных накладках колчанов и железных деталях сбруи енисейских кыргызов, датируемых VI–XIV вв. [Мартынов 1979: 199, табл. 46, 202, табл. 49; Кызласов 1960: 59, рис. 20,2, 62, рис. 22,8; Вадецкая 1999: 46, рис. 25, 115, рис. 62; Худяков 1980: 115, табл. XXXVII, 2-5, 14-15; 1995: 155, рис. XIII; Бутанаев, Худяков 2000: рис. 18, 1, 2, 8]. Остальные мотивы (ступенчатые ромбы, восьмиугольники, крупные кресты) вошли в кыргызский орнамент позднее: возможно, в XV–XVI вв. в период формирования кыргызской народности на Тянь-Шане.

Для *третьей группы* характерны цветочно-растительные мотивы и сложные розетки (вышивка). Эти орнаментальные мотивы свидетельствуют о

взаимодействии кыргызов с искусством оседлого населения Средней Азии. В кыргызском орнаменте эти мотивы, очевидно, формировались на протяжении XVI–XIX вв (табл. 9).

Четвертую группу составляют главным образом квадраты, пересеченные квадраты, треугольники, зигзаги, овалы и вихревая розетка, встречающиеся в основном на предметах из дерева и отчасти в вышивке и изделиях из кошмы (табл. 10). Большая часть этих мотивов (за исключением вихревой розетки) известна на бронзовых и керамических изделиях тагарской культуры VI–I вв. до н.э., таштыкских керамических сосудах, кожаных и деревянных предметах I–V вв., керамике и железных деталях узды и сбруи енисейских кыргызов VI–XIV вв. [Мартынов 1979: 199, табл. 46, 1, 2, 4, 6, 19; Мартынов, Мартынова, Кулемзин 1971: 190–191, рис. 122, 124, 125; 193, рис. 129, 131; Вадецкая 1999: 44, рис. 23, 46, рис. 25; Худяков 1982: 28, рис. 2, 3, 4; 1995: 149, рис. VII, 153, рис. IX]. Мотив вихревой розетки проник в кыргызский орнамент, по-видимому, не раньше XV–XVI вв. под влиянием среднеазиатских городских центров.

В *пятую группу* вошли некоторые центрально и восточно-азиатские знаки, меандр и облаковидные узоры (табл. 11). Эти мотивы распространились в кыргызском искусстве в результате взаимодействия кыргызов с монголами и китайцами, вероятно, в XV–XVI вв. [Иванов, Махова 1960: 6].

Как показало сравнительное изучение кыргызского орнамента, наиболее древними являются орнаментальные мотивы второй и четвертой групп, многие из которых впервые появляются в VI–I вв. до н.э. на изделиях тагарской культуры. Однако к эпохе нового времени вторая и четвертая группы значительно обогатились новыми орнаментальными мотивами. Начало этого процесса, скорее всего, относится к концу XV – началу XVI вв., когда слияние кыргызских, древнетюркских и могольских племен привело к образованию кыргызской народности на Тянь-Шане.

Первая орнаментальная группа сложилась в эпоху средневековья у енисейских кыргызов не позднее IX–XII вв. Входящие в эту группу роогообразные

мотивы могли широко распространиться у земледельческого населения Средней Азии в результате интенсивных контактов с представителями кыргызской народности.

Третья и пятая группы имеют более позднее происхождение и, вероятно, начали формироваться в XV–XVI вв. Аналогии, приведенные этнографами, указывают на то, что третья группа развивалась под влиянием оседло-земледельческих народов Средней Азии – узбеков и таджиков, а пятая группа испытала влияние монгольского и китайского искусства [Иванов 1959: 62; Иванов, Махова 1960: 5-6].

XV–XIX столетия можно охарактеризовать как время расцвета кыргызского декоративно-прикладного искусства, когда с наибольшей яркостью раскрылись его самобытные черты. Значительного совершенства в этот период достигли все виды прикладного искусства. Наряду с художественной обработкой металла, резьбой по дереву и тиснением по коже продолжали развиваться такие виды искусства, как изготовление войлочных ковров и ковровых изделий, плетение орнаментированных циновок, узорное ткачество и вышивка. Археолого-этнографические материалы из Пазырыкских курганов свидетельствуют, что эти виды искусства кыргызов восходят к памятникам скифского времени VI-V вв. до н.э.

В эпоху нового времени кыргызское декоративно-прикладное искусство имело тесные культурно-исторические связи с искусством соседних народов – казахов, узбеков, таджиков, каракалпаков и туркмен. Подтверждением этого служат схожие технические приемы и аналогии в мотивах орнамента. Кроме того, общие истоки связывают кыргызское прикладное искусство с искусством предков якутов, тувинцев, бурят и башкир, что хорошо прослеживается в изделиях из металла и кожи. Отголосками традиций тагарской и таштыкской археологических культур являлись стилизованные изображения оленей, горных козлов, баранов, лошадей и птиц в кыргызской вышивке нового времени.

По сравнению с эпохой средневековья кыргызский орнамент XVI-XIX вв. стал богаче и разнообразнее: он пополнился цветочно-растительными мотивами и новыми геометрическими формами. Сохранились в кыргызском орнаменте и многие мотивы, распространенные в древности и средние века: круг, квадраты, ромбы, треугольники, овалы, зигзаги, парные спирали, S-образный мотив, крестообразные фигуры, пальметты, полупальметты, «волна» с завитками и рогообразные мотивы. Но теперь большинство этих элементов декора усложняется по форме и отличается многовариантностью исполнения. Часто это достигается за счет сочетания нескольких элементов: от ромба отходят рогообразные ответвления, ромб вписывают в круг, в треугольнике изображен треугольник, ромб служит обрамлением крестообразной фигуры и т.д.

От эпохи нового времени до нас дошли народные названия узоров кыргызского орнамента, которые могут быть разделены на семь групп. В первую, наиболее многочисленную группу, входят названия, относящиеся к миру животных. Среди них: «паук», «скорпион», «змея», «летучая мышь», «frog», «крыло», «хвост», «когти», «нога», «позвонок», «ребро» и т.д. Ко второй, обширной группе принадлежат названия, относящиеся к миру растений («цветок джиды», «венчик цветка», «словая ветвь», «листья тальника» и др.). Третью группу составляют названия, указывающие на предметы хозяйства, быта и культуры, например, «решетка юрты», «подкова», «гребень», «подставка для чайника», «ручка ковша», «верх стены», «ушко котла» и т.д. Названия, образующие четвертую, менее значительную группу имеют отвлеченный характер. Среди них: «фантазия», «плавающий», «прыгающий», «бегущий», «кривой», «замкнутый» и т.д. Пятая группа включает названия, связанные с окружающей природой, например: «солнце», «луна», «звезда», «облако», «водоворот», «вода». Шестая, небольшая группа относится к человеку: «брови», «голова», «губы» и др. Седьмая, маленькая группа связана с тканями: «узор ситца», «шелковая ткань», «узор шелковой узбекской ткани» и т.п. Однако наиболее устойчивыми орна-

ментальными мотивами в этот период были узоры, получившие названия «юйюз» (рога), «кыял» (фантазия) и «карга тырмак» (когти ворона).

В конце XIX в. на декоративно-прикладное искусство кыргызов некоторое влияние оказало русское народное искусство. К ювелирам проникли русские инструменты, к вышивальщицам – шов крестом (орус сайма) и вышивка по белой хлопчатобумажной ткани, новые растительные мотивы (орус кёчёт, «турецкий огурец») и изображения петухов.

2. ОПЫТ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОРНАМЕНТАЛЬНО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СЮЖЕТОВ КЫРГЫЗОВ

2.1. К вопросу о семантике и классификации орнаментально-изобразительных мотивов кыргызов

Семантика кыргызских орнаментально-изобразительных мотивов, представленных на предметах прикладного искусства, является одной из мало разработанных научных проблем в истории культуры и искусства Кыргызстана. Изучение орнаментально-изобразительных образов кыргызов и их предков имеет значительную научную ценность с точки зрения уникальности этого вида источника, который предоставляет возможность проследить этнокультурные связи кыргызов и реконструировать различные стороны их духовной культуры: религиозно-мифологические представления, нравственно-эстетические идеалы, художественное мировосприятие. Для осуществления глубокого семантического анализа орнаментально-изобразительных мотивов кыргызов необходимо в каждом конкретном случае привлечь целый комплекс информации по духовной и материальной культуре, включающий археологические и этнографические материалы, данные мифологии и языкознания. Сложность в реконструкции символики заключается в недостатке данных о космогонических представлениях древних кыргызов. Однако воссоздать эти древние представления возможно посредством сравнительного изучения данных по археологии, этнографии и мифологии кочевого и земледельческого населения, что может способствовать выявлению общечеловеческих, региональных и локальных пластов в миропонимании кыргызов. Без осмысления истоков кыргызского орнаментального искусства будет невозможно раскрыть символику мотивов, распространенных в эпоху средневековья и нового времени.

В данном разделе мы попытаемся дать этнокультурную интерпретацию отдельным орнаментально-изобразительным мотивам кыргызов и проследить процесс сложения кыргызской орнаментальной системы.

На основе обобщения археологических и этнографических данных по прикладному искусству кыргызов от эпохи древности до нового времени можно выделить несколько этапов в формировании и развитии кыргызского орнаментального искусства.

Первый этап охватывает VI в. до н.э. - V в. н.э. - время бытования тагарской и таштыкской археологических культур. Этот период мы предлагаем рассматривать как этап становления орнаментально-изобразительных сюжетов, которые заложили основу для развития кыргызского орнаментального искусства в средние века и новое время. В число этих сюжетов-символов вошли круги, квадраты, ромбы, треугольники, овалы, зигзаги и спирали, украшавшие бронзовые, керамические, деревянные, кожаные и берестяные изделия, а также образы оленя, барана, горного козла, лошади и птиц на бронзовых изделиях тагарско-таштыкского комплекса.

Круг, овал, квадрат, ромб, треугольник, зигзаг и спираль, как считают исследователи, являются древнейшими архетипами общечеловеческой культуры и отражают древние космогонические представления земледельцев и кочевников [Брентъес 1981: 5-13; Васильев 1970: 78-79; Антонова 1984: 69-74; Ремпель 1987: 13-14]. Такие символы, как круг, квадрат, ромб и треугольник воплощают идею пространственной организации мира и центральной оси, вокруг которой вращается Земля [Брентъес 1981: 5-6].

У многих народов круг соединял в себе представления о божественной силе солнца, его связи с плодородием, размножением животных, с пробуждением растений. В виде круга или нескольких концентрических кругов изображали солнце древнейшие земледельцы энеолита, древние египтяне, жители Европы и Азии [Рыбаков 1965: 30; Ремпель 1987: 13]. Помимо этого, у

древних китайцев круг также имел другое значение, являясь символом неба [Васильев 1970: 80].

Квадрат и ромб связаны с представлениями о четырех сторонах света. Четыре направления, соединенные в форме квадрата и ромба, олицетворяют мир, в центре которого находится человек [Антонова 1984: 69; Раевский 1981].

Мотив треугольника, вероятно, мог обозначать гору. Известно, что у народов древней Передней Азии гора являлась космогоническим символом, местом обитания богов, вместилищем благ. Сама земля представлялась как гора [Антонова 1984: 144].

Космогонические символы – круг, квадрат, ромб и треугольник – нашли свое воплощение в памятниках древней архитектуры, в том числе в курганах таштыкской эпохи, служивших олицетворением микрокосмоса. Согласно реконструкциям архитектора Л.Н. Баранова, погребальные камеры древних кыргызов имели форму квадрата или прямоугольника, а крыши курганов были пирамидальные и полусферические [Баранов 1975: 162-165; 1992: 215-216]. Подобную же форму имели курганы енисейских кыргызов в средние века [Савинов, Длужневская 1998: 14 -17].

Нередко план курганов таштыкской культуры представлял собой соединение двух геометрических форм – квадрата и круга, что, безусловно, имело глубокий символический смысл. По аналогии с древнекитайскими космогоническими представлениями круг можно интерпретировать как символ неба, а квадрат – как символ земли. Древние китайцы считали, что поскольку круг очерчен одной бесконечной линией, он воплощает небо; а квадрат является образом земли, так как он образован четырьмя линиями, каждая из которых ограничена двумя углами [Сычев 1972: 145-146]. Представления о четырехугольности земли были характерны и для древних кыргызов, о чем свидетельствует эпизод «Поминки по Кокетею» из эпоса «Манас»: «Гонец от Бокмуруна» //Объехал четыре угла (стороны) света //Оповещая все народы о

смерти хана Кокетей» [Манас, 3-китеп, 1981: 54; Акмолдоева 1998: 83]. Поскольку мотив круга, наряду с квадратом, составляет основу общечеловеческой символики, в данном случае древнекитайские представления, о круге как о символе неба, по-видимому, можно распространить и на другие этносы, включая древних кыргызов.

Рассмотрим теперь мотивы зигзага и спирали. Волнистые линии и зигзаги, встречающиеся в рисунках и пиктографических знаках многих народов мира, по мнению Е. В. Антоновой, передают представления древних о воде [Антонова 1984: 103; Фридрих 1979: 249, рис. 93]. Можно предположить, что в орнаменте древних кыргызов зигзаг имел то же значение, так как в эпосе «Манас», в одном из фрагментов о сотворении мира, фигурирует безбрежная водная стихия [Радлов 1885: 6; Акмолдоева 1998: 78]. Мотив спирали, в отличие от круга, овала, ромба, квадрата, треугольника и зигзага, получил распространение только в таштыкское время [Вадецкая 1999: 63]. Однако было бы неправильно видеть в этом символе локальную особенность древнекыргызского прикладного искусства. Спираль была широко известна в Евразии и символизировала небесное движение, бег солнца и, возможно, выражала идею времени [Васильев 1970: 40].

Как уже отмечалось выше, мы не располагаем полными сведениями о космогонических представлениях древних кыргызов. Вместе с тем известно, что в средние века и новое время в религиозных верованиях кыргызов значительное место занимал культ природы: почитание неба, земли, воды, гор и других природных явлений [Абрамзон 1990: 316-322]. Небо кыргызы считали высшим божеством, в трудных случаях обращаясь к нему со словами: Тенир колдой кёр! (Небо, помоги!) Тенир жалгай кёр! (Окажи благодеяние, небо!). Луна и звезды рассматривались как неотъемлемые части неба. Поклонение земле и воде – божеству Жер-Суу – весной и поздней осенью сопровождалось жертвоприношениями. Горы, наряду с озерами и источниками, были объектами почитания отдельных кыргызских родов [Баялиева 1972: 31-32, 38, 40-42].

Приведенные нами примеры, на наш взгляд, показывают, что культ природы являлся следствием переосмысления древнекыргызских представлений о мироздании, которые нашли свое выражение в общечеловеческих мотивах: символах - кругах, овалах, квадратах, ромбах, треугольниках, зигзагах и спиралях.

К другому типу орнаментально-изобразительных сюжетов древних кыргызов принадлежат образы оленя, барана, горного козла, лошади и птиц. Изображения этих животных, распространенные на бронзовых произведениях «звериного стиля» в тагарское и таштыкское время, были характерны для всех скифо-сакских племен. Ираноязычность древних кыргызов и наличие у них тех же изобразительных сюжетов позволяют интерпретировать эти образы в соответствии с трехуровневой моделью скифов. На правомерность подобного отождествления указывают упоминания о баране, козле, лошади, птицах и хищниках во вступлении и эпизодах «Поминки по Кокетею» и «Как некий Алооке подчинился Манасу» из эпоса «Манас» [Манас, 2-кител, 1980:186; 3-кител, 1981:54, 181- 184]. Опираясь на космическую модель скифов, исследователь эпоса «Манас» Ш. Б. Акмолдоева соотнесла этих животных с тремя зонами мироздания древних кыргызов [Акмолдоева 1998: 81-82].

Свои представления о мироздании древние кыргызы, как и скифосаки, выражали средствами зоологического кода: птицы – копытные - хищники. Птицы связывались с небом, копытные – с землей, хищники - с подземным царством. Нижняя зона мироздания интерпретировалась как мир мертвых. Образ хищника являлся воплощением смертоносного начала, наиболее адекватно передающим семантику космической модели. Небо семантически зачастую осмыслялось как мир душ умерших предков, тем самым смыкаясь с нижним, хтоническим миром [Раевский 1985: 111-112; 2001: 366-367]. Таким образом, мироздание в произведениях скифо-сибирского «звериного стиля» понималось на бинарной основе, когда миру живых (средней зоне) противопоставлялся мир мертвых в верхнем и нижнем проявлениях. Идея двойствен-

ности мира, по нашему мнению, в полной мере отвечают бинарные изображения зверей и птиц в прикладном искусстве тагарской и таштыкской культур. Симметрия, присущая этим бинарным композициям, соответствовала представлениям «об организованности, порядке, прочности, подвела к рождению представлений о симметрии как знаке вечности» [Петенева 1995: 52].

Популярность образов оленя, горного козла, барана и лошади в прикладном искусстве древних кыргызов, конечно же, нельзя объяснить только космогоническими представлениями скифской эпохи. Большинство исследователей считают, что эти животные являлись тотемами далеких предков иранских племен и в искусстве скифо-сибирского «звериного стиля» были связаны с тотемистическими пережитками [Нестеров 1990: 95-96; Грач 1980: 86-88, 91; Акишев 1978: 43]. В частности, олень принадлежал к числу ведущих тотемов, что отразилось в имени саков: «сак» в переводе означает «олень» [Артамонов 1971:33]. Это животное, по мнению А.И. Мартынова, у носителей тагарской культуры было основным общетагарским божеством, связанным с солнцем [Мартынов 1979: 140]. Схожую семантическую нагрузку, вероятно, несли образы горного козла и барана, которые, как и образ оленя, в скифское время были широко представлены в наскальных изображениях и бронзовых изделиях Южной Сибири, Алтая, Монголии, Ордоса и Забайкалья [Нестеров 1990: 96; Руденко 1968; Мартынов 1979]. Конь у индоиранских народов являлся зооморфным образом Вселенной и служил воплощением богов солярного цикла, семантически связанных с космогонией [Кузьмина 1976: 53-55; Акишев 1984: 31-35]. Исходя из имеющихся у нас данных, можно заключить, что в идеологии древних кыргызов особое место занимали образы оленя, горного козла, барана и лошади, которые соединили в себе космогонические и тотемистические представления ираноязычных племен и их предков.

Следует отметить, что в эпоху средневековья и нового времени в религиозных верованиях кыргызов тотемизм продолжал играть существенную роль. Так, например, кыргызы верили в происхождение племени буту от оленя или от рогатой матери, считавшейся «дочерью оленя». Как и у других народов, тотемный предок – олениха – изображался кыргызами полуживотным-получеловеком. Тотемными животными, скорее всего, были горный козел, баран и лошадь, которых кыргызы называли божьим скотом [Баялиева 1972: 12-13, 16; Юдахин 1965: 154, 385; Акмолдоева Б. 1989: 54-57].

Таким образом, анализ орнаментально-изобразительных сюжетов прикладного искусства тагарской и таштыкской культур позволяет говорить о том, что в VI в. до н.э. – V в. н.э. была заложена основа для дальнейшего развития кыргызского орнаментального искусства. На первом этапе, в период зарождения кыргызской орнаментальной системы, основными сюжетами-символами древних кыргызов являлись круги, квадраты, ромбы, треугольники, овалы, зигзаги, спирали, а также образы оленя, барана, горного козла, лошади и птиц. При этом перечисленные геометрические формы представляют собой древние архетипы общечеловеческой культуры, а изображения зверей и птиц семантически связаны с космогоническими представлениями скиф-саков и тотемистическими пережитками ираноязычных племен.

Второй этап развития кыргызского орнаментального искусства приходится на VI–XIV вв. и отражает культуру енисейских кыргызов. Как было показано в первой главе нашего исследования, в средние века сохранились основные орнаментально-изобразительные сюжеты, вошедшие в орнаментальную систему кыргызов на предыдущем этапе, в период ее становления (круги, квадраты, ромбы, зигзаги, образы птиц, горных козлов и т.д.). В то же время в IX–XII вв. кыргызский орнамент пополнился новыми орнаментальными мотивами, испытав наибольшее влияние со стороны древних тюрок-согдийцев и киданей (см. главу 1, параграф 1.2). В числе этих узоров разнообразные мотивы, «волна» с завитками, пальметты, полупальметты, S-образные

мотив и крестообразные фигуры, украшавшие металлические изделия енисейских кыргызов.

