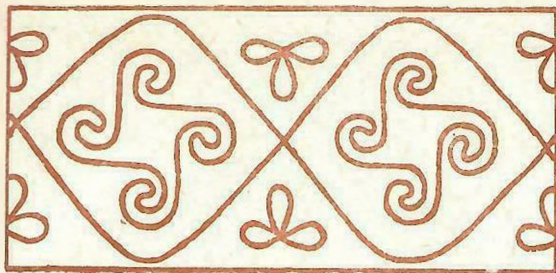


А. Я. КУЗНЕЦОВА

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО
КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ

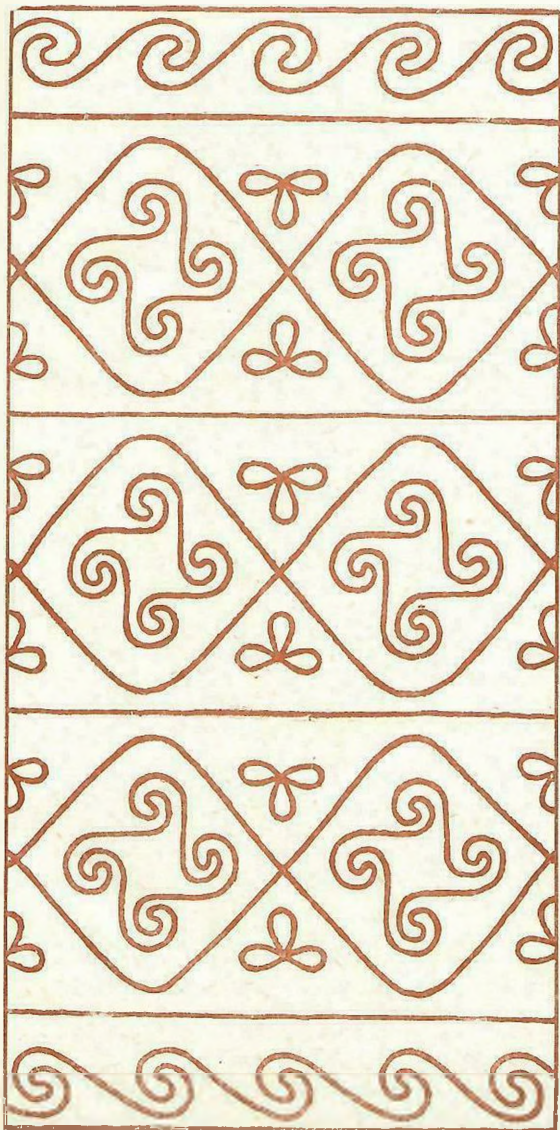




КАБАРДИНО-БАЛКАРСКИЙ
ОРДЕНА «ЗНАК ПОЧЕТА» ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ, ФИЛОЛОГИИ И ЭКОНОМИКИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ КБАССР

А. Я. КУЗНЕЦОВА

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЭЛЬВРУС»
НАЛЬЧИК • 1982

ББК 85.12
745
К 891

Редакционная коллегия:

В. М. БАТЧАЕВ, С. И. ВАЙНШТЕЙН, В. П. КОБЫЧЕВ, Х. И. ХУТУЕВ

Ответственные редакторы:

С. И. ВАЙНШТЕЙН, В. П. КОБЫЧЕВ

Кузнецова А. Я.

К 891 Народное искусство карачаевцев и балкарцев/
Отв. ред. С. И. Вайнштейн, В. П. Кобычев. —
Нальчик: Эльбрус, 1982. — 176 с., ил. — (Каб.-
Балк. ин-т истории, филологии и экономики).

В пер.: 2 р. 50 к. 5200 экз.

Данная работа является первым монографическим исследованием традиционного искусства двух близкородственных тюркоязычных народов Северного Кавказа — балкарцев и карачаевцев. В ней всесторонне исследуется формирование и развитие народного прикладного искусства с привлечением большого фактического материала.

К 0162—087 99—82
М 125 (03)—82

1602020100

ББК 85.12
745

© Кабардино-Балкарский ордена «Знак Почета»
институт истории, филологии и экономики
при Совете Министров КБАССР, 1982 г.



ПРЕДИСЛОВИЕ

Богатейшая и во многом своеобразная традиционная художественная культура народов Северного Кавказа изучена, увы, очень неравномерно.

Хотя интерес к народному искусству Северного Кавказа возник задолго до революции, его специальное и планомерное исследование началось лишь в годы Советской власти. Успешно изучается и нашло отражение в ряде публикаций искусство народов Дагестана, осетин, адыгейцев, кабардинцев, черкесов, чеченцев и ингушей. Что же касается различных видов народного искусства балкарцев и карачаевцев, то они, исключая войлочное ковротеление, до последнего времени оставались почти совершенно не исследованными. Публикуемая работа покойной Анны Яковлевны Кузнецовой (1928—1979) призвана заполнить существенную лакуну в изучении народной художественной культуры нашей страны.

А. Я. Кузнецова, имея высшее художественное образование (факультет теории искусства Института имени И. Е. Репина) и работая методистом Дома народного творчества в г. Нальчике, обратилась в середине 60-х годов к изучению традиционного искусства балкарцев. После ее поступления на работу в большой творческий коллектив Кабардино-Балкарского института истории, филологии и экономики, она в течение ряда лет по заданию института очень увлеченно и добросовестно вела полевые исследования памятников традиционного искусства балкарцев и карачаевцев. Ее экспедиционные маршруты пролегли в самые отдаленные районы Балкарии и Карачая, она подолгу жила в горных селениях, работала в заброшенных аулах. Настойчивый и во многих отношениях самоотверженный труд А. Я. Кузнецовой позволил ей собрать поистине огромный и уникальный материал, который лег в основу этой книги, а также ряда интересных статей по народному искус-

ству¹. К несчастью, А. Я. Кузнецова не успела довести основной труд своей жизни до издания. Безвременная смерть автора оборвала ее работу на последнем, завершающем этапе подготовки рукописи к печати. По просьбе директора Кабардино-Балкарского ИИФЭ Х. И. Хутуева я ознакомился с первым вариантом рукописи этой книги еще при жизни А. Я. Кузнецовой в 1977 году, смог дать ей ряд советов и замечаний. Мне посчастливилось посетить вместе с ней некоторые отдаленные балкарские селения, увидеть и обсудить на месте ряд объектов ее исследования. Не по всем вопросам изучения народного искусства у нас совпали взгляды — А. Я. Кузнецова всегда страстно и горячо отстаивала свои выводы, несмотря на спорность некоторых из них. Редактируя теперь эту рукопись вместе с известным кавказоведом В. П. Кобычевым, пользуясь постоянной поддержкой и помощью директора института Х. И. Хутуева, зав. сектором фольклора и литературы этого института З. М. Налоева, археолога-кавказоведа В. М. Батчаева и художницы Л. М. Булатовой — многолетнего друга и помощницы А. Я. Кузнецовой, мы старались без изменений с наибольшей полнотой сохранить текст книги, подготовленный автором к печати. Это относится и к некоторым спорным положениям книги. Предлагаемый труд является по существу первым монографическим исследованием традиционного искусства двух близкородственных тюркоязычных народов Северного Кавказа — балкарцев и карачаевцев. Балкарцы (самопазвание «тауду») — одна из коренных народностей Кабардино-Балкарской АССР; карачаевцы (самопазвание «к'арачайлы») населяют Карачаево-Черкесскую автономную область, отделенную от республики Эльбрусом. Общность происхождения, глубокое этническое родство и единство традиционной культуры, включая язык и фольклор (ряд авторов не без оснований рассматривают балкарцев и карачаевцев как две этнические группы одной народности), позволили автору сделать объектом исследования традиционное искусство обоих народов. Труд А. Я. Кузнецовой убедительно подтверждает правильность ее решения, позволяет говорить о едином балкаро-карачаевском традиционном искусстве.

Во введении к монографии А. Я. Кузнецова рассматривает историографию изучения художествен-

¹ А. Я. Кузнецова. Народное искусство Карачая. — «Труды Карачаево-Черкесского НИИ», вып. 6. Ставрополь, 1970; ее же. На земле Балкарии и Карачая. — «Декоративное искусство СССР», 1970, № 8; ее же. О народном искусстве Кабардино-Балкарии. — «Вестник Кабардино-Балкарского НИИ», вып. 3. Нальчик, 1970; ее же. Балкарский народный орнамент. — Газ. «Кабардино-Балкарская правда», 1974, 6 марта.

ной культуры карачаевцев и балкарцев, дает краткий исторический и географический обзор территории расселения изучаемых народов — Балкарии и Карачая — и характеризует современное состояние народного искусства.

Первая глава книги посвящена традиционному народному жилищу, его интерьеру, а также утвари, исследованным на основе анализа большого круга источников, преимущественно полевых материалов автора.

В следующей главе рассматриваются войлочные ковры — кийизы. Они были непременной принадлежностью балкарской и карачаевской семьи, причем считается, что еще недавно почти каждая вторая горняк умела их делать². В книге дано обстоятельное описание и классификация типов ковров по технике изготовления и приемам их декорирования. Автор детально рассматривает войлоки со вкатанным (вваленным) узором «ала кийиз», имеющие особенно широкое применение в домашнем быту, войлочные ковры «жыйгыч кийиз» с аппликациями — нашивными узорами (использовали главным образом для завешивания подок). Характеризуются здесь и войлочные ковры, «бичилген кийиз», изготовленные путем вырезания узора из войлока одного цвета и вышивания его в другой войлок иного цвета, т. е. используя метод мозаики или инкрустации (также ковры вешали на стены).

Одежде и ее украшениям посвящена солидная третья глава монографии. Необходимо отметить, что здесь, как и в других главах, преобладает новый, впервые вводимый автором оригинальный материал.

Заключительная глава книги содержит очень интересное и детальное исследование резных каменных надгробий, представляющих большую историко-культурную и художественную ценность.

Органической и очень ценной частью монографии являются великолепные фотографии, сделанные как самим автором, так и профессиональными фотожурналистами М. Н. Лавровым, В. А. Шоматовым, М. А. Атаевым, которые засняли заранее намеченные к фиксации А. Я. Кузнецовой различные памятники Балкарии и Карачая. Очень интересны включенные в монографию рисунки, выполненные известной балкарской художницей А. М. Булатовой, главным образом на основе полевых материалов, собранных А. Я. Кузнецовой, а также ряда архивных источников.

Следует отметить, что не все разделы монографии написаны с одинаковой полнотой и детализацией. Так, в первой главе наряду с подробным и глубоким анализом народного жилища и интерьера дана лишь очень сжатая характеристика традиционной деревянной и металлической утвари. А. Я. Кузнецова в личных беседах со мной высказывала надежду, что ей в последующих работах удастся более полно осветить этот вопрос. Будем надеяться, что эта недостаточно освещенная в книге важная тема заинтересует других исследователей, включая краеведов, и будет разработана в дальнейшем с большей полнотой.

Нельзя не сожалеть и о том, что во второй главе не приводятся материалы о войлочных коврах, декорированных узорной стежкой, хотя в историко-этнографическом отношении они вызывают

² Х. И. Хутуев. К истории литературы и искусства балкарского народа. — «Ученые записки Кабардино-Балкарского НИИ», т. 20. Нальчик, 1964, с. 145.

особенно большой интерес. Их бытование у балкарцев и карачаевцев в прошлом отмечено в литературе³, да и сама А. Я. Кузнецова в беседе со мной подтвердила на основе сообщений ее информаторов существование таких ковров в конце XIX века, но ей не удалось их видеть, и потому она исключила их из своего анализа. Несомненно, что в дальнейшем даже устные сообщения информаторов о таких коврах, известных на Кавказе помимо балкарцев и карачаевцев лишь у ногайцев, должны быть собраны и по возможности опубликованы. Не оказались в достаточной мере отраженными в этой главе и некоторые другие сведения о войлочных коврах, приводимые в небольшом, но очень насыщенном материалом исследовании крупного знатока культуры народов Северного Кавказа Е. Н. Студенецкой⁴. Вряд ли оправдано отсутствие в книге и сведений о таких женских украшениях балкарцев и карачаевцев, как своеобразные декоративные шнурки «чалу», хотя они также очень интересны в историко-этнографическом аспекте, что уже отмечалось в литературе⁵.

А. Я. Кузнецова видела свою главную задачу в искусствоведческом анализе народного искусства балкарцев и карачаевцев. Вероятно, поэтому она уделила значительно меньше места вопросам его историко-этнографического исследования. Между тем традиционное искусство имеет, как известно, не только существеннейшее значение для исследования художественной культуры народа, но и служит важным историко-этнографическим источником. И в этом отношении традиционное искусство карачаевцев и балкарцев также представляет весьма большой интерес. Тем более, что вопросы происхождения этих народов, их этнокультурная история остаются еще недостаточно изученными, в особенности соотношение аборигенных и пришлых компонентов.

К сожалению, не рассмотрена в книге и предистория народного искусства балкарцев и карачаевцев, без чего трудно представить с достаточной полнотой историю художественной культуры Балкарии и Карачая. В связи с отсутствием в литературе специального исследования по этому вопросу позволим себе коротко на нем остановиться.

На протяжении своей многовековой истории искусство народов Северного Кавказа в силу целого ряда объективных факторов носило преимущественно декоративно-прикладной характер. К сожалению, материалы по древнейшему периоду этой истории пока еще крайне незначительны; более или менее полное представление об искусстве горских племен дают лишь археологические источники, относящиеся к эпохе металла.

Уже во II тыс. до н. э., в эпоху бронзы, оно представляло собой явление, достаточно заметное в художественной культуре Кавказа и Юго-Восточной Европы. Орнаментальное искусство вступило тогда в пору расцвета, а к концу этого тысячелетия появляются и первые образцы мелкообъемной пластики. Население равнин и предгорий с большим вкусом украшало бытовую утварь — прежде всего керамику — при помощи особой тех-

³ Е. Н. Студенецкая. Узорные войлоки карачаевцев и балкарцев. — «Кавказский этнографический сборник», 6. М., 1976, с. 206.

⁴ Там же.

⁵ Б. Е. Деген. Курганы в Кабардинском парке г. Нальчика. — МИА, № 3. М.—Л., 1941, табл. XVII; Х. И. Хутуев. Указ, раб., с. 143.

ники «шнурового оттиска», вероятно перенятой у степных соседей⁶, а также сочетанием точечных вдавливаний специальным зубчатым штампом, иногда и рельефными налелами. Если раньше декор сосуда сводился к сочетанию 2—3 простейших элементов, то теперь он нередко представляет сложную орнаментальную композицию, покрывающую собой всю верхнюю часть сосуда. Излюбленные мотивы орнамента этого времени — зигзагообразно изогнутые ломаные полосы; ряд прямых параллельных оттисков витого шнура, окантованный либо зубчатым штампом, либо точечными наколами; соединенные вершинами треугольнички; клетки, заштрихованные в шахматном порядке; спирали, «елочки» и т. д. Часто можно встретить налелные узоры в виде двойной волноты, которые принято считать стилизованными изображениями бараньих головок.

В декорированных изделиях жителей горной полосы ощущается явное тяготение к мягким, плавно изогнутым криволинейным узорам, выполненным либо широкими желобковыми линиями, либо посредством несложных налелных валиков. Сосуды любовно орнаментировались параллельными волнистыми полосками, всевозможными вариациями спирали, концентрическими кругами, дугами, овальными и круглыми выступами⁷.

Следует отметить, что украшая глиняные сосуды, мастера далеко не всегда соблюдали такие принципы орнаментального искусства, как зеркальная симметрия, ритмичное повторение одинаковых элементов и др. Ныне трудно судить, вкладывали ли гончары того времени определенное значение в узоры, украшавшие сосуды. Возможно, что мотивы орнамента содержали какую-то смысловую нагрузку, и в том или ином сочетании могли отражать определенные культовые представления.

Не в меньшей степени насыщены декором и металлические изделия — бронзовые булавки, браслеты, трубчатые провизки, фигурные подвески — амулеты, бусы и т. д. Помимо наиболее любимых имитаций витого шнура широко применялись гравировка и ложная зернь. Появляется также мелкая скульптура, но за редким исключением это пока лишь декоративные элементы на отдельных разновидностях бронзового оружия (рис. 1)⁸.

В конце II тыс. до н. э. в горной и предгорной части Центрального Кавказа распространилась очень своеобразная и яркая культура земледельческо-скотоводческих племен, получившая название кобанской (по могильнику в ауле Кобан в Северной Осетии). Для этой культуры характерны разнообразные и очень интересные украшения — фигурные поясные пряжки, застежки (фибулы), браслеты, булавки, изготовлявшиеся из бронзы и др. Однако орнаментальное искусство этого времени почти целиком восходит к традициям прошлого; особенно ощутимо это в оформлении керамических изделий. Уже известные нам на более ранних

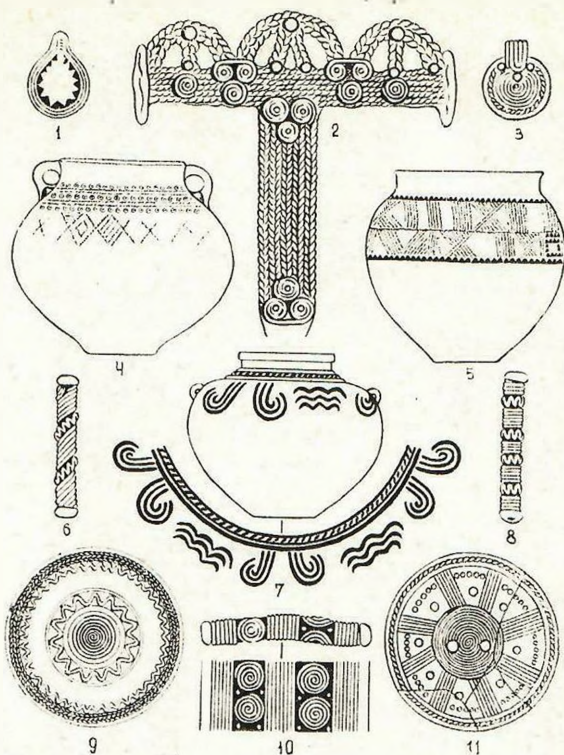


Рис. 1. Керамика и бронзовые украшения II тысячелетия до н. э. из территории Кабардино-Балкарии: 1—3, 6—8, 10 — из с. Быльма, 4—5 — из с. Лечинка, 9 — из с. Чегем-2, 11 — из г. Прохладного (4—5 — из раскопок В. М. Батчаева и И. М. Чеченова; 9 — из раскопок И. М. Мизнева, Р. Ж. Бетророва и А. Х. Нагоева; 1—3, 6—8, 10—11 — находки в разрушенных погребениях)

изделиях ромбы, треугольнички, «елочки», спирали, «шахматное поле» и пр. можно видеть и на кобанских сосудах⁹. Часто нарезные линии заполнялись белой пастой, и тогда на чернолощеной поверхности сосуда узоры выглядели особенно эффектно.

Прикладное изобразительное искусство переживало в это время пору расцвета. Не исключено, что одной из причин этого было воздействие через Закавказье чрезвычайно развитых художественных ремесел Луристана, однако довольно скоро это искусство адаптировалось в местных условиях¹⁰. Графические изображения домашних, диких и фантастических животных, характерные, например, для Осетии, не получили в то время особого распространения у древних обитателей территории современной Кабардино-Балкарии и Карачая. Единичны здесь и изображения человека. Зато чрезвычайно популярной оказалась мелкая апилиастическая пластика. Всевозможные бронзовые подвески — амулеты и статуэтки, воспроизводящие голову или всю фигуру быка, барана, тура, собаки, медведя, лошади, оленя и т. д., можно обнаружить в инвентаре почти каждого погребаль-

⁶ В. И. Марков и н. Культура племен Северного Кавказа в эпоху бронзы (II тыс. до н. э.). М., 1960, с. 112.

⁷ В. М. Батчаев. Погребальные памятники у сс. Лечинка и Быльма. — Сб.: «Археологические работы на новостройках Кабардино-Балкарии в 1972—1977 гг.», вып. 1. Пальчик (в печати).

⁸ В. И. Марков и н. Указ. раб., с. 80; А. Л. Нечитайло. Верхнее Прикубанье в бронзовом веке. Киев, 1978, с. 96.

⁹ Е. П. Крупнов. Древняя история Северного Кавказа. М., 1960, с. 370.

¹⁰ Там же, с. 369.

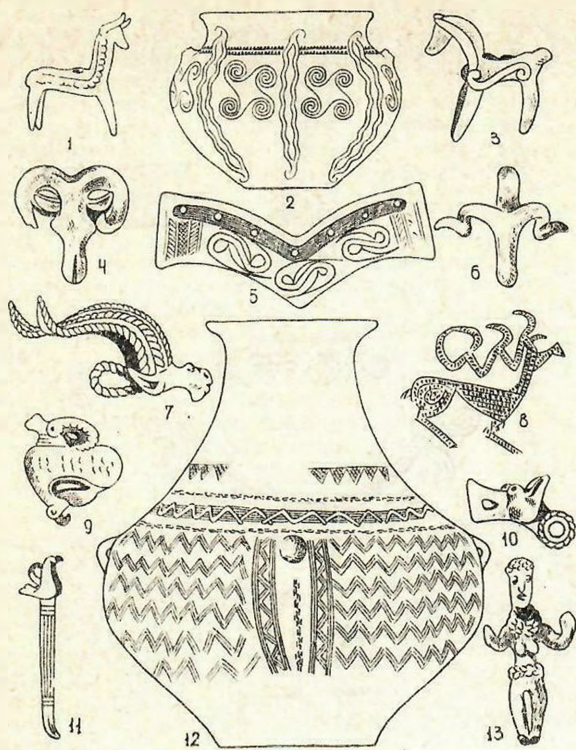


Рис. 2. Искусство I тысячелетия до н. э. (керамика, статуэтки, графические изображения).

1—4 — из с. Быльма, 5 — из с. Гижига, 6 — из с. Заюково, 7, 13 из с. Лашкуты, 8 — из с. Нартана, 9 — из с. Нижнего Чегема, 10 — из с. Бедика, 11 — из с. Советского, 12 — из с. Каменноостовского (1, 3—7, 10, 11, 13 — случайные находки, хранятся в Гос. Эрмитаже, КБКМ и КБНИФЭ; 2, 8, 12 — из раскопок В. М. Батчаева; 9 — из раскопок П. Г. Акритаса)

ного комплекса кобанской культуры. В подавляющем большинстве случаев статуэтки выполнены с виртуозным мастерством, совмещающим в себе высокие профессиональные навыки литейщика и острую наблюдательность охотника и скотовода. Изобразительное искусство «кобанцев» было, вероятно, тесно связано с такими сферами первобытной идеологии, как производственная магия, культ плодородия и охотничьих божеств, тотемизм.

Приблизительно с VII—VI веков до н. э. декоративно-прикладное искусство «кобанцев» начинает испытывать определенное влияние скифо-сибирского «звериного стиля»¹¹. Правда, влияние это оказалось довольно поверхностным, не затронувшим основ кобанского искусства. В настоящее время известна уже сравнительно многочисленная серия образцов местной торевтики, отмеченных печатью подобного стилистического синкретизма—

¹¹ В. Б. Виноградов. К характеристике кобанского варианта в скифо-сибирском зверином стиле.— Сб.: «Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии». М., 1976, с. 147—152.

например, статуэтка тура из Нижне-Чегемского могильника, изображенного в характерной для «скифского оленя» позе летучего галопа, или же декоративные фризы на кобанских сосудах с изображениями того же «скифского оленя» в традициях кобанской графики (рис. 2).

Известные нам произведения декоративно-прикладного искусства сарматского времени (III в. до н. э. — III в. н. э.) производят впечатление значительного спада, едва ли даже не деградации. В основе своей материальная и духовная культуры горцев того времени были еще тесно связаны с кобанскими традициями, однако изделия местных мастеров уже не отличаются той изысканностью форм и эффектностью декора, которые были столь свойственны для кобанской «классики». Большая часть керамики орнаментирована сравнительно бедно. Это обычно ряды вертикальных полосок из 3—4 параллельных линий, иногда круг, зигзаг. Формы сосудов несколько асимметричны и даже грубоваты. Широкое распространение получает, по-видимому, заимствованная у степников манера оформления ручек в виде предельно стилизованных (скорее даже условных) изображений различных животных (рис. 3).

В I—II веках н. э. одно из сарматских кочевых племен — аланы — заметно усиливается. Впоследствии аланы переходят к оседлости, создают на Северном Кавказе раннефеодальное государственное объединение и продолжают развивать свою яркую и своеобразную культуру.

Искусство аланского периода на Северном Кавказе (IV—XIII вв.) чрезвычайно сложно по своим проявлениям, генетическим связям и идеологической основе. Очевидно, не в последнюю очередь это было обусловлено неоднородностью этнической и социальной структуры общества, широтой и разнообразием культурных связей.

В высокогорной полосе края, где еще сохранились значительные группы аборигенов, традиции кобанской культуры оказались довольно живучи. Тем не менее главным содержанием процессов, определивших общий облик художественной культуры на обширных пространствах Евразийского континента, а следовательно, и в Алании, становится окончательное возобладание в торевтике так называемого «полихромного стиля», вытеснение изобразительных мотивов и архаичного геометрического орнамента растительным, трансформация реликтов изобразительности в зооморфные узоры¹².

Орнаментальные композиции в виде пышных растительных побегов, иногда с редкими вкраплениями стилизованных фигурок диких животных, выполненные в технике аппликации, тиснения, выпивки, резьбы и т. д., можно встретить на самых различных изделиях аланских мастеров: одежде, оружии, седлах, чепраках, надгробиях (рис. 4).

Путем разного рода торгово-экономических связей в Аланию поступали изделия художественного ремесла Запада и Востока, что не могло пройти бесследно для общего развития аланского искусства. Значительное влияние на материальную и духовную культуру алан оказал тюркский этнокультурный мир Предкавказских степей. Следует отметить также, что распространение хри-

¹² Г. А. Федоров-Давыдов. Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976, с. 61—85.

стианства в Алании стимулировало развитие монументального церковного зодчества, испытавшего определенное влияние византийской и грузинской культовой архитектуры¹³.

В XIII—XIV веках на территорию Балкарии и Карачая проникают вытесненные в горные районы Северного Кавказа группы тюркоязычных кочевников-скотоводов, известных под названием половцев, культура которых несла в себе традиции, уходящие в глубь центральноазиатского степного этнокультурного мира. Их своеобразная кочевническая культура, во многом отличавшаяся от культуры алан и аборигенного горского населения этого региона, явилась одним из последних, но очень важных компонентов формирования традиционной культуры балкарцев и карачаевцев. В последующие столетия на ее дальнейшее развитие заметное влияние оказали связи балкарцев и карачаевцев с соседними народами и их насильственная исламизация в XVIII веке. Все это нашло отражение в историко-генетических слоях традиционной народной культуры балкарцев и карачаевцев. Однако если одни из этих слоев прослеживаются в весьма яркой и выпуклой форме, то другие, подвергшиеся сильной модификации, могут быть выявлены лишь путем тщательного и кропотливого исследования.

Необходимо отметить, что если субстратный компонент в культуре народов Северного Кавказа особенно часто привлекал внимание исследователей и нашел наибольшее отражение в кавказоведческой литературе, то компоненты, связанные с культурными традициями внекавказского происхождения, оставались, к сожалению, в значительной мере вне поля зрения исследователей. По-видимому, не в последнюю очередь это было обусловлено длительным влиянием автохтонистских концепций Н. Я. Марра.

Если говорить об исконно кавказских элементах в народном искусстве балкарцев и карачаевцев, то наиболее древние из них уходят в эпоху бронзы. Такого рода параллели, очень любопытные и выразительные, можно найти в деталях костюма, в организации интерьера жилища, в некоторых орнаментальных мотивах и мелкой пластике. В частности, отметим, что плетеные застежки на одежде балкарцев и карачаевцев, отмеченные в книге А. Я. Кузнецовой, имеют прямые аналоги в бронзовых «подвесках» II тыс. до н. э. Квадратный очаг открытого типа, характерный для традиционного жилища рассматриваемых народов, выявлен в жилых комплексах древнего населения Балкарии уже в конце II тыс. до н. э. (Раскопки В. М. Батчаева 1977—1978 гг. в с. Былым; материалы не опубликованы). Зооморфный декор железных светцов балкарцев и карачаевцев, описанных в книге А. Я. Кузнецовой (рис. 27), обнаруживает настолько близкое стилистическое сходство с кобанскими бронзами, что можно также утверждать их генетическую связь¹⁴. Такой неотъемлемый атрибут горского костюма, в том числе балкарцев и карачаевцев, как «кавказский кинжал», почти идентичен по форме кобанским кинжалам¹⁵.

Примеры древних местных традиций в художественной культуре балкарцев и карачаевцев



Рис. 3. Искусство сарматского периода (III век до н. э.— III век н. э.).

1, 8, 9 — из Чегемского ущелья, 2—3 из ущелья Узун-Кол (Карачасво-Черкесия), 4—6 из Нижне-Джунлатского могильника близ г. Майского, 7 — из с. Хабаза. (1, 9 — по Е. Зичи; 2—3 — по Т. М. Минаевой; 4—6 — по М. П. Абрамовой; 7—8 — случайные находки, хранятся в Гос. Эрмитаже и КБИИФЭ)

могут быть продолжены, мы указали здесь лишь на наиболее значительные.

Кавказские традиции прослеживаются, разумеется, не только в сфере народного искусства. Они отчетливо видны и в других областях духовной и материальной культуры, например, в героическом нартском эпосе¹⁶. Следует отметить, что эпос «Нарты» известен не только балкарцам и карачаевцам, но и ираноязычным осетинам, адыгским народам, чеченцам, ингушам, абазинам, абхазам, и др., хотя у каждого из этих народов он имеет и свои неповторимые особенности и своеобразие.

Вместе с тем, анализ материалов по традиционному искусству балкарцев и карачаевцев показывает, что удельный вес в нем степных, кочевнических элементов, связанных в наибольшей мере с ирано-тюркской этнокультурной средой, также весьма велик. Степные традиции в художественной культуре балкарцев и карачаевцев представлены достаточно ярко. Они отчетливо выявляются и в интерьере, и в декоре деревянной утвари, и в костюме, и в некоторых типах украшений. Эти степные традиции в основе своей имеют довольно древние истоки.

¹⁶ Е. И. Крупнов. Указ. раб., с. 372—376.

¹³ А. А. Кузнецов. Алания в X—XIII вв. Орджоникидзе, 1971, с. 171—176.

¹⁴ Е. И. Крупнов. Указ. раб., с. 390.

¹⁵ В. А. Кузнецов. Путешествие в древний Иристон. М., 1974, с. 32.

