

## От народной традиции к авторскому ювелирному искусству Средней Азии

**Екатерина Станиславовна Ермакова**

(Государственный музей Востока: Российская Федерация, 119019,  
г. Москва, Никитский бульвар, д. 12а)

**Аннотация.** В Средней Азии авторское ювелирное искусство возникает в 1970–1980-х гг. Оно пришло на смену народному традиционному. В статье исследуются характерные признаки традиционного и современного авторского (студийного) ювелирного искусства. Среди выделенных свойств самыми важными являются объем информации и свобода выбора. Сегодня сформировались три основных стилистических направления, для каждого из них характерно определенное отношение к традиционным и новым материалам. Первое — традиционная школа, в рамках которой мастера копируют старинные украшения, используя традиционные материалы. Второе — этнический стиль, главная задача которого не копирование старых форм, а создание узнаваемого образа, связанного с национальной культурой. При переходе на классическую технику филигранны, выбирая материалы, ювелиры следуют своим эстетическим представлениям и вкусам потребителя. Третье — современный авторский стиль, основанный на индивидуальном восприятии национальной культуры. В авангардных авторских работах художник свободно обращается с новыми для ювелирного искусства материалами, используя дерево, кожу, войлок, кость, шелк.

**Ключевые слова:** современное ювелирное искусство, авангардные ювелиры, этнический стиль, культурная традиция, Средняя Азия.

**Дата поступления статьи:** 8 февраля 2020 г.

**Дата публикации:** 25 июня 2020 г.

**Для цитирования:** Ермакова Е. С. От народной традиции к авторскому ювелирному искусству Средней Азии // Традиционная культура. 2020. Т. 2. № 2. С. 63–76.

**DOI:** <https://doi.org/10.26158/ТК.2020.21.2.006>

Современная Средняя Азия — очень подходящая почва для развития настоящей темы. Здесь никогда не существовало непроходимой пропасти между традиционным и современным ювелирным искусством. На протяжении всего XX в., несмотря на ограничения, возникшие в советский период, в отдаленных районах работали народные мастера, производившие самый необходимый минимум из

традиционного набора украшений. Даже во второй половине столетия народная традиция продолжала оказывать влияние на авторские работы, служить импульсом для их создания, находя прямое продолжение в творчестве современных мастеров.

Для начала разберемся: какая принципиальная разница существует между традиционным ювелирным ремеслом и современным авторским искусством<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Авторское искусство — термин, принятый в российских исследованиях, посвященных современному ювелирному искусству. В западной литературе получил распространение термин *студийное ювелирное искусство*.

Почему современное мы часто называем авторским и профессиональным, а старое — традиционным и народным? Традиционное ювелирное искусство создавалось далеко не самостоятельными мастерами. Чтобы стать *устокором* — самостоятельным мастером, было необходимо пройти многолетнее обучение и получить посвящение *такбир* во время обряда *камарбаста* или *миёнбандон* (перепоясывание) на собрании *заргаров*<sup>2</sup> [Пещерева 1960, 45]. Мастерство передавалось по наследству от отца к сыну. Учеником мог стать родственник и даже посторонний, но к нему предъявлялись повышенные требования. Потомственные мастера занимали более почетное место в цеховой организации, нежели пришедшие со стороны: считалось, что им покровительствуют духи предков [Пещерева 1959, 322]. Обучали традиционным техникам в рамках локальной традиции, т.е. всему тому, что знал сам мастер. А мастера обладали разной специализацией и квалификацией. Большинство умело делать два-три украшения. Некоторые специализировались на изготовлении колец или серег. Самые лучшие ювелиры создавали целые гарнитуры, включавшие сложные наголовные, нагрудные и прочие украшения. Самостоятельными промыслами являлись очистка металлов и обработка камней. Были мастера, которые занимались только нанизыванием бус. Хозяин частной мастерской *устод* работал в одиночку или с двумя-тремя учениками *шагирд*. Лишь самые состоятельные ювелиры могли позволить себе взять помощника *хальфа*, которому платили за работу [Беленицкий 1940, 47].

Хотя в производственной сфере мастера держались обособленно, в общественной жизни между ними существовали глубокие духовные связи. Во главе цеха ювелиров стоял уважаемый мастер, избранный общим собранием мастеров. В зависимости от места и времени глава объединения ремесленников именовался *бобо* (дед), *пир* (дух-покровитель), *аксакал* (седобородый) или *голиб* (высший) [Сухарева 1962, 53]. Ювелиры имели свой устав *рисоля*, где были собраны молитвы, предания о святом покровителе ремесла Хазрати Дауде (библейский святой Давид)

и пирах — духах умерших мастеров [Гаврилов 1912; Иванов, Махова 1968, 96]. По представлениям мастеров духи предков следили за тем, чтобы потомки добросовестно выполняли свою работу, и сердились, если они забывали ремесло. В честь покровителей ремесла устраивались жертвенные угощения, перед началом работы к ним обращались с молитвой. Были установлены четкие правила взаимодействия между членами цеха, между мастерами и заказчиками. Бытовали традиционные этические нормы, определяющие поведение мастеров и учеников во время работы. Например, предписывалось содержать мастерскую в чистоте, запрещалось употреблять бранные слова, следовало вести себя уважительно, так как мастерская считалась местом обитания пиров — духов умерших мастеров. Мастера должны были подобающим образом обращаться с инструментами: запрещалось наступать на них, садиться или перешагивать через наковальню, в особенности это касалось женщин. В неписаной иерархии ремесленников мастера, имевшие дело с такими сакральными материалами, как огонь и металл, занимали особое положение. Их уважали и побаивались [Пещерева 1959, 23–24; Сулейманов 1982, 78].