Орнаментальные мотивы данной группы выступают наглядным примером слияния и взаимообогащения кочевых и земледельческих культур. «Волна» с завитками, пальметты и полупальметты у согдийцев олицетворяли пробуждающуюся природу. Как предполагает Л. И. Ремпель, эти узоры восходят к переднеазиатскому мотиву завитка-спирали и в эпоху средневековья у земледельцев Средней Азии воплощали «мировое дерево» как жизнеутверждающее начало и символ плодородия [Пугаченкова, Ремпель 1982: 203; Ремпель 1961: 50,109]. На возможность такого же толкования рассматриваемых мотивов применительно к енисейским кыргызам указывает упоминание в эпосе «Манас» о священном тополе (бай терек): «У реки вырастает бай терек // И умершему нужен скот, // Зачем же сеять ложь // Нужно умение посадить бай терек» [Манас, 3-китеп, 1981: 8]. Исследователь эпоса «Манас» И.Б. Молдобаев полагает, что бай терек у кыргызов являлся «мировым деревом», выступая связующим звеном в философском осмыслении явлений, происходящих в природе и обществе [Молдобаев 1995: 208].

Более сложную символическую нагрузку имеют распространенные у енисейских кыргызов рогообразные мотивы и крестообразные фигуры. Характерной особенностью рогообразных мотивов было, соединение роговидного завитка с древовидным побегом. В слиянии этих двух форм, как нам представляется, выразился двойной символический смысл рогообразных узоров: с одной стороны, кыргызские тотемистические представления, а с другой – почитание «мирового дерева».

К схожим выводам пришел Е.А. Смагулов, рассмотрев в исторической эволюции крестообразные фигуры. В средние века крестообразные фигуры из пальметт с роговидными завитками были особенно популярны в орнаменте древних тюрок и енисейских кыргызов. Как считает казахский исследователь, этот мотив первоначально понимался как символическое

изображение земли в состоянии спокойствия и гармонии, земли, дающей жизнь растительности и всему живому. В эпоху средневековья с изменением хозяйственного уклада племен степного пояса в сторону специализированного кочевого скотоводства первоначальное крестообразных фигур утрачивалось, шел процесс стилизации, в результате которого спиралевидные ветви растения постепенно трансформировались в бараньи рога [Смагулов 1994: 86-90].

Рогообразные мотивы, «волна» с завитками, пальметты, полупальметты S-образный мотив и крестообразные фигуры, появившиеся в кыргызском орнаменте на втором этапе развития, обогатили орнаментальное искусство кыргызов не только новыми изобразительными формами, но и религиозно-мифологическими представлениями, не характерными для древних кыргызов. Можно полагать, что вместе с растительными мотивами к енисейским кыргызам от древних тюрков и согдийцев пришел образ «мирового дерева» как одного из символов мироздания. Вместе с тем рогообразные узоры и крестообразные фигуры эпохи средневековья свидетельствуют о сложном переплетении представлений о «мировом дереве» с древнекыргызскими тотемистическими верованиями, что впоследствии привело к трансформации древовидных завитков в стилизованные изображения рогов барана, горного козла и оленя.

Третий этап развития кыргызского орнаментального искусства относится к XV–XIX вв., когда произошло переселение енисейских кыргызов на Тянь-Шань. В данный период изображения птиц, оленей, баранов, горных козлов и других животных сохранились только в кыргызской вышивке. В других же видах кыргызского декоративно-прикладного искусства широко распространился орнамент, который по сравнению с ранним и развитым средневековым стал богаче и разнообразнее по рисунку благодаря многовариантности исполнения и различным сочетаниям орнаментальных мотивов (см. главу 1, параграф 1.3). Помимо этого, в позднее средневековье и новое время

результате взаимодействия кыргызов с оседло-земледельческими народами Средней Азии, монголами и китайцами в кыргызском орнаменте появились новые растительные и геометрические формы. Среди них вихревая розетка, цветочно-растительные узоры, мотивы миндаля и плода граната, сложные розетки, меандр и облаковидные узоры [Иванов, Махова 1960: 5-6].

Принимая во внимание тесные культурно-исторические связи кыргызов со среднеазиатским земледельческим населением, особенно с узбеками и таджиками, можно предположить, что вместе с растительными мотивами кыргызы восприняли и тот символический смысл, который вкладывали в эти узоры оседло-земледельческие народы. Цветочно-растительные мотивы, сложные розетки, мотивы плода граната и миндаля у земледельцев Средней Азии в эпоху нового времени были связаны с праздником нового года - Науруза и являлись олицетворениями пробуждающихся сил природы. Восходящий к глубокой древности узор плода граната в этот период понимался также как символ плодородия, богатства и счастья [Ташходжаев 1967: 62,73; Исмаилова-Мамедова 1978: 157-158]. В пользу высказанного нами предположения свидетельствует тот факт, что и для кыргызов в новое время был характерен праздник встречи нового года - Нооруз, возникший под влиянием среднеазиатских земледельцев [Абрамзон 1990: 290].

Более сложно определить семантику таких мотивов кыргызского орнамента, как вихревая розетка, меандр и облаковидные узоры. В данном случае некоторую помощь могут оказать народные названия рассматриваемых мотивов. Вихревая розетка, заимствованная кыргызами у оседло-земледельческих народов Средней Азии, известна под названием «кюн» - «солнце». А.Н. Бернштам склонен был видеть в этом кыргызском узоре воплощение солярной символики, обосновывая свою версию тем, что в орнаментальных композициях вихревая розетка занимает обособленное место, а другие элементы декора обычно группируются вокруг нее [Бернштам 1948:

20-21 табл. XIV, 1]. Аналогичную интерпретацию данному мотиву дают К.В. Тревер и И.В. Яценко [Тревер 1940: 90; Яценко 1962: 46-47].

Облаковидные узоры и меандр, известные в Китае с эпохи неолита отражают китайские анимистические верования. Мотивы, напоминающие облака, соединяют в себе представления о дожде и влаге, а меандр символизирует извилистое течение реки [Васильев 1970: 39-40]. Небезынтересно, что одним из названий меандра в кыргызском орнаменте является «айлампа» - «водоворот» [Рындин 1948: табл. XXXV, рис. 13.]. В этом названии, скорее всего, следует видеть первоначальное значение меандра в орнаменте кыргызов, которое сопоставимо с китайскими анимистическими представлениями.

Таким образом, мотив вихревой розетки, меандр и облаковидные узоры могли осмысливаться кыргызами как символические образы, связанные с культом природы - почитанием неба, земли и воды. Кратко резюмируя уже сказанное, хотелось бы подчеркнуть, что мотивы орнамента, вошедшие на третьем этапе развития кыргызской орнаментальной системы, выполняли не только декоративно-эстетическую функцию, но и могли отражать кыргызские религиозные верования эпохи нового времени, которые проявлялись в весеннем празднике Нооруз и культе природы.

Предпринятая нами попытка изучения семантики кыргызского орнамента позволила наметить основные этапы формирования кыргызской орнаментальной системы и дать предварительную интерпретацию отдельным орнаментально-изобразительным мотивам кыргызов. В результате сравнительного анализа нами были выявлены наиболее древние сюжеты-символы, заложившие основу для дальнейшего развития кыргызского орнаментального искусства. К ним относятся круги, квадраты, ромбы, треугольники, овалы, зигзаги и спирали, а также образы оленя, барана, горного козла, лошади и птиц, украшавшие произведения прикладного искусства тагарской и таштыкской культур VI в. до н.э. – V в. н.э. Указанные геометрические формы являются древнейшими архетипами общечеловеческой культуры, а изображения зве-

рей и птиц связаны с древнекыргызскими космогоническими и тотемистическими представлениями, которые близки к идеологии скифо-сакских племен.

Рогообразные мотивы, «волна» с завитками, пальметты и полупальметты, S-образный мотив и крестообразные фигуры вошли в кыргызский орнамент в IX–XII вв. и получили распространение на металлических изделиях енисейских кыргызов. Восприняв от древних тюрков и согдийцев новые орнаментальные мотивы, а с ними почитание «мирового дерева», енисейские кыргызы переосмыслили некоторые узоры в соответствии со своими тотемистическими верованиями. Примером такого переосмысления могут служить рогообразные мотивы и крестообразные фигуры, представляющие собой стилизованные изображения рогов барана, горного козла и оленя.

В XV–XIX вв. благодаря взаимодействию кыргызов с оседло-земледельческим населением Средней Азии, монголами и китайцами кыргызский орнамент обогатился цветочно-растительными мотивами и сложными розетками, мотивами миндаля и плода граната, вихревой розеткой, меандром и облаковидным узорами. Данные орнаментальные мотивы могли восприниматься кыргызами как символические образы, связанные с праздником Нооруз и культом природы.

2.2. Знаки–тамги как отражение социально-политической истории кыргызов

Знаки-тамги кыргызов, как и орнаментально-изобразительные мотивы, представляют собой исключительно важный источник изучения этнической истории и культуры кыргызского народа. При недостатке письменных материалов тамги способствуют выявлению этнокультурных и исторических связей кыргызов и их предков, позволяют уточнить ареал миграции отдельных кыргызских племен (*табл. 12*).

Слово «тамга» имеет тюрко-монгольское происхождение и в переводе означает «тавро», «клеймо», «печать» [Ольховский, Яценко 2000: 295]. Этот

термин означает прежде всего «знак собственности определенного клана на отдельные ценные вещи, скот и уголья и знаки причастности человека или группы родственников к определенной акции (обряды при заключении разного рода договоров, связанные с произнесением клятв, религиозные церемонии, дружеские визиты, свадьбы и т.д.)» [Яценко 2001: 22-23].

Тамги енисейских кыргызов, высеченные на каменных стенах Хакасии, Тувы, Горного Алтая и Красноярского края, датируются V - началом XVIII вв. [Асанканов, Каратаев 2003: 83,107; Бутанаев 1980: 100- 104]. Как и другие кочевники Саяно-Алтайского региона, енисейские кыргызы использовали родоплеменные и личные тамги. Наиболее древними, по утверждению исследователей, являются родоплеменные тамги, которые применялись всеми членами рода или племени. Обычно такого типа тамги служили воплощением родоплеменного тотема, свято почитаемого представителями рода, племени или племенного объединения [Симченко 1965: 4-5]. Например, у кыргызов к подобным родоплеменным тамгам относились джагалмай тамга (тамга-кобчик) и бугу тамга (тамга-олень). Особую ценность родоплеменные тамги имеют также в связи с тем, что многие из них запечатлели названия крупных племенных групп кыргызов: кыргыз тамга, адигине тамга, кыпчак тамга, мундуз тамга и др. [Каратаев 2003: 69; Екеев 2003: 42-43; Асанканов, Каратаев 2003: 92-94]. Как свидетельствуют китайские исторические хроники периода Танской династии (XII-X вв.), в эпоху средневековья енисейские кыргызы ставили родоплеменные тамги (клейма) на своих лошадях. Помеченный таким способом скот находился под защитой и его запрещалось воровать. Имевший клеймо скот упоминается и в рунических памятниках енисейских кыргызов, обнаруженных на территории Саяно-Алтая [Зуев 1960: 94-100; Малов 1951: 39-44].

Наряду с родоплеменными знаками кыргызы использовали и личные тамги. По мнению Ю.Б. Симченко, данный вид тамг возник позднее, когда в ходе развития общественных отношений постепенно уменьшалась роль ро-

доплеменной собственности и все большее значение приобретала личная собственность главы семьи. Личная тамга стала использоваться как юридический знак в сделках, заключаемых между главами семей, а не всего рода [Симченко 1965: 4]. Следует подчеркнуть, что с появлением личных тамг родоплеменные знаки продолжали выполнять свою основную функцию, показывая принадлежность индивидуума к данному роду (племени) и подтверждая собственность рода. Археологические раскопки в Хакасско-Минусинской котловине, Уйбатском и Абаканском чаа-тасах позволили выявить личные тамги енисейских кыргызов на оружии и домашней утвари. Личные тамги применяли также кыргызские охотники для удостоверения своей личности и при различных внутриродовых актах [Евтюхова 1948:33]. Такие знаки-тамги вели свое происхождение от какого-то определенного предка. Его личная тамга впоследствии почти без изменений переходила к наследникам, имевшим правовое преимущество. А.А. Асанканов и О.К. Каратаев полагают, что у енисейских кыргызов право ставить тамгу своего рода или личный знак, в основном, имели представители государственного аппарата, который возглавлял руководитель государства – каган. Каган, выполнявший функции главнокомандующего, верховного шамана, главного кузнеца и судьи, использовал личную и родовую тамгу в государственных делах, выступая от имени возглавляемого им племенного союза [Асанканов Каратаев 2003: 108].

Сравнительный анализ кыргызских родоплеменных тамг с их параллелями, зафиксированными на больших камнях-валунах на территории Хакасии, Тувы, Горного Алтая и Красноярского края, подтвердил мнение исследователей о том, что знаки-тамги Саяно-Алтайского региона принадлежали енисейским кыргызам, населявшим эту территорию с V до начала XVIII в. [Асанканов, Каратаев 2003:107; Асанканов 2003:16]. Согласно архивным материалам, в 1703 г. енисейские кыргызы были силой уведены ойротами (калмыками) в Джунгарию. С этого времени кыргызы в Сибири перестали суще-

существовать как самостоятельный этнос, а часть вернувшихся назад вошла в состав хакасов, тувинцев, алтайцев, став одним из основных этнических компонентов в формировании этих народов [Абдыкалыков 1968: 124- 126].

Порожденные образом жизни и хозяйственным укладом кыргызов знаменитые тамги имеют древнее происхождение и заключают в себе архаические пласты религиозно-мифологических представлений кыргызского народа. Приведем некоторые примеры. Кыргызские тамги, имеющие форму круга, известны под названиями «кушчу тамга», «баарын тамга», «кыпчак тамга». Эти тамги, скорее всего, восходят к орнаменту тагарского-таштыкского комплекса и могут содержать представления древних кыргызов о божественной силе солнца [Рыбаков 1965: 30; Ремпель 1987: 13]. Как мы уже отмечали, круг является одним из общечеловеческих космогонических символов древних земледельцев и кочевников (см. параграф 2.1.). Тамги кыргызов в виде рогообразных ответвлений (бугу тамга, багыш тамга, азык тамга и др.) своими истоками связаны с тотемистическими и космогоническими представлениями доклассового времени, когда их носителями были предки скифо-саков и древних кыргызов [Артамонов 1971: 33].

Исключительный интерес представляет родоплеменная тамга кыргызов, напоминающая летящую птицу («джагалмай тамга» - тамга-кобчик). Этот знак широко использовали кыргызские племена бугу, мунгуш, сарыбагыш, баргы, монголдор, сарттар, черик [Асанканов, Каратаев 2003: 123]. У древних кыргызов, как и скифо-саков, птицы символизировали верхнюю зону мироздания и являлись воплощением душ умерших предков [Раевский 1985: 111-112; Акмолдоева 1998: 81]. Показательно, что в кыргызском прикладном искусстве нового времени встречается орнаментальный мотив «умай», имеющий вид летящей птицы [Рынди́н 1948: 35, табл. XXXI]. Проанализировав данный мотив, С. М. Абрамзон высказал предположение, что образ птицы мог быть одним из воплощений кыргызского божества Умай, так как в кыргызском языке слово «умай» («кумай») означает «сказочная птица, которая гнез-

дится в воздухе». Свою версию С.М. Абрамзон обосновывает тем, что у якутов богиня плодородия Аисыт, выполняющая те же функции, что и умай, изображается в виде лебедя-кликун [Абрамзон 1990: 295]. Считая приведенную выше версию довольно убедительной, мы допускаем, что джагалмай тамга могла выступать и в качестве олицетворения Умай-эне – божества плодородия, покровительницы детей и домашнего очага.

Помимо этого знака, свои аналогии в кыргызском декоративно-прикладном искусстве нового времени находят тамги, изображавшиеся в виде кругов, рогообразных завитков и крестов: кушчу тамга, баарын тамга, бугу тамга, кёёкёр тамга, кош тамга и т. д. Схожие с ними орнаментальные мотивы часто встречаются в вышивке, ворсовых и войлочных коврах, циновках из чия, ювелирных изделиях, предметах из кожи и дерева [Чепелевецкая 1968: 83, рис. 4; Антипина 1968: 65, рис. 6, 66, рис. 7, 15, 18; Махова, Черкасова 1968: 17-18, рис. 3-4; Махова 1968: 38-39, рис. 9-10; Айтбаев, Иванов 1968: 126, рис. 3, 4-7; Черкасова 1968: 134-135, рис. 1-3; Иванов, Махова 1968: 113, рис. 22, 29]. Эти же мотивы получили распространение и в прикладном искусстве енисейских кыргызов в эпоху средневековья: [Худяков 1995: рис. IX, XI; 1980: табл. XXXVII; Длужневская 1998: табл. XXIII].

Итак, подведем некоторые итоги. Кыргызские знаки-тамги играли значительную роль в политической и социальной жизни кыргызов в древности и средние века. Тамги являлись одним из атрибутов государственной власти, регулировали родоплеменные и личные взаимоотношения индивидуумов в кыргызском обществе, а также в символической форме сохраняли древнекыргызские космогонические и тотемистические представления. Предварительное изучение кыргызских тамг выявило общность отдельных их с кыргызскими орнаментальными мотивами, имевшими распространение в древности, средневековье и новое время. Типологический и семантический анализ дает основания отнести происхождение знаков-тамг кыргызов ко времени бытования тагарской и таштыкской археологических культур.

3. НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ КЫРГЫЗОВ XX В.*

3.1. Зарождение кыргызских народных промыслов (конец XIX – первая половина XX в)

Народные художественные промыслы являются одной из форм создания произведений декоративно-прикладного искусства. Сформировались они на основе местных культурных традиций, сохранив принцип коллективного творчества и ремесленный характер воспроизводства изделий [Разина 1985: 128]. В развитии народных промыслов можно выделить два основных этапа. На первом этапе народные промыслы развивались в соответствии с эстетическими и практическими потребностями народа, а также служили средством дополнительного заработка сельского населения. Создатели произведений искусства на данном этапе не были оторваны от привычных сельскому жителю образа жизни связанной с земледелием, скотоводством и другим родом деятельности. Второй этап развития народных промыслов характеризуется появлением организованных мастерских со специальными помещениями и необходимым оборудованием, а также профессионально-техническими школами, подготавливающими кадры. В этот период народные художественные промыслы представляли собой не только одну из форм народного искусства, но и составляли особую отрасль художественной промышленности. Однако в отличие от предприятий художественной промышленности на предприятиях народных промыслов машины и механизмы использовались, в основном, при подготовительных работах, на подсобных и отделочных операциях, а для изготовления художественных изделий применялся ручной труд мастера [Каплан, Митлянская 1980: 7-8; Некрасова 1983: 82-92].

Как показывают этнографические данные, в конце XIX - начале XX в кыргызские народные промыслы находились на первой, зачаточной стадии своего развития [Абрамзон 1990: 393]. В это время они играли значительную роль

* Автор выражает глубокую благодарность заслуженному деятелю культуры Кыргызской

в жизни кыргызов и имели общенародный характер. Не являясь самостоятельной отраслью, промыслы служили дополнением скотоводческого хозяйства и составляли материальную базу кыргызского декоративно-прикладного искусства. Обладавшие яркой самобытностью изделия прикладного искусства удовлетворяли прежде всего практическим потребностям быта семьи, аила, волости. Кроме того, получило развитие производство изделий по заказу потребителей: с конца XIX в. имели место обмен и продажа изделий кыргызских умельцев на ближайшем рынке [Антипина 1968 б: 541].

Основными чертами кыргызских народных промыслов на данном этапе являлись ремесленный характер производства и ручной труд, дававший возможность творческого вариантного повторения изделий. Основывались промыслы на применении сырья от скотоводческого хозяйства (шерсть, шкуры, кожи, рога), растительных материалов (дерево, степное растение чий, растительные краски, в начале XX в. - хлопок) и металла (железо, серебро), приобретаемого со стороны.

Декоративно-прикладное искусство кыргызского народа в конце XIX - начале XX вв. богато представлено узорными войлочными коврами (килем, шырдак, ала кийиз), предметами домашнего обихода из орнаментированного войлока (чавадан, баштык, аяк койчу и т.д.), плетением орнаментированных циновок из чия (ашкана, чыгдан), вышивкой (туш кийиз), тиснением по коже (кёёкёр), резьбой по дереву (сундуки, двери юрты, темир комуз и т.д.) и художественной обработкой металла (ювелирные изделия) [Махова 1959: 44-45; Абрамзон 1990: 395]. Изделиям кыргызских мастеров этого времени присущи простота и строгость форм, разнообразие орнаментальных мотивов, яркая красочность тонов, высокая цветовая культура.

В начале XX в. кыргызское прикладное искусство и народные промыслы оказались в состоянии кризиса, вызванного событиями первой мировой, гражданской войны и выступлениями басмачества на юге Кыргызстана [Антипина

Республики, искусствоведу О. П. Поповой за ценные советы в процессе работы над главой.

1962: 76]. В этот период почти полностью было приостановлено ковровое производство. Однако уже с 1920-х годов советское правительство предприняло ряд мер, направленных на возрождение прикладного искусства и народных промыслов кыргызов. С этой целью на юге Киргизии были открыты ковровые артели, объединившие народных мастеров: в 1927 г. – в селе Джапалак, в 1928 г. – в селе Тулекен (Советского района) и артель «Гайрат». Вслед за ними по всей республике стали создаваться артели, в которых народные умельцы занимались выпивкой, выделкой пырдаков, резьбой по дереву и художественной обработкой металла. В 1937 г. в г. Ош начала работу артель «Кызыл килемчи» по выделке ковров, являвшаяся одной из крупнейших в Кыргызстане [Уметалиева 1966: 62].