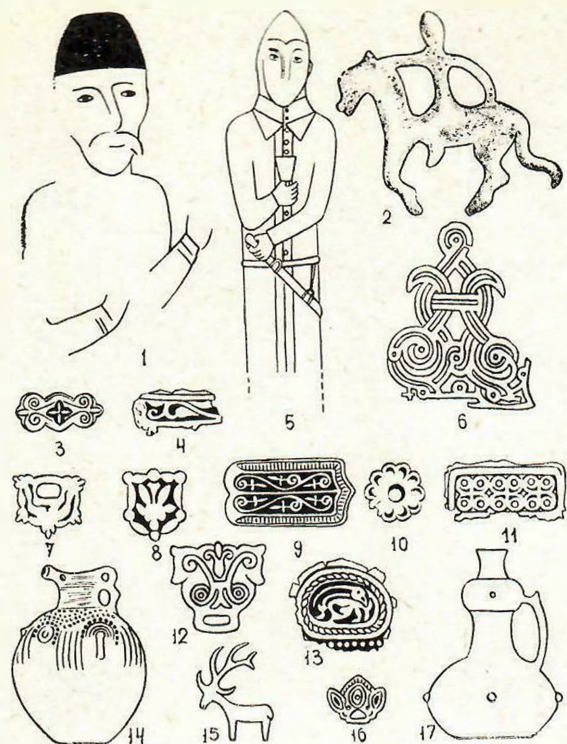


Рис. 4. Искусство аланского времени в Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии: 1 — фреска на стене Хуламской церкви; 2 — бронзовая подвеска из окрестностей г. Нальчика; 3—4, 7—13 — украшения из с. Хулам; 5 — статуя воина из ущелья р. Б. Зеленчук; 6 — накладка на колчан из Дардонского могильника; 14 — глиняный сосуд из Усть-Тербердинского могильника; 15 — статуэтка из с. Гиджида; 16 — бляшка из Дардонского могильника; 17 — глиняный сосуд из Зеленчукского р-на КЧАО (1, 14 — по В. А. Кузнецову; 2 — случайная находка; 3—4, 7—13 — из раскопок В. М. Батчаева; 5 — по Т. М. Минаевой; 6, 15—17 по Е. П. Алексеевой)

Еще в аланский период на территорию Центрального Кавказа начинают проникать отдельные группы ранних тюрков, в частности, болгар. Но решающую роль в тюркизации Карачая и Балкарии сыграли, вероятно, всего, кипчаки-половцы, вытесненные в XIII—XIV веках из Предкавказских степей татаро-монгольскими завоевателями¹⁷. В связи с этим будет нелишне коротко охарактеризовать их художественную культуру.

Во времени продвижения в Предкавказье у половцев наблюдаются значительные сдвиги в социально-экономическом и культурном развитии. Сравнительно высокого уровня достигли ремесла (в том числе и художественные) и искусство. В сохранившемся до наших дней «Половецком словаре» упоминаются оружейники, каменщики, пор-

тные, токари, ювелиры и даже живописцы¹⁸. Особо следует отметить такой вид половецкого искусства, как скульптура. Монументальные каменные статуи женщин и воинов-мужчин, представляющие порой незаурядные произведения искусства, являлись важнейшим элементом погребального ритуала¹⁹, ставились также изваяния и в половецких святилищах²⁰.

Некоторое представление о женском рукоделии у степняков дает сообщение Рубрука о войлочных покрытиях юрт, украшенных полихромной аппликацией в виде зооморфных и растительных узоров²¹. Наряду с юртами у некоторой части половцев (прежде всего у оседлых) существовали и стационарные срубные жилища, возникшие под влиянием соседней Руси; последнее, кстати, подтверждается и тем, что сами половцы называли такие жилища «избами»²². Есть основания констатировать и наличие в Половецкой степи отдельных образцов каменной архитектуры. Об этом мы можем судить не только по отмеченному выше термину «каменщик», но и по неоднократным упоминаниям Рубрука о монументальных мавзолеях-усыпальницах, воздвигавшихся над погребениями половецкой знати²³. Небезынтересны в этом отношении попытки некоторых исследователей отождествить эти усыпальницы с остатками средневековых архитектурных сооружений в Предкавказье, и с изображениями половецких культовых построек на миниатюрах Радзивилловской летописи²⁴.

Следует, наконец, отметить и искусство художественной резьбы по кости: нарядные костяные накладки на лук и колчан, украшенные пышным геометрическим, растительным и зооморфным орнаментом, получили широкое распространение в Золотоордынский период половецкой истории (рис. 5)²⁵.

Таково в предельно сжатом изложении и в самых общих чертах искусство тех племен и народов, с которыми в кавказоведческой литературе принято связывать основные этапы этнокультурной истории карачаевцев и балкарцев. Обусловленная этой связью проблема историко-генетических слоев в карачаево-балкарском искусстве, проблема суб-

¹⁸ С. А. Плетнева. Печенеги, торки и половцы в южнорусских степях. — МИА, 62. М.—Л., 1958. с. 190.

¹⁹ Там же, с. 207.

²⁰ М. Л. Швецов. Половецкие святилища. — СА, № 1, 1979, с. 199.

²¹ Иоан де Плано Карпини. История монголов. Вильгельм де Рубрук. Путешествие в восточные страны. Перев. А. И. Малена. СПб., 1911. с. 69.

²² С. А. Плетнева. Печенеги, торки и половцы... с. 203.

²³ Иоан де Плано Карпини, Вильгельм де Рубрук. Указ. раб., с. 80, 86.

²⁴ Э. В. Ртвеладзе. Мавзолей Маджара. СА, № 1, 1973, с. 276; Л. Г. Нечасова. О мавзолеях Северного Кавказа. — Сб. Музея антропологии и этнографии, вып. 34. Л., 1978, с. 85—86.

²⁵ Н. В. Малиновская. Колчаны XIII—XIV вв. с костяными орнаментированными накладками на территории Евразийских степей. — Сб.: «Города Поволжья в средние века». М., 1974, с. 132—175.

¹⁷ Л. Н. Лавров. Карачай и Балкария до 30-х годов XIX века. — КЭС, 4. М., 1969, с. 60—77.

стратного древнекавказского и степного иранско-тюркского наследия — вопросы их взаимодействия и эволюции в конкретно-исторических условиях Балкарии и Карачая — настолько сложна и специфична по методике исследования, что ее глубокая и всесторонняя разработка, конечно, не могла входить в задачи А. Я. Кузнецовой. Но вместе с тем, спорадические экскурсы в область древнего и средневекового искусства, различного рода сопоставления и историко-этнографические параллели предполагаются уже самим характером фундаментальной обобщающей работы по народному искусству. И таких параллелей в книге А. Я. Кузнецовой содержится немало. Всегда ли эти параллели удачны, и во всех ли случаях убедительны основанные на них выводы — вопрос особый; напомним, что мне, например, некоторые положения автора представляются спорными. Однако сам по себе анализ имеющегося материала на широком фоне искусства древних и современных народов Евразии, безусловно, является неоспоримым достоинством настоящей монографии.

Правда, надо учесть, что при широте географических, этнических и хронологических рамок исследования, связанной с необходимостью постоянно обращаться к разнородным источникам по различным регионам нашей страны (история, археология и этнография Кавказа, Поволжья, Казахстана, Средней Азии, Сибири и т. д.), некоторая поверхностность в наблюдениях специалиста узкого профиля всегда неизбежна, и было бы по меньшей мере несправедливо ставить это в упрек автору. Но сказать об этом, очевидно, следует. Не вдаваясь в критический обзор всей работы, вкратце остановлюсь лишь на отдельных моментах.

Так, одно из очень положительных качеств монографии А. Я. Кузнецовой — поиски генетических истоков тех или иных элементов народного искусства — все же несколько проигрывает от того, что автором недостаточно полно использован ряд имеющихся в кавказской литературе положений, тесно соприкасающихся с кругом затрагиваемых ею проблем. Например, говоря об особенностях традиционной культуры, обусловленных значительной ролью степняков-тюрков в этногенезе балкарцев и карачаевцев, автор почему-то менее всего склонен видеть эти особенности в сфере народного зодчества и организации интерьера. А между тем здесь эти особенности выступают не менее рельефно, чем, скажем, в области войлочного ковроделия. Одноэтажность жилых построек и примитивность строительных приемов (в отличие от построек Осетии, Сванетии, Чечено-Ингушетии), наличие многоугольных срубных жилищ, характерных для кочевых народов на стадии перехода их к оседлости, наличие особых помещений для молодоженов «отоу» (у кочевников — особая кибитка под тем же названием), завешивание дверей сакли куском войлока, как и в юрте, существование в горском быту неорнаментированных войлоков «туурлук» (так кочевники называют покрытие юрты), чрезвычайное обилие в интерьере жилища всевозможных изделий из войлока и стремление к сплошной «обмотке» стен войлочными коврами, наименование опорных столбов терминном «багана» (как и опорного столба в юрте), культ порога, деление жилища на мужскую и женскую половину, наличие в доме почетного места «тёр» для главы семьи и уважаемых гостей — вот далеко не полный перечень тех черт культуры и быта балкарцев и карачаевцев, которые связывают их с кочевым прош-

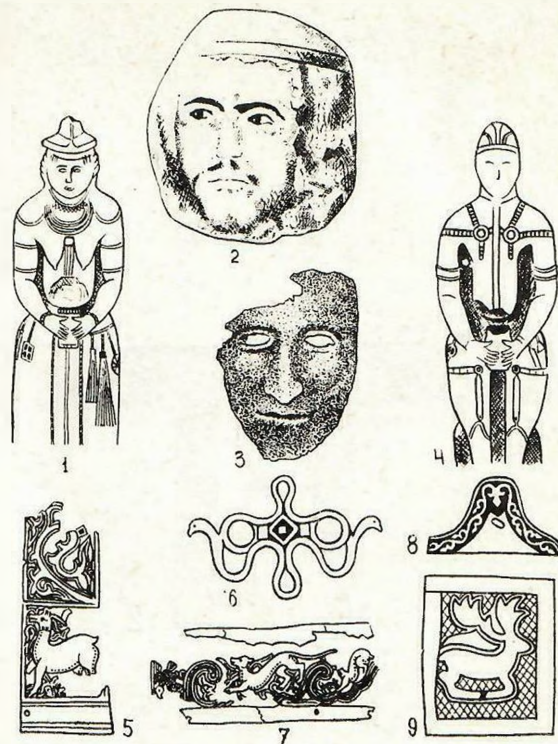


Рис. 5. Искусство половцев: 1, 4 — статуи из Днепропетровского и Ростовского-на-Дону историко-краеведческих музеев; 2 — фрагмент раскрашенной статуи из Ворошиловградской области; 3 — железная ритуальная маска из с. Липовец (Поросье); 5, 7, 9 — костяные накладки на колчан из курганов Поволжья; 6 — серебряная бляха из с. Средней Ахтубы (Волгоградская обл.) (1—4 — по С. А. Плетневой; 5, 7—9 — по Н. В. Малиновской; 6 — по В. Н. Конкину)

лым тюркоязычных предков²⁶. Не лишены интереса в этом отношении и многоугольные мавзолеи типа Верхне-Чегемских. У А. Я. Кузнецовой форма их ассоциируется с формой кочевнических кибит-

²⁶ Народы Кавказа. т. 1. М., 1960, с. 251; Э. Б. Бернштейн. Народная архитектура балкарского жилища. — МНС. Нальчик, 1960, с. 187—192; Очерки истории Карачаево-Черкессии, т. 1. Ставрополь, 1967, с. 356; Е. П. Алексеева. Древняя и средневековая история Карачаево-Черкессии. М., 1974, с. 171, 225; А. Д. Бесленеев, И. М. Шаманов. Очерки истории хозяйства и хозяйственного быта горцев Кубанской области. Черкесск, 1972, с. 36; К. М. Текеев. Жилища карачаевцев в XIX веке. — ВКБНИИ, 5. Нальчик, 1972, с. 76, 81; Я. А. Федоров. Половецкое наследие в Приэльбрусье. — Сб.: «Кавказ и Восточная Европа в древности». М., 1973, с. 224—225; Я. А. Федоров, Г. С. Федоров. Ранние тюрки на Северном Кавказе. М., 1978, с. 257—290; Е. Н. Студенецкая. Узорные войлоки карачаевцев и балкарцев. — КЭС. М., 1976, с. 204; Ю. Н. Асанов. Поселения, жилища и хозяйственные постройки балкарцев. Нальчик, 1976, с. 40, 61, 85—88.

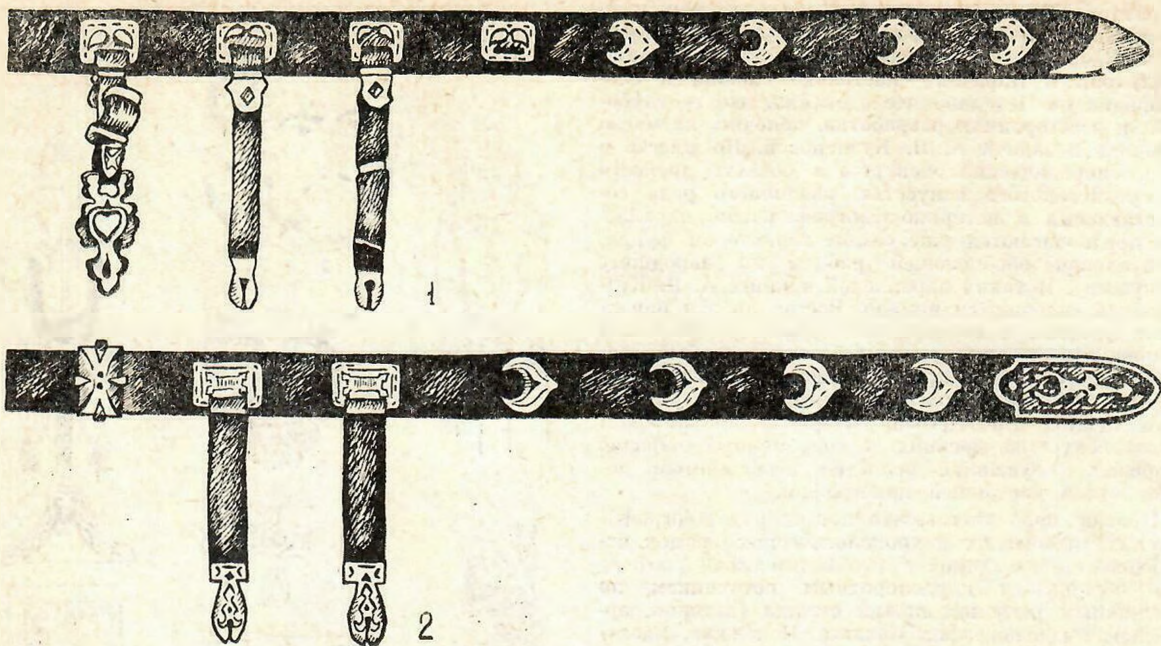


Рис. 6. Фрагменты наборных поясов древних тюрок и балкарцев: 1 — из могильника Кара-Чога в Туве (VIII—IX вв. н. э.); 2 — из с. Верхняя Балкария (конец XIX века), (1 — по С. И. Вайнштейну; 2 — собрание Л. Булатовой)

ток. О вероятности генетической связи многоугольных мавзолеев Северного Кавказа и Азербайджана с кочевническим жилищем (с юртой или многоугольным срубом) писали и другие исследователи²⁷; добавлю, что с такими мавзолееями невольно ассоциируются и упоминаемые Рубруком половецкие усыпальницы в виде пирамидальных «остроконечных домпков».

Более пристальное внимание уделено автором книги древнетюркским элементам в главе о карачаево-балкарской одежде, и, очевидно, чистой случайностью можно объяснить отсутствие здесь каких бы то ни было упоминаний о мужском войлочном плаще с капюшоном, так называемом «гебенек». Еще в X веке об этой разновидности верхней одежды кочевников писал Ибн Фадлан; со временем «гебенек» получил широкое распространение у многих оседлых народов Евразии, в том числе и народов Кавказа (кабард. «губэнач», абхазск. «агуабанек», осетинск. «джебен», грузинск. «гвабанаки» и т. д.).

Куда сложнее вопрос о генезисе мусульманских каменных надгробных стел. Очевидно, А. Я. Кузнецова права, полагая, что в формах и декоре стел сохранилось немало реликтовых особенностей, связанных с какими-то еще доисламскими традициями. Но какими именно? В качестве одного из возможных прототипов стел автор рассматривает половецкие каменные изваяния. В данном

случае, как мне кажется, следовало проявить больше осторожности, ибо предполагаемая связь не вполне согласуется с хронологией половецких и мусульманских надгробий: первые перестали изготовляться еще в XIII веке, а последние появляются не ранее XVII—XVIII веков. Этот сложный вопрос требует дальнейших исследований, хотя, на наш взгляд, такая генетическая связь все-таки не исключена.

В декоративно-прикладном искусстве балкарцев и карачаевцев некоторые «степные традиции» могут рассматриваться хронологически как еще более древние. Так, лопастной узор на балкарско-карачаевских деревянных чашах (рис. 26—1) имеет очень близкие параллели в керамике гуннского времени в Центральной Азии, в частности, в керамике из могильника Кокзель (рубж п. э.)²⁸. Стилистические особенности разнообразных по оформлению ручек деревянных чашек балкарцев и карачаевцев бесспорно восходят к декорировке ручек керамики сармато-аланского круга (рис. 26—1, 2, 3)²⁹, наиболее ранние образцы которой зародились еще в первые века н. э. Войлочные ковры со стегаными узорами также очень древни и были известны степным кочевникам еще в гуннское время. Несомненно, к степным традициям восходят и жыйгыч кийизы, столь подробно описанные в книге. Украшающие их узоры А. Я. Кузнецова вполне обоснованно относит к тюркской по происхождению орнаментике. Пути проникновения древнейших степных кочевнических традиций в культуру балкарцев и карачаевцев еще требует новых

²⁷ В. П. Кобычев. Типы жилища у народов Северо-Западного Кавказа в середине XIX в. — КЭС. 5. М., 1972, примечание 28 на с. 155; А. Ф. Гольдштейн. Средневековое зодчество Чечено-Ингушетии и Северной Осетии. М., 1975, с. 117; Ф. Г. Мамедов. Мемориальный комплекс в селении Джиджымли. — СЭ, № 5, 1976, с. 42—43.

²⁸ См.: С. И. Вайнштейн. История народного искусства Тувы. М., 1974, рис. 27, 28.

²⁹ Е. П. Алексеева. Древняя и средневековая история Карачаево-Черкессии. М., 1971, с. 167.

углубленных исследований, но сам факт их проникновения вряд ли можно оспаривать.

Кочевнические степные влияния, в значительной мере связанные с древними и средневековыми тюркскими племенами, прослеживаются не только среди тюркоязычных народов Кавказа, они распространились и среди нетюркских народов этого региона. Параллели со степным миром в культуре северокавказских народов весьма многообразны. Особенно интересны черты типологического сходства средневековых наборных «кочевнических» поясов и традиционных «кавказских» поясов, доживших до современности. За тысячу лет до наших дней наборные пояса у кочевников были распространены в Великом поясе степей от Центральной Азии до Европы. Поныне в степях Монголии и Тувы, Средней Азии и Казахстана можно увидеть одиноко стоящие фигуры тысячелетних каменных баб с очень реалистическим изображением почти таких же поясов. Подобные наборные пояса степных кочевников, найденные археологами в погребениях I тыс., украшают многие музеи (рис. 6, 1). Можно полагать, что именно через тюркскую этническую среду они проникли на Кавказ, не только сохранившись здесь значительно дольше, чем в степных районах (рис. 6, 2), но и дожив до наших дней. Обращает на себя внимание сходство и форм бляшек (лунообразных, прямоугольных и др.), их орнаментации. К сожалению, А. Я. Кузнецова по существу исключила

из своего рассмотрения наборные пояса. Она объяснила мне это тем, что лишь очень немногие местные кузнецы изготавливали их, что попадали они в Балкарию и Карачай главным образом из Дагестана, где их производство достигло большого совершенства, и поэтому они не могут быть отнесены к балкарско-карачаевскому народному искусству. Вряд ли такое утверждение бесспорно. Вероятнее всего, в данном случае приходится говорить лишь о лучшей конкурентной способности дагестанских отходников, овладевших более совершенной технологией ювелирного производства.

В заключение хотелось бы вновь подчеркнуть, что книга А. Я. Кузнецовой не только содержит ценное исследование малоизученного до нее народного искусства балкарцев и карачаевцев. Эта книга вводит в оборот в значительной мере новый, с большой тщательностью собранный ею фактический материал, который, безусловно, послужит важным источником для дальнейших исследований богатейшей художественной культуры народов Северного Кавказа.

Издаваемый в канун 60-летия образования СССР фундаментальный труд А. Я. Кузнецовой о замечательном народном искусстве горцев Балкаррии и Карачая — несомненный вклад в культурную сокровищницу нашей многонациональной Родины.

С. ВАЙНШТЕЙН



ВВЕДЕНИЕ

Народное прикладное искусство карачаевцев и балкарцев до сих пор почти не затронуто вниманием исследователей. Заполнить в какой-то мере это белое пятно в общей картине художественного творчества народов Северного Кавказа и ставит целью автор данной работы.

Материалы, связанные с прикладным искусством Карачая и Балкарии дореволюционного периода, в основном приходится искать в этнографической литературе. Наиболее ранние сведения о народном жилище, одежде, характере оружия, о культовых постройках можно обнаружить еще в трудах ученых и путешественников XVII—XVIII веков Я. Стрейса (106), П. С. Палласа (91) и Гюльденштедта (125). Большую ценность представляют их рисунки, воссоздающие внешний облик горцев Кавказа, их одежду, вооружение. Однако господство в науке того времени евроцентрических воззрений значительно снижает ценность работ даже наиболее серьезных и объективных из исследователей. Народы рассматривались ими с точки зрения экзотичности культуры, хотя и привлекающей красочностью своих форм, но в целом отсталой и примитивной.

Во всей своей многоликости Северный Кавказ предстал перед русским обществом в начале XIX века. В русской поэзии того времени нашли романтическое отражение и грозная красота природы, и вольнолюбивый дух горцев, и самобытность их культуры, воспетые с особой силой М. Ю. Лермонтовым: «Воздух там чист, как молитва ребенка. И люди, как вольные птицы, живут беззаботно; война их стихия; и в смуглых чертах их душа говорит, в дымной сакле, землей иль сухим тростником покровенной, таятся их жены и девы и чистят оружие, и шьют сереб-

ром...» (М. Ю. Лермонтов. «Синие горы Кавказа, приветствую вас»).

Позже, с развитием капиталистических отношений и вовлечением Кавказа в общероссийский торговый рынок возникает повышенный интерес к кустарным промыслам национальных окраин. обстоятельные исследования в этой области проводят О. В. Маргграф (77) и А. С. Пиралов (93). Но общая колониальная политика, находившая себе оправдание в концепции «примитивности малых народов», накладывала определенный отпечаток на подбор материалов и фактов даже у этих первооткрывателей народных ремесел Кавказа.

«Альбом исполнительных рисунков для кустарей» (10), изданный в 1913 году, позволяет ознакомиться с ковровыми орнаментами, характерными для многих народов Северного Кавказа конца XIX века.

Большой интерес представляют сведения по этнографии карачаевцев и балкарцев, собранные на рубеже XIX—XX веков Г. Мерцбахером, и подкрепленные серией фотографических снимков (127). Эти фотографии своей документальной достоверностью способны дополнить несколько романтическое представление о горцах Кавказа, сложившееся под воздействием поэзии и рисунков художника Г. Гагарина в середине XIX века, с их ореолом идеализации в обрисовке кавказских типов, любованием экзотичной живописностью их костюмов.

Конец XIX века был отмечен повышенным интересом и к древностям края. В 1900 году была издана фундаментальная работа П. С. Уваровой «Могильники Северного Кавказа» (112), которая до сих пор сохраняет значительную ценность.

Но каждая из названных выше работ, даже

самая научно обоснованная, не обладает необходимыми данными по интересующему нас вопросу о путях развития художественного творчества карачаевцев и балкарцев. Произведения декоративного искусства упоминаются лишь в общем арсенале памятников материальной культуры. Поэтому в поисках более цельного представления об изучаемом предмете автору приходится обращаться к совокуности различных литературных источников не только по Кавказу, но и по Средней и Центральной Азии, Южной Сибири и другим местам расселения родственных балкарцам и карачаевцам тюркоязычных народов. В поисках ответа на вопросы, связанные с проблемами генезиса искусства тюркоязычных народов, в частности, происхождением и развитием древнетюркского орнаментального комплекса и его главных мотивов, автор считал целесообразным обращаться к таким специалистам в этой области, как С. И. Руденко (102, 104), С. И. Вайнштейн (25), С. В. Иванов (47—49), Л. И. Ремпель (98) и др.

В дореволюционной кавказоведческой литературе больше внимания уделялось изучению древнехристианских памятников, обнаруженных на земле Карачая и Балкарии, и гораздо меньше народным жилищам. Общее представление о народном жилище балкарцев и карачаевцев, о поселениях прошлого века все же можно составить по некоторым описаниям в трудах русских ученых, побывавших на Кавказе (16, 42, 54). Но подлинный интерес к народному зодчеству Балкарии был проявлен уже в советское время московским архитектором Э. Б. Бернштейном (22). В довоенные годы он внимательно обследовал жилища балкарцев, составил чертежи обмеров и сделал рисунки фасадов и интерьеров, разбирая типологические формы жилья как по территориальным признакам, так и по использованию строительных материалов.

Архитектор из Ленинграда Г. В. Пионтек в небольшой, но заостренно проблемной статье о памятниках Эльтютю (Верхний Чегем) провел нити преемственности форм балкарского жилища от древних сооружений. В анализах объектов автор подчеркнул образную выразительность народной балкарской архитектуры, выявил оригинальность приемов и сочетания в целом архитектурном комплексе селения обилия разновременных форм (92).

В советское время наблюдается большой интерес и к собирательской деятельности, а также осмыслению памятников декоративно-

прикладного искусства балкарцев и карачаевцев историками материальной культуры. Одним из первых собирателей народного искусства этого края стал Б. Деген-Ковалевский, пополнивший достоверными материалами фонды Государственного музея этнографии в Ленинграде. Им сделано много верных наблюдений в области производства различных изделий и зафиксированы характерные приемы их украшения. Но в деятельности этого ученого нельзя не отметить и некоторых отголосков пролеткультовского нигилизма 20—30-х годов. Уже определенным подбором экспонатов он ставил как бы под сомнение ценность и значимость национальной культуры, сложившейся в среде богатой феодальной верхушки. А так как в те годы отвергались предметы, связанные с бытом более зажиточных слоев населения, то в поле зрения исследователей попадали главным образом предметы крестьянского обихода, созданные из очень дешевого материала и часто лишенные художественных качеств. Они могли стать достоянием лишь этнографической науки. Большие заслуги в деле сбора и изучения памятников материальной культуры карачаевцев и балкарцев принадлежат этнографу Е. Н. Студенецкой. Начав свою научную собирательскую деятельность еще в довоенные годы, она по многим областям материальной культуры этого края явилась своего рода первопроходцем. Она одной из первых обратилась к изучению ремесел карачаевцев и балкарцев, описанию технологии изготовления и особенностей употребления ряда предметов декоративно-прикладного искусства как органической части национального быта. Обстоятельная статья Студенецкой посвящена, например, узорным войлокам карачаевцев и балкарцев; в ней показаны во взаимодействии и технология их изготовления, и орнаментика (109). Работы Е. Н. Студенецкой отличает глубокий историко-этнографический подход к источнику исследования.

Интересные исследования в области материальной культуры Кабардино-Балкарии проводились Г. Х. Мамбетовым (74, 75). В ряде своих работ указанный автор дает исчерпывающие сведения по экономике и организации производства отдельных ремесел кабардинского и балкарского народов, о связях их с бытом. В этом он как бы продолжает линию исследований, намеченную еще О. Марграфом и А. Пираловым.

Таким образом, сам круг интересов этнографического исследования обуславливает прежде всего освещение национальных осо-

бешностей изучаемых объектов: места народного искусства в этнической культуре, связей декоративно-прикладного искусства с другими сферами народного быта, т. е. решают прежде всего историко-этнографические проблемы. Материалы этнографии в этом плане служат почвой и арсеналом для искусствоведческого исследования, и в то же время искусствовед сталкивается с необходимостью специфического обзора материала по народному искусству, поскольку перед ним встает проблема классификации этих произведений с целью выявления чисто художественных закономерностей.

Начало этой работы было положено автором летом 1968 года экспедиционной поездкой в Карачай, где был собран обширный материал по ковроделию, одежде, по народному жилищу и утвари, камнерезному искусству. В течение последующих лет — в 1969, 1970, 1971 гг. автором велись сборы материалов по народному искусству балкарцев и карачаевцев. Были привлечены также архивные материалы КБНИИ, коллекции краеведческого музея г. Нальчика, а также Государственного музея этнографии народов СССР в г. Ленинграде и Государственного музея Грузии в г. Тбилиси.

Обследование территории Балкарии и Карачая с целью выявления памятников народного творчества должно продолжаться. В научный фонд предстоит внести еще немало произведений народных мастеров. Но уже имеющиеся материалы позволяют довольно обстоятельно рассмотреть специфические черты национального искусства карачаевцев и балкарцев не только в их современном состоянии, но и проследить пути их формирования в совокупности всех культурно-исторических и социально-экономических процессов.

Краткий историко-географический обзор

Связанные между собой общностью происхождения, балкарцы и карачаевцы говорят на одном из тюркских диалектов, близки по характеру культуры, по устоявшимся формам бытового уклада. Разделение между обоими родственными народами можно провести скорее по географическим признакам, чем по национально-культурным. Балкарцы живут с восточной стороны Эльбруса, карачаевцы — в его западных отрогах. Балкарцы занимают пять горных ущелий — Черекское, Хуламо-Безенгийское, Чегемское, Баксанское, а также верховья р. Малки. Карачаевцы обжили верховья Кубани и ее притоков — Теберды, Зеленчука. Горные хребты, раз-

деляющие территорию Балкарии и Карачая на относительно изолированные друг от друга районы, до какой-то степени локализовали и отдельные черты национальной культуры.

Человек заселил горные ущелья Балкарии и Карачая в глубокой древности. Уже носители кобанской культуры, как свидетельствуют археологические памятники, имели в горных ущельях развитое скотоводство, причем именно в тех формах, которые дошли до современности. У них господствовало отгонное скотоводство (65, с. 301—311), что в свою очередь определяло сложение ремесел, связанных с обработкой овечьей шерсти.

Начало железного века в жизни древних кавказских племен относится еще к доскифскому времени. В VI—IV веках до н. э. их культура испытала весьма ощутимое влияние культуры кочевников-скифов. В захоронениях того времени, обнаруженных на территории Балкарии, наряду с изделиями кобанской культуры, попадаются и скифские предметы — бронзовые наконечники стрел, железные мечи, наборы конской сбруи, а также вещи, декорированные в скифском «зверином стиле» (65, с. 355—356) и т. п.

Новый этап развития материальной культуры, основанный на использовании такого могущественного материала, как железо, создал предпосылки для развития более совершенных средств производства, повлиял на формирование новых общественных отношений и возникновение духовных ценностей непреходящего эстетического значения.

Именно в это время зарождается героический нартский эпос с его воспеванием ремесел, связанных уже с обработкой железа, с культом бога-кузнеца Дебета Златоликого. Правда, такие и, очевидно, не менее древние ремесла, которые возникали на базе обработки скотоводческого сырья, как, например, ковроделие, мало нашли отражения в балкарском и карачаевском фольклоре. Это происходило, вероятно, потому, что эти ремесла издревле находились в женских руках, а в связи с распадом материнского рода отходили на задний план и на новом этапе общественного развития не могли уже считаться важными и почетными.

В этногенезе карачаевского и балкарского народов, как известно, принимали участие алаанские племена, появившиеся в Предкавказье в начале нашей эры. Расцветом Алании в X—XII веках и связями ее с тогдашним культурным миром — Византией, Русью, Грузией, Арменией — объясняется проникновение на Северный Кавказ христианства

(67). На территории Карачая и Балкарии от этих времен остались памятники христианского зодчества — особенно много обнаружено их на р. Зеленчук, в верховьях Кубани. Некоторые из храмов сохранили следы фресковой живописи, христианские кресты и греческие надписи на камнях (69).

