

Е. Л. Кубель

**СРЕДНЕАЗИАТСКАЯ КЕРАМИКА В СОБРАНИИ
РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ
(КОЛЛЕКЦИОННЫЕ СБОРЫ 1900—1912 гг.)**

Такой традиционный вид деятельности для всего среднеазиатского региона, как производство гончарных изделий, издавна привлекал внимание исследователей. Наиболее значимой работой по теме является крупная монография Е. М. Пещеревой¹. Часть этой книги посвящена мужскому гончарству Каратага, Пенджикента, Самарканда, Шахрисябза, Ташкента, Гиждувана и Риштана. Е. М. Пещерева уделила основное внимание технике производства, формам сосудов и их хозяйственному назначению, а также ремесленным организациям городских гончаров. В книге также содержится подробный историографический обзор литературы по данному вопросу начиная с источников XIX в. до момента выхода монографии в свет.

Двумя годами позже вышла книга М. К. Рахимова², инженера-керамиста и искусствоведа, обстоятельно описавшего технику и технологию мужского гончарства самых крупных ремесленных центров Узбекистана, в том числе интересующих нас Риштана и Самарканда. В этой работе автор впервые уделил внимание особенностям художественного оформления изделий, собран внушительный материал по различным элементам узоров, который для удобства использования был помещен в таблицы. Очень важны для понимания того, как протекали процессы развития гончарства на данной территории, многолетние исследования Э. В. Сайко, посвятившей изучению техники и технологии средневекового керамического производства ряд работ³. Для более полного раскрытия нашей темы имеют значение две небольшие по объему, но чрезвычайно насыщенные информацией статьи старейшины таджикской этнографии А. К. Писарчик. В статье «Народное прикладное искусство таджиков»⁴ дается краткая характеристика старых керамических центров конца XIX — начала XX в., населенных таджиками, а именно Самарканда, Гиждувана, Риштана, Ходжента и Ура-Тюбе, и приводятся некоторые изображения старой

орнаментированной посуды из Ходжента и Ура-Тюбе. В статье «Некоторые сведения о народной керамике Самарканда»⁵ в разделе, посвященном самаркандскому гончарному производству, автор на основе полевых материалов 1940-х годов дополняет сведения, содержащиеся в монографии Е. М. Пещеревой.

Чрезвычайно ценны работы, в которых присутствуют аннотированные изображения гончарных изделий конца XIX — начала XX в. В книге Д. А. Фахретдиновой⁶ опубликовано блюдо сер. XIX в. работы мастера Абдулло из Риштана. В небольшой по объему статье А. К. Разыграевой⁷ содержатся изображения нескольких расписных блюд из Канибадама примерно того же времени. В монографии Н. Н. Ершова⁸ в главе «Гончарство» содержатся важные сведения о мужском гончарстве этого старого керамического центра. Немецкий исследователь Й. Кальтер⁹ опубликовал ряд предметов из Музея этнографии в Берлине, относящихся к интересующему нас периоду, из Бухары, Самарканда и Риштана. Однако коллекция керамики Российского этнографического музея оставалась в стороне от внимания исследователей. Между тем публикация вещевого этнографического материала — коллекционных собраний, хранящихся в музеях, всегда актуальна, так как имеет большое значение для исследований по традиционной культуре разных народов. Целью данной работы является ввод в научный оборот ранее неисследованной группы таких источников.

Начало коллекции керамики Российского этнографического музея было положено известным собирателем С. М. Дудиным, работавшим над сбором материала для создаваемого Этнографического отдела Русского музея в 1900—1902 гг.¹⁰ В 1912 г. музей у А. Ю. Гинита-Пилсудского приобрел коллекцию керамики, привезенную им из Туркестанского края (преимущественно из Ферганской долины). Во время Великой Отечественной войны в результате прямого попадания авиабомбы в помещение над хранилищем керамики коллекции сильно пострадали. Происхождение оставшихся единичных шедевров из Бухары, Самарканда и Ферганской долины определило географические границы данного исследования.

Некоторые архивные материалы послужили дополнением к литературным источникам по нашей теме. Интересные сведения об

истории гончарного производства в Самарканде, Ходженте, Ура-Тюбе и Риштане содержатся в отчетах О. М. Коржинской¹¹. К «Отчету» прилагаются несколько рисунков старой керамики из Риштана и Ходжента, выполненных автором на месте. В рукописи статьи Е. М. Пещеревой¹² имеется несколько ценных замечаний, не вошедших в текст ее монографии 1959 г.

Наиболее важным источником для нас стал пространный «Отчет о поездках в Среднюю Азию в 1900—1902 годах» С. М. Дудина¹³. В нем исследователь постарался дать наиболее полную характеристику разным сторонам быта народов Среднеазиатско-казахстанского региона, в том числе ремеслам. Текст сопровождается рисунками приобретенных собирателем предметов и их описанием.

Переходя к характеристике коллекции, уместно предварить ее кратким очерком о представлениях, связанных с происхождением гончарства, отношением к глиняной посуде, некоторых моментах технологического процесса, с одной стороны, общих для всего региона, а с другой — имеющих некоторые локальные особенности.

Понятие гончарные изделия или гончарная продукция (от русского слова «горн») объединяет предметы, выполненные из обычных глин и прошедшие обжиг в температурном режиме в пределах 800—1000 °С. Среднеазиатские мастера при обжиге посуды, покрытой свинцовой поливой, доводили температуру до 850 °С, а для щелочных глин требовалась температура не менее 950 °С. Для наименования гончарных изделий в регионе был принят общий термин *кулоли*, гончаров называли *кулол* или по специализации: *косагар* выделявали чашки и блюда, *кузагар* — кувшины. Были еще мастера *танурсоз*, изготавливающие печи для выпечки лепешек.

Искусство изготовления гончарной посуды в Средней Азии по одной из легенд связано с именами двух наиболее почитаемых местных святых — Саида Амири Кулола и его учеником Девонаи Багуддина, могилы которых находятся в Бухаре. В легенде повествуется о драматическом событии, связанном с одним из самых важных и тонких с точки зрения гончарной технологии моментов — обжиге готовой продукции. Именно тогда, когда жар в печи *хумдон* достиг высшей точки, обнаружился недостаток топлива. Саид Амири Кулол решил войти в огонь, чтобы обеспечить *хумдону* нужную температу-

ру. Багоуддин не допустил жертвы учителя и сделал это сам. Произошло чудо: печь нагрелась до нужной степени, а Багоуддин вышел из огня невредимым¹⁴. Другая легенда, записанная у таджикского населения Самарканда, Ходжента и Ура-Тюбе в 90-е годы XIX в., связывала происхождение этого рода деятельности с самим архангелом Гавриилом. Она гласила, что после сотворения мира Бог послал на нее хазрета Джабраила (архангела Гавриила) вместе с другими четырьмя ангелами. Ангелы эти сотворили из земли первого человека Адама, а жизнь ему дал сам Бог. У хазрета Джабраила осталась от сотворения Адама земля, из которой он сделал кувшин и научил этому ремеслу Адама¹⁵.