Большое значение для развития кыргызского народного искусства в конце 1930-х – начале 1940-х годов имел Учебно-производственный художественный комбинат, организованный в предвоенные годы в г. Токмак. Комбинат объединил лучших народных мастеров-прикладников – ковровщиц, выпивальщиц, резчиков по дереву и ювелиров. Заслуга создания комбината принадлежала художнику М.В. Рындину, автору книги-альбома «Киргизский национальный узор» [Бернштам 1948: 18-19; Токтосунова 2002: 128]. Руками мастериц по выпивке, ковроделию, узорному ткачеству, резчиков по дереву и ювелиров – С. Асарбековой, М. Алымбековой, К. Бокоевой, М. Сасыковой, А. Майриковой, С. Молдоахметовой, А. Мирзаахметовой, К. Турдаунова, М. Алымкулова, К. Кинджебаева – создавались сувенирно-подарочные изделия, в которых возрождались традиции народного прикладного искусства¹.

Возникшие в 1920-30-х годах артели народных мастеров и Учебно-производственный художественный комбинат просуществовали непродолжительное время, поскольку все они находились на хозрасчете, не получали финансовой поддержки со стороны государства и не имели налаженных экспортных связей. Качество изделий, выпускаемых артелями и художественным ком-

¹ Киргизские сувениры. – М.: Новожэкспорт, 1974. С. 10

биятом, также не всегда было на должном уровне. Сказывались невысокое качество используемых материалов и кустарный характер производства, увеличивший затраты труда.

Ковровые артели на юге Кыргызстана прекратили свое существование в годы Великой Отечественной войны. Как сообщает Дж.Т. Уметалиева, кыргызские женщины, занятые в годы войны на сельхозработах в колхозах и совхозах ткали ковры в ограниченном количестве. После войны, в середине 1940-х - 50-х годах, выделкой ковров занимались повсеместно. Но пожилой возраст не позволял ковровщицам полностью отдаваться своей работе [Уметалиева 1966: 63]. В 1950-х годах народные мастерицы часто выпивали птиц в подражание мотивам украинской и русской вышивок, соединяя их с элементами старинного кыргызского узора, а также создавали мотивы вышивки с новой советской эмблематикой: герб Киргизской ССР, «голубь мира», окруженный цветами, рукопожатие как символ дружбы народов и др. [Иванов, Махов 1960: 8].

С установлением советской власти произошло обновление древней орнаментальной системы кыргызского декоративно-прикладного искусства. Наряду с традиционными мотивами орнаментов, таких как «мюйюз» (рога), «кыял» (причудливый узор), «карга тырмак» (когти вороны) и многими другими, народные мастера стали использовать в своих изделиях новую символику, имевшую идеологическое значение: *пятиконечную звезду* – олицетворение интернационального братства и единства тружеников пяти континентов земного шара, *и серп и молот*, которые символизировали неразрывную дружбу работников индустрии и сельского хозяйства [Рындин 1948: табл. XXXIX; Агзамходжаев, Уразаев 1972: 260-261].

Переход кыргызского народа к оседлому образу жизни, переселение в жилища постоянного типа и появление новых бытовых предметов постепенно привели к тому, что в 1950-х – начале 1960-х годов некоторые виды кыргызского декоративно-прикладного искусства оказались под угрозой исчезновения. Отпала необходимость в изготовлении кошемных изделий, связанных с переко-

чеккой: футляров для пиал, кожаных сосудов; сократилось производство металллических украшений для сбруи и кожаных предметов, относящихся к убранству верхового коня; утратили свое значение и некоторые изделия из дерева [Иванов 1968: 142-143]. Сложившееся положение в народном прикладном искусстве кыргызов стало вызывать серьезную тревогу этнографов и требовать срочного вмешательства со стороны правительственных органов Киргизской ССР.

3.2. Становление и развитие Объединения народных художественных промыслов «Кыял»: 1969 – начало 1980-х годов

Второй этап развития кыргызских народных промыслов, связанный с появлением организованных мастерских со специальным оборудованием и профессионально-технических школ, начинается в конце 1960-х годов с образованием Объединения народных художественных промыслов «Кыял».

Середина 60-х гг. XX столетия стала началом коренного перелома в судьбе народных художественных промыслов Советского Союза. Приняв во внимание растущий спрос советских людей, иностранных туристов и зарубежных стран на изделия народных мастеров, Совет Министров СССР предпринял активные шаги по улучшению работы художественных промыслов. Решения советского правительства нашли отражение в двух постановлениях - "О мероприятиях по дальнейшему развитию местной промышленности и художественных промыслов" от 30 сентября 1966 г. и "О мерах по дальнейшему развитию народных художественных промыслов" от 14 августа 1968 г. [Забота партии и правительства о благе народа 1974: 186-192, 322-327].

Во втором документе Совет Министров Союза ССР дал четкие распоряжения Советам Министров союзных республик в отношении дальнейшей деятельности народных художественных промыслов. В 1968-1970 гг. правительства союзных республик должны были обеспечить:

"а) строительство новых и реконструкцию действующих предприятий народных художественных промыслов;

б) повышение качества изделий народных художественных промыслов, их упаковки и маркировки, создание специализированных предприятий по изготовлению красочно оформленных рекламных и упаковочных материалов для этих изделий;

в) более широкое привлечение умельцев-надомников для работы на предприятиях народных художественных промыслов;

г) изготовление на подведомственных предприятиях нестандартизированного оборудования, оснастки и инструмента для механизации вспомогательных процессов производства изделий народных художественных промыслов;

д) улучшение планирования производства изделий народных художественных промыслов, имея в виду высокий удельный вес ручного труда, применяемого при изготовлении художественных изделий, и частую смену художественного оформления и отделки их;

е) улучшение материально-технического снабжения предприятий народных художественных промыслов необходимым оборудованием, сырьем и материалами высокого качества;

ж) организацию на предприятиях народных художественных промыслов экспериментальных лабораторий и творческих групп по разработке новых видов изделий и совершенствованию технологических процессов производства художественных изделий;

з) строительство в 1969-1971 гг. профессионально-технических училищ (с общежитиями при них) для подготовки специалистов для предприятий народных художественных промыслов, а также снабжение указанных училищ оборудованием и материалами для осуществления учебного процесса и производственной практики учащихся" [Забота партии и правительства о благе народа 1974: 322-323].

Кроме того, согласно данному постановлению в 1968-1969 гг. в столицах союзных и автономных республик необходимо было организовать специали-

рованные и фирменные магазины по торговле изделиями художественных промыслов, а в универмагах и магазинах по продаже подарочных товаров открыть отделы по торговле этими изделиями. Министерству финансов СССР было дано распоряжение: "освобождать вновь создаваемые предприятия и цеха народных художественных промыслов в течение двух лет с момента их организации от уплаты налога с оборота по реализации художественных изделий независимо от уровня рентабельности их производства, а также освобождать сроком на 1 год от уплаты налога с оборота новые виды художественных изделий изготавливаемые на действующих предприятиях и в цехах народных художественных промыслов, при рентабельности их производства до 15 % к полной себестоимости" [Забота партии и правительства о благе народа 1974: 326-327].

Необходимо отметить, что постановление Совета Министров СССР "О мерах по дальнейшему развитию народных художественных промыслов" 1968 г. дало мощный импульс к улучшению работы, а в ряде случаев и к возрождению организаций, занимавшихся в союзных республиках созданием произведений народного искусства. Происходившие в Советском Союзе перемены, безусловно, не обошли стороной и Кыргызстан. 1 ноября 1968 г. вслед за союзным постановлением вышло в свет постановление Совета Министров республики "Об итогах выполнения плана развития народного хозяйства Киргизской ССР за 9 месяцев 1968 г. " [ЦГА КР., ф.350, оп.14, д.58, л. 286-289]. В постановлении ставилась задача организовать объединение художественных промыслов, которое бы взяло курс на возрождение кыргызского декоративно-прикладного искусства. Обязанности по созданию такого объединения были возложены на Центральное конструкторское технологическое бюро при Министерстве местной промышленности Киргизии.

Большую активность в организации объединения народных промыслов проявил один из сотрудников ИКТБ, а впоследствии директор объединения, Мукаш Турсунович Абдуллаев. В 1968-1969 гг. он посетил Ошскую, Иссык-Кульскую, Нарынскую области, побывал в Чон-Алайском районе. В ходе этих

служебных командировок М.Т. Абдуллаев изучал на месте состояние народного прикладного искусства, проводил работу по привлечению в Объединение народных художественных промыслов мастеров-надомников. На работу в объединение им были также приглашены профессиональные художники-прикладники из г. Фрунзе.

По словам художника М.Т. Абдуллаева, ему же принадлежала идея назвать Объединение народных художественных промыслов словом "кыял", которое в переводе с кыргызского означает "мечта", "фантазия". Его идею поддерживал ведущий специалист в области кыргызского декоративно-прикладного искусства, кандидат исторических наук Клавдия Ивановна Антипина [Мальчик 2003 а: 191-194].

В 1969 г. ОНХП "Кыял" начало свою работу. В течение долгого времени объединение занимало два подъезда жилого дома 115 а на Ленинском проспекте (ныне проспект Чуй). Из-за небольшой площади многим мастерам приходилось работать либо на дому, либо в помещениях, снятых объединением в аренду. Лишь в 1987 г. ОНХП сменило свой адрес, переехав на Ошский рынок в специально отстроенное для него здание¹.

Открытие в 1969-1970 гг. филиалов "Кыяла" в городах Нарын, Талас, Пржевальск, с. Бокомбаево (колхоз им. К. Маркса), г. Рыбачье, с. Комсомол (около г. Чолпон-Аты), с. Ат-Баши, в городах Ош и Узген способствовало быстрому увеличению ассортимента выпускаемой продукции. Каждый из филиалов Объединения имел свою специализацию. В г. Нарын народные мастера создавали шырдаки, ала кийизы, туш кийизы, конское убранство. В г. Рыбачье делались сувениры из дерева и чия, в с. Ат-Баши занимались выделкой шырдаков. В с. Комсомол работала художественная мастерская Тургумбая Амантаева, создававшего из корней деревьев причудливые фигурки животных². В с. Бокомбаево народные умельцы изготавливали шырдаки, деревянные сундуки, ленты

¹ Григорова Р. Выживет ли акционированный ак-капкау? // Слово Кыргызстана. 1994. 13 апреля.

² Кыргызские сувениры. – М.: Новозэкспорт, 1974. С. 17-30, 53.

для обвязывания юрты, а также и другие составные элементы кочевого жилища. Опский филиал "Кыяла" специализировался на производстве одежды из аврового атласа. Народные мастера шили халаты, женские платья, выпивали сюзаны (узбекская национальная выпивка из кругообразных узоров). В Узгене было налажено производство ворсовых ковров, узбекских хромовых сапог. ичиг, майоликовой посуды.

Большой вклад в развитие объединения "Кыял" внесли также художники-прикладники, работавшие в г. Фрунзе. Эталонные образцы изделий из кожи делали художник В. Коровин. Изготовлением ювелирных изделий в объединении занимались талантливые мастера-профессионалы - В. Сырнев, А.Величко, Ш. Дайырбеков, Г. Попов, А. Назарбеков¹. В покрывалах для телевизоров и тумбочек использовались сюжетные рисунки художника Б. Копоева. Лакированные шкатулки из орехового капа создавались Г. Устиновским, В. Петровым, Р. Вильдяксовой, Б. Петровым и Г.Чепуловским. Эффектные подарочные комплекты шахмат на тему "Манас", экспортируемые во многие страны мира, впервые были разработаны художником-новатором Г.Я. Артемом. Высокими художественными достоинствами обладают также созданные в 1970-х гг. произведения Т. Воротниковой, О. Симаковой, Г. Кадацкого, Г. Мурашова, П. Карий, Я. Ведея, М. Томилова, Т. Алыбаева, Г. Кикотиной, А. Чернова, Е. Мычко².

Немалую роль объединение "Кыял" сыграло и в разработке современных моделей кыргызского головного убора *ак калпак*. В 1970-х гг. объединение выпускало 6 видов колпаков. Большой серией выпускались колпаки, расшитые при помощи тамбурной машины фигурным орнаментом или только узором илме; колпаки, края и составные части которых завершали вручную иголкой, и колпаки, украшенные ручной выпивкой. К "Олимпиаде-80" ОНХП начало произ-

¹ Николаев Е. Развивая традиции народного искусства // Вечерний Фрунзе. 1978. 25 феврал.

² Сорокин Е.К. Беречь – значит творить // Киргизский узор. – Фрунзе: Кыргызстан, 1986. С. 184-193.

водство национальных головных уборов с олимпийской символикой [Акматалиев 1982: 124; 1997: 47].

Первыми авторами моделей кыргызских колпаков были художники Мугаш Абдуллаев и Латипа Болсаева. Несколько позже к этой работе были привлечены такие опытные народные мастерицы как Нурганыш Асанова и Кулюшары Сейталиева.

Ставший визитной карточкой "Кыяла" национальный головной убор *ак калтак* был удостоен серебряной медали ВДНХ СССР (1977) ¹.

Предлагаемые художниками эскизы изделий рассматривались Художественным советом объединения. В его состав входили директор "Кыяла" (в 1969-1974 гг. М.Т. Абдуллаев, затем О.Ю. Юсупов), главный художник объединения С.М. Макапков, этнограф К.И. Антипина, искусствовед Е.К. Сорокин (с 1973 г.); известные художники А.О. Осмонов и М. Л. Томилов, а также товароведы из Киргизгалантереи и Комитета цен. В процессе обсуждения Художественный совет отбирал лучшие образцы изделий и утверждал их в производстве.

В марте 1973 г. при Министерстве местной промышленности республики была организована Центральная художественно-экспериментальная лаборатория, которую возглавил искусствовед Евгений Константинович Сорокин. Под его руководством лабораторией совместно с ОНХП «Кыял» были проведены экспедиции в Таласскую долину, Южный Алай Кыргызстана, Ленинский, Наукатский, Советский, Узгенский, Ат-Башинский, Ак-Суйский, Джеты-Огузский, Иссык-Кульский, Жаны-Жолский, Баткенский, Джумгалский и Кеминский районы. Благодаря этим экспедициям у профессиональных художников объединения "Кыял" появилась прекрасная возможность ознакомиться с 200 художественными изделиями пятидесяти народных мастеров [Акматалиев 1983:8-9; Нурутдинова 1992: 24-27]. В середине 1970-х гг. участникам экспедиций удалось собрать богатый материал по вышивке, художественной обработке кожи,

¹Николаев Е. Развивая традиции народного искусства // Вечерний Фрунзе. 1978. 25 февраля.

дерева, ткачеству, ювелирному искусству. На основе изученных образцов мастера "Кыяла" стали создавать еще более оригинальные произведения декоративно-прикладного искусства, используя забытые художественные техники [Каржавцева 1988: 356].

Уже к середине 1970-х гг., благодаря высокому художественному уровню и большому энтузиазму творческого коллектива, объединение "Кыял" стало одним из ведущих центров народного творчества в Советском Союзе. Через всесоюзную организацию "Новоэкспорт" объединение поставляло свои сувениры во Францию, Италию, ФРГ, Чехословакию, ГДР, Болгарию, Венгрию, Австрию, Ливию, Индию, Монголию и Канаду. Торговые связи ОНХП "Кыял" с зарубежными странами обеспечили дополнительные финансовые поступления в союзный и республиканский бюджеты. За сравнительно короткий отрезок времени Объединение народных художественных промыслов при Минместпроме Киргизской ССР превратилось в прибыльное, самоокупаемое предприятие, объем продукции которого в 1977 г. составил 4,8 миллиона рублей ¹.

В 1980-х гг. повышенный спрос на изделия кыргызского декоративно-прикладного искусства позволил объединению "Кыял" не только расширить ассортимент выпускаемой продукции, но и привлечь к сотрудничеству значительно большее число народных мастеров. Если в 1974 г. в "Кыяле" работало около 800 человек, то к 1986 г. объединение насчитывало в своих рядах 2500 мастеров-надомников, которые жили и работали в Кемине и Кочкорке, на Иссык-Куле и в Таласе ². В художественном объединении существовало более 20 крупных участков и цехов. Только одно фрунзенское объединение "Кыял" постоянно выпускало свыше 300 видов сувенирных изделий [Акматалиев 1982: 7].

1970-е – первая половина 1980-х годов – время наивысшего расцвета Объединения народных художественных промыслов "Кыял". В этот период мастера "Кыяла" не только успешно возрождали традиции народного приклад-

¹ Николаев Е. Развивая традиции народного искусства // Вечерний Фрунзе. 1978. 25 февраля.

² Сорокин Е.К. Беречь – значит творить. С. 178.

ного искусства, но и создавали новые художественно выразительные, смелые по замыслу произведения.

3.3. Объединение «Кыял» в середине 1980-х – 1990-х годах

К середине 1980-х годов Объединение народных художественных промыслов «Кыял» представляло собой предприятие всесоюзного значения, продукция которого была известна не только в республиках Советского Союза, но и в 22 странах мира. Через всесоюзную организацию «Новоэкспорт» ОНХП экспортировало свои изделия как в страны социалистического лагеря – ГДР, Чехословакию, Болгарию, Венгрию, Монголию, так и в развитые капиталистические страны – ФРГ, Италию, Англию, США, Канаду, Голландию, Швецию, Данию, Испанию, Францию и Турцию. Среди покупателей объединения «Кыял» были также страны Азии и Африки: Индия, Сирия, Иран, Алжир и Ливия ¹.

Авторитет и мировую известность объединению принесло участие в различных зарубежных всесоюзных и республиканских выставках. Участвуя в них, «Кыял» завоевал 15 золотых, серебряных и бронзовых медалей, в том числе золотые медали на ярмарках в Лейпциге (ГДР), Брно (Чехословакия), Загреб (Югославия) ².

Ежегодно ОНХП выпускало 700 видов разнообразных сувенирно-подарочных изделий. Большое значение в 1980-е годы имело открытие на базе «Кыяла» СПТУ-92 – специального профтехучилища, обучавшего молодежь кыргызским художественным ремеслам [Токтосунова 1993: 145].

Благодаря плодотворной организаторской деятельности директора «Кыяла» О.Ю. Юсупова (1975-1987 гг.) была хорошо налажена работа областных филиалов объединения в Нарыне, Таласе, Пржевальске, с. Бокомбаево, г. Рыбачье, с. Комсомол, с. Ат-Баши, в Оше и Узгене. В г. Фрунзе было сосредоточено 9 крупных производственных цехов: точено-монолитный, кожгалантерей-

¹ Объединение народных художественных промыслов «Кыял»: Альбом /Сост. С. Макашов. – Фрунзе, 1980. С.3.

² Сорокин Е.К. Беречь – значит творить. С. 178.

ный, строчечный, ювелирный, мягких сувениров, инкрустации, косторезный, шелкографии, художественной обработки дерева [ЦГА КР., ф.22-С, оп.2, д.117, л.10-40].

Успешная работа объединения «Кыял» в 1980-е годы во многом была связана с творчеством опытных народных мастеров: ковровщиц и вышивальщиц К. Сейталиевой, А. Адыловой, Р. Эгембердыевой, мастериц по чию М. Есеналиевой, С. Маматеминовой, ювелира О.Бегалиева, резчиков по дереву Т. Азаматова, М. Жунушбасва, вышивальщиц Г.Алиевой, С. Исмаиловой, С. Жолчуевой, шорника, изготавливающего плетеную сбрую О. Алиева и многих других [Акматалиев 1997]. Значительный вклад в развитие объединения продолжали вносить и профессиональные художники-прикладники. Эталонные изделия из чия создавал М. Томилов. Шахматы из кости, шахматы с применением чия, подсвечники, шкатулки, вазы из поделочного камня разрабатывали Г. Кадацкий, Г. Мурашов, П. Карий. Интересные фигурки из дерева делали Я. Вельд, В. Гельцер, Д. Пеннер. Художественной обработкой кожи в ОНХП занимались Т. Воротникова и О. Симаква. Лакированные шкатулки из орехового капа создавались В. Пстровым, Б. Петровым, Р. Вильдяксовой, Г. Чепуловским. Очень плодотворной была также творческая деятельность художников Т. Алыбаева, Г. Киятиной, Ш. Дайырбекова, А. Чернова, Е. Мычко, Т. Лысенко, К. Асанакунуовой, Б. Кошоева, В. Мануйлова, Ж. Шаршенбиева ¹.

К концу 1980-х годов объем выпуска продукции ОНХП «Кыял» приблизился к 100 миллионам рублей ². В большом количестве выпускались национальные головные уборы, подарочные комплекты шахмат и шашек, шкатулки, подсвечники, игрушки, сумки из кожи и войлока (аяк-кап, чыны-кап). Например, знаменитые колпаки за месяц изготавливались в количестве от 3 до 5 тысяч ³.