В период монгольского нашествия племена алан и кочевавших по соседству с ними половцев укрылись в безопасных горных ущельях, где смешались с древнейшим местным населением (76, с. 310). Племена тюркоязычных кипчаков-половцев, по мнению Л. И. Лаврова, явились основным этническим ядром карачаевцев и балкарцев (73, с. 76—77). Тюркский язык стал господствующим, сохранив ощутимые следы аланского (6). Кипчакские племена привнесли в местную культуру широкую струю своих традиций, сложившихся в тюркоазиатской среде. Надо полагать, что развитию ремесел, таких, как производство узорных войлоков, способствовали условия жизни древних овцеводов — степных предков балкарцев и карачаевцев (109, с. 102). Элементы кипчакской культуры в наиболее доказательной форме обнаружены в Верхне-Чегемском погребении, относимом историками к XIII—XIV векам (51, с. 205). Найденная здесь женская одежда — кипчакская не только по своему покрою, но и по типично кочевническому материалу — войлоку, из которого изготовлены отдельные ее детали. Подобный способ украшения платья, характер его покроя во многом сохраняются в одежде балкарских и карачаевских женщин, вплоть до XX века. Связи с тюркскими культурами подтверждаются и устным фольклором. Ярко свидетельствует об этом сохранившийся у карачаевцев и балкарцев культ небесного божества Те́йри, не известный соседним кавказским народам (73, с. 109).

Этническое лицо балкарцев и карачаевцев окончательно определилось уже после монгольского нашествия в XIII—XIV вв. Ранние письменные источники называют балкарцев именем «Басиани» и указывают их местожительство в Черекском ущелье. Так повествует надпись на кресте XIV—XV веков в Цховатской церкви в Южной Осетии (73, с. 78). Пять балкарских ущелий были заселены балкарцами, как сложившейся народностью, полностью уже в XVII веке. С этого времени в источниках упоминаются и карачаевцы. Вначале они жили в Баксанском ущелье, а позднее переехали в верховья Кубани. Баксанское ущелье заняли выходцы из Безенгиевского ущелья (73, с. 83—84).

Таким образом, с XVII века балкарцы и

карачаевцы располагаются в восточных и западных отрогах Эльбруса, расселяясь в тех же ущельях, где проживают и сейчас. Только Тебердинское ущелье стали обживать в первой половине XIX века выходцы из Баксана, оставшиеся в живых после одной из эпидемий чумы. Да в годы Советской власти многие горные аулы выселялись в предгорья в более благоприятные для жительства места.

Сложный исторический процесс становления балкарского и карачаевского народов, безусловно, не мог не найти отражения в формах их материальной и духовной культуры. С одной стороны, устойчиво сохраняются в них древние кавказские элементы, ведущие свои корни от кобанской культуры и находящие свои аналогии у соседних народов. Но наглядно выражены и преемственные связи со степными кочевническими культурами, подтверждаемые не только археологическими материалами, но и сходными формами народного искусства тюркоязычных народов Средней Азии и Казахстана.

Формирование национальной культуры балкарцев и карачаевцев происходило в условиях интенсивных и разносторонних контактов с населением сопредельных районов Грузии, Кабарды, Осетии. Позднее, приблизительно с XVIII—XIX веков, возрастает значение такого крупного художественно-ремесленного очага на Северном Кавказе, как Дагестан. Влияние это осуществлялось главным образом через посредство мастеров-отходников.

Развитию многих видов народных ремесел способствовали и брачные связи, сближавшие отдельные фамилии соседних народов. В этих случаях распространялись женские рукоделия, входившие, как правило, в приданое невесты — такие, как шитье золотом, плетение галунов, изготовление одежды и ковроделие (108, с. 178).

Сложение балкарско-карачаевской народности со своей собственной культурой и особенностями жизненного уклада совпадает с развитием феодальных отношений, при которых над основной массой крестьян-скотоводов и пастухов возвышались князья (таубии). Характер этих отношений оставался во многих чертах почти неизменным вплоть до Октябрьской революции. Определенные условия для развития домашних ремесел складывались в замкнутом цикле натурального хозяйства. Зависимость массы угнетенного населения от феодальной верхушки вуалировалась сложной системой патриархально-родовых связей, обычаев и на-

родных обрядов. В духовной культуре балкарского и карачаевского народов долго сохранялись многие языческие верования, пробивавшиеся сквозь толщу господствующей религии — мусульманства.

Богатая кавказская фауна обеспечивала карачаевцам и балкарцам такой дополнительный промысел, как охота. Это сказалось, в свою очередь, на народных мифологических представлениях, например, на поклонении богу охоты Абсаты, а также почитании некоторых священных животных.

Основой хозяйства в течение всего долгого исторического пути, проделанного карачаево-балкарским народом, продолжает оставаться овцеводство, значение которого в жизни народа даже нашло отражение в образе золоторогого бога Аймуша — мифологического покровителя пастухов.

В этих многогранных связях материальных и духовных сторон общественной жизни балкарского и карачаевского народов, вероятно, и надо рассматривать их художественное творчество. Особенно неотделимы от народного быта его прикладные формы. Вещи крестьянского обихода прежде всего рождались не из эстетических запросов, а из практических потребностей. Это тем более существенно в условиях скотоводческого хозяйства. Но изготавливая вещь для собственного употребления, овладевая свойствами материала и тайнами технологии, мастер на высоком уровне умения снабжает эту вещь особыми эстетическими качествами. Ставшее уже классическим положение, что «человек формирует материю также и по законам красоты» (I, с. 566), помогает определить сущность этого явления. Несмотря на то, что в изделиях карачаевских и балкарских умельцев сравнительно редки собственно изобразительные формы, сами вещи, их формы и украшения часто оказывались опоэтизированным осмыслением природы, жизненных явлений. Преображенные творческой силой народного художника, лучшие вещи крестьянского быта мы можем отнести к высокому рангу искусства. Им присущи и совершенство техники, и художественная выдумка оформления. Через образ предмета, по определению Н. В. Гоголя, мы начинаем понимать образ человека, создавшего его, его мироощущение и мировоззрение. Ведь побеждая сопротивление материала, овладевая тайнами мастерства, народный художник испытывает чувство торжества над ними и радость созидания. Эти чувства, подсознательно вкладываемые мастером в произведение искусства,

всегда ощущаются через жизнерадостное начало многих вещей, их праздничную приподнятость.

Поэтические грани прикладного искусства, народного в особенности, наиболее доходчиво воспринимаются в ансамбле жилого комплекса. Привычная обстановка функционирования предмета в естественной среде придает ему задушевность, выявляет его образную выразительность. Жилищная среда подчеркивает человеческий смысл бытовых вещей. Наверное, потому оборонительные башни Балкарии и Карачая, так же как и надгробные памятники на этой территории, должны рассматриваться как в непосредственной связи с окружающей природой Кавказа, так и в соотношении с жилищем человека. Ведь именно в умении народного строителя подчинить природные и материальные возможности конструктивно-художественным задачам и выработывался выразительный образ балкарского и карачаевского дома. Его массивные конструкции — огромные сосновые балки перекрытий и столбы-опоры сделаны из вековых сосен без применения пилы, сложенные из монолитных камней скамьи и крепкие, из толстых плит, полки для различной посуды — все было сработано прочно, с завидной долговечностью, как бы под стать образам могучих богатырей парского эпоса.

Веками создавался этот суровый и выразительный образ жилища, где все изготовлялось из материала, предоставленного матерью природой, и определялось патриархальным образом жизни большой семьи — открытый очаг в центре, «тёр» — почетное место главы рода, сложенные стопкой и закрытые узорными коврами постели, домашняя утварь, сделанная руками самих хозяев. Все было отмечено простотой и целесообразностью, дышало своеобразной художественной силой.

Из народных ремесел Карачая и Балкарии лишь немногие обособились в самостоятельную отрасль хозяйства. Промыслом в его зачаточном состоянии можно определить в основном занятия оружейным, кузнечным и камнерезным делом. Но в условиях жестокой конкуренции с крупнейшими дагестанскими художественными центрами эти местные производства к XIX веку находились в стадии полного угасания. Более жизнестойким оказалось камнерезное искусство. Поддерживаемое традицией мусульманского культа, оно развивалось на местной основе, хотя и не без влияния камнерезного искусства Дагестана.

Некоторыми чертами самобытности отличались изделия местных кузнецов. Особенно много выдумки вкладывалось в формы светильников. Но с развитием торговых отношений самодельные «чырахтапы» были вытеснены керосиновыми лампами.

Другие ремесла, вызванные к жизни чисто бытовыми потребностями, как, например, изготовление деревянной посуды, были налажены в собственном хозяйстве.

Жизненными функциями обладают и формы народной одежды, которые несли, пожалуй, и наибольшую эстетическую нагрузку, особенно в праздничном ансамбле. Связанные с народными понятиями красоты, многие украшения его и теперь хранят в себе заряд большой художественной силы.

Важную роль в бытовом укладе карачаевцев и балкарцев играли войлочные ковры — кийизы. Как необходимый компонент многих обрядов и народных обычаев, они отвечали вместе с тем и эстетическим потребностям. В сумрачном интерьере горской сакли они становились как бы ее художественным акцентом. Кийизы вывешивались на самое видное место на стене, ими покрывалось самое почетное сиденье, где хозяин дома принимал гостей. В особом углу, богато декорированном кошками, в своем свадебном наряде принимала поздравления невеста. А поскольку в доме ковры появлялись главным образом вместе с ее приданым, то они представляли собой как бы и символ ее рода. Именно поэтому придавалось столь важное значение красоте этих изделий и выполнялись они с такой выдумкой и тщательностью.

Кошмы, связанные со свадебным обрядом, отличаются повышенной красочностью, жизнерадостностью. Специальные кошмы изготовлялись для погребального обряда. На них покойника отправляли в последний путь. Понятно, что в этом случае подбиралась сдержанная гамма цветов, более строгие формы орнамента. Многообразие применения войлочных ковров в быту, их различное ритуальное значение способствовали выработке и многообразию их орнаментальных форм, красочной палитры.

Современное состояние народного искусства

Народное прикладное искусство балкарцев и карачаевцев в связи с глубокими социальными преобразованиями и изменениями жизненных условий тоже претерпевает существенные изменения. Одни его виды

давно уже не находят применения в народном быту и забываются. Например, почти полностью прекратилось гончарное производство, изготовление резной деревянной посуды, угасает кузнечное ремесло, тиснение и аппликация по коже. Но, исчезая из быта, изделия старых мастеров продолжают сохранять значение своих художественных образов и начинают как бы вторую жизнь в виде музейных экспонатов. Еще долго будут представлять собой большую эстетическую ценность произведения золотшвейного искусства, кузнечного и камнерезного дела с богатством их орнаментальных форм, непререкаемым совершенством художественного опыта. Другие, не менее значительные из традиционных видов народного искусства, и сейчас остаются жизненно важными в быту колхозников. Сохраняемые национальными вкусами балкарцев и карачаевцев, специфическими условиями высокогорного климата, а также сугубо эстетическими запросами современного сельского и городского населения, они приспосабливаются к новым жизненным потребностям. Это относится больше всего к войлочным ковровым изделиям — кийизам.

Некоторые виды народного искусства балкарцев и карачаевцев, заимствованные извне уже в последнее время, такие, как плетение кружев, вязание на спицах и т. д., только формируются и приобретают некоторые черты художественной самостоятельности.

Восприятие произведений народного декоративно-прикладного искусства, оценка их эстетической значимости (так же как и восприятие национального) не может не зависеть от того, с каких позиций понимается их содержание, какое место занимают они в жизни общества. Понимание традиционных форм искусства во многом определяется историческими или социальными факторами. В этом смысле отношение к народному декоративно-прикладному искусству у разных групп общества может быть различным.

Если взять, например, войлочный ковер, все еще популярный в современном быту карачаевцев и балкарцев и очень выразительный как произведение искусства, то в отношении к нему можно наблюдать совершенно разные степени оценок, даже несхожесть восприятий.

Народная мастерица при изготовлении узорного войлока исходила из необходимости создать прочную, удобную для использования вещь и не только привлекательную с

точки зрения эстетической, но и наполненную смысловым содержанием. Этот максимум необходимых качеств предмета мастерица извлекала из имеющихся в ее распоряжении конструктивно-технических возможностей, а также использовала при этом опыт вековых художественных традиций, многозначную символику его средств.

Образное содержание узорного войлока продолжает черпать из золотого фонда традиционных форм и современная мастерица. Когда-то отражавшая древние религиозные и культовые представления, образная основа кийиза теперь уже часто переосмыслена, но по-прежнему опоэтизирована тем, что органично сочетается с народными обрядами и обычаями, в которых наиболее полно выражена ее древняя семантическая сущность.

Интерес к наиболее декоративным формам народного искусства проявляет современный городской житель. В самобытности, даже экзотичности форм его радуют осязаемые связи с национальной культурой. Рукодельностью таких изделий народных мастеров он стремится оживить стандартную обстановку городской квартиры. Может быть, несколько упрощая эти чувства и потребности горожанина, старается удовлетворить существующий спрос сувенирная промышленность. Правда, созданные на базе народного искусства изделия далеко не всегда способны погасить ностальгию по национальной художественной культуре.

И уже совсем с иных эстетических позиций подходит к восприятию народного искусства профессиональный художник. В изделиях неграмотных мастериц он тоже ищет выражение основ национального характера, но в колорите, логике композиции, орнаментальных мотивах он хочет добиться разгадки народного мировоззрения. В традиционных формах, идущих из глубины веков, художник

обнаруживает неожиданные ассоциации с современностью.

Исследователь народного творчества оценивает этот феномен с точки зрения проблем, поставленных его методологией. Перед ним встает сложная задача расшифровки языка символов как в древних художественных представлениях, которые используют в своем творчестве мастера, так и в традиционных орнаментальных формах и мотивах, сложившихся на более поздних этапах развития.

На пути к более полному пониманию народного искусства исследователь прибегает к помощи ряда смежных наук. В поисках наиболее глубоких его истоков, например, приходится обращаться к археологическим материалам, а закономерности развития художественных форм бытовых предметов сверять со сведениями этнографии. Национальная самобытность отдельных символов и терминов подтверждается лингвистикой. В исследовании народного искусства чрезвычайно важно проследить и эволюцию многовековых художественных традиций, и отражение в них характерных черт быта, и следы культурного взаимодействия с соседними народами.

И в то же время в привычных художественных формах и цветовых сочетаниях, в устоявшихся орнаментальных комплексах фиксируется то неизменное, неповторимое, что можно считать национальной сущностью народного искусства. В естественной простоте и рукотворности, безупречности форм его изделий накоплены мудрость и зрелость художественного опыта многих поколений мастеров. В них заключено то непреходящее, что может стать основой и для освоения всего творческого наследия народа в его еще живых формах, и для становления современного профессионального искусства. Именно это и представляется в настоящее время наиболее актуальной научной задачей.



Глава I

НАРОДНАЯ АРХИТЕКТУРА И ИНТЕРЬЕР

Народное жилище

О традиционном облике поселений балкарцев и карачаевцев судить в настоящее время становится все затруднительнее. Все большее число старых селений перестраивается по современной системе, все меньше сохраняется домов архаичного типа. Покинутые жителями старинные аулы разрушаются, и не только от атмосферных воздействий, но и по причине использования местными жителями сохранившихся там построек как готового строительного материала. Вот почему важно уже теперь успеть зафиксировать, обследовать и привести в систему все наиболее характерное, самобытное и художественно значительное, что создано народными зодчими Карачая и Балкарии.

Процесс формирования и развития типов народного жилища и общественных сооружений в основном определяется взаимодействием социальных и хозяйственно-экономических предпосылок, природно-климатических условий и этнокультурных традиций.

Уже само расположение карачаевских и балкарских поселений с древних времен вблизи горных пастбищ, в изолированных труднодоступных ущельях диктовалось как интересами скотоводческого хозяйства, так и условиями безопасности. Народным строителям приходилось считаться и с сильно пересяченным рельефом, и с малоземельем в ущельях. Отсюда особенности террасного расположения поселений. Жилища обращались фасадом в южную или юго-восточную сторону. Все балкарские и карачаевские аулы расположены, как правило, на солнечных склонах гор. Это, в частности, делало их внешний вид более жизнерадостным, приветливым.

Находясь под естественной защитой гор и бурных речек, карачаевцы и балкарцы в

смутные времена прибегали все же и к строительству искусственных укреплений. Крепостные сооружения и дозорные башни, возвышаясь своими вертикалями над массивами жилищ с их плоскими кровлями, придавали аулам неповторимый облик.

Своеобразие народной архитектуры Карачая и Балкарии было отмечено исследователями XIX века. Свои впечатления о балкарской архитектуре оставил В. Ф. Миллер, в конце XIX века побывавший в Черекском и Хуламо-Безенгийском ущельях (82, с. 75—78). Один из студентов, членов его экспедиции, запечатлел в своих рисунках крепостные башни Зылги.

В своих путевых очерках Н. Динник (42) и Н. Харузин (117), мимоходом упомянув о тесноте балкарских поселений, об их узких улочках, жилищах с плоскими крышами, врезающимися в горные склоны, акцентирова-

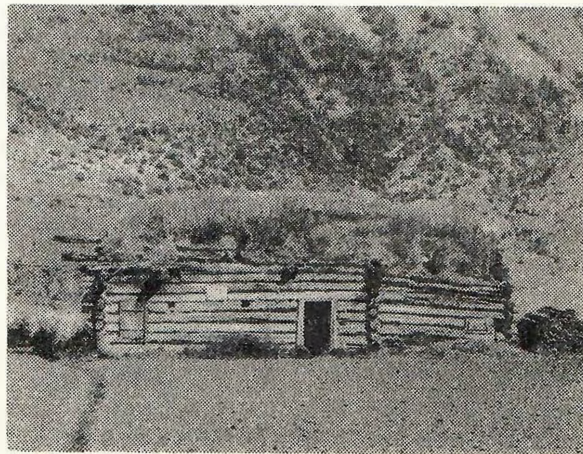


Рис. 7. Срубное жилище в с. Хурзук.

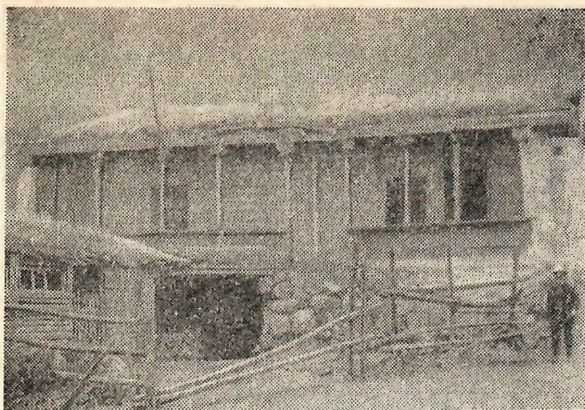


Рис. 8. Старое деревянное жилище в с. Хурзук

ли внимание в основном на оборонительных башнях и крепостных сооружениях.

Особенно большую ценность представляют для нас рисунки и фотографии, сохранившие внешний вид древних балкарских и карачаевских памятников зодчества. Рисунки Д. А. Вырубова (29) изображают крепостные сооружения и оборонительные башни Черекского, Чегемского ущелий не только в лучшей сохранности, чем они есть теперь, но и в окружении к настоящему времени уже



Рис. 9(1). Каменная ограда в с. Верхняя Балкария

плохо сохранившихся соседних жилых построек. В альбоме довольно отчетливо представлены крепостные комплексы Бозиевых, Абаевых, почти в полной сохранности все башни в том же Черекском ущелье и даже остатки фресок разрушенного христианского храма в Хуламе. Интересные данные о народных жилищах и их внутреннем устройстве можно найти в работах Е. Баранова (16).

В советское время исследованием балкарского народного жилища занимался архитектор Э. В. Бернштейн, который оставил очень ценный материал не только с верными наблюдениями специалиста, но и красочно зафиксировал объекты, которые в настоящее время уже не существуют. В сборнике материалов научной сессии 1959 года, посвященной происхождению балкарцев и карачаевцев, архитектор обобщил свои наблюдения в специальной статье (22).

Ряд оборонительных башен Балкарии довольно обстоятельно обследован и описан археологической экспедицией КБНИИ и краеведческого музея в 1960 году (9). Полный учет и более глубокая хронологическая систематизация башенно-склеповых сооружений Карачая и Балкарии содержатся в археологических исследованиях И. М. Чеченова (119) и И. И. Мизиева (81).

В настоящем разделе речь пойдет о характерных особенностях народной архитектуры балкарцев и карачаевцев, об основных строительско-художественных принципах, о некоторых процессах развития ее форм.

Несмотря на многие общекавказские черты, складывавшиеся в народной архитектуре Балкарии и Карачая под влиянием природных и хозяйственно-бытовых факторов, в формах поселений, композиции жилищ, характере строительных элементов развилась и сугубо местные, локальные варианты, типичные только для отдельных ущелий.

Если овцеводческий профиль хозяйства нашел отражение в принципах планировки жилищного комплекса и характере хозяйственных построек, то в сложении основных строительных приемов отчетливо сказывается применение местных материалов — камня, сосновых бревен, глины и щебня.

В более влажных западных ущельях Карачая при обилии лесных массивов в строительстве жилищ применялось в основном дерево. Бревенчатые постройки придавали характерный облик старым карачаевским аулам — Хурзуку, Учкулану, Карт-Джурту. Технические приемы использования дерева в конструкциях жилища, в его украшениях, в

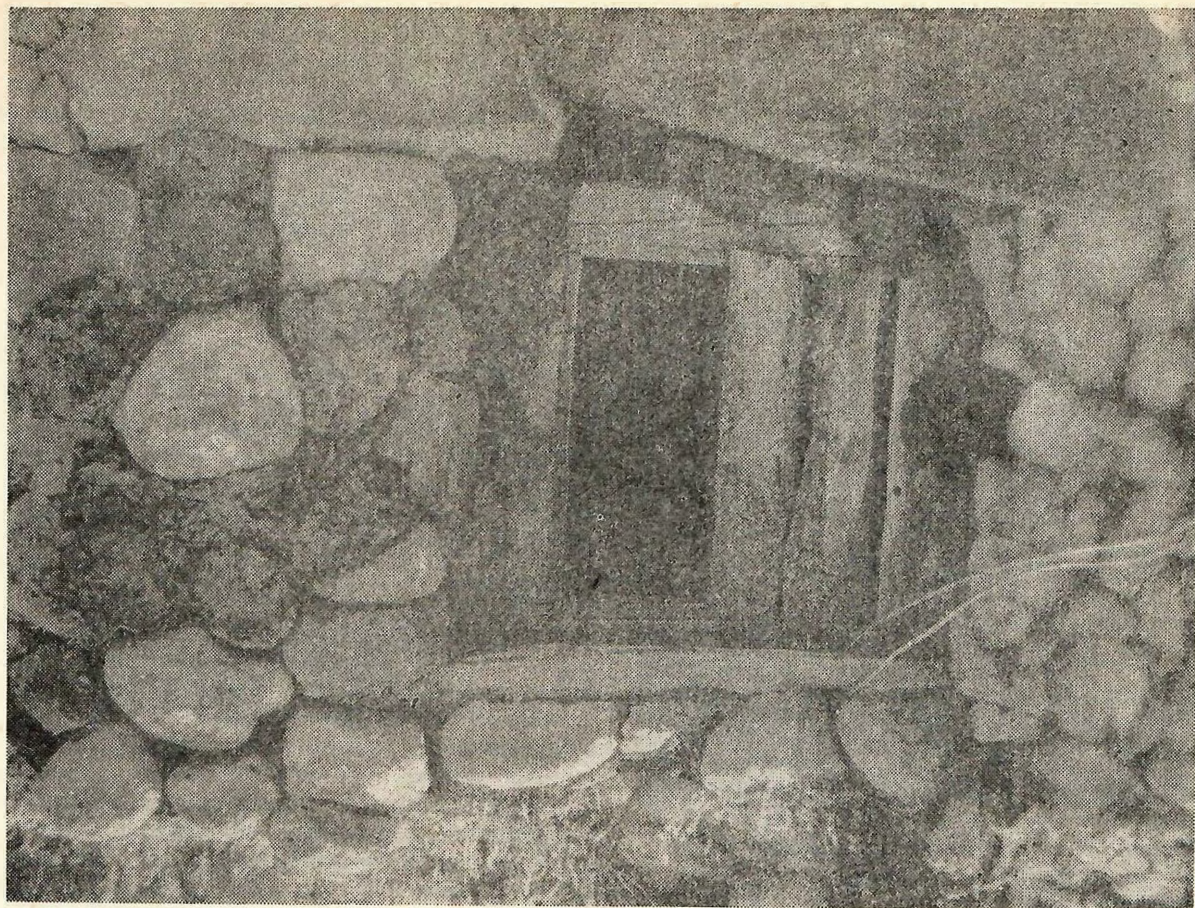


Рис. 9 (2). Часть стены старого дома в с. Верхний Чегем

изготовлении мебели в этих карачаевских ущельях значительно разнообразнее, чем в балкарских.

В самом же восточном из всех балкарских ущелий — в Черекском, где издавна ощущался недостаток строительного леса, получили большое развитие каменные формы построек. Крупнокаменная кладка стен и оград определяла внешний облик поселений — Курноят, Зылги, Кунньюм, Ишкаиты, Шики, Безенги.

В других балкарских ущельях существовали промежуточные строительные формы, с постепенным переходом в соотношениях каменных и деревянных элементов в постройках в одних случаях к дереву, в других — к камню. Так, для Бакаевского ущелья характерны одновременно как деревянные срубы, так и дома, сложенные из камня. В Чегемском ущелье верхняя часть каменных стен жилища обычно завершалась венцом из нескольких бревен.

В предгорных и новых поселениях, таких,

как Старая Джегута, Гунделен, Кашкатау, Теберда, куда балкарцы и карачаевцы переселились во второй половине XIX — начале XX веков, развивались более современные строительные формы, с применением уже новых материалов — самана, железа, досок.

Известные нам варианты народных балкарских и карачаевских строений, таким образом, совпадают с географическим и административным делением этого края на ущелья. Это облегчает задачи систематизирования при исследовании народной архитектуры Карачая и Балкарии.

Особенному развитию мастерства каменной кладки в Черекском ущелье способствовало наличие мягкого слоистого камня, который давал возможность выработать при возведении стен определенную правильность в соблюдении горизонтальных рядов, и даже позволял делать приблизительную разбивку пинов. Здесь, в Черекском ущелье, из-за нехватки леса при строительстве жилищ довольно часто применялись в оконных проемах



Рис. 10. Каменная перемычка оконного проема, с. Зылги

каменные перемычки (рис. 10). На этой основе черекскими мастерами применялась в практике строительства система «ложного свода». Крупные проемы перекрывались путем наращивания боковых выступов каменных плит, закрепленных в толще стены. Подобный способ перекрытия известен многим народам Кавказа. Его классическим образцом в истории архитектуры считается ложный свод в Микенах.

О поселениях Хуламо-Безенгийского ущелья лучше всего можно судить по наиболее сохранившемуся селению Шики. Здесь та же скученность застройки по южным склонам гор, плотное расположение жилых и хозяйственных построек, как и в Черекском ущелье.

Кладка стен в Хуламо-Безенгийском ущелье отличалась несколько большим совершенством. Выделялись правильные ряды, сложенные из плитняка. В отдельных домах каменные стены укреплялись уложенными в их толще деревянными тягами. Более высокое мастерство возведения стен жилищ наглядно демонстрируется и введением кладки «в елочку», что очень оживляет гладь стен.

Прием имеет практическое, антисейсмичное назначение. Здесь же, в Шики, он применялся с чисто декоративной целью.

Поскольку сама техника каменной кладки стен насухо как черекских, так и хуламо-безенгийских жилищ не могла гарантировать большую прочность, то требовалась дополнительная поддержка в виде опорных столбов, принимающих на себя часть нагрузки от кровли (рис. 11).

Сохранившиеся до наших дней отдельные дома Шики позволяют составить представление не только о системе возведения стен, но и о способах кровельных перекрытий, о наиболее типичных формах очага. Здесь более обильно, чем в Черекском ущелье, применялось в жилищном строительстве дерево. В качестве мауэрлата использовалось уже не одно бревно по периметру стен, как в черекских домах, а составлялся венец из двух-трех связанных между собой бревен.

Для многих домов Шики характерны выразительно разработанные соотношения несущих и несомых элементов дома. Опорные столбы, как правило, устанавливаются на плоский камень, который выполняет функцию защиты дерева от влаги и оседания столба в грунт. В верхней части в роли подбалки применяется деревянная подушка, довольно отчетливо напоминающая простейшей формы капитель (рис. 11).

Конструктивный прием балочного перекрытия постройки обдажен предельно ясно. Соотношения балок и прогонов с несущими частями, а также пропорции самих «колонн» с каменной «базой» и квадратной «капителью» настолько органичны, что производят определенно художественное впечатление.

Внешний облик домов старых аулов Черекского и Хуламо-Безенгийского ущелий отличается сравнительно большей замкнутостью объемов, чем более открытые строения Черекского ущелья. В таких аулах, как Думала, Булунгу, хотя и остается тот же потеррасный принцип расположения поселений по склонам гор, то же стремление обратить фасады домов в южную сторону, но внешний вид их говорит о совершенно иных строительных методах. Дома этого типа имеют открытые галереи с навесами. Галереи образуются поперечными балками перекрытий, выпущенными на фасад и поддерживаемые рядом столбиков. Обращенные к солнцу галереи своими затенениями выделялись на побеленных плоскостях стен. Необходимые в утилитарном отношении (тень под навесом,

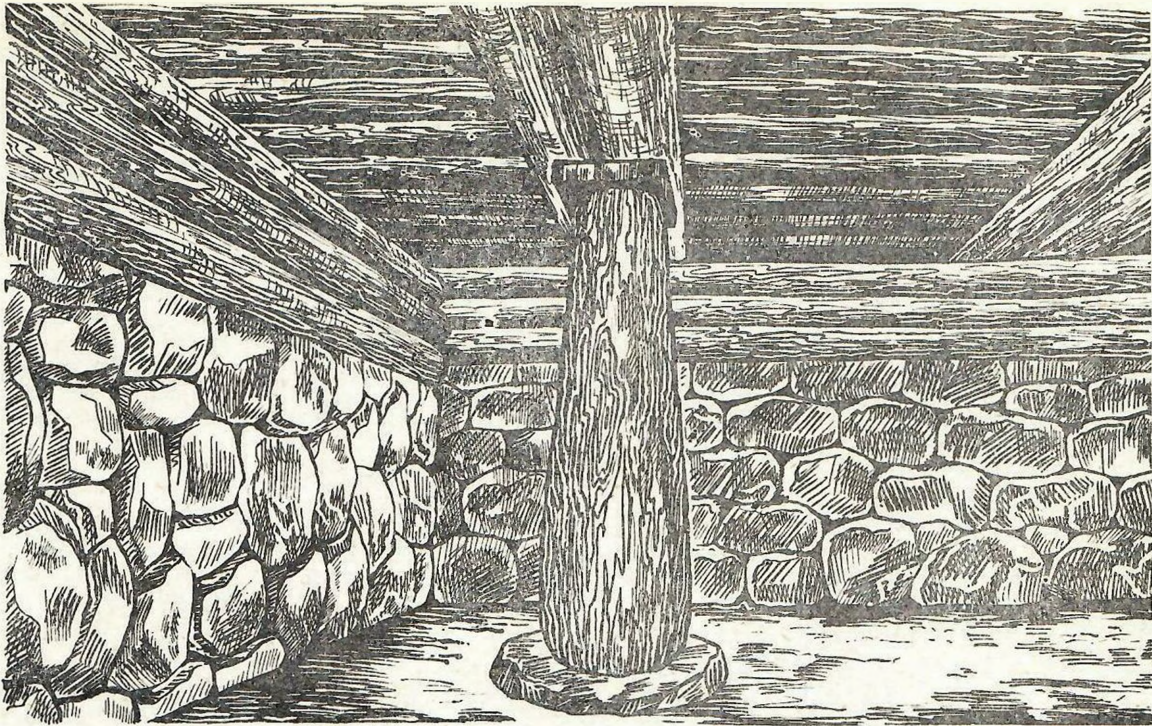


Рис. 11. Опорный столб в жилище, с. Шики

давала удобства для хозяйственных работ, предохраняя от дождя и жары), галереи несли и эстетическую нагрузку, игрой светотени обогащая фасадную плоскость, придавали более живописный характер внешнему облику жилища.