У таджиков существовало особо почтительное отношение к посуде, сделанной из обожженной глины, именно из нее, а не из привозной фарфоровой предпочитали есть в праздники и в дни поста. Глиняная посуда была обязательной при совершении всех обрядов жизненного цикла. Новую глиняную чашку употребляли для приготовления обрядовых кушаний при совершении ритуалов *рухуарвох* — символического кормления духов предков, *париталбон* — призывания *пари* и обряда кормления *дэвов* таджики Самарканда, Пенджикента, Ходжента, Исфары¹⁶. В ряде мест существовало представление, что глиняная посуда всегда *халол* — чистая, равно как и гончарная глина чистая настолько, что мастер мог во время работы брать пищу руками, не помыв их предварительно. Уважительное отношение к этому материалу выразилось в запрете присаживаться на кучу глины, приготовленной к работе. Некоторые сосуды (например, маслобойка) почитались наравне с хлебом, и ими клялись так же, как хлебом¹⁷. Глиняные сосуды приносили в качестве *худой* (жертвы) на некоторые *мазары*. Так, например, поступали женщины в кишлаке Риштан. Перед тем как отправиться на *мазар* Ходжа Илгар Боши, они брали бракованную или битую посуду в мастерских гончаров¹⁸.

В Средней Азии повсеместно имелись залежи лессовых глин. Гончарные глины, пригодные для производства посуды, являются их разновидностью. Мастера сами занимались ее добычей, обычно недалеко от селения. В Риштане залежи красноватой гончарной глины *хоки сурх* находились в 2 км от селения, самаркандская серая глина *гилмоя* привозилась из местности Чупаната в 8 км от города, гончар-

ную глину в Пенджикенте добывали прямо рядом с селением, она считалась хорошей, но все же уступающей по качеству самаркандской и каттакурганской. Самой лучшей считалась пластичная огнеупорная *гильбота*, она была самой жирной, после обжига приобретала белый матовый цвет. Эта глина шла как на ангобирование посуды, так и на изготовление цветных ангобных красок. Встречалась она не повсеместно (например, в разных местах Ферганской долины), ее расходовали очень бережно, смешивая с обычной гончарной глиной для улучшения качества изделия. Так поступали гончары Ходжента и Пенджикента. Почти в чистом виде она употреблялась только при изготовлении *чини* — ложного фарфора¹⁹.

Качество изделий во многом зависело от состава глины, поэтому так важны были приемы работы с глинами разного состава, передававшиеся из поколения в поколение. Главнейшим свойством глины, идущей на изготовление керамических изделий, является ее пластичность. Глину по степени пластичности делили на жирную, пластичную и тощую, менее пластичную. Хотя пластичность глин позволяет придавать массе различные формы, слишком высокая ее степень имеет много отрицательных качеств, которые мастеру приходилось устранять. Слишком жирные глины могут деформироваться при обжиге, при сушке они дают трещины. Чтобы этого избежать смешивали разные сорта глин, использовали так называемые отощающие добавки. Прием смешения глиняных масс был хорошо известен таджикским *кулолам* вплоть до конца XX в. Каратагский гончар Саид Расулов приготавливал глиняные смеси для тарелок и кувшинов, смешивая различные по химическому и минералогическому составу породы из трех месторождений. Он получал пластичную массу для кувшинов и более тощую для чаш и блюд²⁰.

При изготовлении чашек и блюд в Самарканде и Пенджикенте в гончарное тесто добавляли *лух* — пух из растрепанных плодов тростника или рогоза. Для крупных сосудов гончары Самарканда употребляли два сорта глины. Один шел на стенки, а другой вкладывался внутрь сосуда на дно и носил название *токи* — донный. Донный сорт состоял из смеси глины и конского или ослиного навоза, по мнению гончаров, предотвращавшего растрескивание сосудов при сушке²¹.

В Ходженте употреблялась местная глина — *лоя* — с примесью тростникового пуха для глазурованной посуды и овечьей шерсти для изготовления печей для хлеба *танур*. «Примесь пуха незначительная — фунта два на весь заряд печи. В Ходженте гончар Шакуров говорил, что слишком большое количество пуха увеличивает пористость и уменьшает прочность посуды»²².

В Риштане в полуготовую хорошо вымешенную глину в несколько приемов прибавляли *тузгох* — пух рогазы. Количество его зависело главным образом от величины и формы тех предметов, для выделки которых заготавливалась глина. Важно было соблюсти определенные пропорции, так как при переизбытке этой органической добавки глина, по мнению гончаров, теряла свою эластичность. Тогда о такой глине говорили: *патак шудаст* (тадж.) — «стала плотной»²³.

Традиция добавок пуха, шерсти, навоза в глину в регионе существовала также в лепной женской керамике. Другие этнографические сведения о процессе подготовки глины ввиду крайней скудости информации неполны и отрывочны, но являют чрезвычайно широкий ареал распространения по всему земному шару. От территориально самых близких на Ближнем и Среднем Востоке (Ирак и Сирия), далее Южной Азии (некоторые районы Индии и Пакистана) и на других континентах: в Африке и обеих Америках²⁴. Следует, однако, заметить, что только в Средней Азии такие примеси добавляли в глину, предназначенную для изготовления глазурованной посуды высокого качества, во всех прочих случаях речь идет о печах для выпечки хлеба или о более мелкой утвари, которую не покрывали поливой. Традиция использования среднеазиатскими гончарами искусственных органических добавок является удивительным явлением, дошедшим до нашего времени с эпохи древнейшего гончарства (или «протогончарства»).

Одним из основных звеньев и одновременно этапом технологического процесса производства керамики является глазурование. В конце XIX — начале XX в. в Средней Азии гончары употребляли наиболее легкоплавкие свинцовые и щелочные глазури. Щелочные глазури по своему составу делились на калиевые (поташные) и натриевые (содовые, в регионе их принято называть ишкоровыми). Мастера-гончары с большим успехом употребляли в производстве

глазурей щелочь, добываемую от пережигания растений. Выбор трав определялся в каждом конкретном случае и зависел от места производства. Чаще употреблялись растения, зола которых после пережигания содержит не поташ, а соду (*шикор*). Химическое исследование золы всех используемых для изготовления глазурей растений не проводилось, поэтому пока невозможно проследить различие щелочей в разных керамических центрах. Многолетний опыт позволял мастерам учитывать такой факт, как изменение цвета одних и тех же красителей под разной по составу глазурью. Например, медь, с которой свинцовая глазурь давала ярко-зеленый цвет, окрашивала щелочную глазурь в яркий бирюзово-голубой цвет. Железо только под свинцовой глазурью давало чистый коричневато-золотисто-желтый цвет или коричневато-черный на белом поле. В конце XIX — начале XX в. наиболее часто стали использоваться свинцовые глазури. В основном это объясняется трудоемкостью процесса приготовления щелочной глазури, а также дешевизной и доступностью свинца, в большом количестве завозившегося из России. Самаркандские мастера кроме основного компонента — свинца — добавляли в состав песок, глину и клейстер²⁵.