¹ Сорокин Е.К. Беречь -- значит творить. С. 185-187, 191-193; Объединение народных художественных промыслов «Кыял». С.3.

² Краски и ритмы «Кыяла»// Коммерческий вестник. 1991. № 7. С. 49.

³ Смирнова Ю. Колпак и юрта спасли кыргызов// Утро Бишкека. 1998. 14 апреля.

Приведенные выше цифры свидетельствуют об экономическом благополучии ОНХП «Кыял». Однако художественный уровень изделий объединения конца 1980-х гг. кыргызские искусствоведы оценивают достаточно сдержанно. Искусствовед Г.И. Токтосунова в своей статье отмечает, что офабричивание, тиражирование произведений народного искусства превращало их в товар массового потребления и при этом исчезала их уникальность [Токтосунова 1993: 141].

Действительно, в 1980-е годы кыргызские народные промыслы стали постепенно растворяться в производстве художественных сувениров. Причина этой губительной тенденции заключалась в том, что объединение «Кыял», находившееся в подчинении Министерства местной промышленности, базировалось на промышленной структуре производства с ее системой планирования по валу. В результате шел процесс опромышлевания кыргызских промыслов, происходила стандартизация художественных изделий, вызванная работой по образцам. Такое направление в работе ломало «творческую активность, присущую промыслу, художественную гибкость и многообразие форм, основанных на системе творческого варьирования» [Некрасова 1983: 91-92].

1990-е годы стали самыми драматичными и сложными в истории развития ОНХП «Кыял». Охвативший СССР в 1990-1991 годах экономический и политический кризис сопровождался нарастанием инфляционных процессов, разрушением сложившихся связей предприятий, дальнейшим снижением темпов экономического развития. Все эти негативные тенденции не могли не отразиться на работе Объединения народных промыслов. Мизерная заработная плата сотрудников, нецелевое использование средств директором «Кыяла» С.Д. Бакеевым (1987-1992 гг.) привели к массовым увольнениям с предприятия высококвалифицированных мастеров. Из 1300 штатных сотрудников в 1990 г. объединение покинул 431 человек, а в 1991 г. – уже 483. Из 20 художников, разрабатывавших эталонные изделия, в объединении «Кыял» осталось только 4. В 1990 г. из состава объединения вышел опшский филиал. На его основе было

создано Объединение народных художественных промыслов «Мурас» («Наследие»), которое возглавил У.А. Сулайманов. Распад Советского Союза в еще большей степени усугубил положение ОНХП «Кыял»: оборвались экспортные связи объединения с 22 странами мира, прекратились всесоюзные выставочно-ярмарки¹.

Среди ушедших из ОНХП «Кыял» мастеров были также известные художники-прикладники Жылкычы Шаршенбиев и Валерий Мануйлов. В 1990 г. они основали малые предприятия «Тулпар» («Крылатый конь») и «Зергер» («Умелец»), на работу в которые поступили многие бывшие мастера объединения «Кыял». Основным направлением деятельности этих предприятий являлось производство товаров народного потребления (с художественным уклоном), национальных сувениров, конного снаряжения, высокохудожественных изделий из камня и дерева, ювелирных изделий. Учредителями-спонсорами «Тулпара» стали ЦК профсоюза работников сельского хозяйства и республиканский ипподром. Спонсором «Зергера» при создании был культурный центр «Феникс», а затем предприятие взяли под опеку ассоциация «Береке» и хозрасчетное управление комплексных социально-экономических проблем Бишкекского горисполкома.

Объединив в своих рядах представителей кыргызской, русской, украинской, еврейской и других национальностей, малые предприятия «Тулпар» и «Зергер» внесли свою лепту в возрождение национального искусства и народных промыслов. Первыми изделиями малых предприятий стали воспроизведенные по рисункам 100 комплектов татаро-монгольских седел и конных снаряжений X-XII вв., предназначенных для киноэпопеи «Чингисхан», съемками которой совместно с итальянской кинофирмой занимался известный режиссер Т. Океев. Многие изделия мастеров из «Тулпара» экспонировались на всемирной выставке 1990 г. в Италии и получили международное признание. В на-

¹ Григорова Р. Выживет ли акционированный ак-капкак? // Слово Кыргызстана. 1994. 13 апреля; Тимошенко Л. Спасти и возродить // Вечерний Бишкек. 1991. 16 декабря. Там же.

чале 1991 г. малое предприятие «Зергер» получило престижные заказы из США и Ливии³.

Распад СССР, разрыв сложившихся экономических связей, высокий рост инфляции и налогообложения привели к закрытию малых предприятий «Тулпар» и «Зергер» в 1992-93 гг. Часть мастеров, работавших на этих предприятиях, впоследствии вернулась в ОНХП «Кыял».

Несмотря на сложную экономическую ситуацию, в которой оказался Кыргызстан в 1990-х годах, объединение «Кыял» смогло сохранить большую часть своих филиалов (за исключением Оша и Узгена) и укрепить свои позиции на внутреннем рынке. Основными покупателями ОНХП были и остаются иностранные туристы, приобретающие изделия мастеров «Кыяла» в Центральном универсаме «Айчурек», в фирменных салонах «Кыял» (на Ошском рынке) и «Белек» (на проспекте Чуй). Кроме доходов от продажи сувенирно-подарочных изделий дополнительным источником финансирования ОНХП «Кыял» многие годы является арендная плата за предоставляемые частным лицам площади и помещения, принадлежащие объединению на Ошском рынке [Мальчик 2003 б: 176-183].

В 1994 г. Фонд госимущества выдвинул требование преобразовать объединение «Кыял», находившееся в подчинении Министерства промышленности, в акционерное общество. Генеральным директором ОНХП «Кыял» С.М. Макашовым (с 1993 г.) и 38 ветеранами объединения было написано письмо на имя премьер-министра А. Джумагулова с просьбой не допустить акционирования предприятия. В письме коллектив объединения предлагал передать имущество «Кыял» Союзу народных мастеров, созданному в 1990 г.¹ Рассмотрев просьбу творческого коллектива, правительство Кыргызской Республики решило вопрос в пользу ОНХП «Кыял», передав его в ведение Союза народных мастеров, председателем которого с 1990 г. является С.М. Макашов².

¹ Григорова Р. Выживет ли акционированный ак-капак? // Слово Кыргызстана. 1994. 13 апреля

² Аникин В. Думаем сами // Советская Киргизия. 1991. 22 февраля.

Формально оставаясь государственным предприятием, объединение «Кыял» тем не менее не получает государственной поддержки и поставлено в жесткие рыночные условия, что сильно сказывается на качестве выпускаемой продукции. В 1990-х годах совершенно не обновлялся ассортимент изделий объединения, которое продолжало выпуск национальных головных уборов, подарочных комплектов шахмат, панно из кожи, кёёкёров, шырдаков, сувениров из кожи и дерева. Более того по своим художественным достоинствам изделия 1990-х годов значительно уступают произведениям 1970-80-х годов, и в еще большей степени, чем прежде, несут на себе печать штампа, постоянного повторения однажды найденных художественных решений.

Предлагаемые художниками образцы изделий в этот период рассматривались и утверждались в производство Художественным советом объединения, в состав которого входили генеральный директор «Кыяла» С.М. Макашов, искусствовед А.А. Акматалиев, художники Т.М. Воротникова и Н. Калдыралиева, а также руководители цехов.

В 1990-х годах ОНХП «Кыял» было не по силам восстановить существовавшие до распада СССР экспортные связи. Вместе с тем объединение предпринимало попытки выйти на внешний рынок. В 1994 г. ОНХП заключило контракт с Союзом ремесленников США. Его представители во главе с председателем Союза Клер Смит дважды побывали в Бишкеке и Чуйской области, где познакомились с народным прикладным искусством кыргызстанцев. Дав высокую оценку изделиям кыргызских мастеров, Союз ремесленников выпустил буклет о народном творчестве Кыргызстана и заказал объединению «Кыял» 16 шырдаков. Работа мастеров была предварительно оплачена в долларах¹.

Во второй половине 1990-х годов ОНХП «Кыял» не оставалось в стороне от проводимых в Кыргызстане юбилейных дат и праздничных мероприятий, таких как «Манас-1000» (1995 г.), «Ош-3000» (2000 г.), весенний праздник

¹ Копытов Н. От «Кыяла – за Атлантику» // Слово Кыргызстана. 1994. 20 декабря.

Нооруз. Так, например, в 1999 г. мастер высшего класса объединения «Кыял» В.А. Мануйлов вместе с помощницей А. Нестеровой изготовили факел к празднику Нооруз. Этому факелу была отведена важная роль в праздничном мероприятии на площади Ала-Тоо. После того как почетные гости взяли в руки дан косе (чапи с зерном), «посеяли» семена будущего урожая, самый именитый участник - президент Кыргызстана А. Акаев, приняв зажженный факел из рук мэра г. Бишкека, развел огонь под большим казаном. В нем готовилась ритуальная пища - сумелек ¹.

После утверждения 3 марта 1992 г. современного Государственного флага Кыргызской Республики изготовлением этого символа государственности занимаются мастера ОНХП «Кыял». По заказу государственных учреждений цех шелкографии ежемесячно обновляет государственные флаги, украшающие административные здания Кыргызстана ².

Конец 1990-х годов ознаменовался появлением новых художественных объединений, целью которых является сохранение традиций кыргызского народного прикладного искусства. С 1998 г. функционирует неправительственная организация «Адеми» (в переводе с кыргызского «шедевр», «неповторимый»), которую возглавляет заслуженный деятель культуры Кыргызстана, член Союза художников Нурганыш Асанова. «Адеми» занимается обучением азам народного прикладного искусства женщин и детей-инвалидов. Все преподаватели организации опытные народные мастера, члены Союза художников – А. Ишенова, А. Меер, Т. Усубалиева ³.

В 1999 г. в г. Бишкек было учреждено объединение «Жез оймок» («Бронзовый наперсток»), возглавляемое мастерицей Алымкан Асанбековой. Собрав вокруг себя безработных женщин (старшего, среднего возрастов и молодежи), А. Асанбекова обучила их традиционному кыргызскому ремеслу. Ассортимент объединения «Жез оймок» достаточно широк – от шырдаков до ми-

¹ Чернышов В. Факел для президента // Вечерний Бишкек. 1999. 19 марта.

² Голдасвич А. От выставки – к дому мастера // Чуйские известия. 1994. 3 сентября.

³ Максугтова С. Забытой старины ремесла // Вечерний Бишкек. 1998. 15 мая.

ниаторных сувениров из войлока. Благодаря помощи международных организаций – Каунтерпарт Консорциум, Корпуса мира, Фонда поддержки талантов – объединение получило выход на внешний рынок. Кроме того, дополнительным источником финансирования объединения «Жез оймок» и неправительственной организации «Адеми» являлись гранты, выделенные ПРООН и Фондом «Сорос-Кыргызстан»¹.

Своей деятельностью «Адеми» и «Жез оймок» внесли заметный вклад в развитие кыргызского декоративно-прикладного искусства. Вместе с тем на внутреннем рынке эти организации не могли составить серьезной конкуренции ОНХП «Кыял», которое имело над ними значительное материально-техническое превосходство. По этой причине Объединение народных художественных промыслов оставалось во второй половине 1990-х годов наиболее влиятельным производителем сувенирно-подарочных изделий с национальной спецификой.

3.4. Традиции и новаторство в произведениях мастеров ОНХП «Кыял»

Анализ 30-летней деятельности ОНХП «Кыял» позволяет выявить в развитии объединения две основные тенденции. С первой тенденцией связано возрождение традиционных форм кыргызского прикладного искусства: вышивки (туш кийиз), узорных войлочных ковров (шырдак, ала кийиз), головных уборов (ак калпак, тебетей), предметов домашнего обихода из орнаментированного войлока (аяк кап, чыны кап, чавадан и др.), орнаментированных циновок из чия (апкана, чыгдан), тиснения по коже (кёёкёр), резьбы по дереву (сундуки, двери юрты, темир комуз и т.д.) и ювелирных изделий. При этом следует отметить, что привлеченные в «Кыял» народные мастера проводили традиционную линию в создании произведений народного искусства; а профессиональные художники, работавшие в объединении, стремились придать предметам приклад-

¹ Камарли Р. Оживший войлок // Вечерний Бишкек. 1999. 9 апреля; МаксUTOва С. Забытой

ного искусства кыргызов новое эстетическое звучание, переосмыслить многовековые народные традиции.

Вторая тенденция в развитии объединения «Кыял» характеризуется появлением в кыргызском прикладном искусстве совершенно новых видов изделий, ранее не имевших распространения: лакированных шкатулок из орехового капа, шапек и шахмат из кости и дерева, подсвечников и ваз из поделочного камня, плосковых игрушек, фигурок животных из рога, эбонита, корней деревьев и других произведений. В разработке данных изделий, в основном, принимали участие художники-прикладники, получившие профессиональное образование¹.

Созданием войлочных ковров, циновок из чия, войлочных сумок для вещей и других традиционных изделий индивидуально занимались многие народные мастерицы, сотрудничавшие с объединением «Кыял». По таланту и опыту среди них сразу же выделились Кулюшары Сейталиева, Ырысбюбю Молдокабылова, Расылбюбю Эгембердыева, Маркатай Есеналиева и Табылбюбю Жолдошева. Для произведений этих мастериц характерны традиционность формы, продуманность орнаментальных композиций, ритмичность в расположении орнаментальных мотивов, равновесие фона и орнамента, умелое колористическое решение, использование контрастных цветосочетаний (чаще всего красных и синих тонов).

К. Сейталиева из с. Воронцовка Аламединского района, участвовавшая в разработке моделей кыргызских колпаков, известна как опытная шырдакчы и вышивальщица. Один из шырдаков мастерицы (1975 г.) находится в собрании КНМИИ им. Г. Айтиева. Ее войлочный ковер, исполненный в технике мозаики, выделяется превосходным ритмическим строем, богатством и разнообразием орнаментальных мотивов, изысканностью цветовой гаммы, безупречностью технического исполнения. Центральное поле изделия разбито на 16 ромбов и 16

старинны ремесла // Вечерний Бишкек. 1998. 15 мая.

¹ Мальчик А. Ю. Традиции и новаторство в произведениях художников ОНХП «Кыял» // Курак: искусство и культура. – 2004. – № 6. – С. 15-20.

треугольников, в каждый из которых включен выразительный и четкий по рисунку узор. Чередующиеся между собой узоры представляют собой цельные и уравновешенные художественные образы, в которых органично объединены различные варианты рогообразных завитков и цветочных элементов. Особую декоративность и завершенность придают шырдаку узкий бордюр с узором «орел» красного цвета и зигзагообразные коричнево-белые линии, подчеркивающие членение центрального поля на геометрические фигуры. Колористическое решение шырдака строится главным образом на контрастном противопоставлении ярких и звучных красных, синих, зеленых, коричневых и оранжевых тонов, которые служат одновременно фоном и основным цветом одного из узоров.

С большим мастерством выполнен аяк кап (1975 г.) нарынской мастерицы Ы. Молдокабыловой¹. Центральное поле и клапан сумки для вещей украшают крупные, ясные по форме узоры синего цвета, вписанные в ярко-красные ромб и треугольник. Узоры слагаются из ритмического повторения рогообразных фигур, отличающихся большим разнообразием, плавностью и изяществом очертаний. Некоторая асимметричность фигур, составляющих узоры, подвижность рогообразных завитков, окружающих ромб, зубчатая коричнево-белая кайма приносят в орнаментальную композицию дополнительный динамизм, усиливая художественную выразительность произведения. Насыщенные красные, синие, белые и коричневые тона, контрастируя друг с другом, создают единый цветовой аккорд и придают аяк капу исключительную мажорность и праздничность. Тонкий эстетический вкус позволил Ы. Молдокабыловой гармонично связать форму предмета с его декоративным оформлением, превратив простую вещь утилитарного назначения в подлинное произведение искусства.

В традиционной технике вкатывания изготовила свой ала кийиз (1978 г.) Р. Эгембердыева из с. Кызыл-Арых Иссык-Атинского района². Ее коври-

¹ Народные художественные промыслы СССР / Авторы текста З.А. Литвинова и Л.Ф. Романова. – М.: Сов. художник, 1983. – С. 321, ил. 348.

² Там же. С. 317, ил. 343.

сущи: простота композиционного построения, строгость ритма, некоторая расплывчатость контуров узоров, однотипность раппорта в размещении орнамента. Три повторяющихся узора, занимая все центральное поле ала кийиза, выделяются своей монументальностью, крупными размерами, замкнутостью форм. Каждый из этих узоров вписан в ромб и выполнен в виде орнамента «кочкор мойюз» («рога барана»). Сдержанно-приглушенная цветовая гамма ковра определяется гармонией темно-синих, оранжево-бардовых, зеленых и розовых оттенков.

Бишкекская мастерица Т. Жолдошева успешно работала в технике безворсового ткачества (терме). Ее вытканый из шерсти палас (1978 г.) состоит из двух раппортных полос геометрического характера¹. Ритмическое чередование симметричных узоров, составляющих полосы, вносит в композицию экспрессивность, создавая впечатление бесконечной текучести. Колорит изделия основан на традиционных цветосочетаниях: полосы из темно-синих нитей на ярко-красном фоне. Простой по композиции, четкий по рисунку палас радует нарядностью и цельностью декоративного решения.

Хороший вкус и обостренное чувство цвета проявила в своем декоративном панно из чия (1974 г.) М. Есеналиева – мастерица из Тянь-Шаньского района². Практически все пространство панно занимают два крупных узора, расположенных почти в зеркальной симметрии. Узоры включают в себя выразительные геометризированные формы в виде ромбов с парными «рожками» на концах. Кайма и основные элементы орнамента выполнены приглушенным черным цветом, который в красочной гамме панно является доминирующим. Однако, благодаря цветному фону, построенному на чередовании красных и желтых цветовых пятен, и небольшим ромбам желтовато-зеленого и бело-желтого цвета орнаментальная композиция становится более эффектной, ритмичной и мягкой в цветовых переходах.

¹ Там же. С. 322, ил. 349.

² Антипина К.И. Народное искусство киргизов. – Фрунзе: Кыргызстан, 1977. – Вып. 2. – С. 21, ил. 15.

Поиски новых композиционных решений прослеживаются в узорной циновке из чия (1977 г.) опской мастерицы С. Маматэминовой¹. Центральное поле циновки образуют три раппортных традиционных узора, состоящих из ромбов с парными «рожками» на четырех концах. Узоры вписаны в прямоугольник, от которого со всех сторон отходят однотипные узоры, напоминающие мотив «куш канат» («крылья птицы»). Эта часть композиции отличается ясностью и традиционностью, а составляющие ее узоры выделяются строгостью ритма, четкой очерченностью контуров, чистотой выполнения. Вместе с тем массивная геометрическая форма с левой стороны и крупные растительные мотивы, занимающие правую сторону циновки, обновляют художественный образ асимметричностью фланкирующих узоров. Колористическая гамма изделия строится на гармоничном соединении контрастных цветов: бордовый фон сочетается с темно-синими и белыми элементами орнамента.

Удивительно разнообразны по материалам и технике исполнения чыны капы (футляры для посуды), созданием которых в ОНХП «Кыял» занимались народные мастера и профессиональные художники-прикладники.

Чыны кап (1974 г.) народной мастерицы М. Есеналиевой, выполненный из чия, имеет изящную, удлиненную форму. С внешней стороны футляр украшен крупными по размеру узорами, состоящими из ромба, от которого отходят выразительные по рисунку, ритмично повторяющиеся рогеобразные завитки. Динамичное звучание композиции усиливают расположенные сверху и снизу узкие полосы с чередующимися черными и белыми квадратами. Преобладающие в колорите контрастные черные и бордовые тона уравниваются нежными оттенками белого и розового. Соединение теплых и холодных тонов, чистота и звучность открытого цвета, торжественный, праздничный цветовой строй создают большой декоративный эффект, рождая ощущение спокойной уверенности³.

¹ Народные художественные промыслы СССР. – С. 318, ил. 344.

³ Антипина К.И. Народное искусство киргизов. – С. 21, ил. 15.

Совершенно иной художественный облик имеют чыны капы профессиональных художников Татьяны Воротниковой и Ольги Симаковой. Узоры на компактном по форме кожаном футляре для посуды (1977 г.) Т. Воротниковой выполнены в технике плетения из мягкой кожи¹. Национальные узоры из рогообразных и цветочных элементов умело соединены автором в единую лаконичную композицию. Рельефно выступающие на светло-коричневом фоне, строго симметричные узоры придают чыны капу изысканно декоративный и нарядный вид.

Ольга Симакова вводит в свой чыны кап (1970-х гг.) фигуративное изображение. Вышитые художником стилизованный белый верблюд, две светло-коричневые горизонтальные линии, условные изображения травы и кустарников того же цвета очень органично соотносятся с приглушенным коричневым цветом фона.