Для Баксанского ущелья, изобилующего отличным строевым сосновым лесом, характерны одновременно как каменные постройки общебалкарского типа (в селении Верхний Баксан), так и бревенчатые срубные, родственные карачаевским (селения Тегенкли, Эльбрус).

В Баксанском ущелье, по мнению некоторых исследователей, более древним ядром дома является деревянный сруб. Но длительный опыт жилищного строительства в Черекском и Хуламо-Безенгийском ущельях мог бы, с другой стороны, свидетельствовать и о не менее глубокой древности каменных форм.

В Карачае бревенчатые дома складывались из цельных сосновых стволов, от чего зависели и размеры жилого помещения и его структура. Это особенно характерно для построек той эпохи, когда строители еще не знали пилы. Поперечные стены определялись длиной этих бревен, продольные — в случае необходимости — наращивались. Бревна соединялись способом, известным в строитель-



Рис. 12. Двери в старом жилище, с. Верхний Чегем

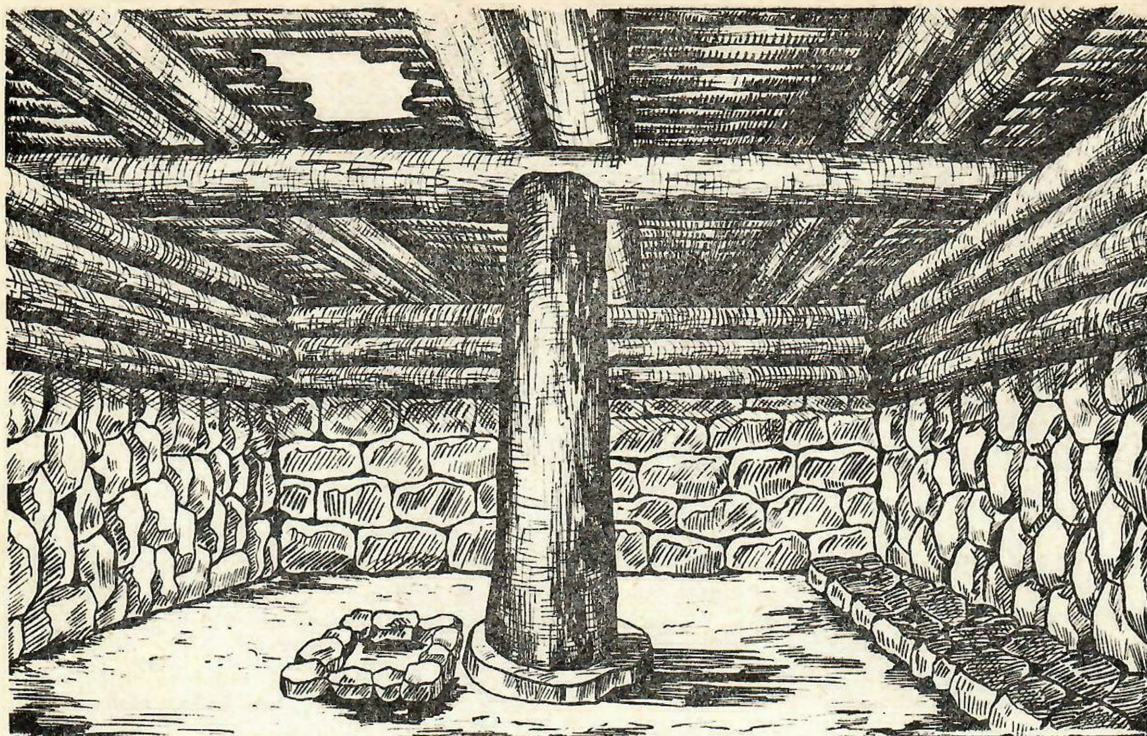


Рис. 13. Деталь конструкции дома Ахмана Кулиева, с. Верхний Чегем

ной практике под названием «охлуп с остатком». Пользовались с этой целью ошкуренными с зачищенными сучками сосновыми бревнами. Опыт возведения их у карачаевцев основан на древних традициях. Вероятнее всего, здесь не обошлось без влияния строительных принципов соседних северокавказских народов. Срубные формы жилища известны на Кавказе с античных времен.

Для устройства двускатной кровли, а это важно при влажном климате Карачая, продольную балку — матицу — приподнимали при помощи коротышей, поставленных на поперечины в местах перекрещивания. Часть тяжести от крыши принимали на себя боковые прогоны, тоже подпираемые подставками поменьше. Иногда этим подставкам придавали фигурный силуэт, и тогда они назывались «маймул» (обезьяна); эти подбалки указывают на умение карачаевских строителей довольно уверенно обращаться с деревом.

Планировка карачаевской усадьбы аналогична балкарской — она диктуется рельефом местности, формой расположения приусадебного участка. Крытые хозяйственные дворы, впервые описанные Е. Студенецкой, свойственны были, вероятно, больше карачаевцам. В балкарских ущельях они сохранились лишь

единицами (наблюдались автором в ауле Булулугу).

Если пристально всмотреться в многообразие сохранившихся форм народного жилища балкарцев и карачаевцев, попробовать сопоставить материал ныне существующих построек или их следов в полуразрушенных поселениях с сохранившимися дореволюционными фотографиями, а также довоенными чертежами, обмерами и архитектурными рисунками, сделанными Э. Б. Бернштейном, то можно проследить его эволюцию от самого простого типа полужемлянки до многоэлементной постройки более позднего времени.

Наиболее архаичные формы жилья, разумеется, не сохранились в их натуральном виде. О существовании их можно судить лишь по названиям отдельных помещений (джер уй — землянка). Представление же об их формах можно составить по хозяйственным постройкам «джер бау» или устройству кошей. В силу традиционности и примитивности форм в них сохраняются порой очень древние строительные приемы.

В рамках устоявшихся конструктивных приемов, применяя немногие примитивные инструменты и самые доступные из природных материалов, древние строители сумели

выработать довольно выразительные формы народного жилища, они вполне отвечали как бытовым потребностям, так и эстетическим нормам народа. Каменная кладка стен с их естественной фактурой, мощные опорные столбы и внушительные балки перекрытий, массивные двери создают весьма запоминающийся интерьер жилища большой патриархальной семьи (рис. 11—13).

В комплексе жилищных и хозяйственных построек Карачая и Балкарии порой прочитывается образ жилья, отличавшегося определенными чертами суровой замкнутости.

Наиболее ярко выраженным образцом усадьбы подобного типа представляется жилой комплекс Ахмана Кулиева в Верхнем Чегеме, упомянутый архитекторами Э. Бернштейном (22) и Г. Пионтеком (92). Основным ядром усадьбы Кулиевых является довольно обширное помещение (60 кв. м) — жилище основателя фамилии (рис. 13). О древности строения говорит сама система строительства — огромные валуны, положенные в основание массивных стен, и более мелкие камни в необработанном виде, сложенные насухо в верхней части. Судить о древности жилья можно и по редкостно огромным бревнам, почти не используемым в последующее время в конструкциях жилищных сооружений. Система перекрытий устроена так, что земляная кровля давит не столько на стены (сложенные без связующего раствора, они вряд ли удержали бы тяжесть в 60 тонн), сколько на опорные столбы вдоль стен и центральные промежуточные опоры, тоже из вековых сосен, которые теперь уже не встречаются в окрестностях.

Для большей прочности поперечные балки уложены были еще на венец, срубленный из четырех бревен, тянущийся по периметру стен. Накат из более тонких бревен — основание для кровельной насыпки из земли и каменных плит, располагается на сдвоенных прогонах. Последние поддерживаются поперечными балками. Конструкция глубоко продумана и целесообразна.

По сохранившимся пазам на опорных столбах и стойках можно представить себе деление этой высокой, в 5 метров, постройки на отдельные хозяйственные и жилые зоны.

Потемневшие от времени и дыма балки и опорные столбы своими пропорциями и массивностью и сейчас производят впечатление подлинной монументальности. Лишенные декоративной отделки, лишь слегка обработанные топором, деревянные детали своей простотой и естественностью фактуры выяв-

ляют активность каменных стен, подчеркивают особую материальность и устойчивость всех форм жилища.

Спереди наружный фасад дома несколько напоминает крепостную постройку: толстые стены крупнокаменной кладки, в которых маленькое окошко сверху кажется бойницей. Дверные косяки из цельных, лишь слегка подтесанных бревен, тоже выглядят под стать всем этим крупным формам.

Остатки родовой башни Кулиевых, вплотную примыкавшей к жилищу, вероятно, придавали этому архитектурному комплексу еще более внушительный вид. Это тоже свидетельство стремления строителей не только обеспечить безопасность семьи в беспокойные времена междоусобиц, но и создать сооружение, внушающее уважение соседей.

Если совокупность всех частей и деталей старого жилища может свидетельствовать о единстве бытовых и хозяйственных интересов семейной общины, то более поздние постройки к нему уже рассказывают о следующих этапах социальных преобразований — о распаде и разделении рода на небольшие семьи. Меняется организационная схема жилья. Выделение женатых сыновей в общем комплексе отмечается строительством новых жилых ячеек.

По периметру усадьбы теперь располагается под одной крышей ряд однокамерных помещений, пристроенных к каменной древней ограде. Общая галерея обращена в сторону двора. В этих постройках применены более мелкие бревна как для перекрытий, так и опор навеса. Очевиднее следы применения пилы. Стены оштукатурены и побелены.

Измельчение строительных форм при всей тщательности их отделки повлекло за собой изменение и в структуре жилища. Незыблемость патриархального быта, воплощенная в крепких устойчивых объемах древнего жилища, сменяется большей легкостью строений. В них отражены более подвижные формы жизни, стремление к бытовым удобствам, выраженным в изоляции небольших помещений и открытых галереях. Но пока все эти строения продолжали оставаться в рамках усадьбы, сохранялись и внешние черты патриархальной общности.

Единое помещение для скота отражает совместное ведение хозяйства. Но при дальнейшем разложении родовых отношений и в хозяйственных постройках выделяется множественность помещений, зрительно определяя полное разделение и в экономической основе семьи.

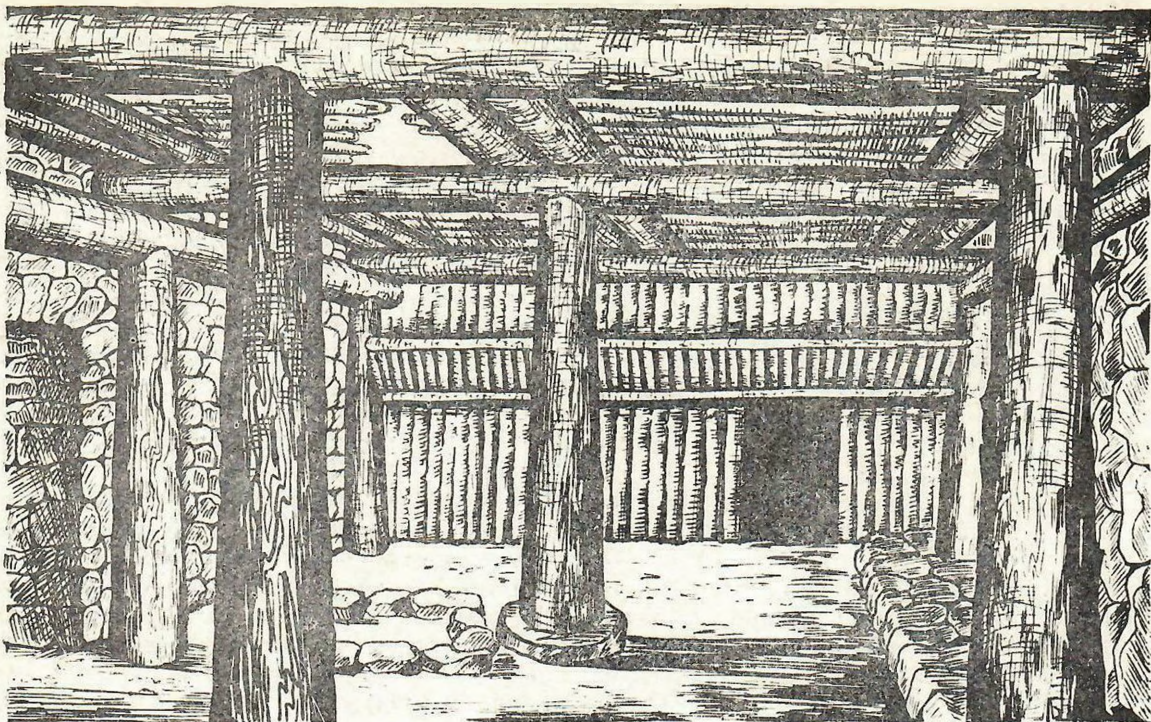


Рис. 14. Внутренний вид жилища Мухи Жабелова, с. Думала

Этими же чертами ясности конструкций, четкости архитектурного замысла отличается и наиболее древнее ядро усадьбы Мухи Жабелова в ауле Думала (рис. 14). Здесь форма открытого очага и укрупненность всех элементов дома, система перекрытий аналогична соответствующим деталям рассмотренного выше дома Кулиевых. Только три продольные балки, несущие кровлю, сдвоены. Боковые же прогоны поддерживаются более тщательно срубленными пристенными столбами. По периметру стены в верхней части идет венец из трех балок, играющих роль мауэрлата. Сохранилась в жилище Жабеловых дощатая перегородка от чулана (гуму) и горизонтальный навес около нее, вероятно, тоже использовавшийся для хранения хозяйственных запасов.

Толстые, слегка обработанные опорные столбы, законченные крупные балки перекрытия, массивные стены из камня — все это при верхнем свете из отверстия на крыше создает уже знакомое нам впечатление могучей силы, цельности патриархального жилища.

Определенный интерес представляет и планировка усадьбы с пристройками, возводившимися по мере изменений семейно-родовых отношений. Последовательность присоеди-

нения отдельных жилых ячеек можно установить по характерным строительным приемам и формам организации жилого пространства.

Помещение, непосредственно примыкающее к древней части со стороны дороги, по всей вероятности, было предназначено для овец. Оно представляло собой простой навес со стороны фасада. Потом, когда хозяйственные помещения обособились во дворе, эта часть достроилась и стала жилой, о чем свидетельствуют обмазанные глиной стены и «тырхык» — скамья для сна, сложенная из камня. Отсутствие очага в этих двух комнатах, в свою очередь заставляет предположить здесь «отоу» — комнаты для молодой, отделившейся семьи, или кунацкую.

Следующей постройкой усадьбы Жабеловых было отдельно стоящее строение, в котором и каменные стены, и тяжеловесность отдельных элементов дверей еще связаны единым характером строительных приемов с древними формами. Но наличие окна, тип пристенного очага с дымоходом говорят о следующем этапе развития жилища.

Помещение второго этажа, которое продолжается с одной стороны кунацкую и отоу, но благодаря особенности рельефа площадки дома возвышается над помещением родите-

лей, было построено, по всей очевидности, уже в третью очередь. Это подтверждается и более тонкой проработкой дверей и окна и применением связующего раствора при кладке стен, обмазкой их глиной. Хотя, с другой стороны, отсутствие самостоятельного очага в этом помещении может свидетельствовать о связи его с ядром древнего жилища.

Последующие две жилые пристройки, сделанные уже из более легких материалов — самана и плетня, обмазанного глиной, с деревянными и сквозными проемами из тонких досок, при наличии печного отопления и при полной самостоятельности расположения строения на отцовской усадьбе, говорят не только о новых строительных принципах, но и о следующем этапе разложения семейных отношений. Надо полагать, что эти жилые ячейки молодых отделившихся семей принадлежат к самому позднему этапу строительства усадьбы.

Множество хозяйственных помещений во дворе, со своей стороны, отражают также этот далеко зашедший распад патриархальных отношений.

Характерные формы развития народного балкарского жилища отчетливо прослеживаются и в усадебной застройке Ибрагима Эдокова, мельника из с. Эльтюбю (рис. 15). Мельница и жилище построены возле речки Жылгысу, и усадьба развивалась вследствие этого на удлиненном участке вдоль берега. Мельница сохранила и теперь часть прежнего оборудования, а также отдельные элементы старинного строения — перекрытия, стены. Переделке подвергнуты ее двери, окно, крыша.

Что касается старого жилища, то, если судить по форме кладки стен из необработанного камня, сложенного насухо, возрасту деревянных деталей и другим строительным элементам, приемам, его можно отнести к XVIII веку. Так полагает и архитектор Г. Пионтек (92, с. 103).

По внушительному виду интерьера, где потолочные балки из вековых сосен покоятся на столбах огромного диаметра, а косяки дверей сработаны из крупных брусьев, где все цельно и крупногабаритно, — постройку Эдоковых можно соотнести с домом Ахмана Кулиева и Мухи Жабелова.

Отличает дом Эдоковых еще более тщательная обтеска центрального столба и пристенных опор, сделанных в виде четырехугольных пластин. Очаг с дымоходом, расположенный у фасадной стены, свидетельствует тоже о более совершенных строительных



Рис. 15. Дом Ибрагима Эдокова, с. Эльтюбю

принципах. Но фасад дома Эдокова все еще целиком выражает идею патриархального жилища-крепости. Глухая стена и массивная дверь, вырезанная из толстой пластины дерева, оттеняют своей фундаментальностью более измельченные формы последующих построек усадьбы.

Новые пристройки, обладающие более дробными пропорциями, уже не нуждаются во внутренних опорных столбах. Боковые прогоны свободными концами выносятся наружу, образуя навес галерей. Но столбы, поддерживающие навес, обтесаны до круглой формы, и подбалке сообщается правильный симметричный срез. Все это вместе с обмазанными глиной и подбеленными стенами придает фасаду жилища нового типа более открытый, жизнерадостный характер.

Запасы строевого леса в долинах Чегема вследствие регулярного истребления значительно уменьшились к XIX веку. Это тоже не могло не отразиться на сложении новых



Рис. 16. Дом Ибрагима Геттуева, с. Булунгу

форм жилья, уже более мелкомасштабных, облегченных по своему внешнему виду. Сарай и другие помещения для скота во дворе Эдоковых объединены под одной крышей на площадке почти треугольной формы. К массивным каменным стенам внешней ограды прижимаются хозяйственные постройки — с открытой стороны — со стороны реки и укрепленного речного обрыва. Перегородки небольших хозяйственных помещений для скота сделаны из плетня, обмазанного навозом, и легких оград из жердей.

Расположение всей усадьбы у реки, на сыпучем склоне горы, принудило строителей заниматься укреплением обрыва и с задней стороны усадьбы. Эта кладка, сделанная из необработанных крупных камней, плотно пригнанных один к другому, представляет интерес той примитивностью, которая сохраняется в обнаженном виде древнейшие строительные приемы.

Но иногда и в сравнительно поздних жилых постройках (рубежа XIX—XX вв.) сохраняются традиционные формы народного зодчества. Их много (правда, в полуразрушенном виде) сохранилось в своеобразных по своей планировке усадьбах в покинутом жителями селении Думала. Здесь тоже встречаются просторные помещения со столбами-опорами в центре. Каменные стены, как правило, врезаются задней частью в скалу. Как и в более древних пристройках этого вида жилищ, здесь нельзя не отметить ту же ясность и простоту форм в организации внутреннего пространства. Иногда со стороны фасадной части размещаются загон для скота, в виде навеса, поддерживаемого столбиками. Подобную форму организации жилья архитектор Э. Бернштейн считает одной из самых древних в народном балкарском зодчестве (22, с. 197). Одну из таких планировок он зафиксировал в жилище Ачи Бязирова из аула Кала. Там зоны для жилья и зимнего содержания скота разделялись сначала легкой перегородкой. Впоследствии, как он показал в доме Таукеша Хочуева, разделение производилось уже каменной стеной (22, с. 197).

К одному из древних звеньев развития балкарского жилища следует отнести и жилой комплекс Ибрагима Геттуева в Булунгу в том же Чегемском ущелье (рис. 16).

Первоначальным ядром жилища здесь могло быть помещение в виде неправильного прямоугольника, врезанного задней стеной в скальный грунт. В углу, под огромным нависшим валуном сохранившиеся следы очага

(подобие первобытного костра) — свидетельство самых примитивных форм быта. О низком уровне строительной техники свидетельствуют грубо сколоченное полотно двери, примитивная кладка стен насухо и плоская кровля, поддерживаемая грубо обработанными потолочными бревнами. Но на самом деле оказалось, что эта хозяйственная постройка была построена позже, чем главное помещение этого комплекса — типичное жилье большой патриархальной семьи. Его формы по сравнению с вышеописанными кажутся более совершенными, в них отчетливо выражены сложившиеся национальные строительные традиции. Умело разработана система балочного перекрытия, поддерживаемая опорными столбами. Упорядоченная форма кладки каменных стен соответствует более сложной форме дверного проема. Его высокий порог укладывается из толстой пластины, а верхний косяк прикрывается уже доской, хотя еще и грубо обработанной, но довольно выразительной дугообразной формы.

В жилом комплексе Геттуевых интерес представляет надстройка второго этажа, сделанная в более позднее время. Она отличается широким использованием обработанного дерева, которое шло для дощатых стен на столбовом каркасе. Двери и окна с переплетами тоже отличаются более совершенными формами. И только в характере плоской земляной крыши, лежащей на потолочных балках с небольшим выносом, выдерживаются древние строительные традиции.

Последовательность развития жилых форм, причем форм довольно архаичных и устоявшихся, можно наблюдать также в усадьбе Магомета Кулиева в Булунгу. Его первоначальная часть сохранила черты традиционного жилища с открытым очагом в центре, подпорными столбами, несущими земляную кровлю, и каменными стенами, сложными циклопической кладкой (рис. 17).

Последующие жилые ячейки для молодых вместе с хозяйственными помещениями пристраивались под одной общей крышей со старым жильем. Характерной особенностью этой усадьбы стали крытые хозяйственные дворы и длинные темные коридоры с дверьми в сараи и однокамерные жилые помещения. Этот крытый двор напоминает запутанный в плане лабиринт со своими неожиданными ходами, поворотами, пристройками.

Помещение второго этажа этого комплекса надстроено непосредственно над старым жильем. Оно не имело своего очага и отапливалось посредством дымаря, поднимающего-

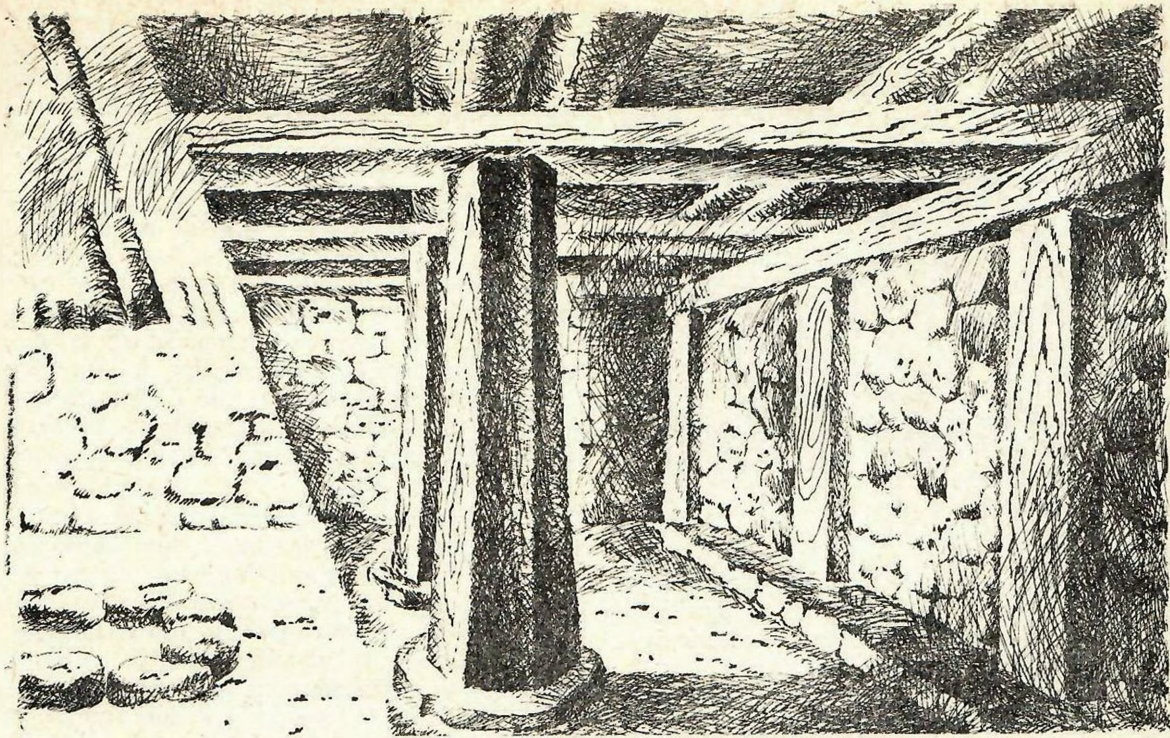


Рис. 17. Внутренний вид жилища Магомета Кулиева, с. Булунгу

ся от очага первого этажа. Это помещение, очевидно, предназначалось для гостей, поскольку у него был предусмотрен самостоятельный ход со стороны улицы, лежащей на одном с ним уровне.

Строительные элементы этого жилища, особенно деревянные стены пристроек, отличаются более тщательной обработкой дерева. Появились примитивные ставни из досок. Весь же комплекс Кулиевых в Булунгу представляет собой интерес как образец переходной формы народной архитектуры. В нем отчетливо отражен один из этапов распада патриархально-общинных отношений, когда сыновья уже ведут самостоятельное хозяйство, но продолжают жить под общей крышей.

В Карачае строительные принципы жилища, как уже говорилось, обусловлены основным природным материалом — деревом.

В решении наружных фасадов карачаевского жилища можно обнаружить то разнообразие форм, которое продиктовано свойствами применяемого материала. Уже сама фактура дерева, способы крепления бревен на углах, сравнительно большие возможности для обработки таких деталей, как окна, двери, галереи со столбами и даже балконами, сообщают бревенчатому сооружению карачаевцев известную пластичность форм.

Вынос концов балок за плоскость стен создает тип простейшего карниза. Отличительной особенностью карачаевского сруба являются его побеленные бревенчатые стены, оттеняемые яркой зеленью, растущей в естественных условиях на земляной кровле (рис. 18).

Во внутреннем устройстве дома и организации усадьбы в карачаевском жилищном строительстве сохранились те же архитектурно-планировочные принципы, что и в Бал-

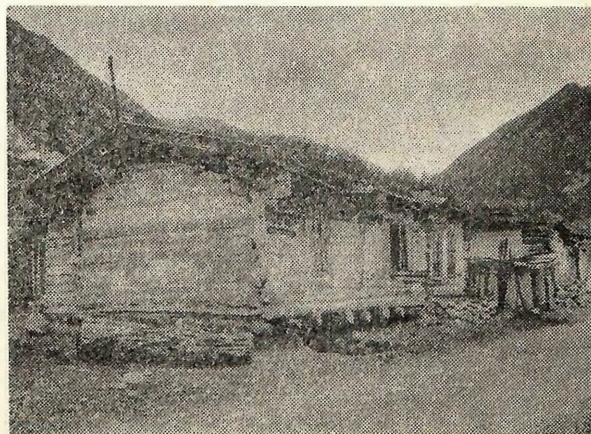


Рис. 18. Бревенчатый дом в с. Хурзук



Рис. 19. Новый дом в с. Верхний Чегем

карин. Очевидно, на это оказывал воздействие общенациональный бытовой уклад и его вековые традиции. Сказывались и одинаковые природные условия. Горный рельеф диктовал своеобразие композиционных решений.

Замкнутый образ жизни в условиях патриархального быта предполагал, со своей стороны, соответствующие формы организации жилья. Утверждение некоторых авторов о том, что крыша одного дома у балкарцев может служить двором для вышележащего, построено на поверхностном наблюдении. Известно, что по алату, нельзя даже окно прорубить над двором соседа. Только крыша собственного хозяйственного строения могла быть использована для дворика второго жилого этажа. Это условие выполнялось у всех народов Северного Кавказа.

И старинные, замкнутого характера патриархальные жилища, и более поздние открытые с галереями постройки балкарцев и карачаевцев обращены фасадом во внутрь двора, обнесенного каменным забором.

В исследованиях не раз отмечалось сравнительно слабое расслоение общества в Карачае и Балкарии в позднефеодалную эпоху, что и определило относительную однородность типов жилища. Даже дома феодалов отличались в основном только добротностью постройки и применяемыми материалами, выделялись больше размерами, чем особой сложностью планировки и конструктивных решений. Сохранялась определенная общность и в композиции усадьбы. Только участок феодала оказывался, как правило, господствующим над селением, да количество хозяйственных построек княжеского подвоя превосходило крестьянское.

Более отчетливо социально-имущественное расслоение карачаевского и балкарского населения отражается в строительных формах уже в эпоху капитализма. Определенные качественные изменения нашли отражение в новых типах домов рубежа XIX—XX веков (75, с. 155).

На базе новых строительных материалов (кирпич, кровельное железо, стекло, доски) развились более прогрессивные методы строительства. Уже не только топор, но и более сложные плотничьи инструменты (пила, рубанок, токарный станок) входят в арсенал мастера-строителя. Это, в свою очередь, не могло не способствовать выработке нового типа дома, обращенного многооконным фасадом на улицу.

Если на предыдущих этапах развития жилища старые формы соседствовали с более новыми в одном жилом комплексе, то теперь новый дом как бы стремится обособиться от старых форм, подчеркивая и выставляя напоказ положение хозяина (рис. 19). Через торговцев и ремесленников-отходников проникали жилищные формы, выработанные у соседей — грузин и русских (казаков). Но в своей планировке многокомнатные дома, построенные по заимствованным образцам, тем не менее должны были подчиняться местным особенностям рельефа. Вот почему органично сочетаются деревянные постройки с каменным цоколем, врезанным в горный массив, в котором размещаются подсобные и хозяйственные помещения.

Иногда тип нового жилища сочетался и со старыми формами, когда новый дом надстраивался над старым ядром, композиционно увязываясь с ним в одно целое. Во многих случаях сохранялись и основные принципы традиционной планировочной системы. Все жилые помещения (однокамерные помещения молодых пар) имели собственные выходы на открытую галерею.

А нижний этаж, занятый теперь служебными отделениями — сараями, кладовыми, предопределяет композиционную структуру жилища. Эта цокольная часть дома, как правило, обложенная камнем, по сравнению с деревянным верхним этажом, кажется более тяжеловесной, что в общем-то всему сооружению придает устойчивое равновесие. Фасадная часть дома нередко имеет наружную лестницу, иногда с навесом, которая обогащает всю композицию дополнительными архитектурными деталями.

Коренная ломка быта и возросшие материальные возможности в новых социалисти-

ческих условиях способствовали созданию новых форм жилищного строительства. Применение новых строительных материалов — блокные кирпичи, шиферные покрытия — тоже отразилось на характере современного жилья (рис. 20).

Благодаря регулярной застройке с четко проложенными улицами, неизменно изменился облик селений в ущельях Балкарии и Карачая. Хотя, с другой стороны, стандартные проекты лишают горные поселения того национального своеобразия, что создавалось веками. Более комфортабельные по своему внутреннему устройству новые дома тем не менее лишены той органической связи с пейзажем, которой отличались старые селения.

Кроме того, в условиях тесноты в узких ущельях наиболее экономное использование земли под застройку можно обеспечить лишь разумным подходом к опыту народных архитектурных традиций, но используя при этом современные строительные-технические методы. Опыт террасных застроек в горах привлекает внимание наиболее прогрессивных архитекторов, заглядывающих в будущее, ищущих пути взаимосвязи традиционных принципов строительства с эстетическими и экономическими запросами современной архитектуры.