Одним из мифов об исламе является запрет на ношение золотых украшений и шелковых одежд, считавшихся воплощением роскоши. Однако на практике этот «запрет» нарушался сплошь и рядом. Сказать, что подобные воззрения не оказывали никакого воздействия на мусульман, было бы тоже неверным. Они обсуждались правоверными и вызывали различные толкования, оправдывающие отступления от «правил», иногда достаточно забавные. Например, шелковый халат становился дозволенным, если он был сшит на хлопчатобумажной подкладке или материя имела в своем составе хлопчатобумажный уток. Украшение должно быть не золотым, а серебряным, но могло покрываться золочением. Говорили, что запрет на ношение золотых украшений распространяется только на мужчин, но женщинам такая слабость прощается.

В священной книге мусульман Коране нет запрета на ношение драгоценностей. Украшения из золота, жемчуга и яхонта

<sup>2</sup> *Заргар* — с тадж. *златокузнец*; у казахов, киргизов — *зергер*.

упоминаются при описании воздаяния, заслуженного праведниками в раю. «Воистину тех, которые уверовали и творили добро, Аллах поместит в сады, где текут реки. Там будут они носить золотые браслеты и жемчуг, будут облачены в шелка» [Коран 1995, 211–212]. В XIX в. среди казанских татар имел хождение любопытный трактат «Кырк суюль»<sup>3</sup>, где в ответах Мухаммеда иудейским мудрецам дается мифологическая картина высших сфер. Семь небес мухаммеданского мироздания<sup>4</sup> держатся на столпе, сотворенном из зеленого изумруда. На вершине этой колонны сидит птица невероятной величины. Каждый раз, когда правоверные совершают намаз, птица эта взмахивает своими огромными крыльями, и на землю падают драгоценные камни [Архангельский 1889, 10, 16]. Таким образом, золото и драгоценные камни связываются с высшим сакральным миром. На этом основании обладание драгоценностями в земной жизни расценивалось хадисами (мусульманским преданием) как недостойное праведника. Сподвижники Пророка рассказывали, что Мухаммед запрещал своим женам носить драгоценности и шелковую одежду, ибо все, что они обретут в раю, недопустимо на этом свете. Однако серебряные украшения им носить все же дозволялось, да и сам Пророк носил на мизинце серебряный перстень с сердоликом<sup>5</sup>.

Народные мастера разными путями добивались впечатления драгоценности, обходясь без излишне дорогих материалов. Украшения из серебра покрывали тонкой позолотой, инкрустировали недорогими камнями, а чаще — вставками цветного стекла. При этом образ, созданный заргарами, производил впечатление царской роскоши. Облик украшений определяла не только традиция, но и мода. В каждом регионе были приняты собственные приемы декорирования украшений, ювелиры отдавали предпочтение тем или иным материалам. Например, ювелиры Бухары

любили драгоценные камни: турмалины, лалы, рубины, бериллы, бирюзу, речной жемчуг, а ташкентские заргары в начале XX в. изготавливали комплекс очень выразительных украшений, инкрустированных цветными стеклами. Мастера Южного Таджикистана работали с отбеленным серебром, мелкими кораллами, любили красные вставки смальты. Туркмены разных родоплеменных групп использовали в декоре позолоту и сердолики. Украшения каракалпаков отличались качественными кораллами, лучшими в Средней Азии. Казахи и киргизы любили кораллы и жемчуг. Таким образом, выбор материалов основывался на укоренившихся правилах, действие которых простиралось лишь в границах определенного локального комплекса украшений. Традиционные народные представления сохраняли отголоски древних воззрений на магическую силу металлов и камней. Всем камням приписывались определенные целебные и магические свойства, что отражалось в фольклоре и ученых трактатах [Семенов 1912].

В XX в. естественные процессы развития ремесла были нарушены. В первой половине столетия усиливается упадок традиционного ювелирного ремесла. В советское время занятие ювелирным делом вне государственных структур не только не поощрялось, как индивидуальная форма предпринимательской деятельности, но оказалась и опасной сферой, так как была связана с драгоценными материалами, находившимися на строгом учете государства. Несмотря на это, сельские ювелиры или хорошо законспирированные городские мастера продолжали выполнять заказы соседей, используя в качестве материала лом от старых украшений, хотя набор украшений и мастерство крайне опростились. Оставшиеся народные мастера, за редким исключением, были в состоянии обеспечить лишь самые простые нужды, например, изготовить наконечные подвески из подручных материалов.

<sup>3</sup> «Кырк суюль» переводится с тюркского как «сорок вопросов». Это рукопись неизвестного автора конца XVI в., опубликованная А. И. Архангельским [Архангельский 1889].

<sup>4</sup> Согласно «Кырк суюль», некоторые небесные сферы состоят из драгоценных материалов: третье небо — из красного рубина, четвертое — из жемчуга, пятое — из красного золота, шестое — из блестящих рубинов. Каждый рай (всего их семь) также состоит из драгоценных камней.

<sup>5</sup> URL: <https://islamqa.info/ru/answers/> (дата обращения: 07.10.2019); <http://islam.ru/content/veroeshenie/49443> (дата обращения: 07.10.2019).

В Бухаре на протяжении всего XX в. местные ювелиры производили небольшой набор золотых украшений — серьги *шибирма*, *барг* с жемчугом и синтетическими корундами, филигранные золотые бусины *катмолд* для ожерелий с жемчугом, браслеты *шабака* из ажурной резной пластины [Ермакова 2000, 158–166]. Этот набор удалось проследить, когда в 1990-х гг. происходил массовый выезд бухарских евреев за рубеж и Государственный музей Востока проводил экспертизу произведений искусства выезжающих. Сегодня на антикварном рынке эти украшения нередко выдаются за старинные.