Обращают на себя внимание войлочные подушки округлой формы, созданные профессиональным художником Калипой Асанакуновой в начале 1980-х годов². Подушки, выполненные в технике аппликации, украшены крупным узором «кочкор мюйюз» («рога барана») красного и темно-серого цвета. В центре узора желтыми, красными, синими и зелеными нитями красиво вышит декоративный, распустившийся цветок. Другие подушки, искусно расшитые нитями белого, синего, зеленого и желтого цвета, украшает узор, напоминающий традиционный мотив «тогуз дёбё» («девять холмов»). Эффектные узоры контрастно выступают на красном и темно-сером фоне изделий. Цветовая гамма спокойно и умиротворена, выдержана в теплых тонах, передающих краски и тепло родной земли.

В 1970-80-х годах в ОНХП «Кыял» было хорошо налажено серийное производство кыргызских колпаков из белого войлока, которые до этого выпускались на швейной фабрике имени «40 лет Октября». В разные годы в раз-

¹ Объединение народных художественных промыслов «Кыял» / Сост. С.М. Макашов. - Фрунзе, 1980. - С. 24, 27.

² Там же. С.23.

работке моделей этого головного убора участвовали профессиональные художники-прикладники Мукаш Абдуллаев, Латипа Болсаева, народные мастерицы Кулошары Сейталиева и Нурганыш Асанова. Их трудами традиционные колпаки приобрели более элегантный, современный вид, стали более разнообразными по форме и декору ¹.

В объединении «Кыял» колпаки сшивали из двух или четырех одинаковых частей войлока, которые скреплялись декоративным швом либо пришитыми поверх вертикальными полосами. Обшивка колпаков могла строиться на чередовании белых и черных нитей, выполняться голубыми нитями в виде цепочки и волны. Если ранее поля и тонкие вертикальные полосы, подчеркивающие членение колпака на части, делались только из черного войлока, то в 1970-80-х годах появились колпаки с красными полями и полосами. Узоры на головных уборах, которые вышивали при помощи тамбурной машины или вручную иголкой черными и красными нитями, отличались большим разнообразием и представляли собой стилизованные листья, растительные и рогообразные мотивы. Художественные достоинства колпаков, выпускаемых объединением, состояли в их внешней простоте, цельности и выразительности силуэта, в подчинении декора конструкции и форме.

В создании ювелирных изделий принимали участие многие народные мастера и профессиональные художники, работавшие в объединении «Кыял». Наиболее интересными в художественном отношении являются работы народных мастеров Ахмеда Кыскараева – выходца из поселка Кубачи (Дагестан), и Капкора Арымбаева из Кочкорского района, а также произведения известных бишкекских ювелиров Шамиля Дайырбекова и Виктора Сырнева.

Латунные браслеты (1970-1972 гг.) А. Кыскараева, декорированные в технике гравировки, характеризуют национальные традиции дагестанского ювелирного искусства ¹. Все пространство браслетов украшают сложные растительно-геометрические мотивы, состоящие из причудливого сочетания розеток,

¹ Киргизский узор: Фотоальбом. – Фрунзе: Кыргызстан, 1986. – С. 190-191.

ромбов, стилизованных листьев. Художественные достоинства браслетов заключаются в пластической выразительности формы, исключительной четкости рисунка узора, строгости раппорта и цельности декоративного решения.

Выполненные в технике чернения серебряные перстни (начало 1970-х гг.) К. Арымбаева отличают следование народным традициям, простота формы, тонкая проработка деталей и высокое мастерство исполнения ². Растительные узоры гибкостью своих линий гармонично сочетаются с овальной формой перстней. Обращает на себя внимание точечное заполнение фона, которое, прекрасно объединяя всю композицию, придает изделиям особую выразительность и художественную законченность.

Новое отношение к народным традициям проступает в произведениях профессионального ювелира Ш. Дайырбекова, в которых используются наскальные изображения и разнообразные растительно-геометрические мотивы, близкие узорам традиционного прикладного искусства узбекского народа ³. Для металлических табакерок (чакчи) и пуговиц (1977 г.), декорированных в технике гравировки и чернения, характерны найденность соотношения формы предмета и узора, при котором орнаментальные мотивы четко читаются и открываются вся красота выразительного по силуэту четкого рисунка на полированном фоне.

Легкие и изысканные узоры табакерок состоят из тщательно проработанных растительных и геометрических форм. Упругой пластичностью своих линий узор подчеркивает свойства самого материала, идеально сочетаясь с простой округлой формой изделия. Гармония в композиции табакерок достигается раппортным построением узора, его ритмом, использованием единого лейтмотива – круга, в который объединены все элементы декора. Удачное соотношение узора и полированного фона делает рисунок богаче и интереснее, создает

¹ Киргизские сувениры, -М.: Новозэкспорт, 1974. – С. 28-29.

² Там же.

³ Народные художественные промыслы СССР. – С. 324, ил. 351-352.

ощущение красоты фона, который подчеркивает тонкую графичность черненной гравировки.

Имеющие форму круга пуговицы Ш. Дайырбеков украсил стилизованным изображением архара, ромбом в круте, зооморфным узором, семи- и восьмилепестковыми розетками. Форма пуговиц прекрасно сочетается с красотой самого материала, раскрытого во всей его декоративной выразительности. Проработанный точечным пуансоном фон (в пуговицах с зооморфными сюжетами) приобретает матовость и оттеняет полированную поверхность изображений. Такое художественное решение, очевидно подсказано художнику шероховатой фактурой камня, покрытого наскальными рисунками. Динамичное звучание замкнутых композиций усиливается благодаря волнообразным линиям, окаймляющим пуговицы.

Совершенство пропорций, плавность линии силуэта, уравновешенность композиций, тонкая графичность и музыкальный ритм начертания орнамента определяют высокие художественные достоинства сувенирных табакерок и пуговиц Ш. Дайырбекова.

Опираясь на лучшие традиции национального и европейского ювелирного искусства, создавал свои произведения бишкекский ювелир В. Сырнев. Многие его работы – кольца, кулоны, браслеты и серьги – находятся в собрании КНМИИ имени Г. Айтиева. Среди них браслет из комплекта украшений «Жырганак» (1973 г.), являющийся одним из значительных творческих достижений современного ювелирного искусства Кыргызстана.

Мельхиоровый круглый ободок браслета «Жырганак» украшен коралловыми бусинками и накладной зернью. Декорировка браслета кажется безыскусственной, близкой к природным формам облепихи с кое-где созревшими плодами. Свободная разбросанность на полированной поверхности ободка коралловых бусинок и зерни создает эффектную фактуру, богатую игру светотени, выразительный ритм, живописные и нарядные сочетания коралла, мельхиора и серебра. Цельность композиции достигается взаимодействием поверхности фо-

на с заполняющими его растительными элементами. Строгая красота, изысканность и лаконизм формы, динамичность и легкость декора, совершенство технического исполнения браслета свидетельствуют о большой художественной одаренности В. Сырнева.

В мельхиоровом браслете из комплекта украшений «Лазурит» (1973 г.) В. Сырнев придерживался принципа ритмического равновесия формы изделия и орнаментации, который обусловил соразмерность пропорций, сдержанное изящество и нарядность произведения. Основной объем браслета художник украсил узором «чынжыр» («цепь») из тонкой проволоки и поясочком зерни, которые создают игру форм, ритмичность и динамизм декора. Середина браслета расширена и представляет собой разрезанный по центру круг, декорированный рапортным растительным мотивом. Инкрустированная в центр круга округлая вставка из лазурита и две коралловые бусинки вносят в произведение особый декоративный акцент, оживляя орнаментальное решение браслета.

Параллельно с работами традиционного плана мастера «Кыяла» создавали также новаторские, экспериментальные произведения сувенирного характера, в которых, переосмысливая народные традиции, широко использовали новые материалы и техники.

Немалый интерес представляют фигурки животных, вырезанные из рога, эбонита и корней деревьев. Художник-прикладник Турсун Мухамедалиев талантливо использовал в своих сувенирах декоративные возможности рога: его плотность и пластичность, прозрачность и переходные оттенки черного и белого¹. В фигурках ворона, лебедя и рыбы (начало 1970-х гг.) мастеру удалось точно передать мгновенность движения, характерность позы. Созданные им образы настолько динамичны, что кажется, будто лебедь и ворон, восседающий на склоне, через какое-то мгновение воспарят в небесах, а рыба с открытым ртом исчезнет в глубине реки. При всей обобщенности и лаконизме в фигурках животных чувствуется реалистичное восприятие натуры и большая жизненная

¹ Киргизские сувениры. – С. 72-75.

правда, воздействующие на зрителя тем сильнее, чем условнее сам художественный образ. Передавая своеобразие облика и ловкость движения своих персонажей, Т. Мухамедалиев дает нам возможность ощутить и красоту используемого материала, который приобретает волей мастера самостоятельную эстетическую ценность.

Самодельный мастер Тургумбай Амантаев из с. Комсомол (Иссык-кульского района) вырезал своеобразные сувениры из корней различных деревьев и кустарников, которые своим природным изгибом подсказывали ему пластическое решение образа ¹. Несмотря на то, что многие произведения мастера не отличались хорошим уровнем исполнения и богатством фантазии, в лучших своих сувенирах Т. Амантаеву удалось уловить характерные черты и повадки разных, совершенно не похожих друг на друга животных. Фигурки лисы, зайца, муравьеда, сурка динамичны и выразительны. Эти произведения кажутся непродуманными, словно созданными самой природой.

Не бесспорные в отношении вкуса, близкие к натуре декоративные цветы делались из пластмассы (середина 1970-х гг.). Их автором является художник Ю. Любинский.

Многие экспериментальные сувенирно-подарочные изделия с применением дерева и чия в объединении «Кыял» были разработаны профессиональным художником Михаилом Томиловым. Его неброские на первый взгляд стаканы, чаши и чыны капы (1970-1972 гг.) отличаются простотой формы, соразмерностью пропорций, выразительностью силуэта. Стенки посуды изготовлены из не оплетенного шерстью чия, который, прекрасно согласуясь с деревом, придает изделиям особую ажурность и легкость. Богатый декоративный эффект сообщает чыны капу натуральный белый цвет чия, вступающий в контраст с шерстью красного, зеленого и желтого цвета. Столь же оригинальны забавные фи-

¹ Там же. С. 63-65.

³ Объединение народных художественных промыслов «Кыял». – С. 44.

гурки женщин в элечаках, синицы и петушка (начало 1980-х гг.), исполненные М. Томиловым из тех же материалов - дерева и чия³.

Большой популярностью в 1970-х годах пользовались современные по форме летние сумки, выполненные мастерами «Кыяла» из чия и шерсти. Изображенные на сумках узоры в виде рагообразных фигур и ромбов с парными «ржками» на концах были выдержаны в мажорных красных и синих тонах. Делая сумки очень нарядными и элегантными, древние узоры входили в современный быт, получая свое второе рождение.

В соответствии с модой 1970-х годов разрабатывал кожаные сумки и кошельки художник-прикладник Владимир Коровин.¹ Исполненные в технике тиснения по коже крупные повторяющиеся узоры «мюйюз» («рога») и другие орнаментальные мотивы гармонично связаны с современными формами дамских сумок и кошельков. Особенно эффектный вид имеет коричневатая сумка, украшенная раппортными узорами «мюйюз» и многоугольниками неправильной геометрической формы, которые подчеркнуты по контуру черным цветом. Декор сумки сиреневого цвета составлен из простых, условно трактованных спиралеобразных и цветочных мотивов, которые отличаются упругой пластичностью линий, акцентирующих внимание на свойствах самого материала.

Полное несоответствие между художественным качеством сюжетных рисунков талантливого художника Белека Кошоева и их использованием в массовой продукции ОНХП «Кыял» наглядно проявилось в покрывалах, выпускаемых в 1970-х годы². Посвященные кыргызскому традиционному быту рисунки своим композиционным построением и характером линейного изображения напоминали китайские книжные иллюстрации. В верхнем и нижнем ярусах Б. Кошоев изобразил скачущих на конях охотников, настигающих добычу, летящего беркута и убегающих зверей. Художник очень убедительно передал

¹ Кыргызские сувениры. – С. 37.

² Объединение народных художественных промыслов «Кыял». – С. 28.

стремительность погони, напряженность поз всадников, ритмичность и динамизм в движениях коней.

В центре среднего яруса как на театральной сцене изображен интерьер юрты с сидящими полукругом охотниками, которые поглощены песней акына. Слева от юрты показана сцена козлодрания, справа – поединок двух борцов. Условно трактованные персонажи, отличающиеся острой наблюдательностью и знанием народного быта, Б. Кошоев объединяет общим пространством.

Художественную завершенность и цельность рисунков подчеркивали расположенные сверху и снизу горизонтальные раппортные полосы, включающие в себя традиционные узоры. Верхняя полоса слагалась из повторяющегося узора «кюн» («солнце»), а нижняя, более широкая – из узора «тогуз дёбё» («девять холмов»).

Рисунки Б. Кошоева использовались в покрывалах для телевизоров и тумбочек и были эстетически обесценены низким качеством используемого материала и несовершенством технологии: рисунки наносили бронзовой краской в технике набойки на искусственный бумажный бархат ярко красного и синего цвета. В результате покрывала, производимые объединением, представляли собой кич, удовлетворявший потребности только невзыскательного покупателя.

В 1970-80-х годах объединением «Кыял» в большом количестве выпускались лакированные шкатулки из орехового капа. Чисто утилитарные по назначению шкатулки соответствовали общесоюзным стандартам и не имели ярко выраженной национальной специфики. Данный вид изделий в ОНХП разрабатывали профессиональные художники Георгий Устиновский, Валентин и Борис Петровы, Руфия Вильдяксова и Геннадий Чепуловский¹.

Умением гармонично создавать естественную красоту дерева с росписью привлекает лакированная шкатулка Г. Устиновского (первая половина 1970-х гг.). Его желтая чайная роза на гибком стебле, поражает точностью натурных наблюдений, выделяется изяществом формы и виртуозностью рисунка. Изги-

¹ Киргизский узор. – С. 57.

бающийся стебель с листьями и бутонами, выписанный легким живописным мазком, создает впечатление движения. Легкость и живость изображению розы придадут контрастное соотношение ярких желтых и охристых тонов и тонкая градация коричневатых, желтых и черных оттенков фона, передающего натуральный цвет орехового капа.

Лакированные шкатулки В. Петрова, Р. Вильдяковой и Б. Петрова (начало 1980-х гг.) выполнены из орехового капа с инкрустацией другими породами дерева. Изделия украшены национальным орнаментом и реалистично трактованными листьями. Особую нарядность приобретают шкатулки В. Петрова благодаря фактуре материала и крупным, ясным по форме узорам, которые состоят из восьми рогообразных орнаментальных фигур, врезанных в фон заподлицо¹. Бежевые и темно-коричневые узоры четко читаются на поверхности шкатулок, контрастируя со светло-коричневым и коричнево-желтоватым цветом фона. Однако, несмотря на хорошее ремесленное исполнение, соединение национальных узоров и стандартных по форме шкатулок не было достаточно органичным и имело чисто искусственный характер.

Очаровательные игрушки в европейских традициях создавала художник Надежда Кадыралиева. Ее выполненные из шерсти и плюша хитрые лисята, добродушные лягушата и вороны переносят детей в добрый и светлый сказочный мир (начало 1980-х гг.).

Интересны небольшие, сильно обобщенные по форме лошадки на тонких прямых ножках, выточенные художником Галиной Киятиной из дерева (середина 1970-х гг.). Раскраска лошадок очень проста, но выразительна: их масть передана локальными черными и светло-коричневыми красками, а уздечки – красками красного и синего цвета. Седла украшены изображенными на желтом фоне различными вариациями узора «мюйюз» красного и синего цвета. В игрушках умело соединены стилизация форм, отвечающих детскому восприятию, с естественным цветом настоящих лошадей.

¹ Объединение народных художественных промыслов «Кыял». – С. 57.

В первой половине 1970-х годов под руководством художника Георгия Артеса, возглавлявшего цех точеных изделий, мастера объединения «Кыял» изготавливали необычные деревянные скульптуры малых форм¹. Скульптурные образы, пластически сильно обобщенные и условные по форме, отображают широкий круг сюжетов из кыргызского быта. В своих персонажах художники подмечали черты народного характера, передавая его с удивительной теплотой и мягким юмором. Исключительно интересным, привлекательным качеством сувенирных скульптур являются несложные, но очень выразительные движения фигурок. Скульптурки выделяются своей особой статью, характерностью поз и жестов. Удачно сочетая простую форму скульптур с росписью и фактурой материала, мастера заботились о пропорциональности объемов, о крепкой построенности и выразительной расцветке фигурок. Роспись скульптур малых форм основана на теплой и звучной цветовой гамме. Условность, суммарность переданных черт наделяют образы определенной характеристикой. Не могут оставить равнодушным изображения детей, трогательные и милые, а также забавные фигурки животных. Они покоряют непосредственностью характеристик, наивностью и искренностью образов.

«Женщины с детьми» - скульптурная композиция из шести фигурок, в которой показан процесс обработки шерсти, предназначенной для изготовления ковров. Разными размерами миниатюрных скульптур художник передал возраст детей. Как и во многих других скульптурных фигурках, здесь черты реальной жизни соединены с их условным художественным воплощением. Фигурки обращают на себя внимание точно найденными деталями, округлостью и обобщенностью форм, ритмической подвижностью. Художник не поскупился на сочные, броские цвета, расписав одежду и головные уборы своих персонажей красными, синими, зелеными и белыми красками. Черты лица женщин и детей, выполненные тонкими черными линиями, не индивидуализированы и

¹ Кыргызские сувениры. – С. 49.

условны. Основанием для скульптурной композиции служит поперечный срез древесины.

В скульптуре «Чабан», мастерски сочетая разные материалы – дерево и мех, художник передал образы простодушного пастуха и его верного друга собаки. Роспись построена на гармоничном соотношении синих, белых, красных, черных и светло-коричневых тонов.

«Чаепитие» - композиция из четырех фигур, передающая тепло домашнего очага. Женская и мужская фигурки, изображенные в элечке, колпаке и тебетях, объединены вокруг круглого столика с чайником и тремя пиалками. Раскраска скульптур основывается главным образом на сочетании светло-зеленых, фиолетовых, черных и белых тонов. Звучный акцент в композицию вносит деревянная подставка в форме шырдака, в росписи которого использованы традиционные цвета – синий и красный. На ярком красном фоне шырдака художник синей краской изобразил повторяющийся узор «мюйюз», который придает узору особый национальный колорит.

Фигурки «Тракторист», «Девочка и кошка», «Художники», «Боксеры», «Лыжники», выполненные на современные темы, показывают удачное сочетание традиционного вытачивания дерева и выразительного цветового решения ¹.

В скульптуре «Тракторист» хорошо продуманы масштабные соотношения человеческой фигурки и игрушечного трактора, задние колеса которого украшены национальным узором «кочкор мюйюз». Сидящий за рулем тракторист и машина образуют единое композиционное и колористическое целое.

Очень трогательна и забавна скульптурная композиция «Девочка и кошка». Девочка горестно оплакивает разбитую чашку, в то время как кошка проворно лакает разлившееся молоко.

Скульптура «Боксеры» - предельно динамична. В ней показан решающий момент спортивного поединка, когда один из боксеров наносит сокрушительный удар своему сопернику.

В иной художественной манере создавал свои произведения художник-прикладник Яков Ведель. Исполненные в технике резьбы по дереву с обжигом женская и мужская маски (первая половина 1970-х гг.) индивидуализированы и жизненно убедительны.¹ В них реалистично переданы внешний облик представителей кыргызского народа и черты их характера. Спокойствием и умиротворенностью веет от женской маски, изображающей нежное округлое лицо девушки. В мужской маске воплощен образ волевого, решительного человека с нахмуренными бровями и резко очерченными скулами.

Деревянная скульптурка «Старик на ослике» (начало 1980-х гг.), имеющая более обобщенную моделировку, привлекает внимание близостью к реальной жизни, красотой материала, крепостью формы и выразительными движениями фигурок. Фигурки старика и ослика воспринимаются как одно неразрывное целое и немыслимы друг без друга. Своей скульптуре Я. Ведель придал шутливый, жизнерадостный настрой: блаженно улыбающийся старик удобно расположился на ослике, который упрямо стоит на месте, не желая двигаться дальше.

Во второй половине 1970-80-х годов ОНХП массовой серией выпускало миниатюрные юрты, которые делались либо из цельного дерева, либо из дерева и чия. Деревянные юрты художники покрывали росписью, в которой варьировались любимые кыргызским народом цвета: красный, синий и желтый. В росписи широко использовались повторяющиеся рогообразные орнаментальные фигуры и волнообразные мотивы. Миниатюрные юрты-сувениры являются одним из удачных примеров переосмысления национальных традиций в декоративно-прикладном искусстве.

Большим спросом в Италии, ФРГ, США и Франции в этот период пользовались производимые объединением «Кыял» подарочные комплекты шахмат и шашек, которые носили имена героев кыргызского эпоса – «Бакай», «Семетей», «Чоро». В их разработке принимали участие опытные художники Георгий Ар

¹ Там же. С. 51-57.