Рис. 20. Новый дом Ибрагима Эдокова.
с. Верхний Черем

Интерьер, мебель и утварь

Развитие интерьера народного жилища обычно находится в определенной зависимости от сложения его внешних форм.

Внутреннее пространство дома, хотя и образуется его внешними архитектурными объемами, но благодаря тесной взаимосвязи с бытовым укладом, множеству различных компонентов обихода, более отчетливо несет на себе отражение его не только национальных особенностей, но и степени зажиточности семьи.

Интерьер жилища определяется стремлением создать и максимум удобств для проживающей здесь семьи, и организовать архитектурную среду в соответствии с традиционными требованиями к ее эстетическим качествам. В более позднее время на сложении интерьера стали сказываться и индивидуальные запросы семьи, отдельных ее членов, и все усиливавшееся имущественное расслоение народа.

Эстетический образ народного жилья балкарцев и карачаевцев создавался на протяжении многих поколений строителей. Посте-

пенно накапливались формы, проверенные коллективным опытом. Даже сама крупномасштабность элементов интерьера в патриархальном жилище была обусловлена уровнем социально-экономического развития и в немалой степени своеобразием народного восприятия. В устоявшихся формах жилища, в их цельности и однородности довольно красноречиво воплощена идея неизблемости патриархальных устоев.

Каменные стены в сочетании с грубо обработанными, но выразительными конструкциями балочных перекрытий создают ощущение активности материальных форм. Опорные столбы в центре и пристенные опоры отражают не только непомерную тяжесть кровли, но и создают ощущение эпической мощи. Под стать несущим элементам и массивные двери, полотно которых вырубалось из цельного куска дерева. Высокий порог, низкие притолоки, сколоченные из бревен или толстых брусьев, еще больше подчеркивают тяжеловесность архитектурных масс. Это вполне соответствует суровым формам

патриархального жилища, отвечает интересам замкнутой в кругу натурального хозяйства семьи.

Окна в композиции такого дома играли второстепенную роль. В древнем жилище освещение осуществлялось посредством светодымового отверстия над очагом. Заменяв его собою, окно расположилось рядом с каминном, где готовилась пища.

Если говорить об интерьере как о совокупности жилого пространства и домашней утвари, то здесь, как и в любом народном творчестве, с его коллективным началом, в течение веков оттаивались характерные формы предметов и постоянно их взаимосвязей. В народном интерьере все продумано и предусмотрено с точки зрения экономичности, удобства и элементарной гигиены.

В непосредственной близости от очага располагалась вся домашняя утварь — на столбе на специальных крючках «ыргъакъ» — медная и деревянная посуда. На каменной скамье вдоль задней или ближайшей ко входу боковой стены (тырхык) — пищевые припасы — долбленные кадушки с сыром, кожаные мешки с айраном, водой, молоком. В углу у двери помещались приготовленные дрова. У торцовой стены, как правило, размещался чулан (гуму), тоже с запасами продовольствия — там стояли деревянные лари с зерном и мукой, висели туши сушеного мяса, овощи и другие продукты.

Фактической и композиционной основой жилища был очаг. Он был тем пространственным ядром, вокруг которого наращивалась и разветвлялась обстановка интерьера. Очаг находился на главной оси жилища, проходящей от двери к наиболее почетному месту дома — тёр, где находился хозяин дома и где принимались почетные гости (рис. 21).

Крупногабаритные формы мебели были соотнесены с мощными конструктивными элементами самого жилища. Каждой из них раз и навсегда было найдено место. В формах мебели были заложены те же начала целесообразности, по-крестьянски трезвой практичности, как и в самой архитектуре. Они развивались в непосредственной связи с ростом материальных возможностей и потребностей все усложняющегося быта.

Древние образцы мебели возникали из простейших природных элементов. Так, завалянки, вырубленные из скального грунта у задней стены дома, становились кроватями. Именно так расшифровываются подобные выступы в скальном грунте у стен древних жилищ Лыгыта, городища VI—XII веков

п. э., раскопанного в Чегемском ущелье (51, с. 187). Они превратились с течением времени в лавки хозяйственного назначения тырхыкъ, а спальные места отделились от них в виде деревянного настила — тапчан, а затем совершили эволюцию к форме деревянной кровати — орундуку (рис. 22).

Как постоянное место хозяина дома, орундуку находился поблизости от очага. Здесь же стояли и маленькие деревянные треногие скамейки (шиндик). Подчеркивая центричность композиции интерьера древнего жилища, вся мебель группировалась вокруг очага — центра жилья, где готовили пищу, грелись у огня, занимались мелкими хозяйственными поделками.

Все пространство интерьера, стянутое вокруг его центра по горизонтальной плоскости, воспринимается цельным, хотя оно и разбивается на отдельные зоны: главную — у очага и вспомогательную — хозяйственную, ближе к чулану и двери. Но еще более четко происходит разбивка интерьера, хотя и условная, на ярусы по высоте. Самый низкий ярус — невысокая каменная полка тырхыкъ. На ней сосредоточено нагромождение крупных объемов — вырезанные из корневых и комлей крупная посуда, кадушки, сачетки и т. п.

На одном уровне с этой грубо сложенной из камней полкой находились скамейки для сидения, стол для пищи. Кровать и деревянное кресло для самого старшего в доме помещались в непосредственной близости от очага (рис. 23).

Следующий ярус был более декоративным. Это удлиненные полки — жыйгъыч, предназначенные для хранения постелей в дневное время, свернутых стопками войлочных ковров. Полки эти завешивались аппликативными коврами — жыйгъыч-кийизами, которые были наиболее ярким художественным пятном в интерьере. Здесь же развешивалась на шестах праздничная одежда и выставлялись нарядные сундуки, окованные цветной жестью.

Наиболее декоративные и легкие предметы размещались на полках верхнего яруса. Здесь расставлялась дорогая посуда (в последнее время — посуда фабричного производства). И вообще этот ряд был скорее всего уже позднего происхождения.

Все детали полок также были прочно врезаны в бревенчатые срубы или органично пристранивались к каменным стенам, составляя в тесной взаимосвязи со стилем интерьера единое целое.

Мебель делалась хозяином дома своими руками, делалась прочно, с полным пониманием назначения каждой вещи и свойств дерева, из которого она резалась. В этой добротности, как и в сложности всех элементов народного балкарского и карачаевского жилища, ясно читается весь бытовой уклад семьи в строго продуманной целесообразности его форм. Хотя нельзя не отметить, что в его общих формах гораздо меньше угадывается характер отдельной семьи, но гораздо отчетливее мы постигаем общий уклад жизни всего народа, освещенный традициями многих поколений.

В интерьере жилища рассматриваемых народов сохраняются и определенные кочевнические традиции, восходящие, по-видимому, к далекому древнетюркскому компоненту в этногенезе карачаевцев и балкарцев. Так, в древнем жилище не было оборудованного постоянного места для ночлега всех членов большой семьи. Сложенные на день стопками постели разбирались на ночь. Раскладывались бурки, шубы, одеяла, войлочные ковры. Постель стелилась каждую ночь заново, напоминая этим быт кочевников. Специальную мебель как место для сна мог иметь только старый или больной человек. В люльке спал ребенок, спеленутый и прочно привязанный к ней. Свой угол за пологом — чымылдык получали в старом жилище молодожены. Все это находило много аналогий в бытовом укладе степняков. Что касается кавказских традиций, то они воплощены в зримые черты оседлого образа жизни. В этих традициях вся мебель народного жилища располагалась в основном около стен, разворачиваясь по периметру дома под прямым углом (за исключением детских люлек и легких деревянных скамеек, помещаемых ближе к очагу в более свободном порядке). Может быть, эта прямолинейность планировки придавала бы излишний схематизм композиции интерьера, если бы не простота и естественность фактур всех строительных материалов — камня, дерева, шерсти, выявленных откровенно и убедительно. Особенно смягчалась вся обстановка жилья узорными войлочными кошками-занавесями — жийгыч кийизами. Яркие и нарядные, они прикрывали середину стены, располагаясь как раз на уровне глаз зрителя.

Интерьер карачаевского и балкарского патриархального жилища производит необычайно сильное впечатление не только мощью своих частей, но и их уравновешенностью, обращенностью к человеку. Особенно вели-

чественным жилой интерьер старой сакал должен казаться человеку, сидящему на низкой скамейке у очага, почти на уровне пола. Эту особенность восприятия интерьера горского жилища отмечал уже архитектор С. Хан-Магомедов (116, с. 90).

Потемневшие от копоти балки перекрытий, в силу контраста от потока света и солнечных лучей, идущих через отверстие над очагом, зрительно удаляются, ибо увеличивается пространственная перспектива. Могучие конструкции перекрытий с низкой точки обзора приобретают особую выразительность, подчеркнутую соседством с узорными кошками, медной посудой и другим хозяйственным инвентарем.

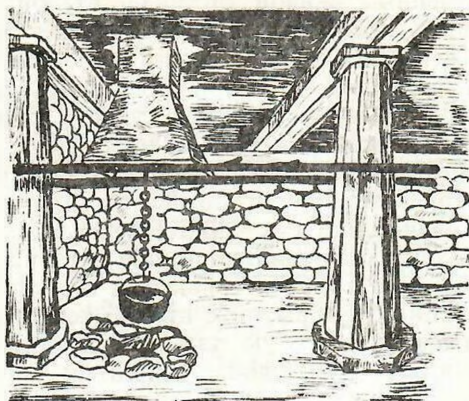
Очаг — это не только композиционный центр жилья, но и его организующее начало, поскольку это место, где происходят наиболее важные жизненные процессы. Поэтому с ним связаны и народные представления о благополучии дома. Очаг связывался с различными обрядами, верованиями, культом домашних божеств. Много внимания уделяли форме очага.

На эволюции его весьма отчетливо отразился процесс экономических и социальных изменений. От первобытного костра в центре жилища с чуть отгороженными углублениями для огня, и простого отверстия в крыше для выхода дыма — первый шаг к усовершенствованию очага — это возведение дымоотводящего устройства — дымохода.

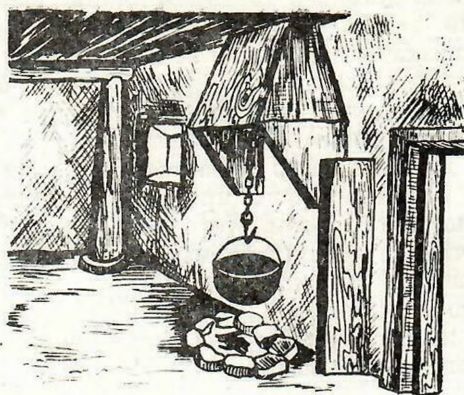
Предложенную архитектором Э. Б. Бернштейном (22, с. 202) линию развития форм дымохода мы рассматриваем на сохранившихся объектах.

Легко себе представить, что самым примитивным был дымоход из плетня, обмазанного глиной. Он устанавливался в раструбе над огнем и выводился более узким концом в отверстие кровли. Существуют и сейчас дощатые дымоходы, может быть, как вариант плетеного, пользующиеся признанием как более усовершенствованная его форма. Четкие грани этого дымохода, особенно в верхней части, выведенной над крышей, часто имеют фигурные украшения. Это их чисто художественное значение, видимо, и побуждало пренебрегать опасностью в пожарном отношении.

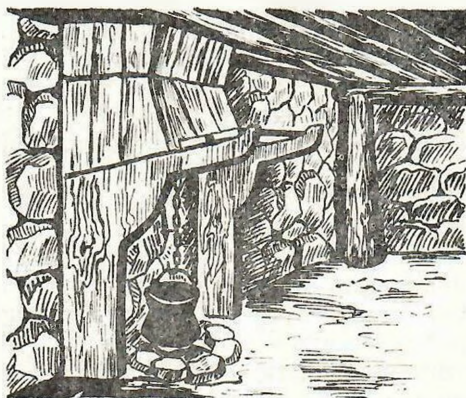
Дымоход в его простой и наиболее распространенной в народном жилище форме представлял собой раструб, расширяющийся над огнем и опирающийся на горизонтально положенные жерди. В верхней части дымохода укреплялась свисающая вниз очажная цепь — сынжыр (рис. 21 — I).



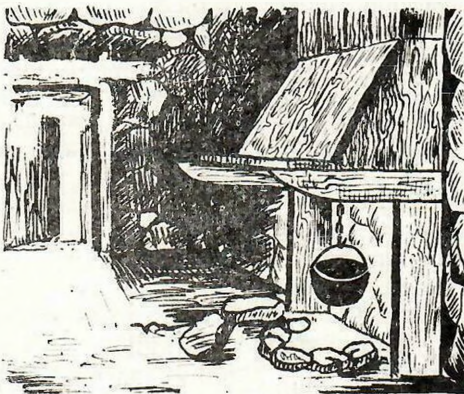
1)



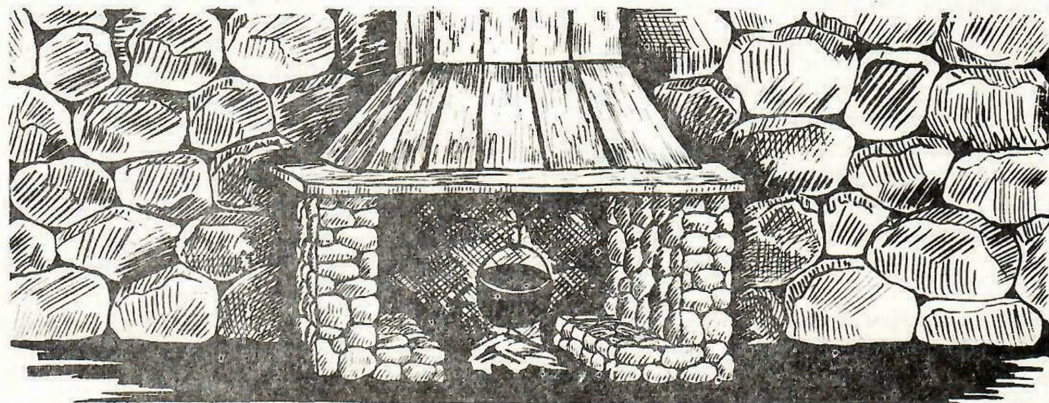
2



3



4



5

Рис. 21. Типы традиционных очагов: 1 — очаг в доме Готчаевых, с. Хурзук; 2 — очаг в доме Али Аппаева, с. Булунгу; 3 — очаг в доме Куллевых, с. Эльтюбю; 4 — очаг в доме Айшат Тюбеевой, с. Даут; 5 — очаг в доме Амуна Тлостаханова, с. Булунгу.

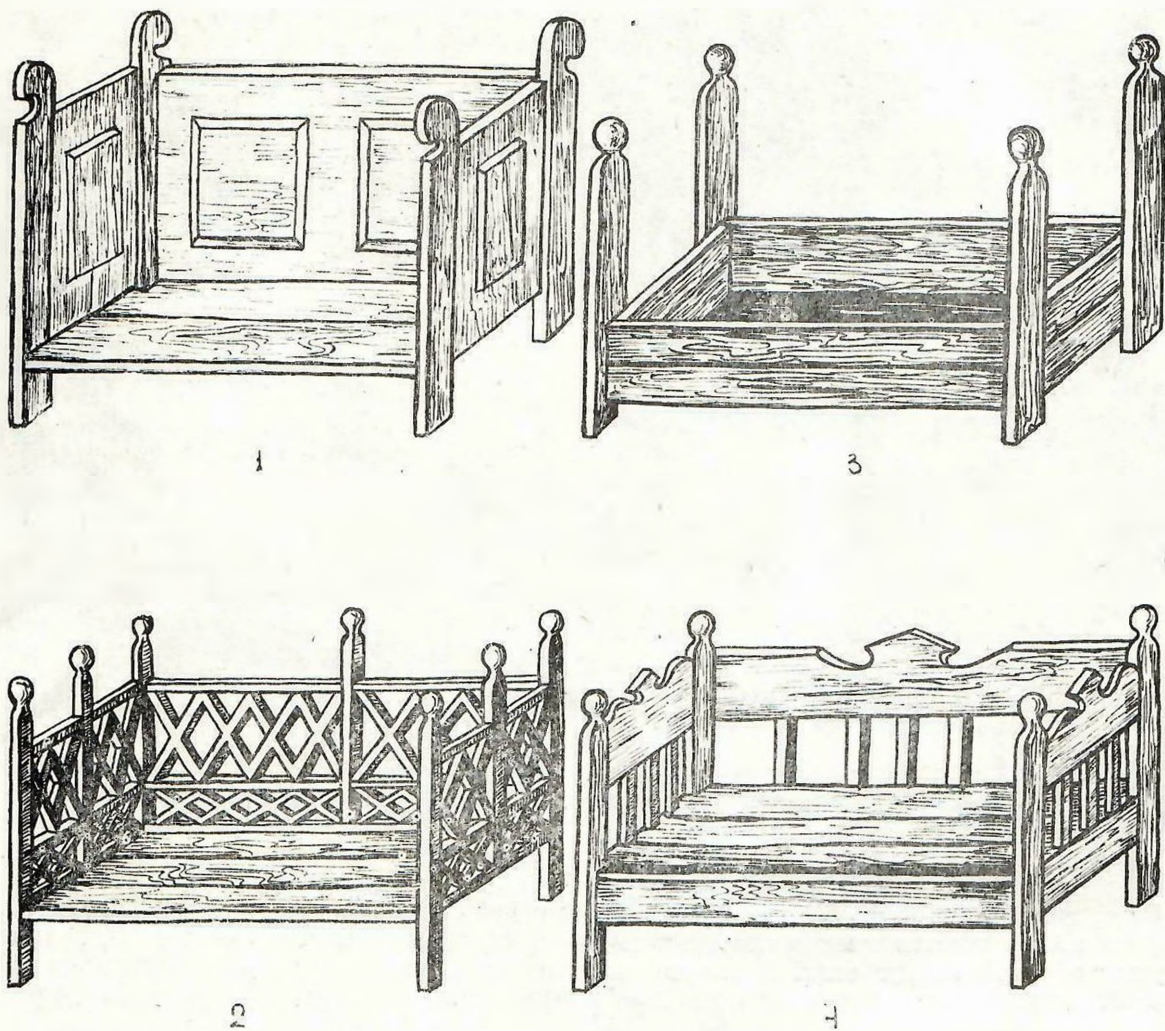


Рис. 22. Деревянные кровати: 1—2 — кровати в доме Кулиевых, с. Эльтюбю; 3 — кровать в доме Тамары Жанкезовой, с. Верхняя Мара; 4 — кровать в доме Мухи Жабелова, с. Думала

С развитием архитектурных форм опорные столбы в центре уже перестали быть необходимыми. Очаг оказывается сдвинутым к стенке. Поскольку противоположная от двери стена по традиции занята полками, а торцовая — ближняя к двери — отгорожена стенкой чулана, очаг располагался у той же стены, где и входная дверь. Но это еще вызвано и практическими соображениями. Раструб дымаря у пристенных очагов крепился к стене на кронштейнах (рис. 21—2; Булунгу, Ашаев Али). Для защиты огня от задувания у двери сооружалась вертикальная стенка. Вероятно, эта форма очага послужила отправной точкой для дальнейшего превращения его в камин. Дощатые стенки очага (со вре-

менем появляется и вторая) становятся опорами для консольных досок, несущих дымарь. Выступающая часть кронштейна служит основой для горизонтальной доски, положенной поперек у передней стенки дымаря. Она необходима не только для устойчивости дымаря, но эффективно используется для хозяйственной посуды, придает законченность этой простейшей форме камин (Даут, Тюбеева Айпат; рис. 21—4).

Более развитые формы камин имеют даже фигурные детали — вырезанные боковые стенки, загнутые концы которых поддерживают консольную доску. Здесь же удобно покоится «каменная доска» для посуды (рис. 21—3; Эльтюбю, Кулиевы).

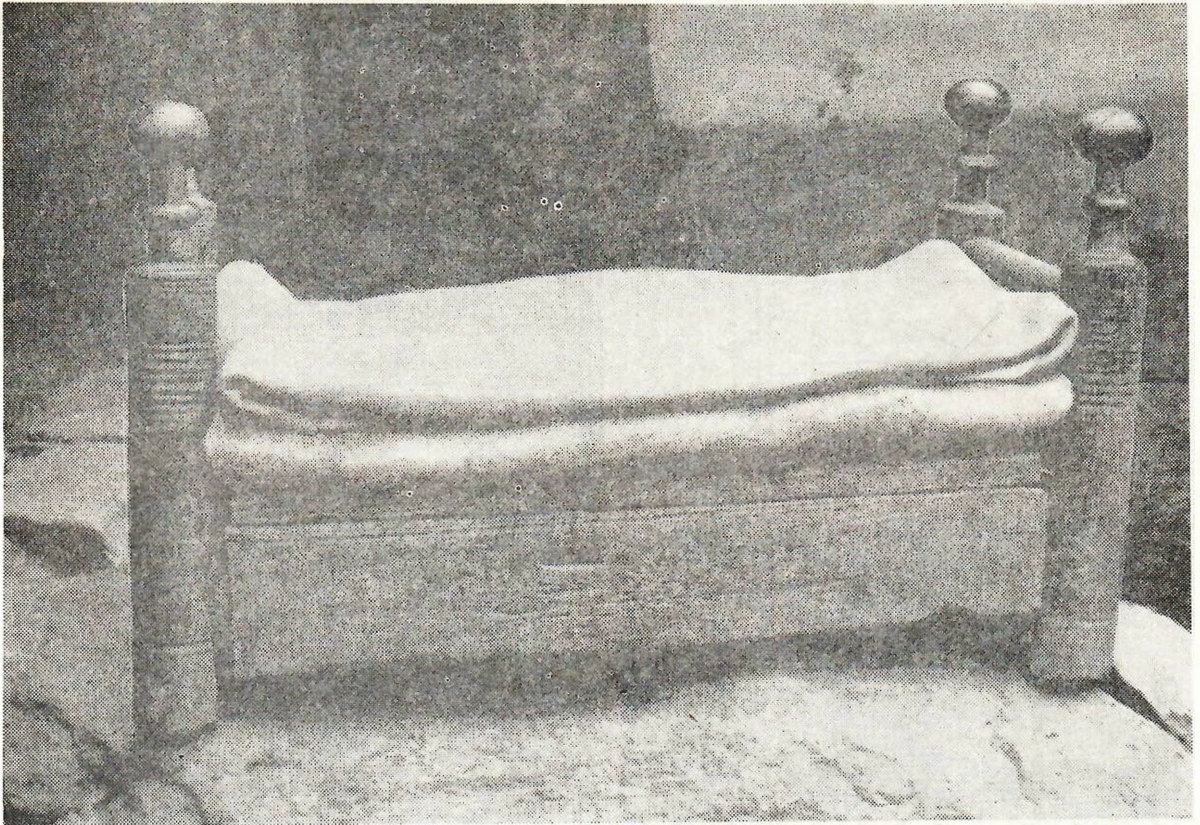


Рис. 23 (1). Кресло в доме Сакшат Кулиевой, с. Верхний Чегем

Наиболее сложным в своих продуманных формах можно считать камни с широким загнутым объемом вокруг огня. К сплошным глухим оплукатуренным стенкам этого очага приделывают внутренние сиденья (рис. 21—5; Булунгу, Тлостаханов А.). Очаг такой формы в отдельных домах выносится за пределы жилища, который потом отчетливо обрисовывается на фасаде довольно крупным выступом. Поскольку подобные очаги, полубособленные от всего жилища, были характерны для адыгов, можно считать эту редкую форму у балкарцев заимствованной.

В новых домах устраиваются очаги с более совершенными функциями, чаще всего это современной формы плита, сложенная из кирпича.

Обособленные от родительского жилища более поздние пристройки отоу, меньшие по своим размерам, сравнительно легкие по своим конструктивным элементам и светлые благодаря обязательному устройству окон, имеют, как это ни странно, менее выразительный интерьер. Обстановка этих помещений обладает случайными, неустоявшимися чертами, где с мебелью традиционных форм

перемежаются чуждые, городские предметы. Внутреннее пространство жилья этого типа лишается целостности, той монументальной выразительности, которые отличали патриархальное жилище.

Из-за применения штукатурки, устройства дощатого потолка скрадываются декоративно-конструктивные элементы перекрытия. Мебель, хотя и отличается большим разнообразием, но страдает разностильностью. Вместе с тем следует отметить, что городская мебель оказала влияние на дальнейшее развитие традиционных форм обстановки. Эволюцию форм народной мебели в сторону усложнения особенно наглядно можно проследить на таких предметах, как орундук — спальное место для взрослых и бешик — детская люлька.

Простейшую из традиционных форм кровати можно представить по парам, устраиваемым на кошах. Плетень укладывается на жерди, которые, в свою очередь, покоятся на камнях или коротышах — обрубках бревен.

Примитивная же форма кровати (орундук) уже как образец постоянной мебели для жилища, состоит из приземистого ящика с тре-

мя стенками, поставленного на четырех ножках. Выступающие угловые брусья спинки в верхней части слегка округляются. Все части изготавливаются из цельных брусьев, поэтому форма кровати отличается целостностью и особой монолитностью (рис. 22—1).

С освоением плотничьих ремесленных навыков и успешным овладением более усовершенствованными инструментами формы мебели облегчаются, детали украшений становятся более сочными и выразительными. Высокые спинки орундука, которыми он ограждается с трех сторон, получают решетчатый силуэт (рис. 22—2; Эльтюбю, Кулиевы). Уже налицо использование мастером плотничьих инструментов: топора, пилы, долота. Правда, фигурные детали, такие, как резные головки угловых столбиков, закругленные баясины спинок, вырезаются еще пока довольно примитивным способом, с дальнейшей окраской масляными красками (рис. 22—4).

При овладении токарным инструментом мебель в руках мастеров приобретает еще более утонченные фигурные контуры. Округлые части позднее покрываются даже лаком. Орундуки в таком виде уже напоминают диваны городского типа. Резные доски их спинок снабжаются точеными ножками, украшаются множеством токарных шариков, бус, выступов.

Появившиеся в обиходе городские столы и стулья предопределили и высоту орундуков — они стали выше. Но в последующее время все чаще орундуки заменяются, особенно в состоятельных домах, городскими жесткими диванами или, по крайней мере, повторяют их фасон. Сейчас эта форма мебели почти полностью исчезла из обихода.

Более жизнестойкими в быту карачаевцев и балкарцев оказались детские люльки — бешик, которые совершенствуются от самых грубых и примитивных моделей, вырубленных почти одним топором, до самых современных, с токарной обработкой и явным влиянием городской фабричной мебели (рис. 24). Они сохранили свое значение в национальном быту до наших дней.

В устройстве люльки все предусмотрено в отношении необходимой гигиены и удобства для ребенка. В соответствии с этими требованиями выработалась устойчивая, строго определенная форма люльки. А многообразные приемы украшения люльки свидетельствуют о том, что этот вид мебели изготавливается с особой тщательностью и любовью.

Исходной формой люльки был тоже грубо

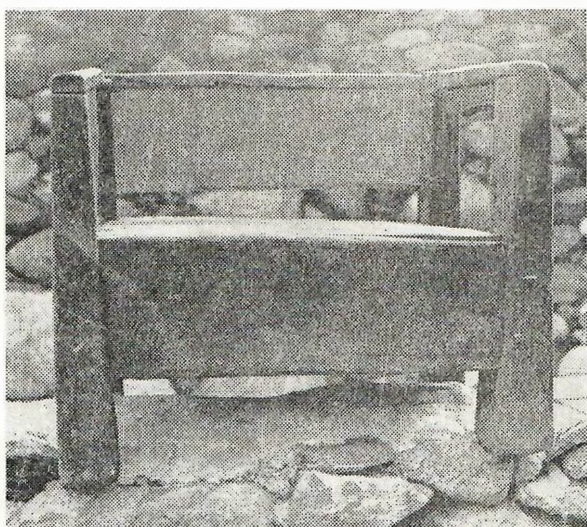


Рис. 23 (2). Кресло в доме Геттуевых, с. Булунгу

сколоченный ящик с четырьмя угловыми брусьями, связанными снизу закругленными перекладинами, исполнявшими функции качалки. Спинки составлялись из прибитых плашмя плашек. Вырубленный топором об-



Рис. 24 (1). Люлька в доме Кёккёз Коркмазовой, с. Верхняя Мара

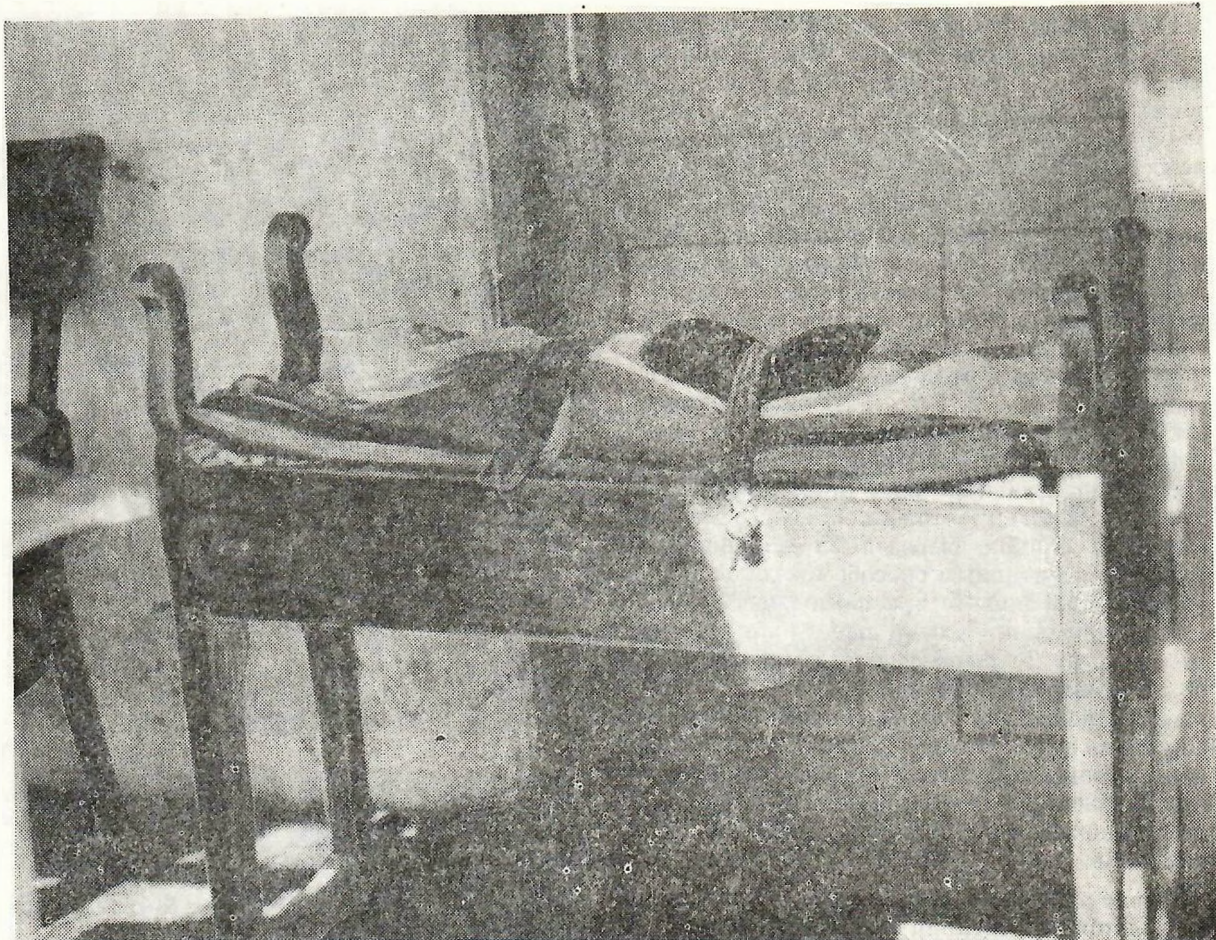


Рис. 24 (2). Люлька в доме Зули Табаксоевой, с. Булунгу

ний объем люльки был тяжелым, приземистым, дуга для качания вырезалась еще немело. Но даже эта простая жесткая конструкция снабжалась примитивными украшениями то в виде простого фигурного среза, то округлялись ее верхние головки, служившие для удобства покачивания люльки рукой.