В советское время мастеров вынуждали работать в артелях, которые занимались производством массовой продукции по установленным образам. Естественно, они были лишены права преподавать, так как не имели диплома, не могли сдавать работы в художественные салоны. Традиционное и современное ювелирное дело на долгое время оказались разделенными. Только в 1960–1970-х гг. наметились некоторые сдвиги в отношении к народным мастерам: их работы начали брать на выставки, организовывать симпозиумы, где мастера могли обмениваться опытом. Однако это мало затрагивало ювелиров, связанных с драгоценными металлами.

В 1970–1980-х гг. в республиках Средней Азии появились современные художники-ювелиры, работающие в этническом стиле. Деятельность современного ювелира отличается от работы народного мастера не по степени профессионализма, владения мастерством, а по всей своей сути. Если народный мастер, пройдя процесс ученичества, подтверждал свое право самостоятельно заниматься ювелирным делом перед собранием уважаемых мастеров, то современный ювелир заканчивает специализированное учебное заведение и получает диплом государственного образца. За плечами многих современных ювелиров стоят такие профессиональные и художественные училища, где обучение велось по стандартной программе и работали преподаватели из других регионов страны, так как свои специалисты еще не выросли. Все традиционные

представления, освящающие ювелирное дело и материалы, остались в прошлом. На смену им пришли регламентирующие документы и предписания руководящего центра. Дипломированные ювелиры получили право участвовать в выставках, вступать в союзы художников, продавать свои работы в художественных салонах.

Каждый из них — народный мастер и современный ювелир — действует в определенном информационном поле. Народный мастер оставался в рамках локальной школы, соизмеряя свою работу с традиционными представлениями своей этнической группы, касавшимися материалов, форм и декора украшений. Такое положение, отчасти сохранявшееся в первой половине XX в., к началу 2000-х гг. потеряло актуальность. К этому времени народное искусство попросту исчезло, а вместе с ним и народные мастера. В наши дни народное искусство может рассматриваться как культурное наследие, а не жизнеспособное явление<sup>6</sup>, некогда бывшее неотъемлемой частью традиционного быта. Таким образом, оппозиция народный мастер — профессиональный художник-ювелир в настоящее время окончательно потеряла свое значение. Сегодня в ювелирной сфере действуют специалисты, профессионализм которых определяется уровнем полученного образования — от средне-технического (ювелирного колледжа) до университетского, подкрепленного знанием истории искусства, дизайна и т.п. Но в принципе у любого желающего есть возможность получить специальные навыки вне стен учебного заведения и объявить себя ювелиром. О его мастерстве покупатели будут судить по его работам, а не по оценкам в дипломе. В конечном итоге главным отличием между народным мастером и современным художником-ювелиром является свобода творческого выбора, в первом случае обусловленная традицией и ограниченностью информационного поля, а во втором — личными способностями и приобретенными навыками, желанием получать информацию извне, которая с появлением Интернета становится почти безграничной. Если современный

<sup>6</sup> Все остальные существующие формы творчества по своей сути являются не народным искусством, а самостоятельным творчеством, массовым искусством, сувенирными промыслами.

ювелир позиционирует себя как художник, то в идеале он должен стремиться создать нечто новое, отличающееся узнаваемым авторским почерком.

Известный казахский ювелир Сержан Баширов рассказывал в интервью<sup>7</sup> о своем образовании и том переломном моменте, который произошел в авторском ювелирном искусстве в 1980-х гг. В художественном училище преподавали мастера из России, обучавшие классическим ювелирным техникам, например филигрانی, но они не углублялись в изучение традиционных технологий. Когда Сержан вернулся из армии, а было это в 1989 г., он почувствовал, что ситуация изменилась. У молодежи появился интерес к своему национальному искусству. Одни начали воспроизводить формы старинных украшений с помощью классической филигрانی, другие пытались восстановить утраченное традиционное ремесло. Учились друг у друга, находили более опытного мастера, от которого перенимали старые приемы. Переходным периодом можно считать 1980–1990-е гг., когда получившие современное образование ювелиры заинтересовались традицией, на основе которой начали создавать авторские произведения ювелирного искусства в национальном стиле.

Сегодня можно проследить несколько стилистических направлений современного авторского ювелирного искусства, начало которых было заложено в последние десятилетия XX в.

**Традиционное направление.** В 1950–1990-е гг., когда современное ювелирное искусство еще не набрало силу, авторских украшений было недостаточно, чтобы удовлетворить потребность в оригинальных аксессуарах среди продвинутой публики. Ее могли удовлетворить, как ни странно, именно старинные традиционные изделия, вырванные из своего этнического контекста и оказавшиеся вполне уместными в современном модном костюме. Уловив эту тенденцию, современные ювелиры начали копировать старинные украшения, используя традиционные техники и материалы. При всей оригинальности авторского решения в современных украшениях сохраняются

узнаваемая структура и декор старинных изделий. Из арсенала старых мастеров в качестве стилеобразующего выбирается самое выразительное и цельное по стилю.