тес, Геннадий Кадацкий, Геннадий Мурашов.¹ Эффектные шахматные фигуры, выполненные из дерева, кости и чья, наделялись национальными чертами. Король мог изображаться как военачальник в высоком колпаке и доспехах, королева представляла в нарядном элеческе и национальном костюме, остальные фигуры часто изображались в виде минаретов, боевых коней, воинов, вооруженных пятами и боевыми топорами.

Роспись шахматных фигур из дерева варьировалась в коричневой, зеленой, красной, белой и синей гамме, которая организовывала решение образа в целом; причем, «черные» шахматы были решены в темных тонах, а «белые» - в светлых. Каждая фигура была сделана как хорошая детская игрушка, в которой главное – красота материала и росписи. Декоративную выразительность шахмат усиливало частое использование в росписи фигур национальных узоров: различных вариаций узора «мюйюз» и волнообразных мотивов. Доски для шахмат и шашек также обычно украшались красивым национальным орнаментом.

Отмечая в целом неплохой художественный уровень эталонов, созданных ОНХП в 1970-80-х годах, вместе с тем следует подчеркнуть, что гонка темпов производства, замена первоначальных материалов и красителей, требование точной стандартности изделий часто приводили к разрыву между эталонами и массовой продукцией. Такая тенденция в работе объединения «Кыял» вела подчас к выхолащиванию творческого начала в труде мастеров, к потере художественного качества изделий.

1990-е годы стали самым драматичным и сложным этапом в истории развития ОНХП «Кыял». В связи с распадом СССР и напряженной экономической ситуацией в Кыргызстане объединение оказалось в состоянии кризиса: из «Кыяла» ушли многие талантливые мастера, снизился ассортимент выпускаемых изделий, ухудшилось качество продукции, были потеряны экспортные связи. В 1990-х годах объединение «Кыял» выпускало национальные головные

¹ Кыргызский узор. – С. 192-193.

уборы, подарочные комплекты шахмат, панно из кожи, кёёкёры, пырдаки, сувениры из кости и дерева, которые по своим художественным достоинствам значительно уступали произведениям 1970-80-х годов.

Однако у ОНХП «Кыял» по-прежнему остается большой потенциал. Поднять работу объединения на более высокий уровень можно за счет расширения экспортных возможностей, привлечения в «Кыял» высококвалифицированных специалистов с высшим художественным образованием, за счет материальной поддержки международных организаций, участия в международных выставках-ярмарках. В художественном колледже им. С.А. Чуйкова при КГУСТА, художественном училище им. С. Чокморова и на факультете керамики Академии художеств Кыргызской Республики хорошо налажена подготовка кадров художников-прикладников, которые могут стать резервом для объединения «Кыял».

Резервом творческих кадров для ОНХП по-прежнему остаются и народные мастера из разных регионов республики, которым требуется помощь в материалах для изделий и в организации сбыта их продукции. Как свидетельствуют публикации в прессе, в последние годы в отдельных районах Нарынской и Иссыккульской областей стихийно создаются женские кооперативы по производству традиционных изделий из войлока, пользующихся спросом на внутреннем рынке¹. В этом процессе сказалась деятельность объединения «Кыял» советского периода, когда в Кыргызстане успешно функционировали областные филиалы ОНХП.

¹ Камарли Р. Созидатели // Вечерний Бишкек. 2000. 29 марта; Ким Э. Узоры дружбы // Вечерний Бишкек. 2001. 23 августа; Скородумова Е. А вы умеете танцевать под музыку будущего? // Моя столица. 2003. 25 апреля.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Кыргызское народное прикладное искусство и народные промыслы, имеющие богатые многовековые традиции, являются неотъемлемой частью отечественной истории и культуры. На протяжении тысячелетий народные умельцы сохраняли и передавали из поколения в поколение приемы художественного мастерства и профессиональные навыки, постепенно обогащая форму, колорит, композицию и орнаментальную структуру своих произведений. В предметах утилитарного назначения кыргызские мастера достигали удивительно гармоничного соединения прекрасного и полезного, практической целесообразности вещи с ее красотой. Высокий талант и художественная одаренность кыргызского народа наиболее ярко раскрылись в выделке войлочных ковров, вышивке, в искусной резьбе по дереву и художественной обработке металла, в тиснении по коже и узорном ткачестве, в изготовлении орнаментированных циновок из чия.

Изучение истории кыргызского прикладного искусства позволяет выделить в его развитии пять основных этапов. К *первому этапу* можно условно отнести VI–I вв. до н.э. – время бытования тагарской культуры, носители которой – динлины – являлись одними из предков древних кыргызов. *Второй этап* охватывает I–V вв. – эпоху таштыкской (раннекыргызской) культуры. На первом и втором этапах начали формироваться виды кыргызского прикладного искусства, получившие дальнейшее развитие в эпоху средневековья и нового времени, и была заложена основа кыргызской орнаментально-изобразительной системы. В нее вошли геометрические формы, являвшиеся древнейшими архетипами общечеловеческой культуры, – круги, квадраты, ромбы, треугольники, овалы, зигзаги и спирали; а также образы оленя, барана, горного козла, лошади и птиц, которые содержали древнекыргызские космогонические и тотемистические представления, близкие идеологии скифо-сакских племен.

Третий этап развития кыргызского прикладного искусства приходится на VI–XIV вв. и связан с культурой енисейских кыргызов. В данный период в

прикладном искусстве сохранились основные орнаментально-изобразительные мотивы, вошедшие в кыргызскую орнаментальную систему на первом и втором этапах. В IX-XII вв. художественные возможности кыргызского орнамента расширились благодаря влиянию древних тюрков, согдийцев и киданей, которые привнесли новые орнаментальные формы. Входившие в их число «волна» с завитками, пальметты, полупальметты и S-образный мотив отразили представления о «мировом дереве»; а рогообразные мотивы и крестообразные фигуры имели двойной символический смысл: с одной стороны воплощали кыргызские тотемистические верования, а с другой – образ «мирового дерева».

На *четвертом этапе* в XV–XIX вв., когда произошло переселение енисейских кыргызов на Тянь-Шань, кыргызская народность имела тесные культурно-исторические связи с казахами, узбеками, таджиками и туркменами, что выразилось в схожих приемах технического исполнения и орнаментации произведений декоративно-прикладного искусства. Стилизованные изображения птиц, оленей, баранов, горных козлов и других животных на данном этапе остались только в кыргызской вышивке. В других видах кыргызского прикладного искусства значительное место занял орнамент, который обогатился орнаментальными мотивами, привнесенными в кыргызское искусство оседло-земледельческими народами Средней Азии, монголами и китайцами. Это – вихревая розетка, цветочно-растительные узоры, мотивы миндаля и плода граната, меандр и облаковидные узоры. Данные мотивы орнамента были переосмыслены кыргызами в соответствии со своими религиозными верованиями и могут быть связаны с весенним праздником Нооруз и культом природы – почитанием неба, земли и воды.

В эпоху нового времени в основном завершилось формирование кыргызского орнамента, который можно разделить на пять основных групп орнаментальных мотивов [Иванов, Махова 1960: 5-6]. В первую группу, которая обычно встречается на кыргызских ковровых изделиях и циновках из чия, вошли круги, восьмиугольники, крупные кресты, простые и ступенчатые ромбы. Вторая

группа, распространенная на изделиях из кожи, дерева и металла, представлена пальметтами, полупальметтами и S-образным мотивом, крестообразными фигурами, «волной» с завитками и рогообразными мотивами. Характерная для кыргызской вышивки третья группа включает цветочно-растительные мотивы и сложные розетки. Четвертая группа – квадраты, пересеченные квадраты, треугольники, зигзаги, овалы и вихревая розетка, встречающиеся на предметах из дерева, в вышивке и изделиях из кошмы. Пятую группу составляют некоторые центрально и восточно-азиатские символические знаки: меандр, плод граната, облаковидные узоры и т.д.

Пятый этап развития кыргызского прикладного искусства распространяется на конец XIX–XX вв. Для него характерно появление одной из форм прикладного искусства – кыргызских народных промыслов. Народные промыслы прошли в своем развитии два периода. Первый период охватывает конец XIX – первую половину XX в. Кыргызские народные промыслы, существовавшие в это время в зачаточной форме, развивались в соответствии с эстетическими и практическими потребностями народа, служа средством дополнительного заработка сельского населения. Основными чертами кыргызских народных промыслов, включая артели народных мастеров 1920–40-х годов, являлись ремесленный характер производства и ручной труд, дававший возможность творческого вариантного повторения изделий. С приходом советской власти народные умельцы, продолжая широко использовать традиционный кыргызский орнамент, вводят в свои произведения советские символы: пятиконечную звезду, серп и молот, герб Киргизской ССР, «голубь мира», окруженный цветами и т.д.

В 1969 г. с образованием Объединения народных художественных промыслов «Кыял» начался второй период в развитии кыргызских народных промыслов. В данный период создаются организованные мастерские со специальным оборудованием и профессионально-технические школы, подготавливающие кадры. На протяжении тридцати лет (в 1969-1999 гг.) ОНХП сочетало два

направления в работе: с одной стороны, возрождение традиционных изделий кыргызского прикладного искусства (узорные войлочные ковры, вышивка, тиснение по коже и др.), а с другой – создание новых видов изделий с национальной спецификой (лакированные шкатулки, шахматы, шашки и т.д.). Следует отметить, что в объединении «Кыял» трудились как народные мастера из разных регионов Кыргызстана, так и специально приглашенные профессиональные художники-прикладники из г. Бишкека. При этом изготовлением традиционных произведений прикладного искусства преимущественно занимались кыргызские народные умельцы, а новые виды изделий разрабатывали художники-прикладники.

ОНХП «Кыял» внесло значительный вклад в возрождение древних традиций народного прикладного искусства кыргызов и пропаганду национальной культуры за рубежом. Изделия мастеров объединения в 1970–80-х годах приобрели известность не только в республиках бывшего СССР, но и в 22 странах мира.

С обретением государственной независимости в Кыргызской Республике начали создаваться альтернативные ОНХП «Кыял» предприятия, занятые производством сувенирно-подарочных изделий. Функционирующие с конца 1990-х годов в Бишкеке, Оше, Нарынской и Иссыккульской областях неправительственные организации и кооперативы, объединяющие народных мастеров («Адеми», «Жез оймок», «Магриппа» и др.), получают помощь международных благотворительных организаций – Фонда «Сорос-Кыргызстан», Каунтерпарт Консорциум, Корпуса мира, ПРООН. За последнее десятилетие возросла роль кыргызского орнамента, который украшает денежные знаки и паспорта независимого Кыргызстана.

К сожалению, приходится констатировать, что в 1990-х годах снизился ассортимент и ухудшилось качество изделий, выпускаемых ОНХП «Кыял» и другими организациями, в которых трудятся народные мастера и профессиональные художники-прикладники. Причина этого заключалась в сложной эко-

номической ситуации, в отсутствии государственной поддержки кыргызским народным промыслам, в разрыве экспортных связей после распада СССР.

В настоящее время с целью улучшения работы ОНХП «Кыял», кооперативов и неправительственных организаций, объединяющих народных мастеров, а также развития туризма в Кыргызстане есть необходимость учредить Государственное агентство по кыргызским народным промыслам при правительстве Кыргызской Республики. Это агентство могло бы курировать объединение «Кыял» и альтернативные ему организации, оказывать им финансовую помощь, проводить выставки-ярмарки по продаже произведений народных умельцев. Одним из направлений в деятельности агентства по народным промыслам могло бы стать проведение курсов повышения квалификации с привлечением к этой работе специалистов в области кыргызского декоративно-прикладного искусства и опытных художников-прикладников. Культурно-просветительская работа, проводимая данным агентством, позволила бы сохранить традиции кыргызского орнаментального искусства и способствовала бы внедрению кыргызского орнамента в дизайн экстерьера и интерьера зданий, в художественное оформление книжно-журнальной и рекламной продукции.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абдыкалыков А. Енисейские киргизы в XVII веке (исторический очерк). – Фрунзе: Илим, 1968. – 140 с.
2. Абрамзон С.М. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи. – Фрунзе: Кыргызстан, 1990. – 480 с.
3. Абрамзон С.М. Киргизское население Синьцзяна // ТКАЭЭ. – М.: Изд-во АН СССР, 1959, т. II. – С. 360-368.
4. Агзамходжаев А., Уразаев Ш. СССР – социалистическое государство советских народов. – Ташкент: Узбекистан, 1972. – 307с.
5. Айтбаев М.Т., Иванов С.В. Тиснение по коже // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. ТКАЭЭ. – М.: Наука, 1968, т. V. – С. 123-131.
6. Айтмамбетов Д. Культура киргизского народа во второй половине XIX – начале XX в. – Фрунзе: Илим, 1967. – 310 с.
7. Акишев А.К. Идеология саков Семиречья (по материалам кургана Иссык) // КСИА. – М., 1978. – Вып. 154. – С. 39-48.
8. Акишев А.К. Искусство и мифология саков. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 176 с.
9. Акишев К.А. Курганы Иссык: Искусство саков Казахстана. – М.: Искусство, 1978. – 131 с.
10. Акматалиев А.А. Искусные мастера: Очерк о народном искусстве. – Фрунзе: Кыргызстан, 1982. – 136 с. На кырг. яз.
11. Акматалиев А.А. Кыргызские мастера: Антология. – Бишкек: Гл. ред. КЭ, 1997. – 239 с. На кырг. яз.
12. Акмолдоева Б.Б. Традиции, верования и обряды киргизов, связанные с коневодством // Актуальные вопросы этнографии и археологии Киргизии. – Фрунзе: Изд-во КГУ, 1989. – С. 53-59.
13. Акмолдоева Ш.Б. Духовный мир древних кыргызов (По материалам эпоса «Манас»). – Бишкек: Илим, 1998. – 268 с.

14. Андреев М.С. Орнамент горных таджиков и киргизов Памира. – Ташкент, 1928. – 41 с.
15. Антипина К.И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов. – Фрунзе: Изд-во АН Кирг. ССР, 1962. – 288 с.
16. Антипина К.И. Материальная культура // История Киргизской ССР: В 3 т. – Фрунзе: Кыргызстан, 1968, т. 1. – С. 529-550.
17. Антипина К.И., Махова Е.И. Безворсовое узорное ткачество // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. ТКАЭЭ. – М.: Наука, 1968, т. V. – С. 48-58.
18. Антипина К.И. Ворсовое ткачество // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. ТКАЭЭ. – М.: Наука, 1968, т. V. – С. 59-77.
19. Антонова Е.В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии: Опыт реконструкции мировосприятия. – М.: Наука, 1984. – 262 с.
20. Артамонов М.И. Скифо-сибирское искусство звериного стиля // Проблемы скифской археологии. – М.: Наука, 1971. – С. 24-35.
21. Асанканов А.А., Каратаев О.К. Древнекыргызские тамги Хакаско-Минусинской котловины и Республики Тыва: историко-этнографическое исследование (новые находки) // Материалы Международной археолого-этнологической экспедиции, посвященные 2200-летию кыргызской государственности. – Бишкек: Изд-во КГПУ, 2003. – С. 83-125.
22. Асанканов А.А. Кыргызы: этногенетические и этнокультурные связи с народами Саяно-Алтая (к постановке проблемы) // Материалы Международной археолого-этнологической экспедиции, посвященные 2200-летию кыргызской государственности. – Бишкек: Изд-во КГПУ, 2003. – С. 13-25.
23. Балонов Ф.Р. Ворсовый пазырыкский ковер: семантика композиции и место в ритуале (опыт предварительной интерпретации) // Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. – М.: Наука, 1991. – С. 88-121.

24. Баранов Л.Н. Сооружение и сожжение таштыкского склепа // Перво-
бытная археология Сибири. – Л.: Наука, 1975. – С. 162-165.
25. Баранов Л.Н. Таштыкские склепы у горы Тепсей // Северная Евразия
от древности до средневековья. – СПб, 1992. – С. 213-216.
26. Баялиева Т.Д. Доисламские верования и их пережитки у киргизов. –
Фрунзе: Илим, 1972. – 170 с.
27. Бернштам А.Н. Историко-археологические очерки Центрального
Тянь-Шаня и Памиро-Алая / МИА № 26. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1952. – 348
с.
28. Бобров В.В. Олень в скифо-сарматском искусстве: Автореф.
дис...канд. ист. наук. – Новосибирск, 1973. – 24 с.
29. Брентъес Б. Квадратура круга как проблема истории культуры // Ин-
формационный бюллетень МАИКЦА. – М.: Наука, 1981. – Вып. 1. – С. 5-13.
30. Бурковский А.Ф. Из истории техники обработки дерева у киргизов //
Уч. зап. ист. фак-та Киргизского гос. ун-та. – Фрунзе: Изд-во КГУ, 1954. –
Вып. 3. – С. 83-90.
31. Бутанаев В.Я., Худяков Ю.С. История енисейских кыргызов. – Аба-
кан: Изд-во ХГУ, 2000. – 225 с.
32. Бутанаев В.Я. Хакасские тамги и вопрос об аальской общине // Извес-
тия СО АН СССР. Сер. общ. наук. № XI. 1980. – Вып. III. – С. 100-104.
33. Быт колхозников киргизских селений Дархан и Чичкан / Абрамзон С.
М., Антипина К. И., Васильева Г. П. и др. // ТИЭ АН СССР. – М.: Изд-во АН
СССР, 1958, т. XXXVII. – 322 с.
34. Вадецкая Э.Б. Таштыкская эпоха в древней истории Сибири. – СПб.:
Петербургское востоковедение, 1999. – 502 с.
35. Вадецкая Э.Б. Археологические памятники в степях Среднего Енисея.
– Л.: Наука, 1986. – 177 с.
36. Вадецкая Э.Б. Малый таштыкский склеп на речке Дальняя челя // Ар-
хеология Сибири, Средней Азии и Кавказа. – М.: Наука, 1981. – С. 59-65.

37. Вайнштейн С.И. Памятники второй половины I тысячелетия в Западной Туве // Тр. ТКЭАН. – М.-Л., 1966, т. II. – С. 292-347.
38. Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. – М.: Наука, 1970. – 484 с.
39. Гаврилов М.Ф. Орнамент киргиз Сусамыра. – Ташкент, 1929. – 18 с.
40. Грач А.Д. Древние кочевники в центре Азии. – М.: Наука, 1980. – 256 с.
41. Грач А.Д., Савинов Д.Г., Длужневская Г.В. Енисейские киргизы в центре Тувы (Эйлиг-Хем III как источник по средневековой истории Тувы). – М.: Фундамент-Пресс, 1998. – 84 с.
42. Грязнов М.П. Северный Казахстан в эпоху ранних кочевников // Краткие сообщения ИИМК АН СССР. – 1956. – Вып. 61. – С. 12-14.
43. Даркевич В.П. Художественный металл Востока. – М.: Наука, 1976. – 198 с.
44. Дудин С. Киргизский орнамент // Восток. – 1925. – № 5. – С. 10-16.
45. Евтюхова Л.А. Археологические памятники енисейских киргизов (хакасов). – Абакан, 1948. – 111 с.
46. Екеев Н.В. Народы Алтае-Саян и киргизы (К проблеме этнических и культурных взаимодействий) // Материалы Международной археолого-этнологической экспедиции, посвященные 2200-летию киргизской государственности. – Бишкек: Изд-во КГПУ, 2003. – С. 26-43.
47. Ермолова Н.М. К вопросу об интерпретации изображений животных // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. Материалы I Всесоюзной археологической конференции. – Кемерово: Изд-во КГУ, 1980. – С. 358-366.
48. Жданко Т.А. Народное орнаментальное искусство каракалпаков // ТХАЭЭ. – М.: Изд-во АН СССР, 1958, т. III. – С. 373-410.
49. Забота партии и правительства о благе народа: Сб. документов (октябрь 1964-1973). – М.: Политиздат, 1974. – 847с.

50. Зуев Ю.А. Тамги лошадей у вассальных княжеств // Новые материалы по древней и средневековой истории Казахстана. Тр. ИИАЭ АН Каз. ССР. – Алма-Ата, 1960. – С. 94-135.
51. Иванов С.В., Махова Е.И. Декоративно-прикладное искусство киргизского народа. – М.: Изд-во вост. лит., 1960. – 8 с.
52. Иванов С.В. Киргизский орнамент как этногенетический источник // ТКАЭЭ. – М.: Изд-во АН Кирг. ССР, 1959, т. III. – С. 59-73.
53. Иванов С.В., Махова Е.И. Художественная обработка металла // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. ТКАЭЭ. – М.: Наука, 1968, т. V. – С. 96-122.
54. Исмаилова-Мамедова Э. Ковры уйгуров // Материалы по истории и культуре уйгурского народа. – Алма-Ата: Наука, 1978. – С. 139-179.
55. Кадырбаев М.К. Памятники тасмолинской культуры // Древняя культура Центрального Казахстана. – Алма-Ата: Наука, 1966. – С. 303-433.
56. Каплан Н.И., Митлянская Т.Б. Народные художественные промыслы. – М.: Высш. школа, 1980. – 176 с.
57. Каратаев О.К. История киргизских этнокультурных связей. – Бишкек: Бийиктик, 2003. – 267 с. На кырг. яз.
58. Киселев С.В. Древняя история Южной Сибири. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. – 643 с.
59. Койчуев Т., Мокрынин В., Плоских В. Киргизы и их предки. Нетрадиционный взгляд на историю и современность. – Бишкек: Гл. ред. КЭ, 1994. – 128 с.
60. Коренько В.А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. – М.: Вост. лит., 2002. – 327 с.
61. Кулемзин А.М. Тагарское оружие // Известия лаборатории археологических исследований. – Кемерово: Изд-во КГПИ, 1972. – Вып. IV. – С. 117-131.