Среднеазиатские гончары готовили глазури способами, известными еще со времен средневековья: фриттованием (предварительным обжигом входящих в ее состав частей) и сырым, когда раздробленная на специальных мельницах-жерновах и затем просеянная масса размешивается на воде и в таком виде наносится на изделие. Качеству воды придавалось большое значение. Во второй половине XX в. каратагские мастера считали, что есть вода, с которой никогда не получается глазурь. Вода не должна содержать вредных примесей, она должна растворять в какой-то степени все компоненты глазури²⁶. Интересно, что в соседнем Иране в XVII в. качеству воды, используемой в производстве глазури, гончары также придавали большое значение. Опытные мастера приписывали воде различные свойства: считалось, что в одной воде краски расплываются, другая же концентрирует краски, не давая им растекаться. Это мнение сохранялось в Иране по крайней мере до середины XX в.²⁷

Поливную посуду, покрытую прозрачными глазурями, называли общим названием *сафоль*, посуду, покрытой глухой поливой, — *чини*

(букв. «китайский»). Этим термином также обозначали фарфор. В Риштане и Самарканде в 1870-х годах были зафиксированы рассказы об использовании глухой свинцовой поливы (имеющей в своем составе олово как глушитель) в начале второй половины этого столетия²⁸. Интересно, что в самом Китае глухая полива не применялась. Е. М. Пещерной было высказано обоснованное предположение, что рецепт ее изготовления был завезен из Ирана, «где производство посуды с глухой поливой и рыхлым черепком было известно, в то время как для Восточного Туркестана его мы не знаем»²⁹. Следует, однако, заметить, что это было повторное введение в производство посуды с глухой глазурью. Археологами на территории современного Таджикистана найдена подобная керамика, датированная XI—XII вв.³⁰ В Средней Азии глазурование как особая, обязательная часть технологического процесса прошла длительный путь развития. В VII—VIII вв. появляются щелочные глазури, окрашенные и полупрозрачные, в IX—X вв. — свинцовые глазури. Сравнительный анализ комплекса нововведений в керамическом производстве Средней Азии и областях Ближнего и Среднего Востока позволяет говорить об общих основных принципах и едином ритме развития его в этих регионах.

Основными подглазурными красками, применявшимися керамистами, являлись различные виды белых и цветных гончарных глин и окислы металлов. Керамические краски изготавливались из местного сырья самими мастерами, на глаз, поэтому тон краски мог меняться при каждом новом составлении. Поблизости от Риштана, на склонах Алайского хребта, добывали марганец *магл*, необходимый для получения красок темно-лилового и темно-коричневого цветов, для красно-бурого цвета использовали железистую глину *жуша*, для желтого цвета — *малгаиш* — горную породу, богатую сурьмой, зеленая приготавливалась из окиси меди, разные оттенки синего получались из привозного *ляджуварда* (ляпис-лазури), добываемого в горах Бадахшана, затем его сменил фабричный кобальт. Краски, используемые для подглазурной росписи, должны были иметь определенную плавкость, не растворяться в глазури, образовывать четкую линию рисунка или давать расплывчатые контуры и потеки. Характерно, что добавление в состав красителей глины как стабили-

зирующего вещества считается достижением средневековых самаркандских керамистов. В Иране в это время имели место красивые прозрачные и глубокие тона красок, но несколько расплывчатые контуры рисунка³¹.

Поливную керамику Средней Азии по колориту росписи и глазури принято делить на две большие группы: керамику сине-белоголубых тонов и керамику зелено-коричнево-желтых тонов. К первой группе относят керамику таких больших центров, как Хорезм и Фергана. Ко второй группе — керамику Бухары и Самарканда³². Деление это немного условное, так как сине-бело-голубые тона встречаются также в гончарных изделиях, происходящих из старой Бухары или Самарканда, что можно проиллюстрировать на примере коллекции керамики Российского этнографического музея.

Бухарский центр гончарства

В конце XIX — начале XX в. керамическое производство Бухары было сосредоточено в основном в кишлаках Бахауддин и Варданза, расположенных недалеко от города. Гончарная продукция из этих мест находила свой сбыт на базаре города Бухары, именно там С. М. Дудин приобрел большую часть своей коллекции. Поэтому в описании вещей, собранных им в Бухаре, обычно (за редким исключением) присутствуют следующие общие определения: «старая бухарская работа» или «современная бухарская работа». Собиратель в своем отчете сетовал на трудности, с которыми он столкнулся при определении форм кувшинов для разных мест производства из-за их схожести. «То же можно сказать относительно *офтоба*, которые в большом количестве выделяются из глины и покрываются поливой или обжигаются без этой последней»³³. Известно, что простые неполивные *офтоба* повсеместно покупали только для омовения покойников. Покрытые поливой и украшенные расписным орнаментом держали в домах на полках в качестве украшения. Один из таких *офтоба*, «старой работы» (по определению собирателя), был приобретен в Бухаре³⁴. Кувшин небольшой, с шаровидным туловом с коротким вертикальным носиком, соединенным полукруглой ручкой с более крупным резервуаром для наливания воды. Он имеет широ-

кое дно, покрыт сине-фиолетовой глазурью. В форме этого кувшина, в лепке носика и резервуара отчетливо виден архаический прототип такого рода сосудов, к которым у населения сохранялось особенно почтительное отношение.

Другой вид кувшинов характеризуется собирателем в отчете следующим образом: «Небольшие широкогорлые кувшинчики, наминающие наши кринки и назначаемые частью для отстоя молока — для чего идут главным образом дешевые сорта, т. е. без росписи и поливы, и для других целей — поливанные, часто богато расписанные, известны под именем *голча*. Формы простых *голча* цилиндрические, также называемые *хурмача*, они снабжены двумя или четырьмя ушками. Поливанные расписные *голча* чаще встречаются боченкообразной формы и чаще ушков не имеют. Лучшие *голча* в таком роде изготавливаются в Бухаре и Риштане. *Голча* бухарские расписанные по белому фону зеленовато-бирюзовой и черными тонами или ультрамарином и бирюзовым тоном»³⁵. Из нескольких приобретенных собирателем сосудов до нашего времени сохранился только один³⁶. Он цилиндрической формы, по определению С. М. Дудина «с яйцевидным брюшком на плоском донце». Покрыт росписью по красно-охряной глазури. Геометрический орнамент процарапан по сырому, растительный нанесен кистью черной, синей, желтой, зеленой и белой краской.

Другой редкий экспонат — ваза бухарского производства³⁷, цилиндрической формы, с прямыми, слегка расширяющимися кверху стенками и вертикальным венчиком. Роспись покрывает всю поверхность предмета, располагаясь полосами разной ширины, и имеет как геометрический характер (ряд узких высоких арок в середине тулова, вокруг которых идут два ряда квадратов со вписанными кругами), так и растительный: ряд цветочных розеток с закрашенной серединой по низу изделия и два ряда четырехлепестковых розеток, вписанных в квадрат на плечиках и один ряд на венчике вазы. Роспись выполнена по бело-молочному фону несколькими оттенками синей краски: от светлого сине-зеленого тона до фиолетового.