В Туркмении, где сохранилось большое количество украшений 1920–1930 гг., базой для формирования современного общенационального стиля стали самые распространенные текинские<sup>8</sup> украшения, воспринимавшиеся как классика и образец для подражания. Для них характерна определенная декоративная система: уравновешенное сочетание серебряного узора и позолоченного фона, акцентирование композиции с помощью вставок сердолика, использование техники гравировки, резьбы на проем, просечки для нанесения мелких узоров на пластинах, профильной резьбы для создания фигурных контуров,



Илл. 1. Наспинное украшение *енселик*. Туркмения, текинцы, начало XX в. Государственный музей Востока. Серебро, сердолики, резьба, просечка, гравировка, золочение, прессованная лента, штамп

Fig. 1. *Enselik* jewelry worn on the back. Turkmenistan, Teke people, beginning of the 20<sup>th</sup> century. Museum of Oriental Art. Silver, carnelian, carving, cutting, engraving, gilding, pressed tape, stamp

<sup>7</sup> URL: <https://www.youtube.com/watch?v=weFJM-5uEmQ> (дата обращения: 07.10.2019).

<sup>8</sup> *Текинцы (теке)* — одна из родоплеменных групп туркмен.



Илл. 2. И. Гаджиаттаев. Ожерелье. Туркмения, Ашхабад, 2012 г. Серебро, сердолики, резьба, штамп, гравировка, золочение

Fig. 2. I. Gadzhiattaev. Necklace. Turkmenistan, Ashgabat, 2012. Silver, carnelian, carving, stamp, engraving, gilding

штампа для производства выпуклых подвесок *шельпе*. Текинские украшения можно распознать по характерным мелким как бы геометрическим узорам, которые, вполне возможно, являются стилизованными изображениями холодного оружия — ножей, сабель, секир (илл. 1).

В Туркмении Ибрагим Гаджиаттаев, Сапар Гошаев, Айджемал Чарыева и другие ювелиры создают уникальные парадные нагрудные украшения, напоминающие старинные текинские изделия, для которых характерно использование традиционных составляющих: резных серебряных пластин, украшенных просечкой, гравировкой, позолотой, сердоликами. Их можно идентифицировать как украшения текинского стиля, несмотря на многочисленные отступления от «канона». Вместо традиционных узоров возникают необычные изобразительные мотивы — цветы, похожие на египетские, мечеть и т.п. (илл. 2, 3).

Любые отступления от правил, касающиеся материалов или их обработки, в старых украшениях заставляют задуматься, чем это могло быть вызвано:

современной фальсификацией, реставрацией, или же мы имеем дело с редким проявлением локальной традиции. Например, йомуды<sup>9</sup> позволяли себе, кроме вставок сердолика, включать лазурит или бирюзу. В украшениях Ибрагима Гаджиаттаева использованы традиционные материалы, но внимание акцентировано на позолоте: сверкание золота подчеркивается затемнением узоров. Появляется нехарактерная для текинцев бирюза. Однако с помощью этих приемов автору удается создать образ имперской роскоши.

В Казахстане происходили аналогичные процессы. Национальная школа в ювелирном искусстве формировалась на основе западноказахского комплекса [Тохтабаева 2005, 141], для которого характерен определенный набор канонических признаков: узнаваемые крупные формы — перстни, нагрудное украшение



Илл. 3. И. Гаджиаттаев. Ожерелье. Туркмения, Ашхабад, конец 1990-х гг. Серебро, сердолики, бирюза, резьба, штамп, гравировка, золочение

Fig. 3. I. Gadzhiattaev. Necklace. Turkmenistan, Ashgabat, late 1990s. Silver, carnelian, turquoise, carving, stamp, engraving, gilding



Илл. 4. Свадебное нагрудное украшение *онирджиек*. Западный Казахстан, конец XIX — начало XX в. Государственный музей Востока. Серебро, стекло, штамп, золочение

Fig. 4. Wedding breast decoration *onirdzhiek*. Western Kazakhstan, late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century. State Museum of Oriental Art. Silver, glass, stamp, gilding

*онирджиек* — украшаются штампованными пластинками, имитирующими зернь, вставками стекла под сердолик и т.п. (илл. 4).

Многие казахстанские мастера делают почти точные копии традиционных украшений в западноказахском стиле, особенно популярны браслеты. В этом стиле работает Икрам Рафиков. Чем дальше он отступает от традиционных декоративных приемов, тем произвольнее относится к выбору камней для вставок. В браслете, сделанном казахским ювелиром Болатом

Атраубаевым (илл. 5), современную авторскую работу выдает необычная техника исполнения деталей рогеобразного декора, заимствованного из орнамента узорных войлоков. Казахские ювелиры свободно ориентируются в традиции: иногда они создают точные копии, почти не отходя от канона, иногда используют оригинальные авторские приемы. Амангельды Мукажанов с помощью характерного для Западного Казахстана декора в виде штампованных под зернь треугольников создает украшения в новаторском стиле. Старинная техника, позволяющая создавать геометрический ритмично организованный декор, выглядит вполне современно.

В Душанбе ближе всего к традиционному направлению подошел Виталий Иванов<sup>10</sup>. В 1970–1980-х гг. вместе с Ириной Иванниковой они изучали традиционную для Таджикистана технику, создавая на ее основе уникальные ювелирные комплекты [Neva Elena 2008, 126–128]. В 1981 г. В. Иванов по заказу киностудии «Таджикфильм» выполнил пять комплектов национальных ювелирных украшений разных областей Таджикистана для художественного фильма «Сегодня и всегда». Ожерелье «Анор» (с тадж. *гранат*) с характерной для городского искусства



Илл. 5. Б. Атраубаев. Браслеты. Казахстан, Актобе, 2000-е гг. Серебро, стекло, резьба, штамп, филигрань, золочение

Fig. 5. B. Atrabaev. Bracelets. Kazakhstan, Aktobe, 2000s. Silver, glass, carving, stamp, filigree, gilding

<sup>10</sup> Иванов Виталий Лазаревич — художник-ювелир. Родился 5 июня 1931 г. в д. Рудник Ольховского р-на Курганской обл. В 1958 г. окончил Московский полиграфический техникум. Как ювелир начал работать с 1972 г.