62. Кузьмина Е.Е. Скифское искусство как отражение мировоззрения одной из групп индоиранцев //Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. – М.: Наука, 1976. – С. 52-55.
63. Кызласов И.Л. Аскизская культура Южной Сибири X – XIV вв. // САИ. – М., 1983. – Вып. ЕЗ-18. – 126 с.
64. Кызласов Л.Р. Таштыкская эпоха в истории Хакаско-Минусинской котловины (I в. до н. э. – V в. н. э.). – М.: Изд-во МГУ, 1960. – 197 с.
65. Кызласов Л.Р. История Южной Сибири в средние века. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 185 с.
66. Левашова В.П. Два могильника кыргыз-хакасов // МИА № 24. – М.: Изд-во АН СССР, 1952. – С. 121-136.
67. Малов С.Е. Памятники древнетюркской письменности. Тексты и исследования. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1951. – 451 с.
68. Мальчик А.Ю. Об одном орнаментальном мотиве на глазурованной посуде Чуйской долины X-XII вв. // Диалог цивилизаций на Великом шелковом пути: Материалы международной научной конференции. – Бишкек: Изд-во БГУ, 2002, ч. II. – С. 153-158.
69. Мальчик А.Ю. Кыргызские народные художественные промыслы и их историко-культурная эволюция (вторая половина XIX - 80-е годы XX в.) // Диалог цивилизаций. Развитие государственности в условиях взаимодействия кочевых обществ и оседлых оазисов в зоне Великого шелкового пути (По материалам Международной конференции). – Бишкек, 2003. – Вып. II. – С. 191-194.
70. Мальчик А.Ю. Объединение «Кыял» в период социально-политических преобразований середины 1980-1990-х годов // Вопросы востоковедения и востоковедного образования. – Бишкек: Изд-во БГУ, 2003. – Вып. II. – С. 176-183.
71. Манас: Эпос. Вариант Сагымбая Орозбакова. – Фрунзе: Кыргызстан, 1980, кн. 2. – 449 с. На кырг. яз.

72. Манас: Эпос. Вариант Сагымбая Орозбакова. – Фрунзе: Кыргызстан, 1981, кн. 3. – 346 с. На кырг. яз.
73. Мартынов А.И., Мартынова Г.С., Кулемзин А.М. Шестаковские курганы. – Кемерово: Изд-во КГПИ, 1971. – 250 с.
74. Мартынов А.И. Тисульские курганы тагарской культуры. – Кемерово: Изд-во КГПИ, 1972. – 151 с.
75. Мартынов А.И. Лесостепная тагарская культура. – Новосибирск: Наука, 1979. – 208 с.
76. Мартынов А.И. Косогольский археологический комплекс // Археология Южной Сибири. – Кемерово: Изд-во КГУ, 1980. – С. 11-19.
77. Мартынов А.И., Алексеев В.П. История и палеоантропология скифосибирского мира. – Кемерово: Изд-во КГУ, 1986. – 142 с.
78. Мартынова Г.С. Результаты раскопок третьего Тисульского могильника в 1977 г. // Археология Южной Сибири. – Кемерово: Изд-во КГУ, 1980. – С. 54-68.
79. Масанов Э.А. Из истории ремесла казахов // СЭ. – 1958. - № 5. – С. 31-49.
80. Молдобаев И.Б. «Манас» - историко-культурный памятник кыргызов. – Бишкек: Кыргызстан, 1995. – 312 с.
81. Морозова А.С. Узорное ткачество Узбекистана // Декоративное искусство. – 1959. - № 2. – С. 15-16.
82. Мошкова В.Г. Ковры // Народное декоративное искусство Советского Узбекистана. – Ташкент: Изд-во АН Уз. ССР, 1954. – С. 63-99
83. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: Теория и практика. – М.: Изобразит. искусство, 1983. – 343 с.
84. Нестеров С.П. Конь в культах тюркоязычных племен Центральной Азии в эпоху средневековья. – Новосибирск: Наука, 1990. – 141 с.
85. Нурутдинова А.Ф. Народные художественные промыслы в Средней Азии и Казахстане // География в школе. – 1992. – № 1. – С. 24-27.

86. Ольховский В.С., Яценко С.А. О знаках-тамгах из святилища Байте III на Устюрте // Археология, палеоэкология и палеодемография Евразии. – М.: Геос, 2000. – С. 293-314.

87. Петенева Г.Г. Бинарные изображения птиц на предметах художественной металлообработки средневековых кочевников // Известия НАН РК. Серия обществ. наук. – 1995. – № 4. – С. 49-54.

88. Плоских В.М. История кыргызской государственности: итоги и перспективы исследования // Диалог цивилизаций. Развитие государственности в условиях взаимодействия кочевых обществ и оседлых оазисов в зоне Великого шелкового пути (По материалам Международной конференции). – Бишкек, 2003. – Вып. II. – С. 51-53.

89. Попов А.А. Плетение и ткачество народов Сибири // Сборник МАЭ. – М.-Л., 1955, т. XVI. – С. 98-105.

90. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. Очерки искусства Средней Азии: Древность и средневековье. – М.: Искусство, 1982. – 288 с.

91. Радлов В.В. Образцы народной литературы северных тюркских племен. – СПб., 1885, т. V. – 530 с.

92. Разина Т.М. О профессионализме народного искусства. – М.: Сов. художник, 1985. – 190 с.

93. Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры: Проблема мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э. – М.: Наука, 1985. – 256 с.

94. Раевский Д.С. Скифский звериный стиль: поэтика и прагматика // Древние цивилизации Евразии. История и культура. – М.: Вост. лит., 2001. – С. 364-382.

95. Ремпель Л.И. Цепь времен: Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1987. – 189 с.

96. Ремпель Л.И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История и теория построения. – Ташкент: Гослитиздат Уз. ССР, 1961. – 606 с.
97. Ростовцев М. Скифия, Сибирь и звериный стиль. – Прага, 1926. – 143 с.
98. Ростовцев М. Скифия и Боспор. – Л., 1925. – 537 с.
99. Руденко С.И. Башкиры. Историко-этнографические очерки. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1955. – 394 с.
100. Руденко С.И. Культура хуннов и Ноин-Улинские курганы. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – 205 с.
101. Руденко С.И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов Горного Алтая. – М.: Искусство, 1968. – 134 с.
102. Рыбаков Б.А. Космогония и мифология земледельцев энеолита // СА. – 1965. – № 1. – С. 24-47.
103. Рындин М.В. Киргизский национальный узор / Вступ. статья А. Н. Бернштама. – Л.-Фрунзе, 1948. – 39 с.
104. Савинов Д.Г. Народы Южной Сибири в древнетюркскую эпоху. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. – 175 с.
105. Симченко Ю.Б. Тамги народов Сибири XVII века. – М.: Наука, 1965. – 230 с.
106. Смагулов Е.А. Палеосемантика центральной композиции казахского орнамента // Известия НАН РК. Серия обществ. наук. – 1994. – № 5. – С. 82-91.
107. Сычев Л.П. Традиционное воплощение принципа инь-ян в китайском ритуальном одеянии // Роль традиций в истории и культуре Китая. – М.: Наука, 1972. – С. 144-150.
108. Ташходжаев Ш.С. Художественная поливная керамика Самарканда IX – начала XIII вв. – Ташкент: Фан, 1967. – 155 с.
109. Токтосунова Г.И. Кыргызское современное народное искусство: определение и классификация // Некоторые аспекты изучения кыргызского искусства. – Бишкек: Илим, 1993. – С. 140-145.

110. Токтосунова Г.И. К проблемам семантики кыргызского орнамента в его исторической динамике // Диалог цивилизаций на Великом шелковом пути: Материалы международной научной конференции. – Бишкек: Изд-во БГУ, 2002, ч. II. – С. 128-134.
111. Тревер К.В. Памятники греко-бактрийского искусства. – Л., 1940. – 12 с.
112. Уметалиева Дж.Т. Киргизский ворсовый ковер. – Фрунзе: Илим, 1966. – 74 с.
113. Усенбаев К. Общественно-экономические отношения киргизов в период господства Кокандского ханства. – Фрунзе: Изд-во АН Кирг. ССР, 1961. – 165 с.
114. Фелькерзам А. Старинные ковры Средней Азии // Старые годы. – июнь 1915 – С. 69-89.
115. Фридрих И. История письма. – М.: Наука, 1979. – 300 с.
116. Худяков Ю.С., Хаславская Л.М. Иранские мотивы в средневековой тюркестанской Южной Сибири // Семантика древних образов. Первобытное искусство. – Новосибирск: Наука, 1990. – С. 118-125.
117. Худяков Ю.С. Кыргызы на просторах Азии. – Бишкек: Фонд «Сорос-Кыргызстан», 1995. – 188 с.
118. Худяков Ю.С. Вооружение енисейских кыргызов VI-XII вв. – Новосибирск: Наука, 1980. – 176 с.
119. Худяков Ю.С. Кыргызы на Тибете. – Новосибирск: Наука, 1982. – 239 с.
120. ЦГА КР, ф. 22-С, оп. 2, д. 117, л. 10-40.
121. ЦГА КР, ф. 350, оп. 14, д. 58, л. 286-289.
122. Чепелев В. Киргизское народное изобразительное творчество // Искусство. – 1939. – № 5. – С. 33-44
123. Чепелевская Г.Л. Вышивка // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. ТКАЭЭ. – М.: Наука, 1968, т. V. – С. 78-95.

124. Черкасова Н.В. Резьба по дереву // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. ТКАЭЭ. – М.: Наука, 1968, т. V. – С. 132-138.
125. Шibaева Ю.А. Материалы по жилищу мургабских киргизов // Сообщения Республикан. историко-краевед. музея. – Сталинобад, 1955. – Вып. II. – С. 100-111.
126. Шibaева Ю.А. Материалы по одежде мургабских киргизов // КСИЭ. – М., 1956. – Вып. XXV. – С. 26-41.
127. Юдахин К.К. Киргизско-русский словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1965, кн. 1. – 504 с.
128. Яценко И.В. Реннее сарматское погребение в бассейне Северного Донца // КСИА. – М., 1962. – Вып. 89. – С. 42-50.
129. Яценко С.А. Знаки-тамги ираноязычных народов древности и раннего средневековья. – М.: Вост. лит., 2001. – 190 с.
130. Almasy G. Der Karakirgisen Ornamentik. Anzeiger der Ethnographischen Abteilung des ungarischen Nationalmuseums. – Butapest, 1907. – 235 S.

Malchik A. Yu. The history of the Kyrgyz national applied art: the Kyrgyz ornament's evolution from the ancient times to the 20th century. – Bishkek, 2005. – 136 p.

The monograph is devoted to the Kyrgyz applied art and Kyrgyz national decorative trades. The research's chronological limits are the 6th century BC – the end of the 20th century AD: from Tagar and Tashtyk (ancient Kyrgyz) archaeological cultures to independent Kyrgyzstan. Having used the materials on archaeology, ethnology, mythology and linguistics, the author brings to light stages of the development of ornamental images of the Kyrgyz people. For the first time the Kyrgyz national decorative trades of the 20th century are investigated in this work. The monograph is intended for art critics, historians, ethnologists and also for readers, who are interested in history of culture.

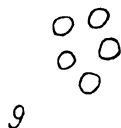
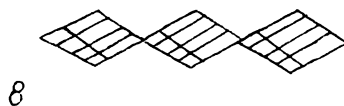
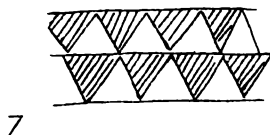
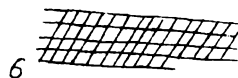
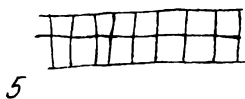
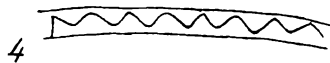
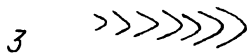
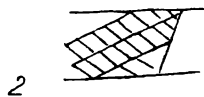
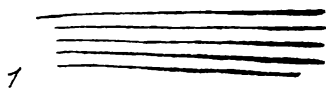


Табл. 1. Орнамент тагарской культуры VI-III вв. до н. э. на бронзовых изделиях из курганов Тисульского могильника (по А. И. Мартынову, 1979).

1 - линейный мотив; 2 - косолинейный мотив; 3 - угловый мотив; 4 - волнисто-ломаный мотив; 5 - мотив прямой сетки; 6 - мотив косой сетки; 7 - треугольный мотив; 8 - ромбический мотив; 9 - кружковый мотив.

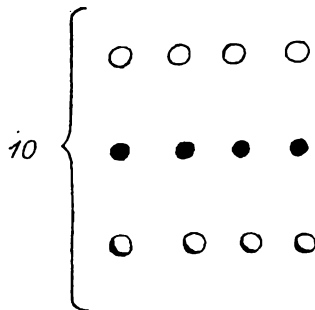
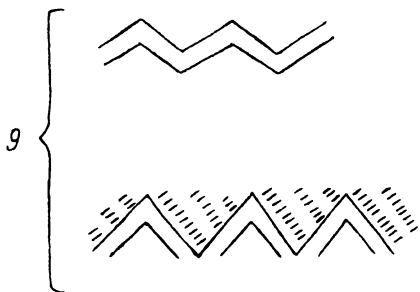
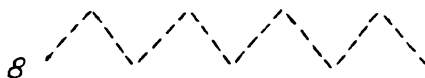
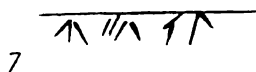
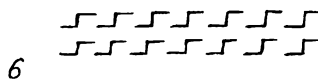
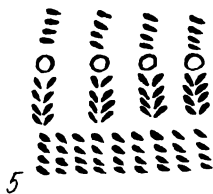
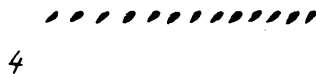
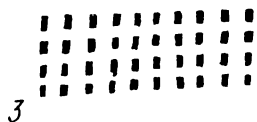
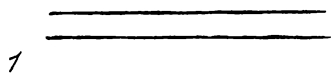


Табл. 2. Орнамент тагарской культуры II-I вв. до н. э. на керамических сосудах из курганов Шестаковского могильника (по А. И. Мартынову, Г. С. Мартыновой, А. М. Кулемзину, 1971).

1 – линейный мотив; 2 – волнистый мотив; 3 – четырехугольный мотив; 4 – овальноялочный мотив; 5 – «зернистый» мотив; 6 – мотив «уточка»; 7 – фигурно-поперечный мотив; 8 – треугольный мотив; 9 – треугольно-фестончатый мотив; 10 – кружковый мотив.

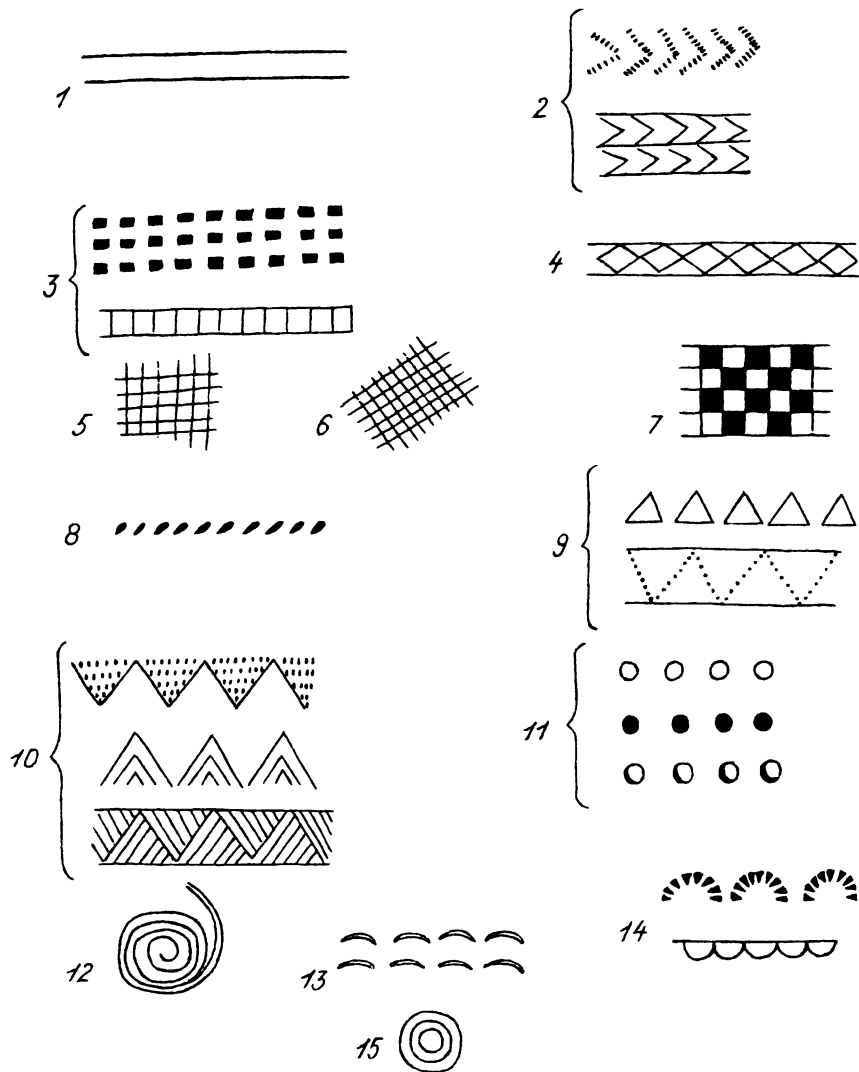


Табл. 3. Орнамент таштыкской культуры I-V вв. на предметах из курганов Минусинской котловины (по Л. Р. Кызласову, 1960 и Э. Б. Вадецкой, 1999).

1 – линейный мотив; 2 – угловой мотив; 3 – четырехугольный мотив; 4 – ромбический мотив; 5-6 – мотивы прямой и косой сетки; 7 – мотив «шахматной клетки»; 8 – овалноямочный мотив; 9 – треугольный мотив; 10 – треугольно-фестончатый мотив; 11 – кружковый мотив; 12 – спиральный мотив; 13 – дугообразный мотив; 14-15 – полуовальный мотив и концентрические круги.

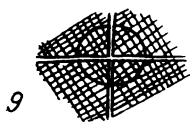
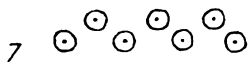
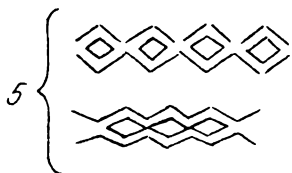
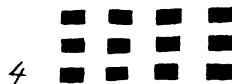
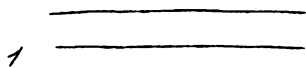


Табл. 4. Орнамент енисейских кыргызов геометрическо-криволинейного типа VI-XIV вв. на предметах из курганов Минусинской котловины (по Ю. С. Худякову, 1980, 1982, 1995).

1 – линейный мотив; 2 – уголко́вый мотив; 3 – треугольный мотив; 4 – четырехугольный мотив; 5 – ромбический мотив; 6 – S-образный мотив; 7-8 – кружковый мотив и концентрические круги; 9 – крестообразный мотив; 10 – овальный мотив; 11 – полуовальный мотив; 12 – мотив крестовой сетки.