Общий силуэт люльки, его выразительность определяются в основном формой спинок и выступающих угловых колонок. Здесь и делает мастер основной художественный акцент. Работая даже одним топором, он часто придает угловым намерениям люльки округлый, упругий изгиб, в котором нередко добивается, например, сходства с рогами быка (люлька Кулиевых в Булунгу). В других случаях более сложный, волнистый абрис приобретают ножки люльки. Для облегчения формы люльки мастера научились делать боковые перегородки в виде решеток, обогащая этим плоскость доски. Украшалась люлька, кроме того, и резьбой.

Формы люлек во многом определялись степенью сложности инструментов, применяемых мастером при работе. Например, продольные тяги, сделанные специальными рубанками, отверстия на стенках, пробитые долотами, намного обогащали выразительность доски. Кроме того, она всячески оживлялась и росписью масляной краской иногда в два-три цвета.

Однако довольно часто при чрезмерной увлеченности резьбой, большой усложненности отделки общая форма люльки начинает терять свою цельность, равновесие частей. Особенно это наглядно в тех случаях, когда фасонно изогнутые ножки несут тяжеловесную верхнюю часть. Это лишало предмет той пропорциональности, собранности, которая была присуща его исходной форме. Подобная зыбкость, неустойчивость формы скорее соответствует новому интерьеру отцу, чем традиционному жилищу.

Применяемые порой в украшениях люлек

избитые формы городской мебели, безусловно, снижают эстетическую полноценность крестьянской люльки, лишая ее самобытности и целесообразности форм. Любопытно отметить, что тем не менее традиционная форма детской люльки нашла свое место в современном интерьере. Сосуществование ее вместе с фабричной мебелью потребовало новых изменений в ее пропорциях (люльки стали более высокими), но в основном современный вкус сказался на характере отделки. Народные мастера стали продолжать делать точеные ножки люлек намного тоньше и выше, тщательнее, не теряя чувства пропорций, стали обрабатывать дерево и покрывать его лаком. В отделку люлек стали вводить новые декоративные материалы — цветные пластинки и позолоту. Детская люлька с такими повышенно декоративными формами, с яркими подушками и одеялом, переплетением цветных ремней является одной из самых красочных элементов интерьера и современного жилища колхозника-горца.

В прошлом, пожалуй, не менее ярким пятном в крестьянском жилище были сундуки

(кюбюр, рис. 25). В их старинных формах многое сохранялось от кочевников. И в более поздних изделиях этого рода, уже поставляемых русскими купцами, ценилась та же прочность, та же система крепления железными полосами, необходимые в условиях передвижного хозяйства. На этой же основе были выработаны и формы украшений, в которых можно угадать отдельные элементы древнетюркских узоров. Например, ромбы, которые, как известно, в украшениях саркофагов тюркских каганов занимали значительное место. Само же назначение сундука, как места хранения приданого невесты, объясняет интенсивность его красочного оформления. Верхние и боковые ярко окрашенные стенки обиты перекрещивающимися блестящими полосами железа, образующими сложный ромбический узор. В современных сундуках декоративность строится на ярких сочетаниях эмалевых красок. Сама форма сундука почти не подвергалась изменениям. Менялась только система окраски в зависимости от появления у мастеров тех или иных новых красителей.

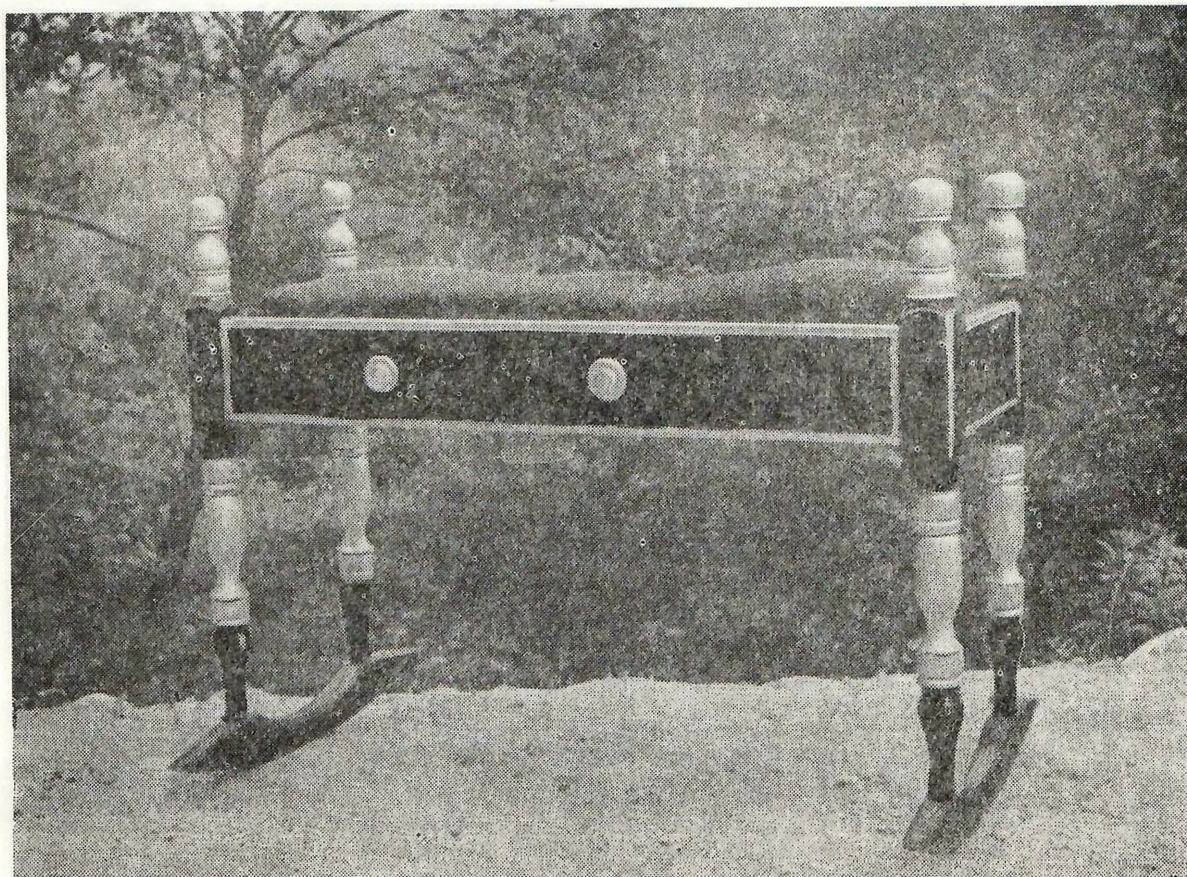


Рис. 24 (3). Люлька в доме Магомета Каркаева, с. Бабугент

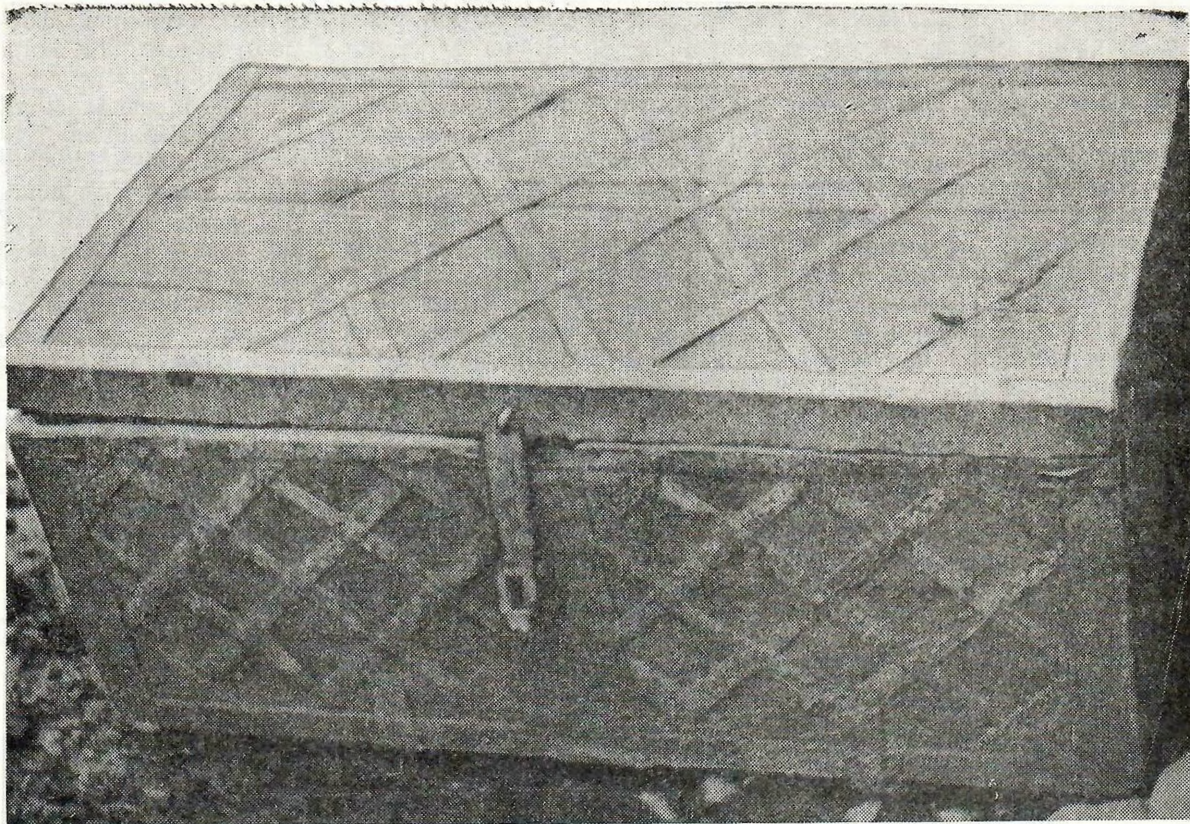


Рис. 25 (1). Сундук в доме Зейнаб Гербековой, с. Старая Джегута

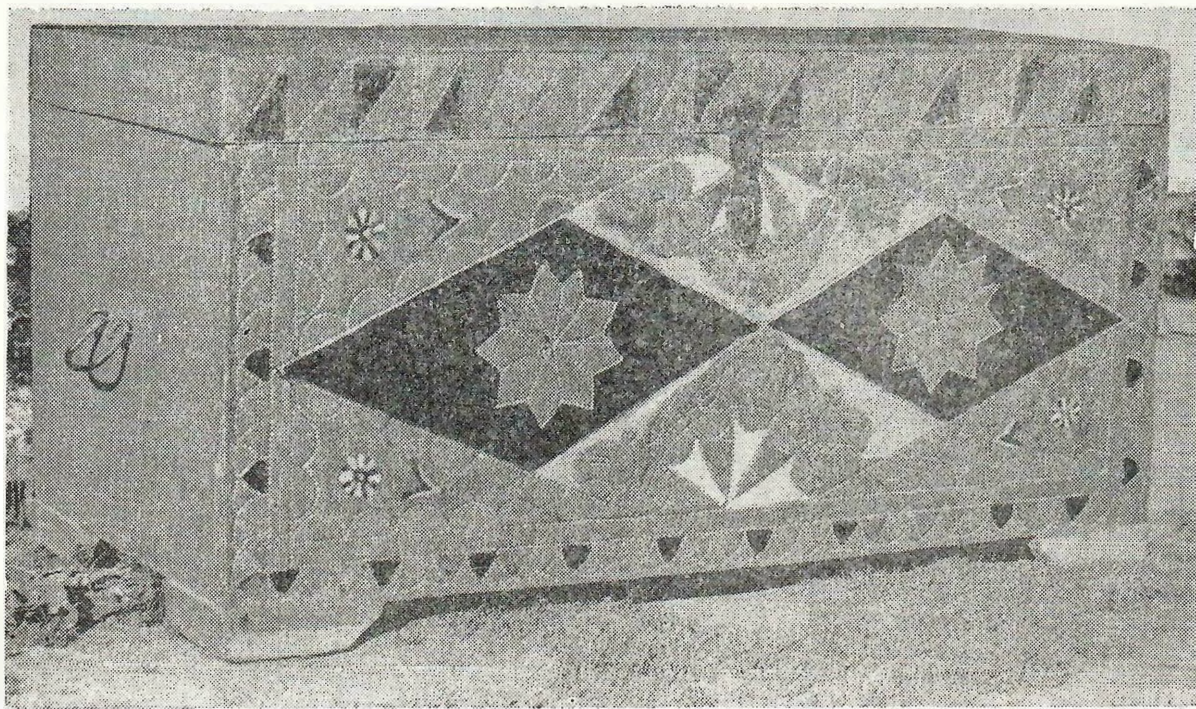


Рис. 25 (2). Сундук в доме Бекмурзы Байрамукова, с. Белореченское

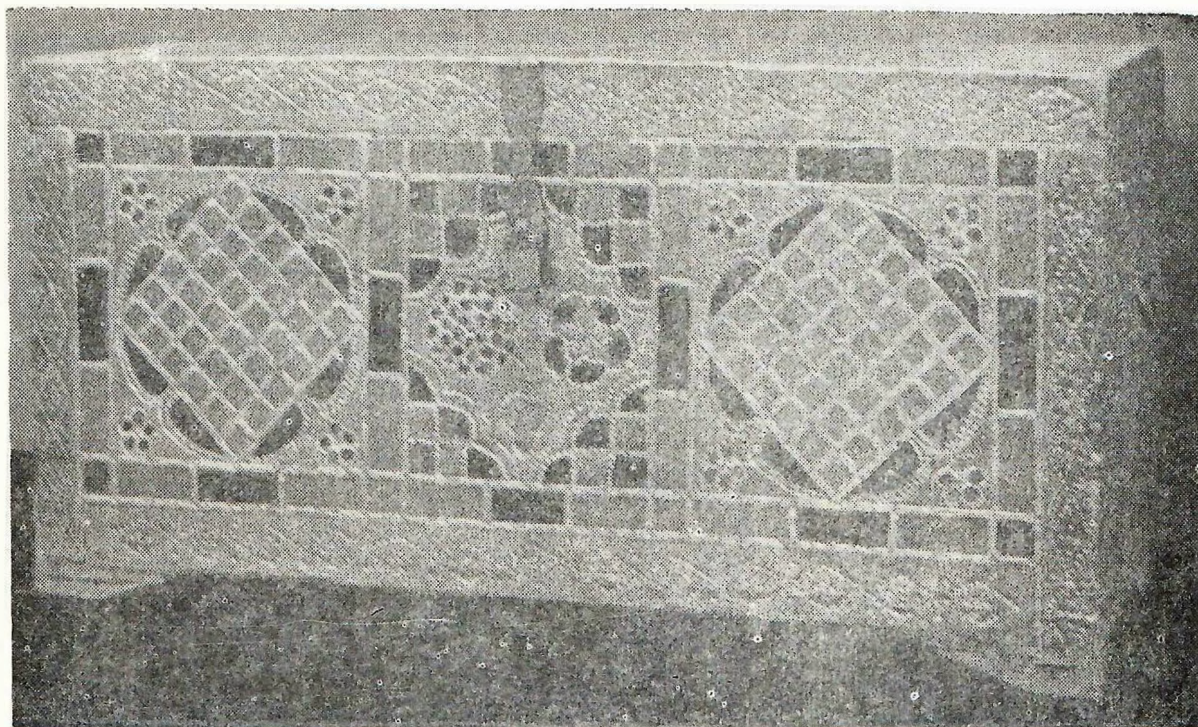


Рис. 25 (3). Сундук в доме Сакнат Кулевой, с. Верхний Чегем

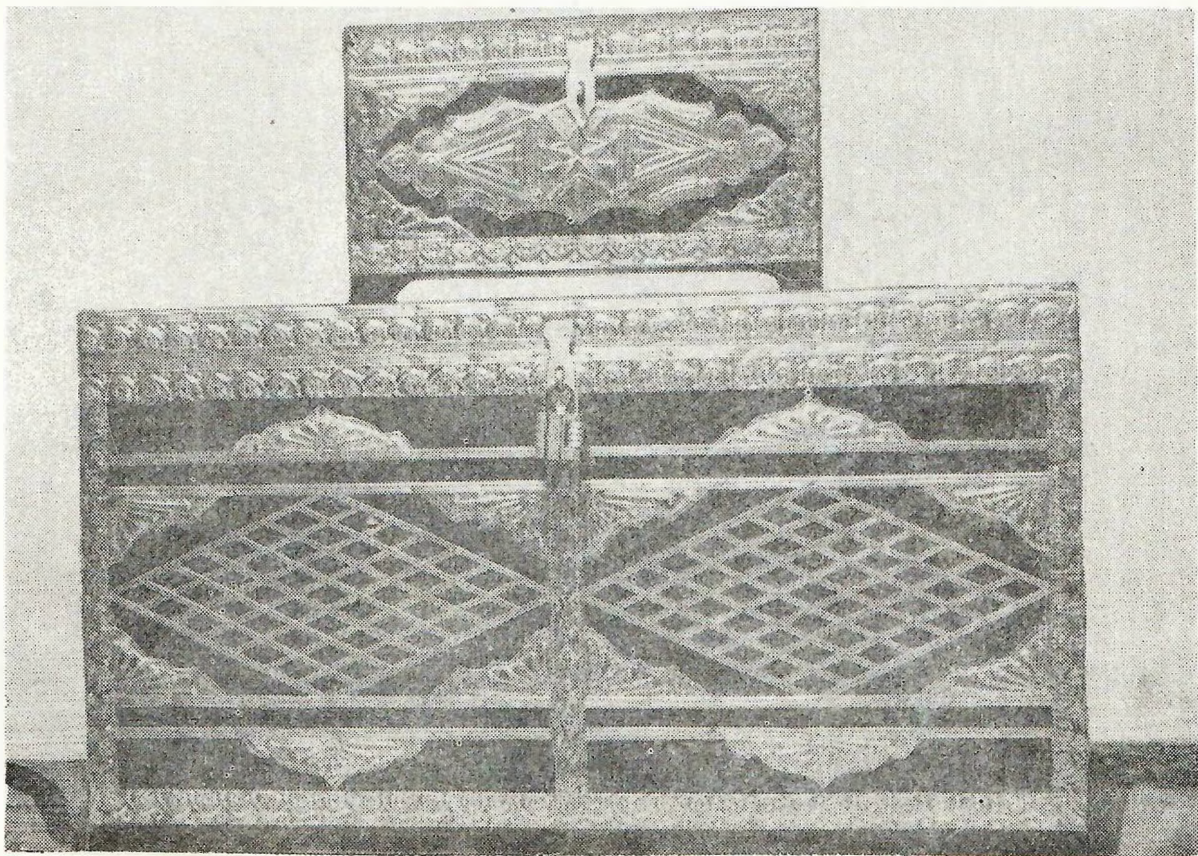


Рис. 25 (4). Сундук в доме Магомета Сарбашева с. Верхняя Балкария



Рис. 26 (1). Деревянная чаша из собрания Якуба Аккизова. Изготовлена в с. Безсни в XIX веке

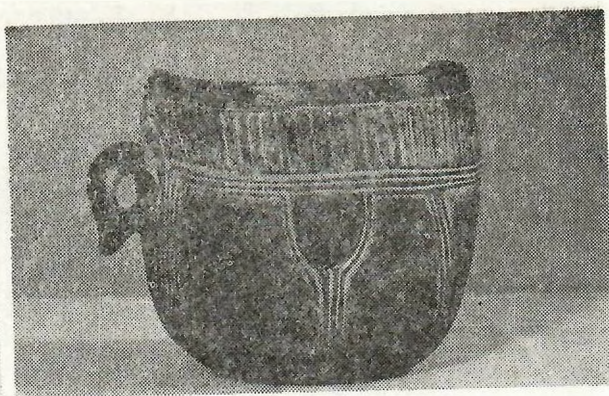


Рис. 26 (2). Чаша конца XIX века. Изготовлена в с. Верхний Чегем



Рис. 26 (3). Чаша. Изготовлена в с. Белая Речка (КБКМ, № 1376)



Рис. 26 (4). Чаша. Изготовлена в начале XX века (КБКМ, № 307)



Рис. 26 (5). Чаша начала XX века (КБКМ, № 1403)

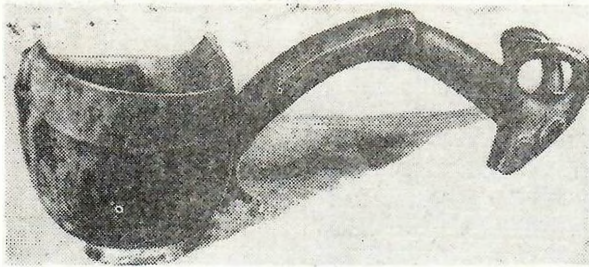


Рис. 26 (6). Деревянный черпак конца XIX века (ГМЭ, 1256-3)

Под влиянием городской культуры менялась также традиционная и обеденная мебель. К настоящему времени маленький национальный столик (тепси) почти полностью вытеснен более высокими современными столами со стульями.

В интерьере сельского жилища балкарцев и карачаевцев поныне можно еще встретить не только интересные виды мебели, сохраняющей архаичные черты, но и традиционную утварь большой художественной ценности. Ряд интересных и ценных образцов такой утвари хранится в музеях.

Традиционная утварь изготовлялась в основном из дерева и железа. Еще в конце

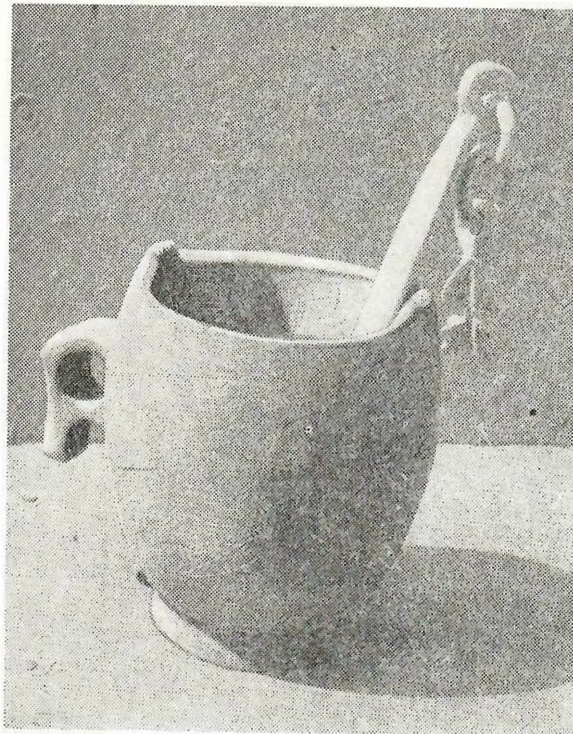


Рис. 26 (7). Чаша работы мастера Магомета Атакуева, с. Гунделен

XIX — начале XX века необходимую в быту деревянную утварь делали в каждой балкарской и карачаевской семье, лишь изысканные сосуды, предназначавшиеся обычно для гостей, заказывали специальным мастерам. «Гостевые» чаши очень ценились, и их передавали из поколения в поколение.

Балкарцы и карачаевцы для напитков и жидкой пищи использовали обычно небольшие округлые деревянные чаши с боковой ручкой. Их вырезали из мягких сортов дерева, преимущественно орешника, а также из «напльвов» на деревьях разных пород.

Чаши и черпаки, предназначенные для угощения гостей, нередко декорировали орнаментальными узорами и фигурной резьбой. Как правило, орнаментальный узор на чаше включал горизонтальный пояс у горловины, состоявший из одной или нескольких рельефных линий и отходящих от него вниз лопасти. Декорировка лопасти также включала несколько рельефных линий, иногда заключенных в овал (рис. 26—1). Господствовавший в декорировке чаш традиционный лопастной узор мастера обычно варьировали в деталях, то увеличивая размеры горизонтального пояса (рис. 26—2), то заполняя лопасти сетчатым узором в обрамлении бордюра из треугольников (рис. 26—3). Наиболее изысканные «гостевые» чаши вырезали вместе с декоративной подставкой из одного куска дерева (рис. 26—3, 4, 5). Такая подставка либо имитировала миниатюрный столик на четырех ножках, либо как бы служила завершением фигуры животных, изображенных на ручках сосуда.

Следуя установившейся традиции, ручки «гостевых» чаш выполняли в виде голов козлов, баранов, стилизованных рогов горного козла. Одна из таких чаш, хранящаяся в краеведческом музее г. Нальчика, выполнена с особым мастерством. Ручки этого сосуда сформлены в виде обращенных в противоположные стороны голов козлов с красиво изогнутыми рогами, причем, туловище животных очень изящно переходит в изгиб подставки (рис. 26—4).

Не меньший интерес представляет и другой деревянный сосуд из Нальчикского музея (рис. 26—5). Верхняя часть чаши декорирована орнаментальным пояском из рельефных горизонтальных линий. С двух противоположных сторон от пояса отходят фигурные ручки, образующие вместе с подставкой изысканный пластический рисунок, в основе которого можно проследить мотив рогов горного козла.

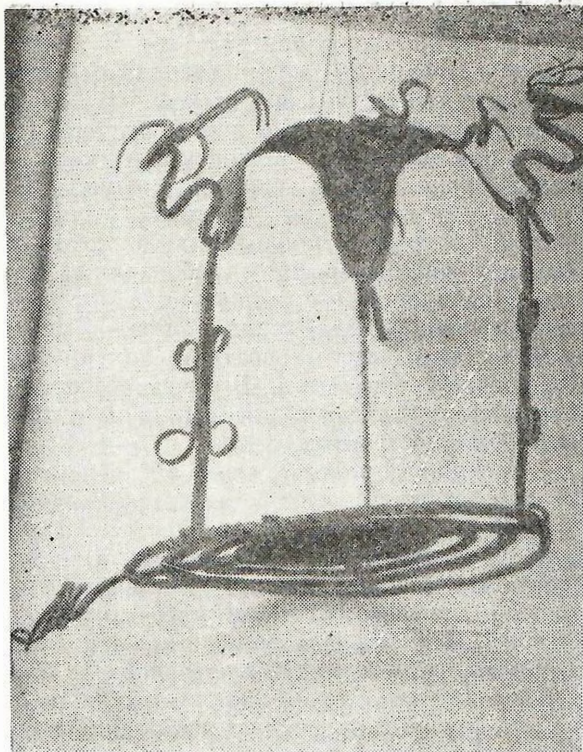


Рис. 27 (1) Железный кованный светец конца XIX века (КБКМ, 1439)

Иногда мастера удлинляли ручку, завершая ее реалистическим изображением головы козла. Особенно часто такой прием декорировки использовали в чернаках. Декорированный подобным образом чернак, изготовленный в Балкарии в конце XIX века, хранится в фондах Государственного музея этнографии в Ленинграде (рис. 26—6).

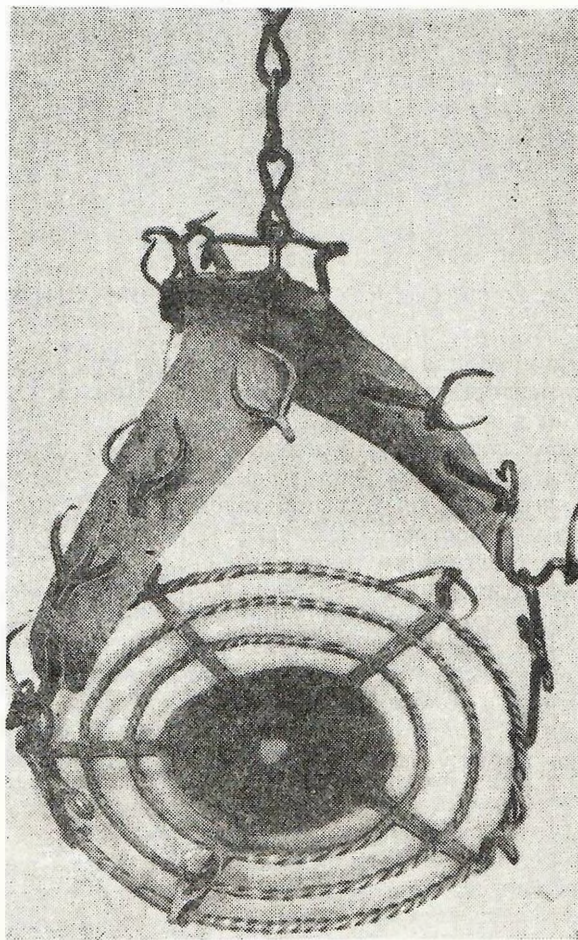
Наряду с деревянной утварью в интерьере жилища можно было увидеть железную и медную утварь. Некоторые из таких изделий приобретались у дагестанских мастеров-отходников, которых называли кьумукь. Но добротные, нередко очень интересно декорированные металлические изделия, выполнялись и местными балкарскими и карачаевскими кузнецами. Они выковывали железные вилки для извлечения мяса из котла, очажные цепи, клейма для таврения скота, котлы, ажурные светильники для лучины. Последние особенно интересны в художественном отношении. Большую эстетическую ценность имеют светцы из Нальчикского музея, искусно украшенные несколькими головками козлов (рис. 27—1). Не менее интересны светцы, хранящиеся в фондах ГМЭ (рис. 27—2, 3). Декорировка светцов фигурами животных

обычно рассматривается как последнее традиций кобанской культуры.

Наблюдения за самим процессом развития народного жилища карачаевцев и балкарцев, анализ основных его форм и строительно-планировочных принципов позволяют сделать ряд выводов:

1. Один из древнейших типов жилища Карачая и Балкарии сложился еще в условиях натурального хозяйства с его низким уровнем строительной техники. Это однозальное обширное помещение с четко выработанной конструкцией балочных перекрытий, системой опор по центру и у стен, плоской земляной кровлей и обнаженной фактурой бревенчатых или каменных стен, с открытым очагом в центре. В этих примитивных формах народного зодчества воплощался образ жилища большой патриархальной семьи. В целостности и совершенстве простейших строительных приемов здесь наблюдались формы, ти-

Рис. 27 (2). Светец конца XIX века, изготовлен в с. Карт-Джурт (ГМЭ, № 7479—8)



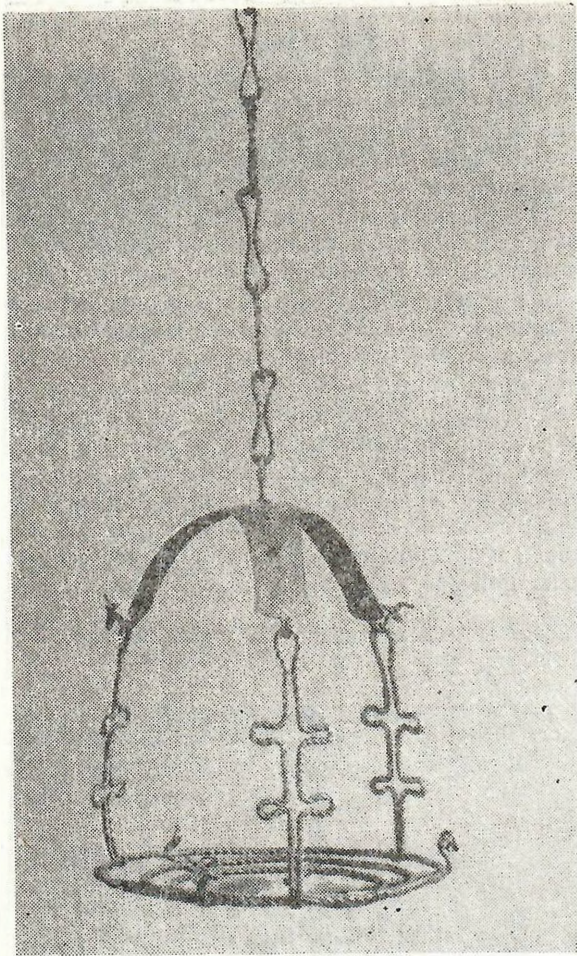


Рис. 27 (3). Светец XIX века (ГМЭ, № 1256—28)

пичные для зарождения архитектурной и строительной культуры вообще. Причем в Балкарии мы имеем возможность судить об этом наиболее определенно, поскольку здесь эти «зачаточные формы архитектуры существуют... как действующие элементы еще обитаемых построек» (22, с. 217).