Илл. 6. Ф. Назаров. Праздничный гарнитур. Таджикистан, Душанбе, 2000-е гг. Серебро, кораллы, нефрит, зернь, филигрань, штамп

Fig. 6. F. Nazarov. Holiday set. Tadjikistan, Dushanbe, 2000s. Silver, corals, jade, grain, filigree, stamp

структурой ожерелья и типичными для Южного Таджикистана подвесками *зира* находится в собрании Музея декоративно-прикладного искусства в Ташкенте. Работы В. Иванова не были точными копиями, но благодаря копированию технических приемов и декоративных элементов производили впечатление традиционных этнических украшений. Автору настоящей статьи художник показывал свои изделия, выполненные в этническом стиле не только в серебре, но и в золоте. Например, великолепные серьги, созданные по типу славянских височных колец, украшенные зернью и жемчугом. Уместно вспомнить высказывание Виталия Лазаревича, который сетовал, что долго не мог пробиться в Союз художников Таджикистана, так как его обвиняли в подражании традиционным образцам и копировании, отказывая ему в творческом подходе, характерном для современного художника. Сегодня в Душанбе, к сожалению, забыли о В. Иванове, во время обострения обстановки в Таджикистане ему пришлось переехать в Россию. В наши дни в Душанбе

много частных мастеров-ювелиров, которые делают украшения в национальном стиле. В Курган-Тюбе, третьем по величине городе Таджикистана, с 2013 г. работает семейное предприятие «Марьям-биби», которое изготавливает ювелирные изделия в традиционном стиле. В Кулябе есть государственное предприятие «Зари Кулоб». Ведущим художником-ювелиром Душанбе является Абдурахмон Назирматов, в настоящее время преподаватель местного художественного училища. Интересно, что специальное образование он получил не у себя на родине, где его в свое время не приняли в училище, сочтя недостаточно подготовленным, а в г. Павловске — традиционном центре русской филигрании. Будучи потомственным заргаром, Абдурахмон Назирматов не смог получить мастерство из рук предков — на тот момент в семье уже не осталось мастеров. Сегодня он делает украшения на любой вкус: от классических драгоценностей, которые востребованы в Таджикистане, до парадных комплектов в национальном стиле, в целом скорее эклектичском, чем традиционном. Хотя среди его работ встречаются украшения, довольно близкие к старинным изделиям, например, серьги *кафаси* из отбеленного серебра, характерные для Южного Таджикистана. Южнотаджикский комплекс традиционных украшений включает цилиндрические амулеты, ожерелья *ситора*, круглые броши и серьги *кафаси*, украшенные накладными треугольниками зерни и мелкими плоскими подвесками *зира* [Чвырь 1977, 96]. Украшения учеников Назирматова отличаются широким диапазоном форм и материалов. Фирдавс Назаров часто использует традиционный арсенал ювелира: характерную технику зерни, отбеленное серебро, кораллы, перламутр (илл. 6).

В Узбекистане для создания национального колорита чаще всего воспроизводятся традиционные формы украшений городского свадебного комплекса [Фахретдинова 1988, 101]. Самой популярной является налобная диадема *тиллакоши*, которая выполняет роль национального маркера в сценическом костюме, по-прежнему востребована на свадьбах. В последнее время местные мастерицы начали делать тиллакоши для массового потребления из китайской фурнитуры,





Илл. 7. Б. Артыкбаев. Свадебное нагрудное украшение *онирджиек* и серьги  
 Fig. 7. B. Artykbaev. Wedding breast jewelry *onirdzhiek* and earrings

в то время как профессиональные ювелиры редко обращаются к таким большим и сложным формам.

Современные мастера Киргизии концентрируют внимание на отдельных узнаваемых символических формах, таких как подвески-амулеты *уки-аяй*, серьги *сойко* и т.п. [Иванов, Махова 1968, 37]. Не имея четких ориентиров в традиционном ювелирном искусстве, киргизские ювелиры более успешно работают в авангардном стиле, изобретая собственные декоративные приемы.

В качестве еще одного направления выделяется **этнический стиль**, в рамках которого главной задачей становится не точное копирование конкретных форм или приемов, а создание образа, апеллирующего к национальной культуре в целом, ее архаическим символам и знакам. При создании украшений чаще всего

используется классическая филигрань, способная передать ощущение восточной роскоши. По сути, это эклектическое направление, основанное на смешении классических и традиционных приемов, часто заимствованных из разных комплексов. В отношении к материалам ювелиры, следующие этому направлению, чувствуют себя более свободными. Используют современные способы огранки камней. Тем не менее в целом они стараются придерживаться привычных для национальной культуры материалов или подбирают похожие заменители, например, мельхиор вместо серебра. Таким образом, им удастся сохранять узнаваемый этнический колорит.