С. М. Дудин, характеризуя разные центры среднеазиатской керамики, особое внимание уделял описанию колорита красок и глазури. «Старые бухарские тарелки и блюда имеют блестящую поливу

и расписаны по зеленовато-белому фону (зеленоватый тон происходит от прозрачной глазури, прикрывающей роспись) ультрамариновым зеленым и, в более новых, с прибавлением красно-черного тона. Новейшие тарелки и блюда расписываются в более теплых тонах с преобладанием желтых и красных тонов. Иногда между ними попадаются образцы очень красивой и по тонам, и по рисунку работы»³⁸. Колорит одного из блюд *табак лангари*, сохранившегося в фонде нашего музея³⁹, в точности соответствует описанию, данному собирателем для бухарской посуды: зеленовато-белый тон глазури придает белому цвету фона на середине блюда серый оттенок. Борт тарелки выделен глубоким синим цветом, по которому идет роспись зеленым, красным и белым (теплого оттенка) цветом. Роспись представляет собой нехарактерное для среднеазиатской традиции реалистичное изображение веток с листьями, близкое по стилистике изображениям на китайском фарфоре династии Минг XVII в. О том, что перед нами образец подражания, свидетельствует также воспроизведение китайского клейма на обратной стороне блюда.

В отчете исследователь продолжил излагать свои ценные наблюдения: «Более старые образцы бухарской посуды, встречающиеся у антикваров и в частных домах, имеют совершенно иной характер поливы и раскраски. Роспись их сделана по белому фону тонами ультрамариновым, бирюзово-зеленым до зеленого, черным до черно-красноватого. Чаще встречается сорт посуды, имеющий такую же красновато-желтую глину, как и современная посуда. Полива несколько мутна и мало блестяща. Тона росписи: по белому зеленым и тонко наведенным лиловато-красным, впадающим в черно-красный»⁴⁰. Блюдо *табак лангари* (илл. 1)⁴¹ по колориту соответствует данной собирателем характеристике старой бухарской посуды (заметим, однако, что стиль цветочных розеток, по нашему мнению, больше похож на риштанский). Композиция росписи состоит из восьми цветочных розеток и одной в центре блюда. В целом она аналогична построению на самаркандском блюде⁴², и в геометрическом выражении представляет два пересекающихся квадрата, образующих восьмиугольник, с неким элементом в центре. На бортах — ряд небольших килевидных арочек, в четыре из которых вписано изображение сосудов для воды. Синий фон украшен белыми точками с коричневой крапинкой в центре.



Илл. 1. *Табак лангари*, большое блюдо. Таджики. Бухара. Конец XIX в.
РЭМ, колл. № 20-124

В 80-е годы XIX в. этнографами зафиксировано появление изображения разных предметов: кувшинов, ножей и прочих вещей в крупных декоративных вышивках. В русле этого явления происходил аналогичный процесс в гончарстве. В XIX в. в Среднюю Азию в качестве предметов роскоши продолжает завозиться китайский фарфор. Это были престижные, дорогие предметы, что естественным образом породило их копирование. Китайские мотивы переосмысливались в соответствии с местной традицией и вводились *кулолами*

в качестве отдельных элементов на местную продукцию, становясь органичной частью общего художественного решения. Так, арка с фестончатым завершением, китайский прототип которой еще отчетливо читался в росписи чаш XV в.⁴³, в XIX в. под рукой мастера *наккоша* получила более понятное местному населению килевидное завершение. Она укрупнилась, середина могла быть заполнена излюбленным местным приемом — коричневыми точками на белых пятнах и изображениями кувшинов, как на рассмотренном блюде. Из России шло освоение нового огромного потребительского рынка фарфоровых изделий, отвечающих местным вкусам, начатое владельцем фабрики фарфоровых изделий Гарднером и продолженное новым ее владельцем Кузнецовым. Интересно сравнить изделия «под Китай», выполненные русскими художниками, работавшими на вышеназванных фабриках, и местными таджикскими мастерами. И те и другие из большого разнообразия орнаментов часто выбирали одни и те же (изображение пиона или хризантемы, меандр в бордюрах изделий, орнаментальный фриз из удлиненных узких арочек, опоясывающий середину или нижнюю части вазы или *косы*⁴⁴), зачастую выполняя их в русле собственных художественных традиций.

Следующее блюдо *табак хапалак* из той же коллекции⁴⁵. В его росписи присутствуют красно-коричневый и зеленый цвета, а также прием закраски синего фона белыми точками. Длинная ветка делит блюдо на две части, на каждой из которых изображены (зеркально друг к другу) пара крупных цветочных розеток с заштрихованной серединой и по две пары мелких листьев. Изображение розеток с заштрихованной серединой имеется на блюде первой половины XIX в., также происходящем из Бухары (кишлак неизвестен, либо Бахоуддин, либо Варданза, по предположению Н. Ф. Бурдукова⁴⁶). Обращает на себя внимание разделение дна чаши на две части, что отсылает нас к эпохе Саманидов, памятникам X в. из Ферганской долины, к появлению нового стиля росписи⁴⁷. Между тем принцип «отвесной композиции», когда рисунок имеет «верх и низ», уходит своими корнями в более позднюю эпоху. По наблюдению Г. А. Пугаченковой, он появляется в самаркандской керамике с XV в.⁴⁸ Борт блюда декорирован кривой сеткой, изящным приемом, типичным для среднеазиатской керамики⁴⁹. Композиция этого блюда из Российско-

го этнографического музея представляет для нас чрезвычайный интерес, так как она вобрала в себя стилеобразующие черты сразу двух исторических эпох, оказавших наибольшее влияние на сложение стиля среднеазиатской керамики рассматриваемого периода.

В большом блюде *табак лангари* (илл. 2)⁵⁰ также присутствует прием росписи коричневыми точками в белых кружках на синем фоне как заполнение центрального квадрата на дне и как выделение узкого борта блюда. Четыре полосы, отходя от центрального квадрата, образуют равновеликий крест. В каждой из них — по две пары полупальметт, расположенных зеркально друг к другу. В середине каждого из четырех сегментов, образованных крестом, мы видим изображение произрастающего из условного «вазона» плода граната со вписанной в него цветочной розеткой, по бокам которого располагаются изогнутые побеги, в углы сегментов вписаны половины цветочных розеток. Основной цвет росписи по белому фону синий, его дополняют зеленый и коричневый. На блюде обращает на себя внимание изображение граната (который одновременно является и плодом, и цветком) в «вазоне» — это один из сюжетов, которые показывают, сколь долго могут существовать некоторые изобразительные мотивы. Корнями своими этот мотив уходит в согдийскую эпоху. В средневековых росписях Пенджикента кувшины с гранатами украшали помещение, через которое проходили в комнату с изображением четырехрукого божества⁵¹. Изображение ваз с цветами или плодами имеется на особой группе керамических изделий средневекового Самарканда — терракотовых очажках⁵². Мотив ваз, наполненных цветами, возникает вновь в XVII в. в мозаике *медресе* Ширдор и затем занимает прочные позиции в росписях жилых домов в Бухаре последующих эпох⁵³. Сохранилось редкое изображение вазона в аппликации на ткани 70-х годов XIX в. из Бухары⁵⁴. Но ближе всего по стилистике к нашему изображению стоит близкий к нему по времени сюжет вышивки *сузани* из Самарканда⁵⁵. Композиция блюда *табак хапалак*⁵⁶ также близка к композиции вышивки *болинпуш* конца XIX в. из Самаркандской области⁵⁷ и демонстрирует другой тип построения — концентрический, также присутствующий на среднеазиатской керамике. Все пространство блюда занято трехчастной многолучевой розеткой с построением росписи из



Илл. 2. *Табак лангари*, большое блюдо. Таджики. Бухара. Конец XIX в.
РЭМ, колл. № 244-22

центра, разделенного двумя скрещивающимися линиями, образующими равновеликий крест. Цвета традиционны для этого круга керамики: основной синий, дополнительные — коричневый, зеленый и молочно-белый. Подглазурная роспись расплывчатая, использован прием косой штриховки некоторых элементов. Присутствие общих мотивов, принципов композиционного построения, т. е. использование единых средств выражения, применяемых как в росписи керамики, так и в декоративной вышивке, подчеркивает общность художественного мышления, присущую среднеазиатским народным мастерам.