2. Следующим типом жилища, получившим развитие в эпоху интенсивного распада общинно-родовых отношений, были постройки более облегченных малых форм. Новый тип сооружений определяется применением менее долговечных материалов. Благодаря созданию галерей, путем выноса опорных столбов наружу, оштукатуренным стенам преж-

ний суровый и замкнутый фасад дома сменился более открытым и приветливым. Планировочная композиция подчиняется иным условиям изменившихся внутрисемейных отношений: появились новые жилые ячейки молодых пар, определилась женская и мужская половины жилища, выделялась специальная комната для гостей — кунацкая. Однако весь интерьер стал менее цельным, хотя и больше отвечал возросшим требованиям удобства. Появились застекленные окна, усовершенствовался очаг, традиционные формы мебели стали соседствовать с покупными, фабричными образцами. Все четче намечаются отдельные хозяйственные зоны в приусадебных постройках.

3. Третий тип жилищ связан с выделением из общей горской среды богатой социальной прослойки. Развитие строительных форм здесь идет по двум направлениям: а) с использованием национальных традиций; б) на основе заимствования строительных приемов извне. В обоих случаях широко применяются фабричные строительные материалы — кровельное железо, стекло, кирпич, доски. Но в первом случае новые части постройки надстраивались на старой основе, иногда повторяясь во внешних формах. Удлиненная же по горизонтали композиция позволяла совмещать под одной крышей смежные помещения с выходом на общую галерею. Старинные помещения, находившиеся в цокольном этаже, зачастую использовались для хозяйственных нужд — как летние кухни, кладовые.

В планировке и внешних деталях новых домов применялись заимствованные у соседних народов более совершенные строительные формы, как правило, привносимые мастерами-отходниками. Дома этого типа отличаются отступлениями от традиционной планировки, а внутренняя обстановка все больше определяется фабричной мебелью. Стало обычным печное отопление.

4. Последний тип народного жилища предстает уже как результат использования современных строительных возможностей. Проект стандартного современного дома выработан на основе новых строительных материалов (блочный кирпич, листовое и фигурное железо, цемент, шифер) и повышенных материальных и эстетических запросов колхозников Карачая и Балкарии.

Оборонительные сооружения

Безмолвные теперь древние оборонительные сооружения отражают далеко не всегда мирный образ жизни горцев. Дозорные и оборонительные башни, уже давно стали неотъемлемой и привычной частью пейзажа Балкарии и Карачая, как и многих других горных районов Северного Кавказа. В башенном строительстве, подобно жилищному, решающую роль играло природное окружение. Обычно для крепостного сооружения выбиралось стратегически выгодное положение. Как правило, это высота, господствующая над речной долиной и пролегающими вдоль нее дорогами. А в эстетическом отношении эта же высота — наиболее выигрышное место для восприятия самого архитектурного объекта.

Глухие плоскости, определяемые самой функцией крепостного сооружения, геометрически уравновешенные объемы по контрасту отчетливо выделялись своими четкими гранями среди хаотического нагромождения скал. Архитектурные композиции некоторых крепостных построек с первого взгляда кажутся полными свободы и непринужденности. Но при ближайшем рассмотрении обнаруживается, как правило, жесткость условий, продиктованных характером строительной площадки.

Социально-экономические отношения в горных ущельях Балкарии и Карачая отличались той замедленностью развития и неоднородностью, когда в одно и то же время могли сохраняться и общинно-родовые узы, и крепящие средневековые феодальные устои. В народном строительстве, например, надолго запечатлены следы пережитков первобытнообщинного строя. Мы видели их в формах патриархального жилья. Дифференциация социальных групп с выделением из общей среды феодальной верхушки нашла свое отражение в создании фортификационных сооружений, в строительстве укрепленных средневековых замков и башен.

Истоки этого строительства можно было бы проследить в укреплениях и более ранних исторических этапах. В древности в строительстве укрепленных в первую очередь проявлялась общность интересов при защите родного селения. Это подтверждается важным наблюдением о том, что многие крепостные сооружения занимают узловую позицию, откуда можно защищать самые подступы к группе селений. Конечно же, при усилении феодализации общества этими укреплениями

постепенно завладевали сильные роды, сделавшие их фамильными замками.

Но надо думать, что в случае опасности от внешнего врага, угрожавшей всему населению, даже родовые башни-крепости могли превращаться в оборонительные твердыни по отношению ко всему селению, всему ущелью. Это особенно относилось к тем из них, что находились на ответственных в стратегическом отношении местах. Этим отмечены и вошли в историю борьбы против татаро-монгольского нашествия многие ранее неизвестные горные крепостные сооружения. О том, каких усилий стоило полчищам Тимура овладеть ключевыми позициями, замыкавшими подступы к перевалам в Закавказье, имеются сведения в литературе (73, с. 86).

Строительство отдельных укреплений, из числа сохранившихся до наших дней, народные предания связывают с княжескими именами. При всей свободе фантазии, которой обычно отличаются эти источники, они все же помогают ориентироваться в датировке некоторых памятников (81, с. 43). Для определения возраста построек могут быть применены и другие методы — метод сравнительного анализа, определения возраста сохранившихся деревянных деталей или их следов, изучение характерных приемов строительства (92, с. 108).

По своему архитектурному облику башенные сооружения Балкарии и Карачая имеют довольно определенные черты сходства с башнями соседней Осетии, отчасти Сванетии. Это объясняется не только одинаковыми географическими условиями, но и близкими формами социального развития и культурными контактами. Однако в горных районах Балкарии и Карачая башенное строительство не носило столь массовый характер, как у осетин или сванов, что можно объяснить отсутствием у балкарцев и карачаевцев обычая кровной мести.

Башенная культура на Кавказе возникла в период межродовой вражды отдельных патриархальных групп. Благодаря отсутствию государственности отдельные роды вынуждены были сами заботиться о безопасности. Обилие камня, как хорошего строительного материала, давало возможность мастерам возводить стены крепостных сооружений необыкновенной толщины и прочности. Для прочности использовался известковый связующий раствор. Его применение не распространялось на жилищное строительство, что

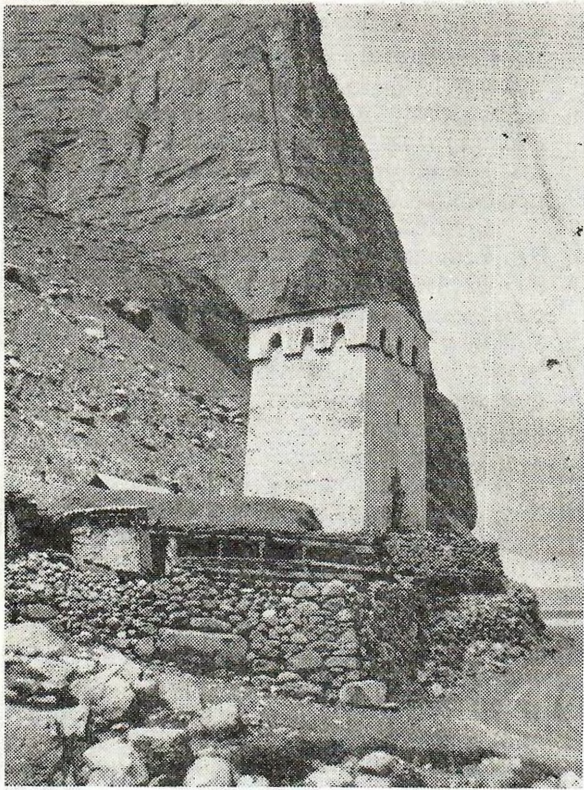


Рис. 28. Башня Балкаруковых в с. Эльтюбю

дало повод архитектору Э. Бернштейну сделать заключение, что мастера-строители башен приглашались сюда из Сванетии и Осетии (22, с. 191). Эта же мысль была повторена и другими исследователями крепостной архитектуры Балкарии (9, с. 69).

Конечно, влияние соседних народов не могло не сказаться на развитии монументальных строительных форм карачаевцев и балкарцев. Но специфика внутриплеменных отношений, как в Осетии, так и в Сванетии определила строительство боевых и жилых башен во взаимосвязи со строительством жилища более тесно и непосредственно, в то время как в Балкарии и Карачае возведение оборонительных сооружений было оторвано от строительства жилища в силу иного их функционального использования, о чем уже говорилось выше.

Именно поэтому строительные приемы при сооружении башен не повторяются в жилищах балкарцев и карачаевцев. В строительной практике крепостей встречаются и частичное применение раствора, и арочное перекрытие, и различные технические приемы обработки строительного камня. В то же время в одном крепостном комплексе можно

наблюдать сооружение жилых построек со стенами, сложенными насухо, и рядом стены башен, сложенные на растворе, как, например, в Курнаяте. Как видно, в балкарской и карачаевской архитектуре различные строительные принципы сооружения крепостных построек и жилища развивались параллельно, часто даже не соприкасаясь.

Строительство башен идет от очень глубоких корней строительной практики. На это указывает интенсивность их распространения на территории Центрального Кавказа, постепенное убывание их к западу. Уже в западных ущельях Балкарии и в Карачае башни встречаются редко (отмечены лишь единичными постройками), а Адыгея и Черкесия практически башенного строительства не знали. Кроме того, башни настолько однотипны по своей структуре, вертикально-геометрическим объемам, строгим пропорциям и скупостью декора, что это может быть объяснено только распространением местных центральнокавказских традиций.

Одной из наиболее популярных в Балкарии и много раз описанных в литературе является башня Балкаруковых из аула Эльтюбю Чегемского ущелья (рис. 28). Построенная во второй половине XVII века, она несет

Рис. 29. Башня Ак-Кала в с. Безенги



на себе типичные черты кавказской башенной архитектуры. Квадратное основание (6×6 м) и пятнадцатиметровой высоты стены определяют традиционность ее пропорций. Бойницы, их характерные формы могут свидетельствовать о существовании огнестрельного оружия в период строительства башни. Об определенном влиянии грузинского народного зодчества говорит типичный, выступающий в верхней части стены, аркатурный пояс, который повторяет архитектурный декор сванских башен. Приподнятое над землей на 4,5 метра и соответственно до этой высоты забутованное основание башни камнями придает ей дополнительные крепостные качества.

Башня сложена из местного, достаточно хорошо обработанного камня, на прочном известковом растворе, с толщиной стен у основания около метра. Кверху они утончаются, слегка наклоняясь внутрь. Последующая известковая штукатурка стен отчетливо выделяет ее белый стройный силуэт на фоне серовато-охристых скал. Внутреннее пространство башни было разделено на четыре этажа посредством балок, уложенных в стенах в специальные пазы. Этой же системой перекрытия пользовались мастера при устройстве кровли. Двускатную форму кровли придавали, очевидно, при помощи поднятого на подбалках среднего прогона. Сообщение между этажами осуществлялось при помощи подставных бревен с зарубками. Эти «лестницы» с их мобильностью были очень характерной деталью многих кавказских крепостных сооружений.

Фамильная башня Балкаруковых возвышалась не только над комплексом жилых и хозяйственных построек княжеской усадьбы, но являлась вертикальной доминантой всего аула, зрительно связывая растянутые по горизонтали террасы жилищ с величественными вертикалями скалистого пейзажа.

Башня Ак-Кала (рис. 29) воспринимается в виде крепостного форпоста по отношению к аулу Безенги в Хуламо-Безенгийском ущелье. Те же, что и у Чегемской башни, вертикальные объемы и глухие, несколько наклоненные внутрь стены, утончающиеся кверху. Сохраняется та же система междуэтажных перекрытий, связывающая ее со строительными традициями других башен — Хурзукской (на подступах к аулу Хурзук в Карачае) и Абаевской, находящейся в центре аула Кунюм (Черекское ущелье).

Входная дверь башни Ак-Кала приподнята высоко над землей. Арочная перемычка

этой двери сделана из крупных камней с постепенным напуском каждого ряда кладки — системой «ложного свода». Бойница устроена только в самой верхней части стен. За исключением одного окна на третьем этаже, других источников света в помещении нет. Можно полагать, что башня выполняла в основном оборонительную роль. Белые оштукатуренные стены башни (отсюда ее название — Ак-Кала — «Белая башня») ничем не декорированы. Этот суровый ее неизменный облик подтверждается и зарисовкой Вырубова.

Более обжитой вид имела башня Абаевых в Черекском ущелье. В нижнем этаже башни княжеское семейство жило еще в конце XIX века. Стены ее были оштукатурены известковым раствором, и белый силуэт ее зрительно являлся основным акцентом селения Кунюм. Пропорциональные соотношения объемов башни (ее ширины по отношению к высоте) остаются, как и у других башен, примерно теми же — 1:2,5. Особенностью этой башни, построенной, по-видимому, раньше Балкаруковской, являются характерные стрельчатые формы перекрытия двери и окна с внутренней стороны. Поскольку подобные приемы широко практиковались у соседей — осетин Дигорского ущелья, то принято связывать форму Абаевской башни с традициями осетинской башенной архитектуры. В отличие от большинства других башен, строгим по конструктивно-архитектурным объемам и совсем не имевшим декора (только Балкаруковская украшена арочным парапетом), верхняя часть стен башни Абаевых была снабжена украшением в виде равноконечного креста. Эти фигуры, сделанные техникой выемки камня, впоследствии сильно попорчены владельцами башни за их ассоциацию с христианскими эмблемами.

Возможно, башня строилась в эпоху, когда в этом крае еще сохранялись следы влияния христианства, а может быть, в строительстве принимали участие мастера христианской Осетии. Монументальность постройки — мощные стены башни у основания до 1,8 метра толщиной, ее высота до 17 метров — все говорит о силе и влиятельности могущественного рода, возводившего башню, как родовую крепость (рис. 30).

Высокая строительная техника здесь отчетливо выявляется в обработке камня, кладке ровных, равномерно утопчивающихся кверху стен, чуть наклоненных вовнутрь, в приговлении и умелом использовании известкового раствора, в оштукатуренности стен и устройстве межэтажных балочных перекры-

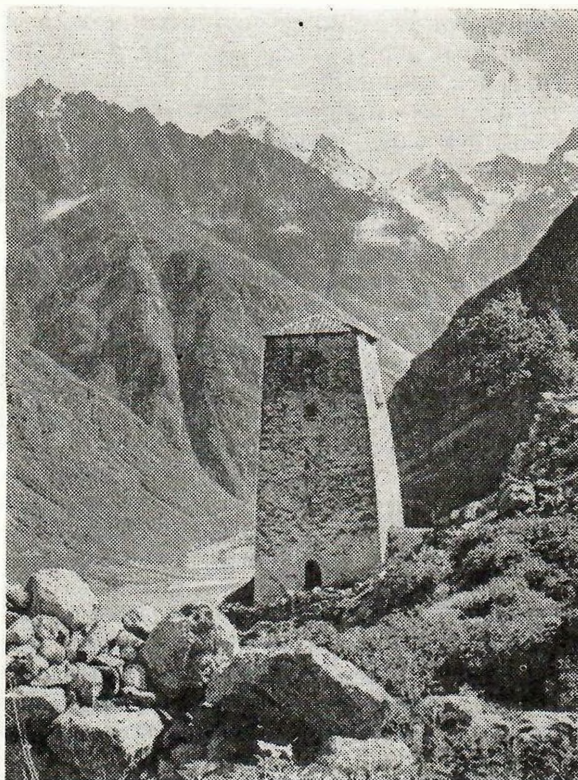


Рис. 30. Башня Абаевых в с. Кюниом

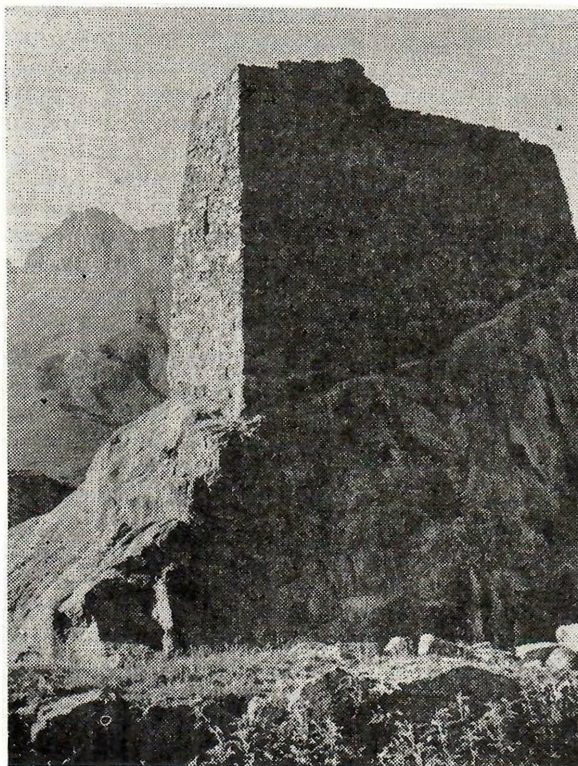


Рис. 31. Башня Амирхан-кала в с. Шканты

тий. Что касается возведения арочных проемов, то в этом отношении крепостная строительная практика в Балкарии по мастерству была ниже, чем у соседних народов. Например, боевые башни в Ингушетии почти всегда перекрывались во втором этаже арочными сводами. Хотя это были и не классические формы сводов с замковым камнем, но все же они довольно устойчиво распределяли нагрузку от перекрытия на стены при помощи уже не балочных прогонов, а системой каменной кладки (18, с. 125, рис. 3).

В балкаро-карачаевских башенных постройках, как уже упоминалось, применялись более примитивные перекрытия проемов при помощи системы «ложного свода». Однако опыт народных мастеров в области использования реальных возможностей строительной техники накапливался и в приспособлении к местным условиям. В пределах казальных простейших конструктивных форм они умели добиваться максимальной художественной выразительности.

Это относится, например, к Амирхан-Кала, что находится в ауле Шканты в Черекском ущелье, недалеко от башни Абаевых (рис. 31). Здесь, правда, нет привычных, вытянутых ввысь пропорций, как у рассмотренных уже нами сооружений. Простой приземистый параллелепипед постройки мог бы показаться геометрически сухим и прозаичным, найдись он в другом месте. Но, как уже говорилось, одна из главных особенностей башенных сооружений Балкарии и Карачая — это их органическая связь с природным окружением, что роднит их с известными памятниками архитектуры. Именно это качество в полной мере проявилось в Амирхан-Кала, простые строгие объемы которой как бы вырастают из скального грунта. Удивительно удачно взяты соотношения объема башни, отчего скала кажется специально обработанной и даже отшлифованной в форме основания для архитектурного сооружения. Плавные очертания природного «пьедестала» сообщают особую выразительность и своеобразную динамичность этой по сути дела рациональной постройке. Здесь даже угол наклона башенных стен, играющих чисто конструктивную роль для придания большей устойчивости постройке, воспринимается как особая деталь художественной выразительности общего объема.

Это сооружение, как подлинное произведение архитектуры, по-разному раскрывается с разных точек зрения. То башня кажется грозной и неприступной, если смотреть на

нее со стороны реки и подъездной дороги, откуда опорная скала кажется вздыбившейся. То Амирхан-Кала воспринимается приветливым и открытым зданием — вид со стороны входной двери — с востока, где линии каменного основания кажутся скользящими и плавными. Со стороны прилегающего аула Шканы объемы башни воспринимаются строгими и замкнутыми.

В этом небольшом, в сущности, сооружении с основанием 7×3 метра при высоте 4—6 метров мастерам удалось добиться впечатления подлинной монументальности. Гладкие, чуть скошенные стены башни выложены из тесаного камня на прочном известковом растворе. Небольшое окно и бойница скупо оживляют их гладь. В естественной связи башни с мягкими контурами облесенных склонов гор в хорошо угаданных пропорциональных ее отношениях со скальным основанием создается запоминающийся стройный архитектурный силуэт.

Органичность «врастания» в пейзаж, свойственную народной архитектуре Балкарии и Карачая, можно проследить и на одной из башенных построек в Хуламе, где сооружение зрительно продолжает конические формы и силуэт горы, являясь как бы ее завершением.

Более сложными по композиционному построению представляются развалины фортификационных сооружений в Курнайте, Зылги, Усхуре, Джабове. Они отличаются такой же живописностью, естественностью расположения на местности, что связывает их с общими строительными принципами крепостного строительства Балкарии и Карачая. Условия сильно пересеченного рельефа определяют разнообразие как архитектурных форм, так и планировки этих крепостных комплексов.

К сожалению, судить о первоначальном внешнем облике некоторых замков, таких, как Курнаят, довольно трудно. От большинства укреплений сохранились только развалины. Здесь можно говорить лишь о планировке крепости, об умелом использовании строительной площадки для организации комплекса построек жилого, хозяйственного и крепостного назначения. Можно судить и о характере возведения стен (по их остаткам) — более прочным, на известковом растворе в крепостных строениях и сложенных насухо в жилых постройках. Сохранились оконные проемы с «ложным сводом».

Стремлением как можно полнее и органичнее слиться со скальным окружением можно

определить особенности крепостного комплекса Зылги, предназначенного для обороны подступов к аулам ущелья. Вся композиция башенных сооружений этой крепости разорачивается ярусами по труднодоступному склону горы. Оборонная нагрузка, вероятно, распределялась в зависимости от возможного нарастания угрозы. Первый удар неприятеля должны были отражать мощные оборонительные стены, замыкающие подступы к главному объекту. Следуя за естественной конфигурацией скалы, стена имеет форму дуги, непосредственно продолжая ее линию от обрыва. Сложенная из каменных глыб на известковом растворе, она достигает толщины 60—65 сантиметров, при высоте 2—3 метра. В центральной части стена прорезана бойницами, позволяющими держать в поле зрения дорогу к теснине ущелья. Четыре башни следующего яруса возвышались, как крепостные бастионы, на 10 метров выше по склону горы. Здесь толщина стен увеличена в некоторых местах до 1 метра. А площадка для строительства была образована с помощью забутовки камнем впадин рельефа; использованы были и отвесы прилегающей скалы при возведении стен. Поэтому форма помещений отличается особой свободой планировки. Три стены башни примыкали вплотную к скальному грунту, образуя четвертую стену. Естественная фактура каменных глухих стен лишь с пробитыми в них узкими окошками-бойницами способствовала полному слиянию их с общим фоном окружающих скал.

Между башнями предусмотрены были сообщения — в остатках стен сохранились дверные проемы, приподнятые, как обычно, над уровнем земли с расчетом на использование приставных лестниц. О всей высоте башен по сохранившимся остаткам стен сейчас судить трудно. Исходя из зарисовок Э. Тулинцева (рис. 32), можно предположить, что они были трехэтажными. Окна арочной формы были обращены в сторону речной долины, из них легко обозревалось и все ущелье, и нижняя оборонительная стена, и первый ярус комплекса.

Вероятно, эти башни были обитаемыми. В них, помимо жилых, находились и хозяйственные помещения. В полу некоторых из них обнаружены ямы для хранения продуктов.

В верхнем, третьем ярусе оборонительной системы, на 50 метров выше по откосу, на уступе, была расположена еще одна башня. Она, благодаря своему местоположению, могла быть только дозорной. Тем более, что с ее

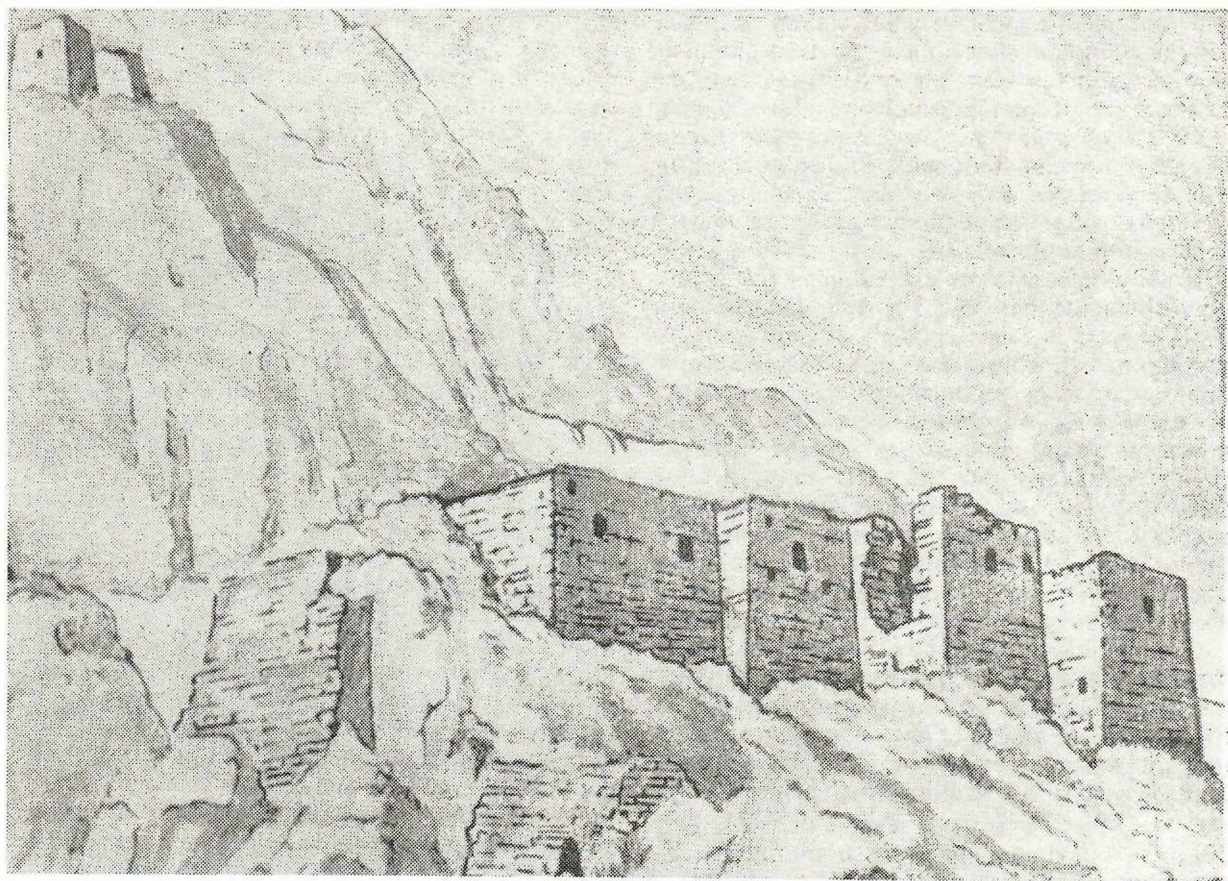


Рис. 32. Крепость Зылги. Черекское ущелье

высоты из бойниц открывался широкий вид на подъездные дороги Черекского ущелья, и можно было держать в поле зрения всю речную долину, прилегающую к крепости. От этой башни теперь сохранились только остатки каменных стен, прилепившихся к скале.

Особенно выгодное стратегическое положение крепости Зылги (замок Бозиевых), замыкавшее дороги к аулам Верхней Балкарии, ее мощная оборонительно-заградительная система поднимают ее значение до неприступной крепости ущелья. Так, вероятно, с древности она была задумана и использовалась во время нашествий внешних врагов.

Ограниченность связи с пейзажем характерна и для другого крепостного комплекса — замка в Усхуре в Хуламо-Безенгийском ущелье. Построенная также по принципу многоярусного расположения башен на склоне горы Усхур-баши, крепость держала под своим наблюдением одноименный аул Усхур. Толстые (около 1 метра) стены всех четырех крепостных построек сложены на известко-

вом растворе. Они вплотную примыкают к скале, сливаясь с ее красноватым цветом своей каменной кладкой.

Весь комплекс укрепления также характеризуется очень большой продуманностью и удачным использованием рельефа местности: два сооружения построены на горном склоне. А наиболее важная по значению башня помещена на уступе горы, у противоположного ее крутого склона. Эта башня вплотную прижата к отвесной скале, почти недоступна со всех сторон, не имеет она и подхода. Обвалился ли со временем вырубленный в скале карниз дороги, или защитники крепости спускались в нее по канату или каким-то другим образом, сейчас решить трудно. Но башня по этой причине оставалась, вероятно, недоступной для неприятеля, хотя малоудобной и для обитания ее защитников.

Хорошо сохранившиеся стены этой башни позволяют восстановить в нашем представлении ее внутренний облик. По следам балочных ниш в кладке стен можно установить, что постройка была трехэтажной. Вероятно,

первый этаж (высотой в 1,6 метра) с неровным полом (скальное основание) использовался в качестве подсобных помещений. Более приспособлен для жилья был второй этаж высотой в 2 метра с окнами в сторону аула. Окна-бойницы, расположенные на плоскости стен, по отношению к входному проему были размещены асимметрично.

Крепость Усхур, несмотря на свои высокие оборонительные достоинства, все же воспринимается как менее зрелое архитектурное сооружение. Здесь нет того строгого и четкого ансамблевого единства, которое мы видели, например, в комплексе Зыгги.

В Хуламо-Безенгийском ущелье более активное, даже главенствующее положение к окружающему пейзажу занимает памятник, известный под названием «Замок Жабоевых». Возвышаясь на живописном уступе скалы, он является ярко бросающимся в глаза акцентом всего ущелья (рис. 33). Общій внешний силуэт замка — компактно слитые центральные помещения и две башни, флангирующие их по краям, воскрешают в памяти средневековые рыцарские замки Западной

Европы. Сейчас одна из башен разрушена до основания, у другой сохранился только внешний угол, но и в таком виде сооружение имеет впечатляющий вид. Большие, удлиненные в плане внутренние помещения, видимо, были предназначены для жилья. Они сохранили следы междуэтажных перекрытий, по которым можно определить, что замок был двухэтажный. Из небольших бойниц, пробитых на уровне второго этажа, обозревается долина реки Безенги и подступы к аулу Жабоево.