Старая техника филигрании, бытовавшая в отдельных центрах Средней Азии в конце XIX — начале XX в., существенно отличалась от российской, например,

красносельской или павловской. Вместо круглой в сечении проволоки бухарский мастер использовал серебряную полосу с насечкой по кромке, из которой набирал ажурные элементы некоторых популярных украшений: браслетов, цилиндрических амулетов, височных подвесок *бибишак*, бусин *катмола*, кулонов *тапиш*. Хивинские мастера дополняли украшения отдельными филигранными элементами [Фахретдинова 1988]. Даже в наши дни появляются мастера, которые следуют поздней традиции, воспроизводя формы украшений, которые вошли в моду в начале XX в. Но такие украшения трудно в полной мере признать авторскими. Например, Фуркат Нарпулатов, молодой мастер из Зеравшана, в 2019 г. на выставке-ярмарке «Восточная тюбетейка» в Москве показал набор золоченых филигранных украшений, близких бухарскому стилю начала XX в. Узнаваемость стиля определяется типичным составом материалов: золоченое серебро, ярко-красные синтетические корунды, бирюза, кораллы, — а также использованием традиционной филигранны.

В Ташкенте становление современного авторского искусства началось благодаря деятельности супругов Натальи и Александра Дзюба, которые с 1978 до 1993 г. жили в столице Узбекистана. Работы этих авторов остались в собрании Ташкентского музея прикладного искусства и фондах РОСИЗО в Москве. Восточные мотивы в их украшениях воплощались с помощью профессиональной филигранны, бирюзы и кораллов.

В настоящее время техника филигранны продолжает сохранять актуальность. Например, в этой технике работает современный казахский автор Бахтияр Артыкбаев, создающий роскошные украшения по мотивам традиционных ювелирных изделий: нагрудных *онирджиеков*, браслетов, височных подвесок и т.п. Выбор камней для таких украшений определяется не традицией, а предпочтениями автора (илл. 7).

С конца 1980-х гг. громко заявляет о себе и **авангардный авторский стиль**, основанный исключительно на индивидуальном восприятии национальной культуры. Главной его отличительной чертой стал отказ от технических приемов, как традиционных, так и классических.



Илл. 8. С. Баширов. Перстень. Казахстан, Астана, 2005 г. Серебро, сердолик, бирюза, авторская техника

Fig. 8. S. Bashirov. Ring. Kazakhstan, Astana, 2005. Silver, carnelian, turquoise, author's technique

Вместо этого ювелиры с помощью новаторских средств стремятся создать живую фактуру, наполненную конвульсивной энергией, словно «выбрасывающей» на поверхность архаические символы.

Казахский ювелир Сержан Баширов — один из выдающихся мастеров, работающих в авангардном стиле. Как и многие другие его сокурсники по художественному училищу, он начинал свою творческую карьеру с копирования старинных украшений, пока не нашел свой авторский стиль, отличающийся креативным отношением к материалам и техникам (илл. 8). В его работах появляются кость, дерево, кожа, вышивка, цветные, не типичные для казахских украшений камни. Когда художник имеет дело с нетрадиционными для казахского ювелирного искусства материалами, он выбирает их осмысленно, а не ради желания следовать современным тенденциям. Ведь дерево для номадов, кочующих в степи, было далеко не самой распространенной вещью, а кость и рог, будучи символами скотоводческой культуры, являлись опорой всей жизни. Они использовались в качестве оберегов и амулетов. К металлу он подходит как скульптор, создавая рельефную фактуру с помощью сложной авторской техники. С камнями он обращается как живописец, делая выразительные цветовые акценты. В работах Баширова больше нет узнаваемых форм традиционных украшений; порой это абстрактные композиции, где национальный код читается между

строк. Этот код различаешь в проработке фактуры, архетипичных знаках и т.п. С. Баширов часто воспроизводит в металле знаковые для национальной культуры символы, выходя за привычные рамки ювелирной традиции. Например, включает в свои инсталляции войлочный ковер *шырдак*, погребальные носилки, очертания юрты и т.п.

Оригинальным авторским почерком отличаются работы казахстанских ювелиров Ильи Казакова и Динары Абиковой (ADAMI jewelry) (см. обл. 3), которые воздерживаются от слишком острой авангардной стилистики предшественников и развивают свое творчество в более спокойном русле contemporary, привнося в свой стиль национальные образы.

В современной стилистике работают киргизы Жакшылык Чентемиров и Арслан Аттокуров. Они демонстрируют вольное обращение с материалами, то ограничивая себя естественной цветовой гаммой, то строя композиции на контрастах, например синего и красного, как в войлочных коврах.

В Душанбе Дилмурод Шарипов создает оригинальные украшения в современном авторском стиле, при этом сохраняя национальное мироощущение.

Среди современных художников-ювелиров Ташкента сегодня выделяются Анель Улумбекова и Улугбек Холмурадов, которые обучались ювелирному делу у армянского ювелира Левона Авакяна, ныне живущего в Канаде. Сохраняя приверженность серебру как основному материалу для создания украшений, они используют широкую палитру нетрадиционных для старого ювелирного искусства Узбекистана материалов: это разнообразные эмали, дерево, всевозможные камни. А. Улумбекова изящно и ненавязчиво включает стилизованные этнические мотивы в свои украшения, часто обращаясь к образу граната как символу плодородия, использует расцветку абровых шелков (илл. 9). У. Холмурадов отстаивает иной принцип передачи национального мироощущения, без эксплуатации знаковых этнических маркеров, таких, как гранат, тибетейка, узоры вышивок. Его творческий принцип основан на более глубоком восприятии культуры — через ритм, цвет, структуру (илл. 10, 11). Студия Holmuradov Design, основанная художником в 2010 г., работает над развитием национального ювелирного