Редкий вид концентрического типа росписи демонстрирует другое блюдо, также приобретенное собирателем в Бухаре (илл. 3)⁵⁸. В центре композиции — маленькая многолепестковая розетка, в центральном, свободном от росписи круге, вокруг которого в трех кругах по возрастанию располагаются изображения непрерывных выходящих побегов: двух лиственных и одного цветочного. Роспись очень высокого качества, выполнена синим по белому фону. Тип изображения цветочного побега близок росписи на блюде конца XIX — начала XX в. из Риштана⁵⁹.



Илл. 3. *Табак лангари*, большое блюдо. Таджики. Бухара. Конец XIX в.
РЭМ, колл. № 244-20

Самаркандский центр гончарства

По сообщениям, полученным от самаркандских мастеров, в начале XX в. в Самарканде было 32 мастерских *дукон*, где занимались гончарным ремеслом⁶⁰. В городе с древними гончарными традициями сохранялось деление мастеров по специализации, о которой говорилось выше: на мастеров *косагар*, *кузагар* и *танурсоз*. Разное отношение к представителям этих специальностей проявлялось во время ежегодного цехового собрания *арвохи-пир* в честь духов — предков ремесла. По этикету во время угощения мастера *косагары* занимали более почетные места, чем *кузагары*. Объясняли это тем, что их продукция (чашки, блюда) подаются вместе с угощением, а изделия *кузагаров* (кувшины, *офтоба*) обычно стоят у входа. О высокой степени специализации гончарного ремесла в Самарканде говорит также деление на простых *косагаров* и *кузагаров*, т. е. мастеров, изготавливавших нерасписную продукцию, и мастеров *наккошей* — владеющих искусством росписи.

Помимо росписи для орнаментации посуды применялась техника процарапанного узора *чизма*, наносимого на сырые изделия под поливу перед обжигом. По словам информанта А. К. Писарчик самаркандского *усто* Мирмахмада, изделия без такого узора «раньше считались сделанными не по правилам»⁶¹. Процарапанный узор наносился поверх росписи таким образом, что его контуры и контуры узора, выполненного краской, не совпадали. Именно таким образом применялась эта техника в древности, тому есть многочисленные подтверждения в керамике Афрасиаба и Хорезма. Такой прием мастерами Самарканда комбинировался с расплескиванием по изделию перед обжигом красок различных цветов, которые расплываются по поверхности в виде неправильных потеков и пятен. По древним представлениям, посуда, как живое существо, могла подвергаться действию «сглаза». Чтобы этого избежать, самаркандские гончары блюда, чашки (предназначенные для подачи на стол) подсвечивали пятнами окиси меди. Посуда, покрытая пятнами с потеками, как и сами потеки, называлась *авр* — облако, и считалось, что она *чаши намегира* — не принимает сглаз⁶².

Изделия с прозрачной глазурью и полихромной пятнистой росписью плавкими металлическими красителями, иногда с гравировкой



Илл. 4. *Табак*, блюдо. Таджики. Самарканд. Конец XIX в.
РЭМ, колл. № 243-86

были широко распространены на всем Востоке, будучи одним из наиболее ранних вариантов средневековой глазурованной керамики. В IX—X вв. они были известны в Средней Азии, Закавказье, Иране, Месопотамии. Мнения исследователей по поводу истоков этого явления разделились. Ряд исследователей связывает возникновение керамики этого вида с китайскими изделиями, другие считают, что гравированный рисунок, часто сочетающийся с этой росписью, западного происхождения и связывают его с древними традициями гравировки на глине и металле ближневосточных мастеров⁶³. Если оставить в стороне вопрос о происхождении моды на изготовле-

ние керамики с пестрой зелено-желтой росписью и гравированным рисунком, то можно констатировать, что эта манера прижилась на местной почве на долгие годы, вплоть до середины XX в. именно потому, что соответствовала очень древним представлениям. Можно привести еще один характерный пример. В 1943 г. шахрисябзкие гончары простые глазурованные горшки для пищи и молока *хурма* покрывали внутри белым ангобом, затем, хаотично бросая туда раствор железистой глины, создавали пятна и потеки внутри. Кроме того, они специально захватывали сосуды выпачканными в этой глине руками, оставляя на поверхности следы пальцев. Мастера называли эту посуду *ала гули* или *ала було*, т. е. пегий, и говорили, что делают так потому, что нехорошо оставлять внутренность сосудов гладкой. Сосуды, орнаментированные таким образом, покрывались желтоватой поливой, подкрашенной железной окалиной (которая в Самарканде считалась нечистой)⁶⁴. Пятна, таким образом, так же как и в Самарканде, носили охранный характер.

С. М. Дудин в своем отчете отмечал: «Самаркандские блюда и тарелки, походя по тону на бухарские, отличаются от них все-таки более слабым нюансом тех же тонов и рисунком. Фон здесь светло-охряной, узор расписывается красками зеленой, черной и охряно-красной, изредка с прибавлением яркого ультрамаринового тона»⁶⁵. Блюдо *табак*, приобретенное собирателем как образец подобной росписи, сохранилось⁶⁶. Орнаментировано в смешанной технике: *чизма* и *калами*, т. е. кистью. Краски в некоторых местах положены очень густо, создавая легкий рельеф. Орнаментальное решение едино для всего пространства блюда (без выделения борта). В центре композиции маленькая круглая розетка, выделенная семью черными рельефными точками по внешнему краю, от которой отходят четыре удлиненных листа, образующие равноконечный крест. Вокруг него — четыре крупные растительные розетки, пространство между которыми занято также четырьмя розетками меньшего размера (всего в композиции восемь элементов, девятый — в центре, так же включающий в себя четыре элемента). Обращает на себя внимание центральный мотив четырех крупных розеток — удлиненный каплевидный элемент черного цвета полурастительного-полуорнитоморфного вида, украшенный цветочными розетками,

выполненными белыми точками. С осторожностью позволю предположить его генетическое родство с зооморфными мотивами (в их обобщенном и стилизованном изображении) на афрасиабской керамике первой половины XI в.⁶⁷ — именно в этот период начинается процесс отделения изображения крыльев от туловища птицы.

На другом блюде из этой коллекции (илл. 4)⁶⁸ роспись выполнена в такой же характерной для керамики Самарканда гамме. Все пространство блюда разделено на четыре сегмента полосами, встречающимися в центре. Полосы украшены растительным побегом, в каждом сегменте — крупная круглая растительная розетка. Манера изображения вьющегося растительного побега находится под сильным воздействием текстильной орнаментики⁶⁹.