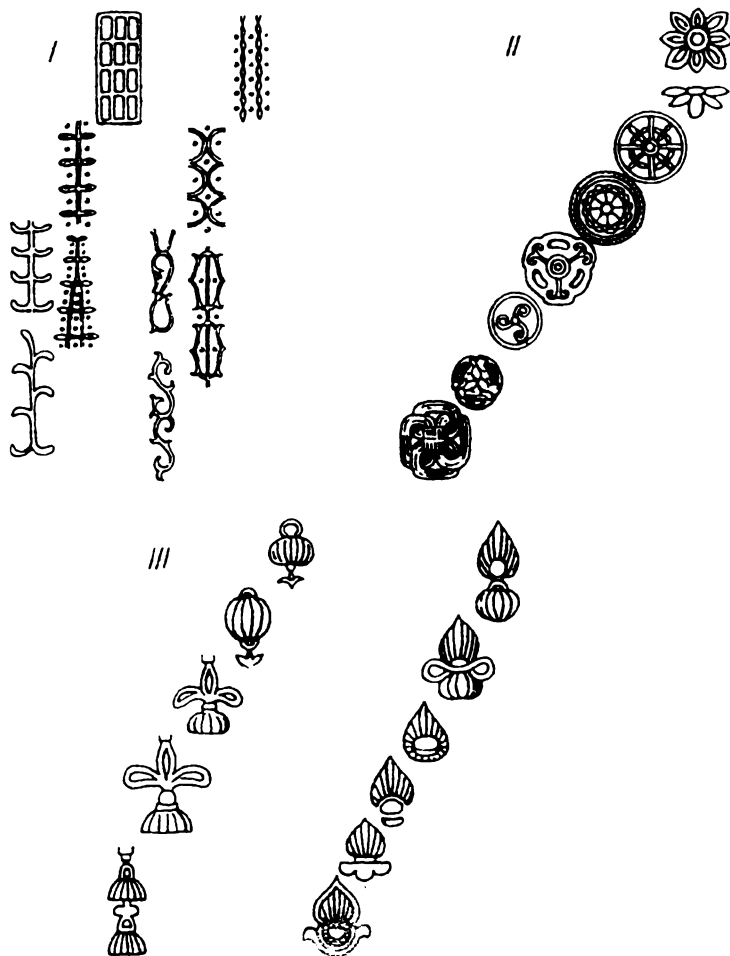


Табл. 5 а. Орнамент енисейских кыргызов растительно-рогообразного типа IX-XII вв. на металлических изделиях из могильников Тувы и Красноярского края (по А. Д. Грачу, Д. Г. Савинову, Г. В. Длужневской, 1998).

*I группа – бегущая лоза; II группа – розетки, плетенки, циркульные фигуры;
III группа – цветок в виде висящей кисти, плода округлой формы и языка пламени.*

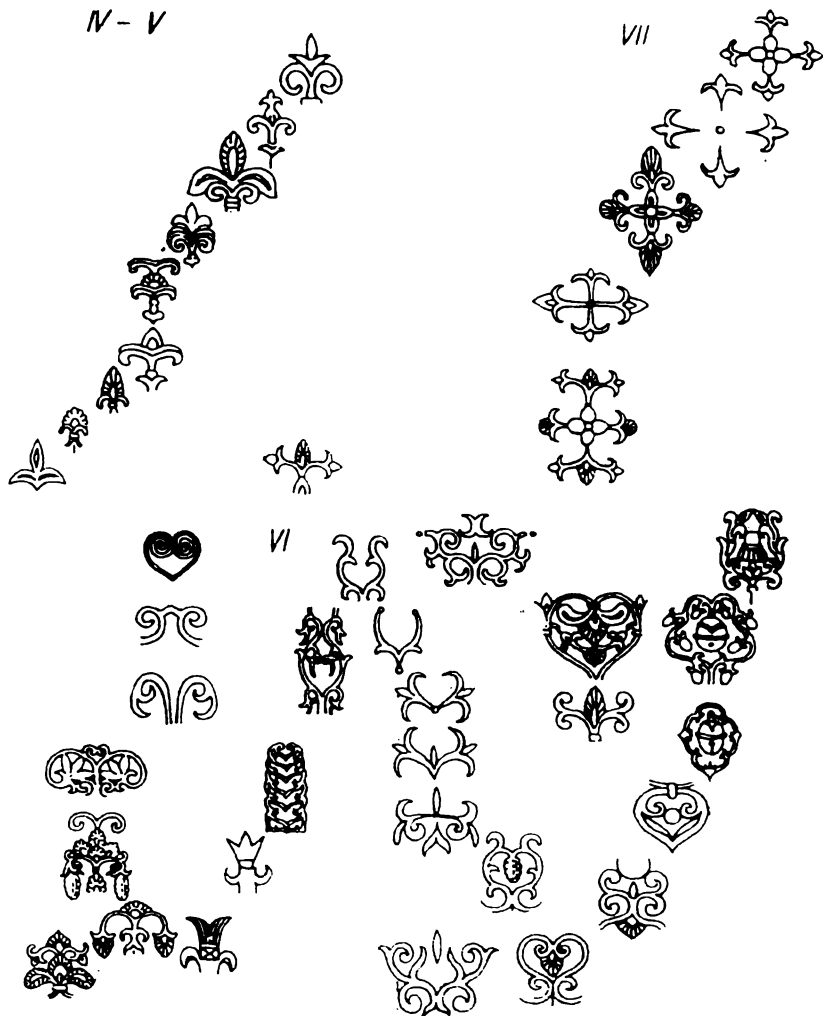


Табл. 5 6. Орнамент енисейских кыргызов растительно-рогообразного типа IX-XII вв. на металлических изделиях из могильников Тувы и Красноярского края (по А. Д. Грачу, Д. Г. Савинову, Г. В. Длужневской, 1998).

IV группа – пальметки в виде островерхого лепестка трилистника и фигуры из листьев и лепестков; V группа – древовидно-рогообразные фигуры с расходящимися вверх ветвями; VI группа – древовидный побег со сходящимися вверх ветвями; VII группа – крестообразные фигуры из растительно-древовидных побегов.

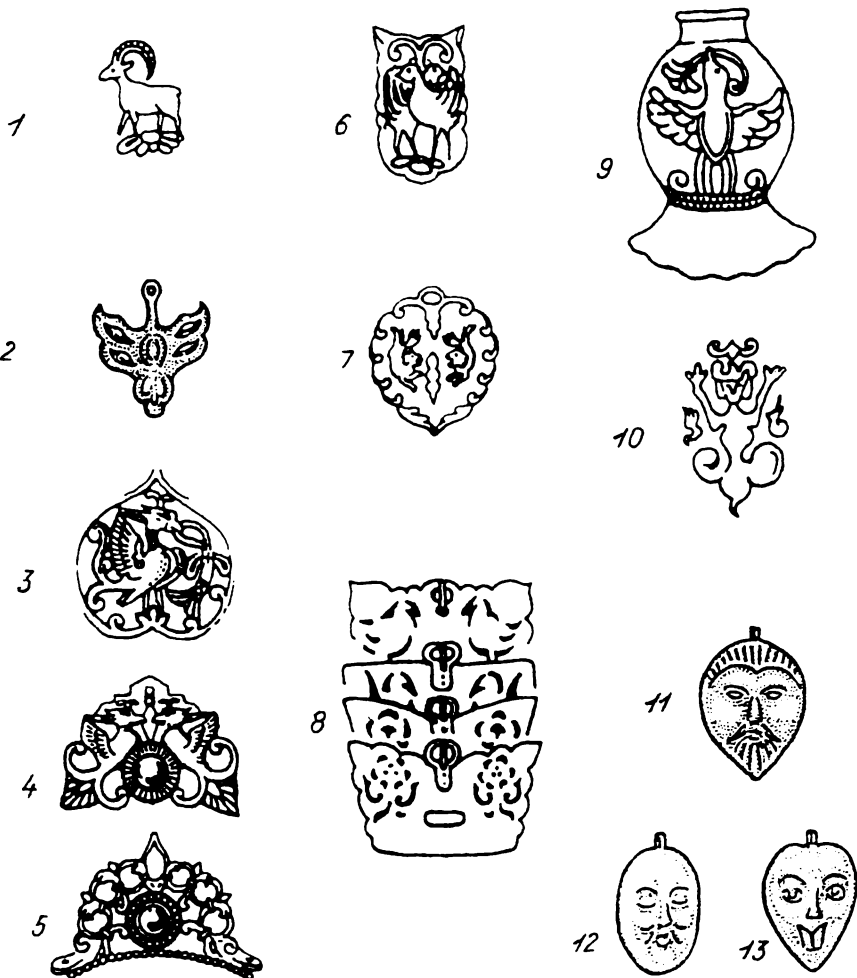


Табл. 6. Орнамент енисейских кыргызов зооморфно-антропоморфного типа IX-XII вв. на металлических изделиях из могильников Тувы и Красноярского края (по А. Д. Грачу, Д. Г. Савинову, Г. В. Длужневской, 1998 и В. Я. Бутанаеву, Ю. С. Худякову, 2000).

1-9 – зооморфные изображения; 10-13 – антропоморфные изображения.

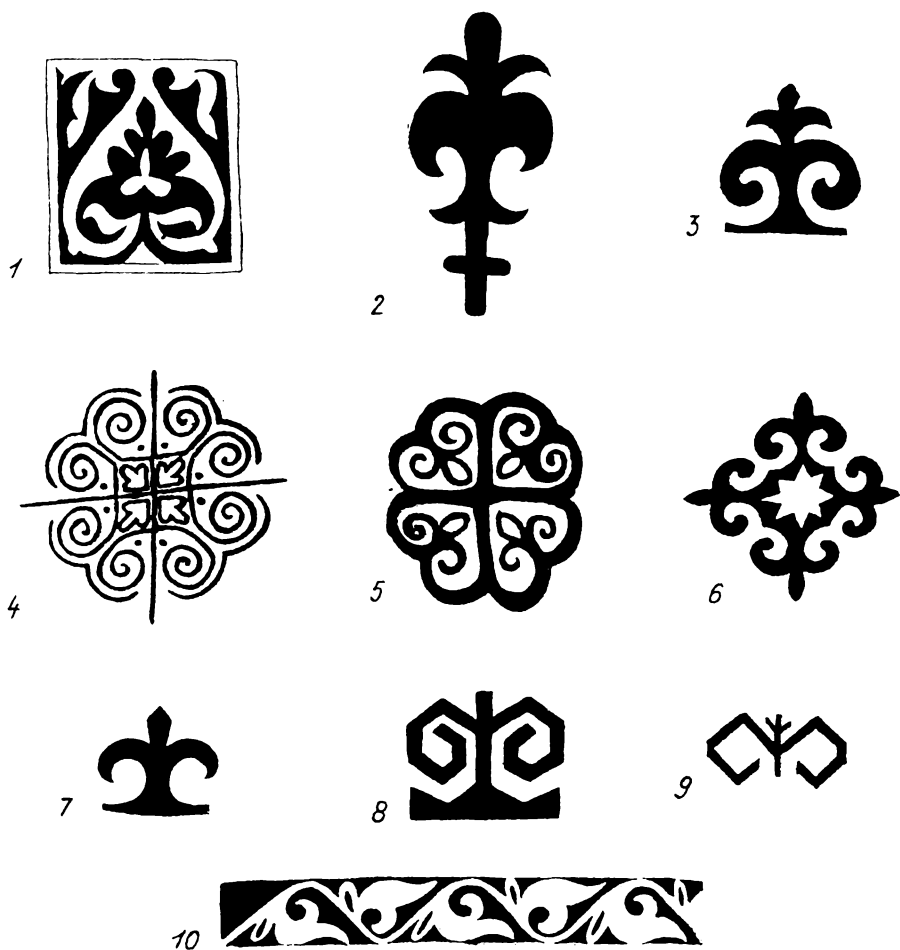


Табл. 7. Первая орнаментальная группа кыргызов в эпоху нового времени (по С. В. Иванову, 1959).

1-3 – пальметты; 4-6 – крестообразные фигуры; 7-9 – рогообразные мотивы; 10 – «волна» с завитками.

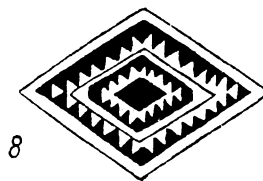
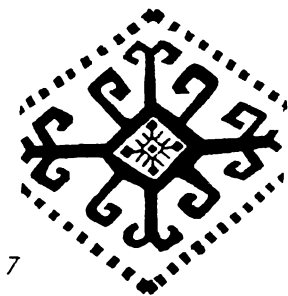
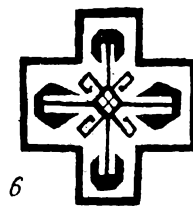
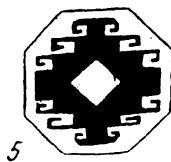
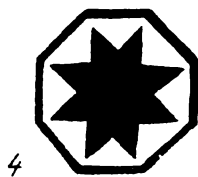
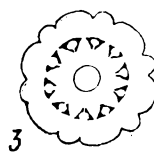
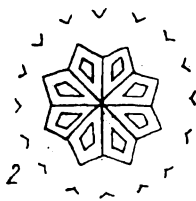
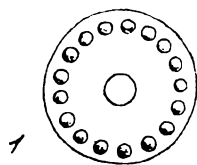


Табл. 8. Вторая орнаментальная группа кыргызов в эпоху нового времени (по С. В. Иванову, 1959).

1-3 – круги; 4-5 – восьмиугольники; 6 – крупный крест; 7-8 – ромбы сложного рисунка.

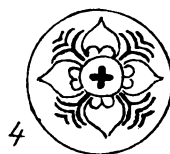
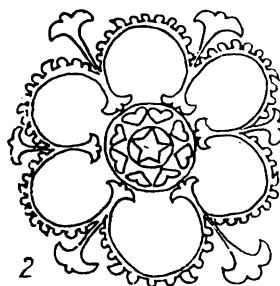
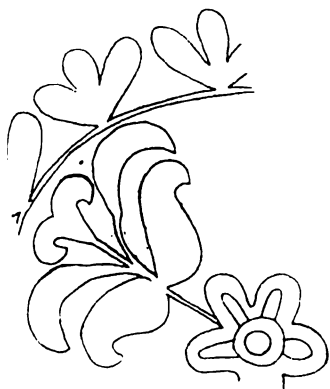


Табл. 9. Третья орнаментальная группа кыргызов в эпоху нового времени (по С. В. Иванову, 1959 и Г. Л. Чепелевцевой, 1968).

1 – цветочный мотив; 2–4 – розетки.

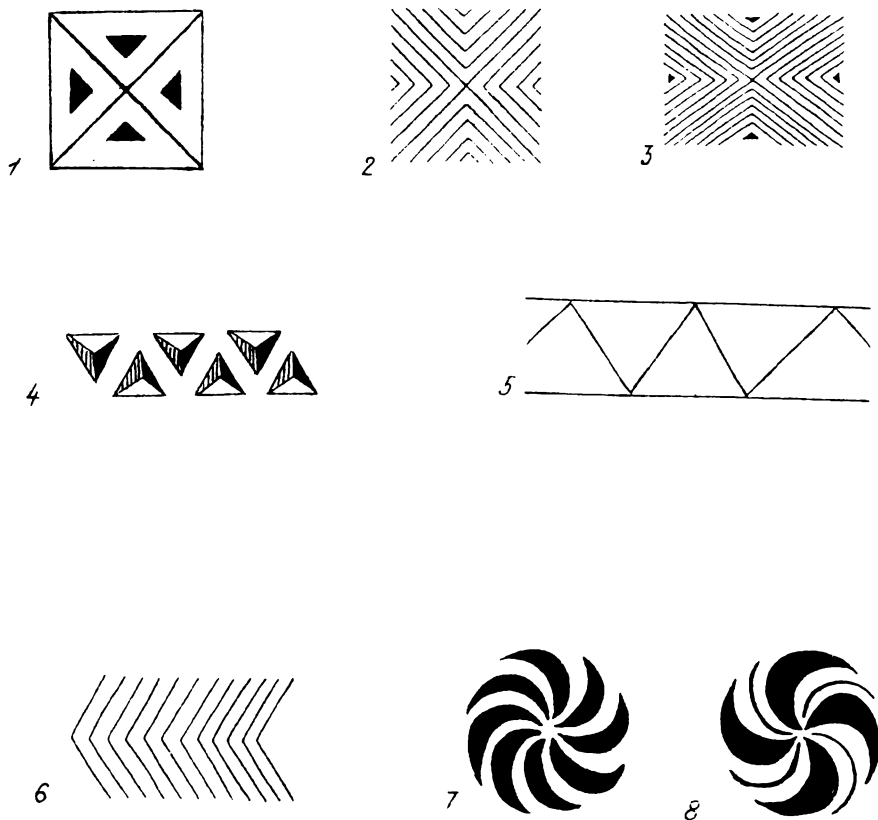


Табл. 10. Четвертая орнаментальная группа кыргызов в эпоху нового времени (по С. В. Иванову, 1959).

1-3 - пересеченные квадраты; 4 – треугольники; 5-6 – зигзаги; 7-8 – вихревые розетки.

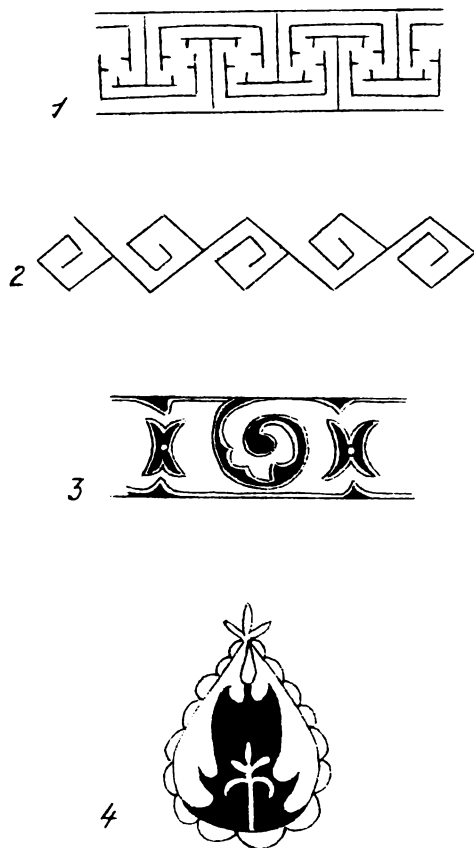


Табл. 11. Пятая орнаментальная группа кыргызов в эпоху нового времени (по К. И. Антипиной, 1968, и Г. Л. Чепелевцевой, 1968).

1-2 – меандр; 3 – облаковидный узор; 4 – плод граната.

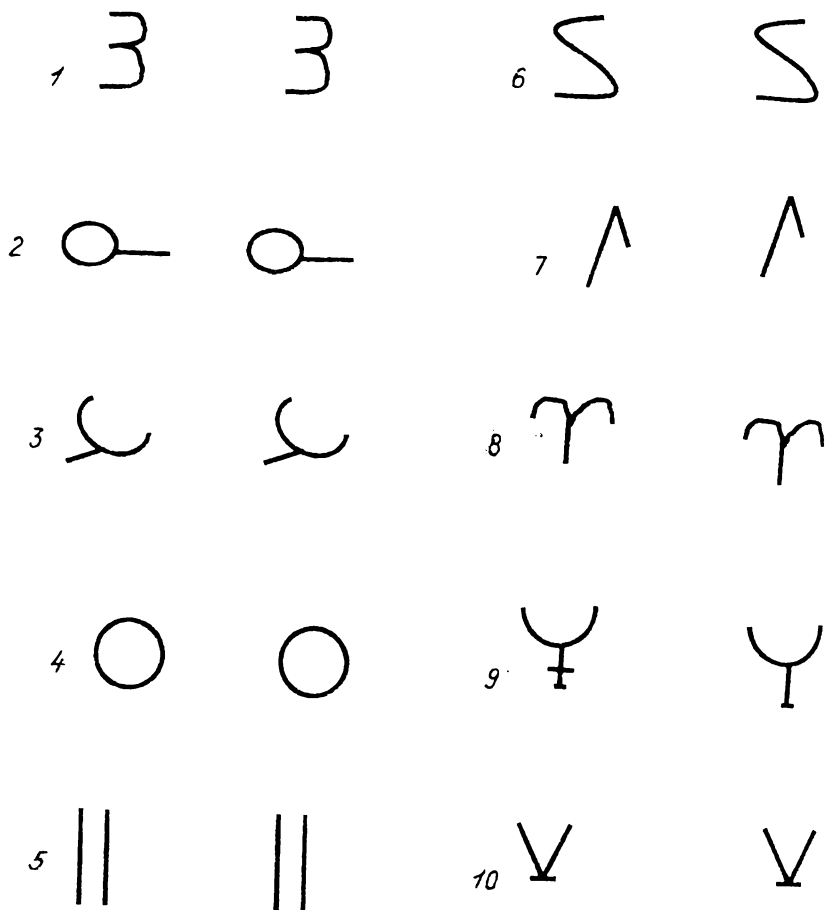


Табл. 12. Тамги на древнекыргызских каменных стелах Тувы и их параллели с кыргызскими родоплеменными тамгами (по А. А. Асанканову, О. К. Каратаеву, 2003).

1,6 – монолдор тамга; 2 – баарын тамга; 3 – бугу тамга; 4 – кушчу тамга; 5 – кош тамга (мунгуш); 7 – керки тамга (басыз); 8-9 – кыргыз тамга; 10 – алакчын тамга.

Мальчик Алексей Юрьевич

**История кыргызского народного прикладного искусства: эволюция
кыргызского орнамента с древнейших времен до XX в.**

Научное издание

Редактор С.Е. Аксененко

Подписано в печать 20.06.2005 г.
Формат 60х84/16. Объем 8,3 уч.-изд.л.
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Тираж 250 экз. Заказ

720026 Бишкек, ул. Раззакова, 51
Кыргызский государственный университет им. И. Арабаева