Илл. 9. А. Улумбекова. Серьги «Гранаты». Серебро, эмаль

Fig. 9. A. Ulumbekova. Earrings "Pomegranates." Silver, enamel



Илл. 10. У. Холмурадов. Серьги. Серебро, халцедон, бирюза, латунь

Fig. 10. U. Kholmuradov. Earrings. Silver, chalcedony, turquoise, brass

бренда. Вот что Холмурадов пишет на сайте студии по поводу национального самовыражения: «В последнее время я все чаще задумываюсь над тем, как должно выглядеть продолжение наших национальных традиций. Кто мы есть как народность? Что нас отличает от французов, американцев, других наций? Без дополнений — самсы, фруктов, тибетеек и прочего... Хотелось бы, чтобы узбекский дизайн был не просто своевременным и не отстающим от своих аналогов, но чтобы мы действительно делали что-то свое, и делали это хорошо... Хороший дизайн внутри такой же, как и снаружи. То, что вы видите на поверхности, взаимосвязано с техникой



Илл. 11. У. Холмуратов. Серьги. Серебро, матирование, гравировка, латунь

Fig. 11. U. Kholmuradov. Earrings. Silver, matting, engraving, brass

и технологией изделия, там одна мысль прошивает все изделие насквозь. Это я и хочу объяснить!»<sup>11</sup>.

Таким образом, на территории Средней Азии за последние десятилетия сформировалось современное авторское

ювелирное искусство, в котором отразилась как приверженность традиции, так и авангардные тенденции, основанные на поиске современной художественной выразительности. При этом явно прослеживается следующая закономерность: в работах традиционного направления современные ювелиры, используя старинные техники, стараются использовать в основном традиционные материалы, а переходя на классическую технику филигранны, ювелиры начинают следовать собственным эстетическим представлениям или вкусам потребителя, сохраняя лишь отдельные элементы из традиционного ювелирного арсенала. В авангардных авторских работах художник свободно обращается к новым для ювелирного искусства материалам, при этом используя их символическое значение в национальной культуре: ценность дерева, войлока, кожи как основы скотоводческой культуры, шелка — символического воплощения городской культуры Узбекистана.

В творчестве современных мастеров все выделенные тенденции находят разное воплощение. Некоторые сосредоточиваются на чем-то одном, другие успешно работают в разных манерах. Для каждого из направлений характерна своя степень свободы в обращении с традиционными и новыми материалами.

#### Источники и материалы

Архангельский 1889 — *Архангельский А. И.* Мухаммеданская космогония. Казань: Тип. Имп. ун-та, 1889.

Беленицкий 1940 — *Беленицкий А. М.* Организация ремесла в Самарканде в XIV–XV вв. // Краткие сообщения Института истории материальной культуры. Вып. 6. М.; Л., 1940.

Гаврилов 1912 — *Гаврилов М. Ф.* Рисоля саратовских ремесленников: исследования преданий мусульманских цехов / Собр. и пер. М. Гаврилов. Ташкент: Тип. при Канц. ген.-губ., 1912.

Коран 1995 — Коран / Пер. Н. О. Османова. М.: Ладомир; Вост. лит.-ра, 1995.

Семенов 1912 — *Семенов А. А.* Из области воззрения мусульман Средней и Южной Азии на качество и значения некоторых благородных камней и минералов // Мир ислама. Т. 1. № 3. СПб., 1912.

Neva Elena 2008 — *Neva Elena Jewelry of Central Asia.* Boston: M-Graphics, 2008.

#### Исследования

Ермакова 2000 — *Ермакова Е. С.* Женские ювелирные украшения Бухары конца XIX — начала XX века. М.: Гос. музей Востока, 2000.

Иванов, Махова 1968 — *Иванов С. В., Махова Е. И.* Художественная обработка металла — народное декоративно-прикладное искусство киргизов // Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Т. V. М.: Наука, 1968.

Перфильева 2016 — *Перфильева И. Ю.* Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций. 1920–2000-е годы. М.: Прогресс-традиция, 2016.

Пещерева 1959 — *Пещерева Е. М.* Гончарное производство Средней Азии // Труды Института этнографии. Новая серия. Т. 42. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959.

Пещерева 1960 — *Пещерева Е. М.* О ремесленных организациях Средней Азии в конце XIX — начале XX века // Краткие сообщения Института этнографии Узбекистана. Т. 33. М.: Изд-во вост. лит., 1960.

<sup>11</sup> URL: <http://www.holmuradov.com/> (дата обращения: 07.10.2019).

Сулайманов 1982 — Сулайманов Э. Традиции обработки металлов у киргизов. Фрунзе: Илим, 1982.

Сухарева 1962 — Сухарева О. А. Позднефеодалный город Бухара конца XIX — начала XX в. Ремесленная промышленность. Ташкент: Изд-во Акад. наук УзССР, 1962.

Тохтабаева 2005 — Тохтабаева Ш. Ж. Серебряный путь казахских мастеров. Алматы: Дайк-Пресс, 2005.

Умарова 2017 — Умарова З. Х. История развития ювелирного искусства таджиков (V — начало XX в.). Душанбе: РТСУ, 2017.

Фахретдинова 1988 — Фахретдинова Д. А. Ювелирное искусство Узбекистана. Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1988.

Чвырь 1977 — Чвырь Л. А. Таджикские ювелирные украшения. М.: Наука, 1977.