Самаркандские гончары в другие города на работу выезжали редко. Как правило, они работали в окрестных кишлаках Чеклек, Октепа и Чума (Джума), населенных в основном узбеками. Напротив, в Самарканд часто приезжали именитые мастера из Риштана, Ходжента и Шахрисябза, которые работали в мастерских самаркандских гончаров на весьма выгодных для себя условиях⁷⁰. Вероятно, с этими мастерами можно связывать применение росписи синими или зелеными красками под щелочной глазурью. Это те изделия в сине-голубой гамме, напоминающие риштанские образцы, о которых упоминает М. К. Рахимов⁷¹.

Ферганская группа гончарных центров. Риштан, Ходжент

В кишлаке Риштан, расположенном в центре Ферганской долины, в конце XIX — начале XX в. особенно широко было развито гончарное производство. Именно в Риштане дольше всех других гончарных центров Средней Азии продолжалось производство дорогой посуды, находившей сбыт среди населения Ферганы. По подсчету В. Розвадовского, в 1915—1916 гг. количество мастерских в районе Риштана доходило до 80⁷². Все керамические центры Ферганской долины издавна находились под влиянием риштанской керамики. Поэтому часто всю школу называют риштанской. С. М. Дудин уделил достаточно большое внимание сбору вещей, наиболее типичных для этого центра гончарного производства. Он писал в своем отчете: «Глина

у старой риштанской посуды охряно-красного цвета. Белая полива образует довольно толстый слой и имеет характер эмали <...> Тон ее слегка синеватый или желтовато-зеленоватый. Роспись сделана серовато-ультрамариновым тоном, орнамент мелкий растительный и сравнительно с орнаментом старой бухарской посуды проще и однообразнее, несмотря на кажущуюся сложность, среди мотивов преобладают листочки и розетки и стебли довольно простого и однообразного рисунка. Новейшая риштанская посуда от старой отличается только тем, что на многих тарелках, блюдах и вазах фон, по которому сделана роспись (ультрамариновым же и черно-красными тонами), вместо белого зеленовато- или серовато-бирюзовый. На посуде же с белым фоном самый фон уже почти утратил характер эмали. Слой поливы тоньше. В роспись иногда входят и другие краски кроме ультрамарина: бледный оливково-зеленый, бледный красновато-коричневый и серовато-желтый. Роспись представляет почти нестилизованное изображение растений — ветки с листьями, цветами и т. д.»⁷³.

В музейном собрании хранится блюдо *табак* (илл. 5)⁷⁴, приобретенное С. М. Дудиным в 1902 г. в Ферганской долине и определяемое им по месту производства как риштанское. Это один из самых ранних экспонатов коллекции среднеазиатской керамики. Оно имеет знак мастера и датируется первой четвертью — серединой XIX в. (атрибуция знатока среднеазиатской керамики М. К. Рахимова). Композиция центрическая, замкнутая, с выделением дна и борта. В центре дна небольшая цветочная розетка, от которой отходят четыре крупных лепестка, пространство между которыми занято удлиненными каплевидными мазками и четырьмя небольшими восьмилучевыми розетками. Восемь крупных розеток такой же формы, вписанных в окружность, расположены на борте. Композиция и роспись блюда очень типичны для Риштана и раскрывают характерные черты этого стиля росписи. Во-первых, все пространство фона занято орнаментом из растительных побегов *бахор* («весна»). Этот орнаментальный мотив, имея своим корнями древний местный прототип (встречающийся на памятниках начала н. э.) — побег *ислими*, под явным воздействием орнаментов китайского фарфора XV в. («облако» и «побег») претерпел определенную трансформацию в соответствии



Илл. 5. *Табак*, блюдо. Таджики. Риштан.
Первая четверть — середина XIX в. РЭМ, колл. № 39-69

с местными вкусами и пониманием законов орнаментации⁷⁵. Во-вторых, на нем изображены два вида розеток, наиболее характерных для этого стиля росписи: цветочные с лепестками, выполненными удлиненными мазками (такой мазок вообще характерен для всех центров риштанского круга), и восьмилучевые с небольшим кружком на конце каждого луча⁷⁶. Орнамент выполнен ярким ультрамарином с небольшими вкраплениями коричневого цвета. Всем вышеперечисленным чертам, характерным для гончарных центров риштанского круга, в полной мере отвечает блюдо работы ходжентских гончаров (илл. 6)⁷⁷, покрытое синей и зелено-голубой росписью. Цветочная



Илл. 6. *Табак*, блюдо. Таджики. Ходжент.
Конец XIX — начало XX в. РЭМ, колл. № 1435-19

розетка в центре и четыре вокруг нее образуют квадрат на дне. Крестовидность композиции подчеркивают удлиненные лепестки, отходящие от центральной розетки. На борту — орнамент *бахор* и восемь восьмилучевых розеток с небольшим кружком на конце.

Другое блюдо риштанской работы⁷⁸ по борту также украшено орнаментом из растительных побегов *бахор*. В центр дна вписан равноконечный крест из соединенных цветочных розеток (по четыре на каждом луче, девятая в середине), четыре дополнительные ро-

зетки, расположенные между лучами креста, образуют квадрат. Фон дна заполнен мелкими розеточками из сгруппированных четырех и пяти точек. Дно от борта отделяет узкая полоса меандра — намек на модную китайскую посуду, что подтверждается воспроизведением китайского клейма с обратной стороны борта. Рисунок выполнен бледным ультрамарином по бирюзовой глазури. Немецкий исследователь Й. Кальтер писал, что иногда среднеазиатские подделки под китайский фарфор очень трудно определить, и тогда важным показателем является наличие равноконечного креста (который он называет «балочным») на дне предмета. Такую композицию он связывает со среднеазиатской традицией⁷⁹. В Самарканде С. М. Дудиным было приобретено блюдо *табак* старой риштанской работы⁸⁰. Композиция дна также крестообразная, с цветочной многолепестковой розеткой в центре, от которой отходят полурозетки с листьями. По борту идет непрерывная полоса из волют с листиками аканта. Орнамент выполнен по молочно-белому фону двумя оттенками синей (синяя, сине-зеленая) и коричневой краски. Подобная композиция из цветов была характерна для Риштана конца XIX — начала XX⁸¹. Встречается она также на иранской керамике XV в⁸². Орнамент из волют с листьями аканта прошел долгий путь от эллинистического времени до средневекового Самарканда⁸³, получив дальнейшую жизнь в архитектурном декоре последующих эпох. Другой тип композиции — концентрический, представлен блюдом *табак*⁸⁴. В центре его геометризованная цветочная розетка из перекрещивающихся линий. На бело-молочном фоне блюда два круга: более узкий с условно изображенными волютами с акантами, по борту идет более широкая полоса из шашечного узора. Роспись сделана ультрамарином и зеленью.

Характеристика керамики Ферганских центров была бы не полна без описания блюда из коллекции Российского этнографического музея, приобретенного у собирателя А. Ю. Гинита-Пилсудского в 1912 г.⁸⁵ Орнамент на блюде выполнен высокопрофессиональным мастером *наккошем*. Белый рисунок на синем фоне обведен коричневым контуром. За растительным изобилием хорошо прочитывается композиция из двух крестов: большого и малого. В центре блюда четырехлепестковая розетка, от кончиков подтреугольных лепестков которой отходят четыре ряда цепочек из пары полуовальных лепест-

ков с кружком между ними, образующих большой крест. Малый крест образован линиями внутри центральной розетки, которые продолжаютя фигурами из листьев и розеток, что усиливает крестовидность композиции. Регистратором коллекции А. А. Миллером тарелка была отнесена к Ходжентскому гончарному центру. Геометрическая композиция, подобная этой — из двух квадратов, вписанных один в другой, довольно часто встречается в изделиях гончаров рассматриваемого периода. Также у собирателя А. Ю. Гинита-Пилсудского был приобретен кувшин *офтоба* (илл. 7)⁸⁶. Это редкий экспонат,



Илл. 7. *Офтоба*, кувшин. Таджики. Риштанская школа.
Конец XIX — начало XX в. РЭМ, колл. № 5249-8

один из немногих кувшинов, которые сохранились до нашего времени. Его высота 32,5 см, тулово удлиненное, высокое горлышко, заканчивающееся полусферическим навершием, открытым с одного бока. Подобные кувшины, которые наполнялись водой с помощью погружения, делали в Риштане⁸⁷. Кувшин покрыт росписью синего цвета с добавлением темно-коричневого контура. Характер росписи (своеобразная многолепестковая розетка, удлиненные лепестки на ручке и вокруг ее основания) с большой долей вероятности позволяет отнести этот экспонат к риштанскому кругу керамических центров.

Еще один вид сосудов был отмечен С. М. Дудиным в своем отчете: «*Хурма* — вазы поливанные, расписные, на более или менее узком донце средней высоты. Широкие внизу кверху части их несколько суживаются или прямо, или с изгибом вовнутрь. По бокам имеют два ушка (иногда их не бывает). Закрываются сверху крышкой в виде опрокинутой плоской или глубокой миски. Особенно хороши между ними старые риштанские. Употребляются для хранения меда, масла и т. п.»⁸⁸. Такой сосуд *хурма* был приобретен для музея (илл. 8)⁸⁹. Он полностью покрыт синей росписью растительного характера на белом фоне. Роспись из веток и условно изображенных листьев располагается горизонтальными и вертикальными рядами. Простота этих художественных средств заставляет вспомнить вышеприведенные слова Самуила Мартыновича из «Отчета» о «простоте и однообразии» риштанских орнаментов. Здесь уместно заметить, что именно в изделиях риштанской школы видна индивидуальность мастеров, которые, используя ограниченный набор средств, добились блестящих результатов. Примером тому может служить сосуд из коллекции музея. Мастер *наккош*, используя только два вида элементов, распределив орнамент наиболее удачным образом, сумел подчеркнуть изысканную форму предмета. В результате *хурма* выделяется даже на фоне общего высокого уровня, свойственного лучшим риштанским образцам.

Полихромная глазурованная керамика на рассматриваемой территории появилась, в соответствии с археологическими данными, в VIII в. и вошла в быт с IX в. Археологи и искусствоведы отмечают две основные эпохи расцвета средневековой керамики в Сред-



Илл. 8. Хурма, горшок. Таджики. Риштан. Конец XIX в.
РЭМ, колл. № 245-139

ней Азии. X—XII вв. — эпоха Саманидов и Караханидов, самыми блестящими образцами данного периода является керамика Афрасиаба — древнего городища Самарканда. Она характеризуется узорами, выведенными коричнево-красными, черными, зелеными красками по белому фону, применением гравированного контура. XV—XVI вв. — эпоха Тимуридов — прославлена сине-белой и голубой керамикой. С XV в. изменяется отношение к фону — его роль становится более активной, что находит свое выражение в изменении распределения орнамента. Кроме того, воздействие китайского искусства породило неповторимый местный художественный стиль керамики. На сложение некоторых художественных приемов подглазурной росписи керамических изделий оказали несомненное воздей-

ствие и другие виды декоративно-прикладного искусства, например согдийские ткани. В частности, речь может идти о приеме зеркальной композиции, как на большом блюде начала XIX в. из кишлака Бахауддин⁹⁰. Мы можем констатировать практически непрерывное развитие традиции в технологии производства, формах изделий, а также в области их художественного оформления в этом районе Средней Азии, одном из древнейших центров гончарства. Новые явления в росписи гончарных изделий в рассматриваемый период проявлялись как в появлении новых сюжетов, так и в изменении стилистических подходов к восприятию изображения на предмете. Они происходили в русле общего развития народной культуры в начале XX в. как поиск новых путей меняющимся вкусам нового времени. Этот вид художественной деятельности, к тому времени далеко еще не изживший свой творческий потенциал (что подтверждает его дальнейшее развитие), являет образцы высокой художественной культуры таджикского народа.

Примечания

¹ Пещерева Е. М. Гончарное производство Средней Азии. *Труды Института этнографии*, XLII (М.; Л., 1959).

² Рахимов М. К. *Художественная керамика Узбекистана* (Ташкент, 1961).

³ Сайко Э. В. *Глазури керамики Средней Азии VIII—XII вв.* (Душанбе, 1963); она же. *История технологии керамического ремесла Средней Азии VIII—XII вв.* (Душанбе, 1966); она же. *Среднеазиатская глазурированная керамика XII—XV вв.* (Душанбе, 1969); она же. *Техника и технология керамического производства Средней Азии в историческом развитии* (М., 1982).

⁴ Писарчик А. К. Народное прикладное искусство таджиков. *Известия АН Таджикской ССР*, 4/70 (Душанбе, 1972).

⁵ Она же. Некоторые сведения о народной керамике Самарканда. *История и этнография народов Средней Азии* (Душанбе, 1981).

⁶ Фахретдинова Д. А. *Декоративно-прикладное искусство Узбекистана* (Ташкент, 1972).

⁷ Разыграева А. К. Орнаментированные блюда из Северного Таджикистана. *История и этнография народов Средней Азии* (Душанбе, 1981).

⁸ Ершов Н. Н. *Каратаг и его ремесла* (Душанбе, 1984).

⁹ Кальтер Й. Керамические изделия XVIII—XX вв. *Наследники шелкового пути. Узбекистан* (Штутгарт; Лондон, 1997).

¹⁰ О С. М. Дудине существует обширная литература см.: Вишневецкая В. А. Из жизни и деятельности С. М. Дудина — художника, собирателя, исследователя. *Из истории формирования этнографических коллекций в музеях России (XIX—XX вв.)* (СПб., 1992).

¹¹ Коржинская О. М. О летней поездке 1927 г. в Самаркандский и Ходжентский районы. *Архив МАЭ РАН (Кунсткамера)*, ф. 230, К-1, оп. 2; она же. Отчет о поездке в Риштан летом 1929 г. *Там же*.

¹² Пещерева. О самаркандских и пенджикентских гончарах. 1947. *Там же*, ф. 30, оп. 1, № 112.

¹³ Дудин С. М. Отчеты о поездках в Среднюю Азию в 1900—1902 годах. *Научный архив Российского этнографического музея*, ф. 1, оп. 2, № 247.

¹⁴ Писарчик. Некоторые сведения о народной керамике Самарканда, с. 50.

¹⁵ Кирпичников Н. А. Краткий очерк некоторых туземных промыслов в Самаркандской области. *Справочная книжка Самаркандской области*, V (1897), с. 111.

¹⁶ Писарчик. Некоторые сведения о народной керамике Самарканда, с. 51.

¹⁷ Пещерева. Гончарное производство Средней Азии, с. 9.