© Е. С. Ермакова, 2020

---

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**Ермакова Е. С.** <https://orcid.org/0000-0003-2156-2697>

Кандидат исторических наук, главный научный сотрудник отдела искусства народов Кавказа, Средней Азии, Сибири и Крайнего Севера Государственного музея Востока: Российская Федерация, 119019, г. Москва, Никитский бульвар, д. 12а; тел.: +7 (495) 695-49-31; e-mail: ermakova-es@yandex.ru

---

# From Folk Tradition to the Modern Studio Jewelry Art of Central Asia

**Ekaterina S. Ermakova**

(State Museum of Oriental Art: 12a, Nikitskii boulevard, Moscow, 119019, Russian Federation)

**Summary.** *In Central Asia, modern studio jewelry art came to life in the late 1970s and 1980s. It replaced traditional folk jewelry. It this article the author investigates the characteristic features of both traditional and modern jewelry. She singles out the main difference between a folk craftsman and a modern artist-jeweler as the latter's greater freedom of creative choice; while the folk craftsman was circumscribed by tradition and limited information, modern jewelers who position themselves as artists strive to create something unique and able to be copyrighted. Today there are three main trends in the art of Central Asian jewelry that demonstrate specific uses of both traditional and new materials. The first one, that may be called "traditional school," practices the copying of old forms, techniques and materials. Another group of artists work in the "ethnic style," creating images inspired by traditional culture but not copying old forms or decorative motifs. They use traditional filigree techniques in order to express their artistic imagination as well as satisfy the needs and tastes of their customers. The third, "avant-garde," group of contemporary jewelers work in an original style based on personal interpretations of local cultural traditions. They explore new materials, such as wood, leather, felt, silk and animal bone that were never used before in local jewelry.*

**Key words:** *modern studio jewelry art, avant-garde jewelers, ethnic style, cultural traditions, Central Asia.*

**Received:** February 8, 2020.

**Date of publication:** June 25, 2020.

**For citation:** Ermakova E. S. From Folk Tradition to the Modern Studio Jewelry Art of Central Asia. *Traditional Culture*. 2020. Vol. 2. No. 2. Pp. 63–76. In Russian.

**DOI:** <https://doi.org/10.26158/TK.2020.21.2.006>

## References

Chvyr L. A. (1977) *Tadzhikskie yuvelirnye ukrasheniya* [Tajik Jewelry]. Moscow: Nauka. In Russian.

Ermakova E. S. (2000) *Zhenskie yuvelirnye ukrasheniya Bukhary kontsa XIX — nachala XX veka* [Women's Jewelry of Bukhara in the Late

19<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup> Century]. Moscow: Gos. muzei Vostoka. In Russian.

Fakhretdinova D. A. (1988) *Yuvelirnoe iskusstvo Uzbekistana* [The Jewelry of Uzbekistan]. Tashkent: Izd-vo lit. i iskusstva. In Russian.

Ivanov S. V., Makhova E. I. (1968) *Khudozhestvennaya obrabotka metalla — narodnoe*

dekorativno-prikladnoe iskusstvo kirgizov [Artistic Metalwork — The Folk Decorative and Applied Art of the Kyrgyz People]. In: Trudy kirgizskoi arkhologo-etnograficheskoi ekspeditsii [Proceedings of the Kyrgyz Archaeological and Ethnographic Expedition]. Vol. V. Moscow: Nauka. In Russian.

**Perfileva I. Yu.** (2016) Russkoe yuvelirnoe iskusstvo XX veka v kontekste evropeiskikh khudozhestvennykh tendentsii. 1920–2000-e gody [Russian Jewelry of the 20<sup>th</sup> Century in the Context of European Artistic Trends. 1920s — 2000s]. Moscow: Progress-traditsiya. In Russian.

**Peshchereva E. M.** (1959) Goncharnoe proizvodstvo Srednei Azii [Pottery Production in Central Asia]. In: Trudy Instituta etnografii. Novaya seriya [Proceedings of the Institute of Ethnography. New Series]. Vol. 42. Moscow; Leningrad: Izd-vo Akad. nauk SSSR. In Russian.

**Peshchereva E. M.** (1960) O remeslennykh organizatsiyakh Srednei Azii v kontse XIX — nachale XX veka [About Handicraft Organizations in Central Asia in the Late 19<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup>

Century]. In: Kratkie soobshcheniya instituta etnografii Uzbekistana [Brief Reports of the Institute of Ethnography of Uzbekistan]. Vol. 33. Moscow: Izd-vo vost. lit. In Russian.

**Sukhareva O. A.** (1962) Pozdnefeodal'nyi gorod Bukhara kontsa XIX — nachala XX v. Remeslennaya promyshlennost' [The Late Feudal City of Bukhara of the End of the 19<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup> Century. The Handicraft Industry]. Tashkent: Izd-vo Akad. nauk UzSSR. In Russian.

**Sulaimanov E.** (1982) Traditsii obrabotki metallov u kirgizov [Traditions of Kyrgyz Metalwork]. Frunze: Ilim. In Russian.

**Tokhtabaeva Sh. Zh.** (2005) Serebryanyi put' kazakhskikh masterov [The Silver Way of Kazakh Masters]. Almaty: Daik-Press. In Russian.

**Umarova Z. Kh.** (2017) Istoriya razvitiya yuvelirnogo iskusstva tadjikov (V — nachalo XX v.) [History of the Development of Tajik Jewelry. Fifth to Early 20<sup>th</sup> Century]. Dushanbe: RTSU. In Russian.

© E. S. Ermakova, 2020

---

## ABOUT THE AUTHOR

**Ekaterina S. Ermakova** <https://orcid.org/0000-0003-2156-2697>

E-mail: [ermakova-ec@yandex.ru](mailto:ermakova-ec@yandex.ru)

Tel.: +7 (495) 695-49-31

12a, Nikitskii boulevard, Moscow, 119019, Russian Federation

PhD in History, Chief Researcher, State Museum of Oriental Art

---



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)