¹⁸ Ртвеладзе Э. В. Культовая семантика керамики. *San'at*, 2 (1999), с. 9.

¹⁹ Коржинская. *Указ. соч.*, с. 3; Пещерева. О самаркандских и пенджикентских гончарах, с. 12.

²⁰ Сайко. *Техника и технология...*, с. 85.

²¹ Пещерева. О самаркандских и пенджикентских гончарах, с. 4, 12.

²² Коржинская. *Указ. соч.*, с. 3.

²³ Пещерева. Гончарное производство Средней Азии, с. 217.

²⁴ *Актуальные проблемы изучения древнего гончарства* (Самара, 1999), с. 113—116.

²⁵ Кирпичников. *Указ. соч.*, с. 118.

²⁶ Сайко. *Глазури керамики...*, с. 75.

²⁷ Кверфельд Э. *Керамика Ближнего Востока* (Л., 1947), с. 40.

²⁸ Гребенкин А. А. О гончарном производстве в Зерафшанском округе. *Туркестанские ведомости*, 8—10 (Ташкент, 1874).

²⁹ Пещерева. Гончарное производство Средней Азии, с. 230.

³⁰ Сайко. *Глазури керамики...*, с. 32.

³¹ Lane A. *Early Islamic Pottery* (L., 1947), p. 18, цит. по: Сайко. *Глазури керамики...*, с. 102.

- ³² *Современная керамика народных мастеров Средней Азии* (М., 1974), с. 12.
- ³³ Дудин. *Указ. соч.*, с. 219.
- ³⁴ РЭМ, колл. № 244-107.
- ³⁵ Дудин. *Указ. соч.*, с. 221.
- ³⁶ РЭМ, колл. № 244-17.
- ³⁷ РЭМ, колл. № 20-134.
- ³⁸ Дудин. *Указ. соч.*, с. 226.
- ³⁹ РЭМ, колл. № 20-125.
- ⁴⁰ Дудин. *Указ. соч.*, с. 226.
- ⁴¹ РЭМ, колл. № 20-124.
- ⁴² См. выше: РЭМ, колл. № 243-69.
- ⁴³ Пугаченкова Г. А. Самаркандская керамика XV в. *Труды Среднеазиатского государственного университета*, XI (Ташкент, 1950), с. 105.
- ⁴⁴ РЭМ, колл. №№ 20-134.
- ⁴⁵ РЭМ, колл. № 20-135.
- ⁴⁶ Бурдуков Н. Ф. *Гончарные изделия Средней Азии* (СПб., б. д.), табл. XVII.
- ⁴⁷ Ахраров И., Мирзаахмедов Д. Керамика и стекло Ахсикета. *Художественная культура Средней Азии. IX—XIII века* (Ташкент, 1983), с. 167.
- ⁴⁸ Пугаченкова. *Указ. соч.*, с. 116.
- ⁴⁹ См., например, рисунок на борте блюда сер. XIX в. из Риштана: Фахретдинова. *Указ. соч.*, с. 38.
- ⁵⁰ РЭМ, колл. № 244-22.
- ⁵¹ Маршак Б. И. Амфора из нижнего слоя Пенджикента. *Искусство таджикского народа*, 2 (Сталинабад, 1960), с. 163.
- ⁵² Пугаченкова, Ремпель Л. И. Самаркандские очажки. *Из истории искусств великого города* (Ташкент, 1972), рис. 8г.
- ⁵³ Веймарн Б. В. *Искусство средней Азии* (М.; Л., 1940), ил. 72.
- ⁵⁴ Ляйстен Т. Исламская архитектура в Узбекистане. *Наследники шелкового пути. Узбекистан*, ил. 27.
- ⁵⁵ Сухарева О. А. *Сузани. Среднеазиатская декоративная вышивка* (М., 2006), ил. 27.
- ⁵⁶ РЭМ, колл. № 20-130.
- ⁵⁷ Сухарева. *Указ. соч.*, ил. 7.
- ⁵⁸ РЭМ, колл. № 244-20.
- ⁵⁹ *Народы Средней Азии и Казахстана* (М., 1960), т. 1, вклейка «Керамика», № 1.

⁶⁰ Писарчик. Некоторые сведения о народной керамике Самарканда, с. 48.

⁶¹ Там же, с. 47.

⁶² Пещерева. Гончарное производство Средней Азии, с. 153.

⁶³ Обзор дискуссии см.: Сайко. *Техника и технология...*, с. 154—156.

⁶⁴ Пещерева. Гончарное производство Средней Азии, с. 161.

⁶⁵ Дудин. *Указ. соч.*, с. 222.

⁶⁶ РЭМ, колл. № 243-69.

⁶⁷ Ташходжаев Ш. С. Вопросы исторической классификации поливной керамики Афрасиаба. *Из истории искусств великого города*, рис. 10.

⁶⁸ РЭМ, колл. № 243-86.

⁶⁹ Ср. побег на самаркандском *сузани* конца XIX — начала XX в.: Сухарева. *Указ. соч.*, ил. 13.

⁷⁰ Е. М. Пещерева, характеризуя условия оплаты труда приезжего мастера, приводит термин *шарики* (букв. «товарищество»; «соучастие», тадж.), переводя его как «доля из выручки». Пещерева. О самаркандских и пенджикентских гончарах, с. 2.

⁷¹ Рахимов. *Указ. соч.*, с. 103.

⁷² Розвадовский В. Опыт исследования гончарного и некоторых других кустарных промыслов в Туркестанском крае. *Туркестанское сельское хозяйство*, 8 (Ташкент, 1916), с. 710.

⁷³ Дудин. *Указ. соч.*, с. 227.

⁷⁴ РЭМ, колл. № 39-69.

⁷⁵ Сухарев И. А. Два блюда XV в. из Самарканда. *Труды Института истории и археологии АН УЗССР. Материалы по археологии Узбекистана* (Ташкент, 1948), т. 1, с. 47—64; Пугаченкова. *Указ. соч.*, с. 106.

⁷⁶ Ср. с розеткой на блюде XIX в. из Ура-Тюбе: Коржинская. *Указ. соч.*, л. 2.

⁷⁷ РЭМ, колл. № 1435-19.

⁷⁸ РЭМ, колл. № 245-27.

⁷⁹ Кальтер. *Указ. соч.*, с. 333.

⁸⁰ РЭМ, колл. № 22-6.

⁸¹ *Народы Средней Азии и Казахстана*, вклейка «Керамика», № 4.

⁸² *Наследники шелкового пути. Узбекистан*, ил. 297.

⁸³ Пугаченкова, Ремпель. *Указ. соч.*, рис. 3з, е, и.

⁸⁴ РЭМ, колл. № 20-137.

⁸⁵ РЭМ, колл. № 3752-13.

⁸⁶ РЭМ, колл. № 5249-8.

⁸⁷ Пещерева. Гончарное производство Средней Азии, рис. 82.

⁸⁸ Дудин. *Указ. соч.*, с. 221.

⁸⁹ РЭМ, колл. № 245-25.

⁹⁰ Бурдуков. *Указ. соч.*, ил. XV; ср: Иерусалимская А. А. К сложению школы художественного ткачества в Согде. *Средняя Азия и Иран* (Л., 1972), с. 28.