Стены замка Жабоевых отличаются необыкновенной толщиной (до 1,5 метра), что придает ему особую массивность объема. Неприступность укрепления во много раз увеличивается благодаря расположению ее на скалистом выступе, который, как цоколь, органично сливается с самой постройкой, оттеняя своей темной массой ее белые оштукатуренные стены. Нельзя не отметить особую тщательность обработки камня в кладке стен, характерную слитную взаимосвязанность всех объемов сооружений, строгую организацию внутренних помещений замка. Именно этими качествами выделяют его из

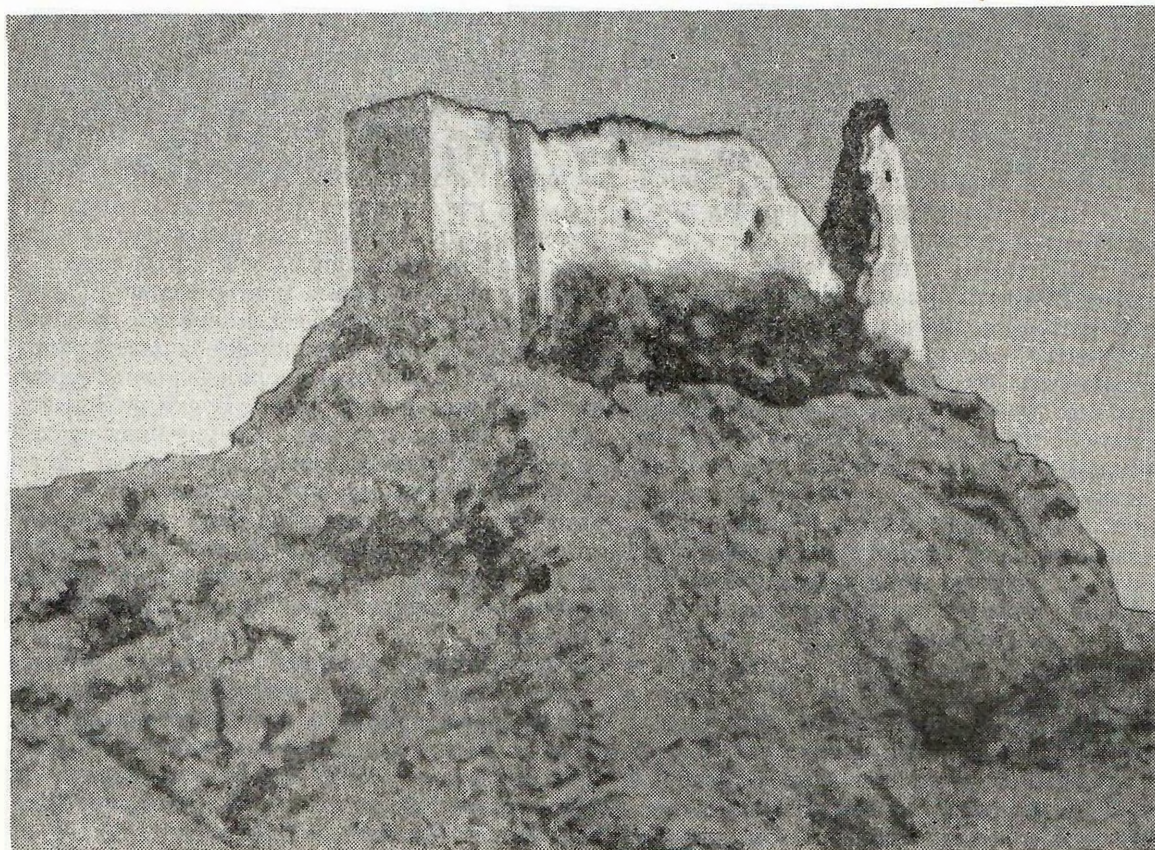


Рис. 33. Замок Жабоевых. Хуламо-Безенгийское ущелье

общего числа крепостных сооружений многие исследователи (81, с. 32).

Вызванные к жизни особыми социально-политическими причинами, такими, как укрепление феодальных отношений, войны, связанные с нашествием внешних врагов, крепостные сооружения Балкарии и Карачая, построенные в XIV—XVII веках, довольно наглядно отражают уровень существовавшей тогда строительной техники. Она, безусловно, была выше, чем в жилищном строительстве, но сохраняла в себе также и многие довольно архаичные приемы. И только в отдельных башенных постройках, где крыши делались двускатными, например, в башне В. Чегема, средний брус перекрытия приподнимался на подбалках, а во всех остальных крепостных сооружениях в межэтажных перекрытиях пользовались только горизонтально балочными конструкциями.

На балочные прогоны укладывались жердн, делался настил из земли и камней, как в кровельных, так и в междуэтажных перекрытиях. Арочный свод в башенном строительстве балкарские и карачаевские строители не научились возводить. Здесь встречаются арочные формы только в дверных и оконных проемах, но возводились они по принципу

«ложного свода». Камни для этой цели брались удлиненные, «постелистые». Поскольку такой строительный камень особенно характерен для Черекского ущелья, то неудивительно, что именно в замке Курнаят, Абаевской башне, Зылиги можно обнаружить арочной формы. В сооружениях же Усхура, Джабоевском замке бойницы и окна имеют прямоугольный проем. Проемы, перемычки здесь были образованы при помощи бревен, уложенных концами в стены. Иногда перемычки встречаются не деревянные, а каменные, когда мастерам удается найти подходящий для этой роли моноплит. Таким образом, в формах оконных и дверных проемов этого типа сооружений мы можем встретить и перемычки самой примитивной деревянной формы, и перемычку из монолитного камня, иногда даже с выемом в виде арки.

На следующем этапе развития строительной техники встречаются уже сдвинутые два каменных блока, перекрытые сверху третьим. Такой набор камней внешне как бы изображает стрельчатую арку. К созданию подлинной арки с замковым камнем в середине строители подходили медленно, постепенно накапливая опыт.

Культовые сооружения

Для более полного ознакомления с архитектурой Балкарии и Карачая большой интерес представляют культовые сооружения.

В их строительстве применялись некоторые специфические приемы. Так, арочная дуга встречается только в культовых сооружениях, мечетях, возведенных в XIX веке. По их сохранившимся развалинам можно установить, что это были прямоугольные в плане постройки, с массивными стенами, сложенными из камня на известковом растворе. Дверные, а иногда и оконные проемы обрамлялись арочной дугой. Вероятно, эта система совершенствовалась под влиянием дагестанской архитектуры, откуда, собственно, шли формы сооружения мечетей и где опыт возведения арок был более зрелым (116, с. 49).

В культовых постройках использовались также определенные приемы крепостного строительства. От крепостных сооружений перешел и опыт возведения стен на известковом растворе, и мастерство тщательной обработки камня. От жилищного строительства заимствована система плапировки и организации внутреннего пространства. Это заметно отразилось и в принципах устройства конструк-

тивно-декоративной системы перекрытия, которая в жилом интерьере играла весьма активную роль. Это влияние выразилось в устройстве навесов-галерей с южной стороны мечетей, почти целиком повторяющих форму жилищных навесов. Тесные связи с жилищным строительством лишний раз подтверждаются и в способе применения местного строительного материала. Так, в Верхнем Баксапе мечеть была построена (о чем можно судить по сохранившейся фотографии) из соснового леса. Мастера пользовались здесь теми же строительными принципами, что и при возведении жилых срубов. Выделялась мечеть среди домов селения наличием минарета да высокой четырехскатной кровлей, крытой железом.

Еще теснее с формами жилой архитектуры связана небольшая мечеть в Усхуре. Здесь и размеры ее прямоугольного помещения, и земляная плоская кровля, и галерея не выделяют ее из общей жилой застройки аула. И только внутри по михрабу (да, может быть, по разрушенному минарету) можно было определить культовую постройку.

Здания же больших межаульных мечетей



Рис. 34. Многогранные мавзолеи в с. Верхний Чегем

выделялись в общей застройке поселений и своими размерами, и особым расположением на видном месте у площади. Фасадной частью мечети обращены в сторону Мекки на юго-восток, то есть в ту же сторону, куда обычно повернуты и жилые дома.

Устоявшийся тип культовой архитектуры можно определить по развалинам мечети селения Верхняя Балкария. Это было одноэтажное здание с большими неразделенными внутренними помещениями (15×8 метров), собственно молельни и галерей на южном фасаде, куда выходил и выступ михраба. Перекрытие молитвенного помещения поддерживалось двумя рядами опорных столбов, расположенных вдоль осевой линии зала. Мечеть освещалась шестью арочными окнами. Обращенная к аулу Шканти галереями, а в сторону Куннома — окнами, мечеть имела открытый приветливый вид, что вполне соответствовало ее назначению — привлекать к себе как можно больше верующих. Этим же

целям была подчинена и организация внутреннего пространства мечети и ее убранства: устланные узорными войлоками полы, яркий свет из широких окон, резные подбалки, белизна оштукатуренных и побеленных стен.

Аналогичным расположением у реки и правильной прямоугольной планировкой отличалась мечеть и в ауле Верхний Чегем. Сохранившиеся стены и арочные проемы могут свидетельствовать о возросшем и уверенном мастерстве строителей. Деревянных частей от мечети не сохранилось, но, по свидетельству стариков, в интерьере были резные украшения из дерева, сделанные местными мастерами. Это были резные подбалки и, кажется, орнаментированный михраб. Как одно из значительных сооружений аула, в свое время мечеть наглядно демонстрировала весь накопленный строительный опыт на достигнутом техническом уровне.

В настоящее время здание мечети перестроено под клуб. Стоечно-балочная система



Рис. 35. Склеп в с. Курнаят

перекрытия, как и в Верхнебалкарской мечети, здесь уже заменена современными строительными конструкциями.

Склепы и мавзолеи Карачая и Балкарии также представляют большой интерес для познания народной архитектуры. Они демонстрируют особенности развития ее форм от самых архаичных и примитивных. Ведь именно здесь в силу особой консервативности культовых обрядов сохраняются порой и наиболее древние приемы, медленно выкристаллизовываются законченные в своей простоте архитектурные формы.

Сам принцип использования каменных плит для сооружения погребальной камеры и способы ее перекрытия путем последовательного сдвигания монолитов в наземных склепах постепенно совершенствуются. Пройдя длительный путь развития, они превращаются в довольно сложные архитектурные сооружения, а именно — в многогранные мавзолеи (рис. 34).

Наземные склепы «кешене» воплощают в своих каменных формах представление о загробном жилище, имитируя реальные земные дома. Так, в прямоугольных кешене угадываются «сакли», в шестигольных, круговых и шатровых — кибитки кочевников. С этими постройками порой связываются и представ-

ления о легендарных предках, в минуту опасности приходящих на помощь сородичам (73, с. 117). Но чаще всего «кешене» являются фамильными мавзолеями феодалов. Возводя погребальное сооружение, возвышающееся среди надмогильных памятников соплеменников, выделившийся род утверждал таким образом свое господствующее положение.

Простейшим типом развитого «кешене» является небольшое прямоугольное в плане сооружение с островерхой крышей, сложенной из слабо обработанных камней на известковом растворе. Стрельчатая форма крыши получается за счет постепенного сдвигания рядов кладки в каждом ряду к центру, т. е. с помощью известного нам уже «ложного свода». Такую форму однокамерного небольшого помещения имеет склеп в Курнаите (рис. 35). По общим строительным принципам, по умению возводить «ложный свод» он стоит на более высоком уровне, чем более архаичное по формам соседнее «кешене» Аккуловых. Там насухо сложенные стены поддерживали в верхней части нагромождение из мелких камней, уложенных в форме призмы. Надо полагать, что перекрытие довольно узкого (внутреннего) пространства склепа выполнялось плитами постелистого камня.

По планировочной схеме и по общему решению все прямоугольные склепы близки между собой. Их простая и однообразная форма служила для решения почти только технической задачи — создания погребальной камеры. Своими функциональными и конструктивными особенностями балкарские «кешене» примыкают к очень распространенным на Северном Кавказе, в частности на территории Чечено-Ингушетии и Осетии, наземным склепам и святилищам. Если идти из предположения исследователей чечено-ингушской архитектуры, что в основе склепов лежат формы древнего жилища, становится понятным общий характер многих архитектурных деталей этих сооружений и в Карачае и Балкарии. Понятно, например, почему на месте стыка стен и кровли обязательно укладываются выступающие шиферные плиты, очень напоминающие карниз деревянного бревенчатого дома. Нельзя не поверить и выводам В. Н. Басилова и В. П. Кобычева о жилищной первооснове форм, из которых произошли каменные детали склепов, таких характерных для Ингушетии, как «гурты» на круглых сводах, а также ступенчатые перекрытия прямоугольных склеповых помещений. В последних могли быть использованы и принципы дарбазного перекрытия (18, с. 126—128).

Балкарские склепы тоже перекрываются только «ложным сводом». От ступенчатой формы кровли мастера отказались, остановившись на обтекаемых формах. Характерным признаком становится выступающий карниз, выложенный из шиферных плит по всему периметру с наружной стороны стен. Более широкие шиферные плиты целиком перекрывают внутренние помещения небольших по размеру склепов, образуя как бы чердачное помещение. Последующая засыпка «чердака» камнями и возведение уже по ним «свода» часто увенчивается наверху острым навершием. Деталь, которая придавала силуэту сооружения характерный рисунок.

В архитектурном облике склепов Балкарии и Карачая вырабатывались местные, хотя и сравнительно несложные черты погребальных сооружений. В таких «кешене» более отчетливо прослеживаются связи с языческими верованиями, которые выразились и в ориентировке построек по странам света и особенно в архаичных формах и способах украшений. Так, в склепе Камгута в Баксанском ущелье сохранялись на внутренних стенах изображения оленей, противопоказанные в мусульманской религии, а у входа на внешней штукатурке были сделаны отпечатки кистей рук. По мнению Л. Лаврова, строительство подобных памятников на Северном Кавказе не было связано с исламом, так как склепы в одинаковой степени были присущи мусульманам-ногайцам и долгое время не признававшим ислама ингушам, осетинам и балкарцам (71, с. 117).

Декоративные украшения на склеповых сооружениях встречаются довольно редко. Только упомянутые изображения на «кешене» Камгута, да на стенах одного из Верхне-Чегемских мавзолеев на штукатурке — подобие орнаментального ряда из отпечатков попеременно то дна, то горлышка кувшина, пожалуй, составляют исключение.

Основная сила впечатления от склеповых сооружений Балкарии и Карачая заключена в простоте их конструктивных форм, в цельности силуэта и обнаженности используемых выразительных средств. Большого совершенства постройки этого типа мастера добиваются при помощи слитности каменной кладки и тщательной штукатурки, особой устойчивости форм, строгой замкнутости объема. Создается даже впечатление монументальности этих небольших сооружений. Оно увеличивается во многих склепах более позднего времени, уже приспособленных к мусульманскому обряду захоронения тем, что



Рис. 36. Круглый склеп в с. Мухол

они приобретают глухой замкнутый объем, нарушаемый лишь небольшим вентиляционным проемом.

На территории Балкарии встречаются мавзолеи многогранные и круглые в плане. Сложенный из крупных малообработанных камней на известковом растворе, один из таких мавзолеев в Верхней Балкарии (рис. 36; Мухол) завершается своеобразным куполом. Система «ложного свода» с последующим перерезанием углов в каждом ярусе кладки позволяет придать кровле ту пирамидально-округлую форму, которая делает сооружение примечательным и довольно внушительным на вид. Определенная монументальность объемов становится характерной для этого типа склепов. При возведении «купола» мастера стремились выдержать четкие пропорциональные соотношения его со стенами (1:1,3; 1:1,5).

Это же чувство единства пропорций отличает надмогильные мавзолеи и на кладбище аула Верхний Чегем. Продолжая конструктивно-планировочные традиции склеповых форм, они воплощают их в более сложных объемах и выразительных силуэтах. Одним из наиболее крупных и интересных в этом «городе мертвых» считается мавзолеем Баймурза. Этот памятник выделяется даже не



Рис. 37. Мавзолей в с. Верхний Чегем

столько своими размерами, сколько сочетанием объемов, удачным расположением в окружающем пейзаже (рис. 37). Сравнительно небольшой восьмигранник с пирамидальным куполом выделяется строгостью и компактностью объема, в характере которых ощущаются уже вполне зрелые, сложившиеся архитектурные принципы. Довольно толстые стены из хорошо пригнанных друг к другу камней, плотно уложенные на известковом растворе, кверху утончаются. Кроме того, они

Таким образом, народные строительные традиции помогают понять истоки национальной архитектуры. Порожденные низким уровнем техники, скудными материальными ресурсами, старые формы жилища уже не могут удовлетворять запросы современного человека. Поэтому проблемы преемственности народных традиций современная архитектура может решать не в плане возрождения старых форм, а применяя к новым строительным возможностям то нестареющее рациональное, что проверено практикой многих поколений мастеров. Прежде всего это касается живой и органичной взаимосвязи архитектурного

создают не строго отвесную линию, а чуть выпуклую, что придает особую пластичность, упругость силуэту «Баймурза-кешене».

Функционально оправданы его глухие замкнутые объемы стены с небольшим окошом-лазом. Помещение не стало поминальной камерой, как это случалось в Ингушетии и Осетии, поэтому основной художественный акцент строитель этого склепа делает на его внешние формы. Пирамидально обтекаемые грани мавзолея Баймурзы с плавно выгнутыми стенами производят впечатление той цельности и крупномасштабности, которые позволили строителю воплотить в погребальном сооружении идею вечности загробной жизни.

Хотя некоторые исследователи и склонны считать прямоугольную форму склепа более древней, чем многоугольную (50, с. 31), но в простых по планировке прямоугольных кешене Карт Джурта можно обнаружить довольно сложные технические приемы строительства, например, возведение арки. Правда, арка классическая с замковым камнем здесь выложена только на внешней стороне проема, тогда как остальная его часть перекрывается «ложным» сводом. Аналогичные случаи в чечено-ингушской архитектуре В. Басилов и В. Кобычев (18, с. 125) объясняют неуверенностью мастера, еще не полностью овладевшего новым приемом. Поэтому он всю основную нагрузку перемычки доверяет только традиционному, хотя и более примитивному способу перекрытия.

О самых зачаточных архитектурных принципах погребальных сооружений, о их связях с древними формами жилища можно строить разные предположения. Но одно очевидно: преемственность наземных склепов с полуподземными, видимо, основана на продолжающихся древних традициях, сохраняющих обычай поклонения предкам.

* * *

сооружения с окружающей природной средой, умения создать при жестком ограничении строительных средств цельную логическую композицию архитектурного пространства — будь то жилище или общественное и гражданское сооружение.

Именно в ясности конструктивных приемов, в использовании естественной фактуры материалов — камня и дерева — часто заключается та внутренняя логика примитивного с виду сооружения древних, которая порой оборачивается внушительной силой общего впечатления и эстетической выразительностью.



Глава II

КИЙИЗЫ — ВОЙЛОЧНЫЕ КОВРЫ

В народном быту балкарцев и карачаевцев, в их жизненном укладе значение узорных войлочных ковров (кийиз) сохранилось до наших дней. Их практические функции, основанные на использовании утепляющих свойств шерсти и соотносимые с требованиями декоративного искусства — создавать эстетическую атмосферу жилья — делали их очень популярными. Еще совсем недавно у узорных войлоков — кийизов — было более многообразное применение: они не только служили украшением в доме, но и постелью, были необходимой принадлежностью народных обрядов, входили в состав приданого. Сложенные стопками на полках патриархального жилища, они демонстрировали не только достаток семьи, но и трудолюбие ее женщин. Ведь именно руками мастериц из поколения в поколение передавались и секреты технологии изготовления кийизов, и все богатство их орнаментики. Узорные войлочные ковры были распространены и у многих других народов Северного Кавказа. Они еще в XIX веке привлекали внимание путешественников и исследователей быта жителей Кавказа. Г. Г. Маргграф писал в конце прошлого века, что кавказские войлоки «отличаются большим изяществом, красятся цветами сплошь или узорами, или же разноцветные куски войлока вырезаются в причудливые формы и сшиваются узорами. Отделка таких ковров требует большого искусства и вкуса» (77, с. 40).

Образцы войлочной орнаментики представлены на таблицах в книге другого исследователя кустарных промыслов Северного Кавказа — А. С. Пиралова (93). Эти сохранные для нас цветные изображения имеют большую ценность, ибо позволяют составить

представление о наиболее устойчивых и распространенных формах узорных войлоков XIX — начала XX века. Это тем более важно, что войлок трудно поддается длительному хранению, чрезвычайно редко встречается в археологических раскопках, и поэтому прямую линию преемственности современных его форм провести далее середины XIX века оказывается затруднительно. Правда, А. С. Пиралов, например, пытается провести ее от кочевых предков горцев, характеризуя войлочное производство как простейшее из шерстеобрабатывающих, которое, несомненно, зародилось в эпоху глубокой древности, когда скотоводство (особенно овцеводство) было единственной формой сельскохозяйственной деятельности аборигенов Кавказа (93, с. 62).

На степных просторах Евразии еще в древности у тюркских и монгольских кочевников было высоко развито войлочное производство, традиции которого дожили у ряда народов до современности. У Вильгельма Рубрука есть описание роли войлока в устройстве и украшении жилища кочевников XIII века: «Этот войлок около верхней шейки они украшают красивой и разнообразной живописью. Перед входом они также вешают войлок, разнообразный от пестроты тканей. Именно они сшивают цветной войлок..., составляя виноградные лозы и деревья, птиц и зверей» (99, с. 69).

В поисках истоков традиций войлочного ковроделия на Кавказе можно обратиться к войлочному производству народов Южной Сибири, Центральной и Средней Азии более позднего времени, их богатые традиции в этой области. Наиболее близкие аналоги здесь обнаруживаются с каракалпакскими,



Рис. 38. Карачаевка с ритуальным войлочным ковриком «намазлык». Мастер Халимат Тхахова, с. Верхняя Мара

казахскими и киргизскими войлоками. Эту общность орнаментальных мотивов можно объяснить не столько сходством техники производства, сколько особенностями этнокультурной истории Северного Кавказа, которую совершенно невозможно рассматривать в отрыве от степного тюркского мира. Помимо этого, в балкарских и карачаевских кошмах послевоенных лет мы встречаемся с прямыми заимствованиями киргизских и казахских узоров и их творческой переработкой на основе уже своих сложившихся традиций войлочного производства. Поздний слой среднеазиатского влияния обогатил орнаментику местных войлоков, усиливая их тюркские элементы.

Особенности развития того или иного вида народного искусства обуславливаются и иными факторами, начиная от природно-климатических условий и кончая особенностями

ми национального характера народа, спецификой его быта, историческими и культурными связями.

Войлочное производство у балкарцев и карачаевцев получило устойчивую базу развития в условиях натурального скотоводческого хозяйства. Овечья шерсть была продуктом домашнего производства. Она обрабатывалась женщинами одной семьи. Привлекались к этому процессу и девочки-подростки. Единственной школой обучения мастерству была система преемственности народных традиций. Наиболее опытная мастерица, руководившая всем технологическим процессом создания войлока, брала на себя и решение художественных задач — подбор цвета и укладку узора из специально обработанной шерсти.

Размеры и рисунок, а также степень декоративности — все это определялось не только вкусом мастерицы или хозяйки будущего ковра, но и теми практическими требованиями, которые диктовались его назначением. Узорные войлоки обладают характерными чертами произведений народного искусства — здесь всегда налицо неразрывная связь предмета с его практическими функциями. Войлоки просто немыслимы вне быта, вне обычаев.

Благодаря несложной технике изготовления наибольшее распространение в народном быту балкарцев и карачаевцев имеют войлочные ковры ала кийиз — «пестрые ковры». Они применяются в свадебном ритуале, в похоронных обрядах. Войлоки являлись не только принадлежностью каждого дома, но скапливались в большом количестве и в мечетях.

Из традиционных «пестрых ковров» самыми маленькими по размерам (0,70×1,2 метра) считаются ритуальные коврики — «намазлык» (рис. 38). Сравнительно небольшая величина и форма обусловлены их назначением — служить подстилкой при совершении мусульманской ритуальной молитвы — намаза. Одна из сторон, обращенная к Мекке, делается закругленной. Сюда в полукруглярище пространство вписываются символические знаки ислама — полумесяц со звездой, которые порой соседствуют с языческими элементами орнамента: розетками, составленными из треугольников или концентрических кругов. Расцветка намазлыков выделяется особой скупостью общей цветовой гаммы, чаще всего построенной на естественной тональности шерсти.

Более произвольные размеры ала кийизов

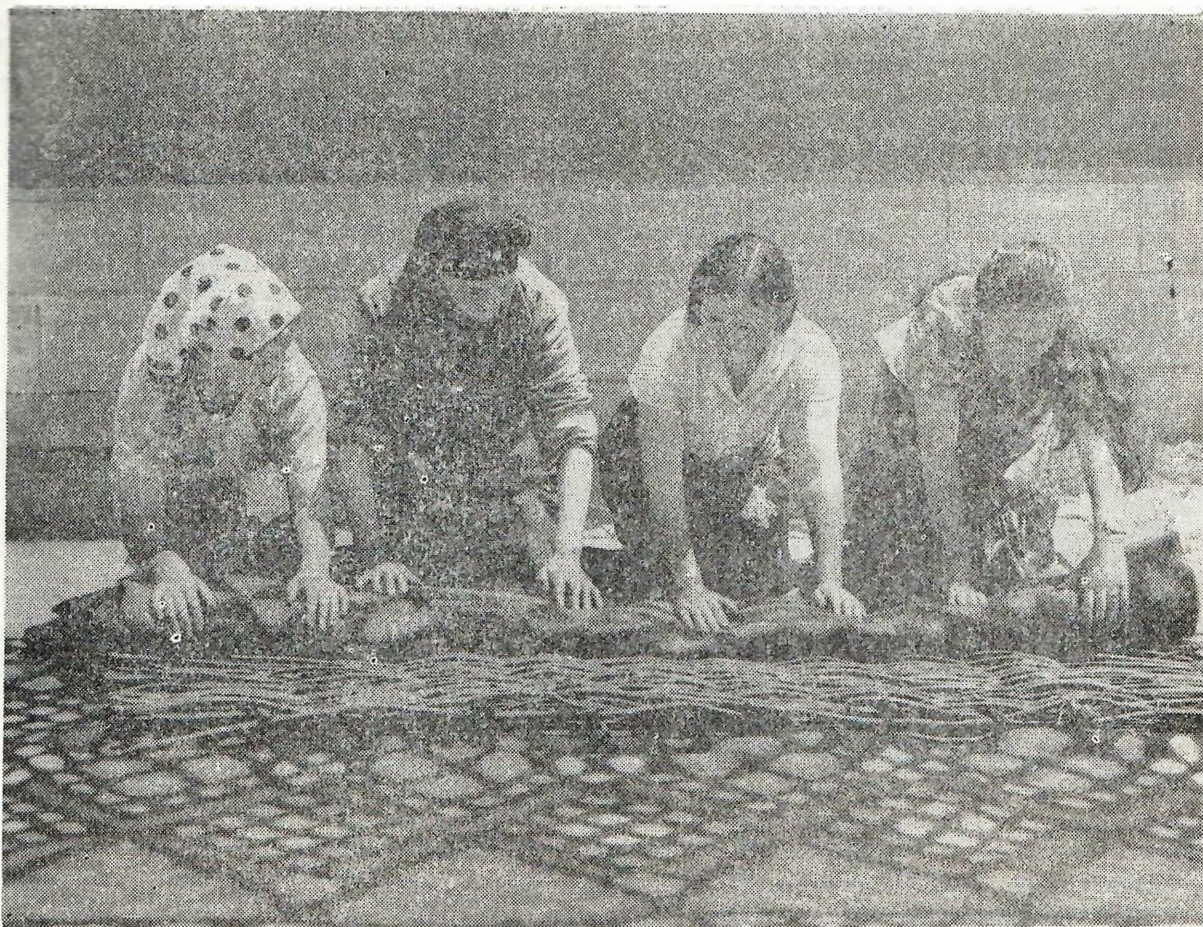


Рис. 39. Женщины за изготовлением войлочного ковра типа «ала кийиз», с. Герпегеж

вытекают из их хозяйственного назначения. Характерный для них геометрический орнамент, построенный из ромбов, треугольников и зигзагов, отличается строгостью центрической композиции. Чрезмерная четкость построения их орнаментальных форм смягчается благородной фактурой шерсти и некоторой размытостью очертаний узора. Специфические особенности окраски валяного ковра определяются сдержанностью цвета, особенно характерной для традиционных кошм. В последнее время, благодаря доступности химических красителей, колорит национальных войлоков несколько страдает от излишней пестроты цветовых сочетаний.

В украшении же пародного жилища карачаевцев и балкарцев самую активную роль играли войлоки с аппликативным рисунком. В старой сакле ими прикрывали длинные полки с одеждой и посудой, отсюда и название — жыйгыч кийиз — кошма для полки. Отсюда и их горизонтально вытянутая форма, и фризовая композиция орнамента, так

же как и обязательное украшение нижней стороны ковра бахромой.

Вся декоративность старинного жыйгыч-кийиза, ковра-занавеса, строилась на контрасте белого орнамента и черного фона. Это, вероятно, отчетливо выделяло его в полумраке дымной сакли (рис. 40).

На украшательских бытовых функциях развивались также декоративные качества бичгов кийизов. Этот вид узорного войлока связан уже с более современными формами жизни. Его характер обусловлен и более совершенной технологией изготовления. Орнамент врезается в фон (так называемая «техника мозаики»), а цветовое решение часто определяется уже применением ярких фабричных красителей. Повышенная декоративность этого типа ковров выражается не только в резких цветовых контрастах каймы и центрального поля, но и в более пышной орнаментике, составленной в основном уже из растительных форм.

Поскольку в современном интерьере бич-

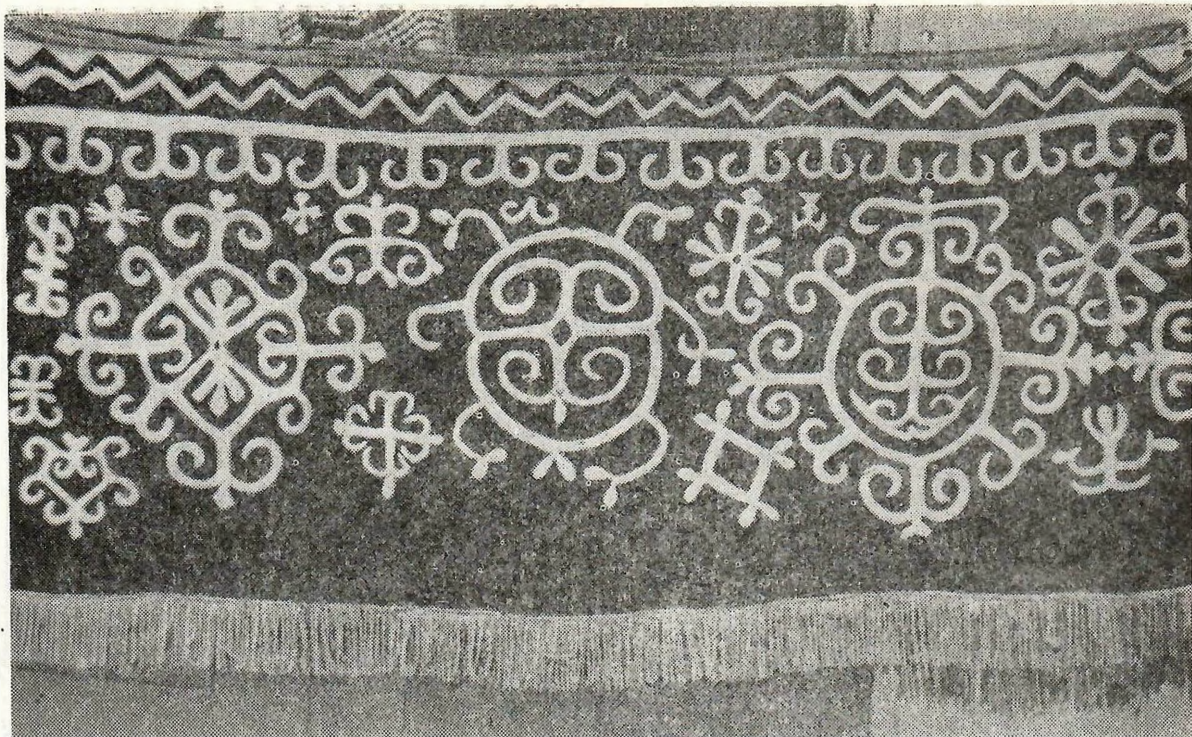


Рис. 40. Войлочный ковер-занавес. Мастер Арюба Биттуева, с. Мухол

ген кийиз не прикрывает полки, а вывешивается у кровати, то и размеры его соответственно сокращаются. В связи с этим определяется общая композиция — она организуется как центрически замкнутая, где узор центрального поля обрамляется со всех сторон бордюром.

Техникой врезанного орнамента в последнее время часто изготавливаются мелкие коврики хозяйственного назначения, такие, как покрывки на сундуки, диваны, на сидения стульев. В новом назначении их композиции

создаются иногда из одного орнаментального мотива, вписанного в заданную плоскость уже главным конструктивным элементом.

Материалом для изготовления всех указанных видов коши служит шерсть овец казахской породы. В производстве особо ценится шерсть осенней стрижки, которая обладает особыми свойствами сцепления. Войлоки, выделанные из нее, отличаются высокой прочностью, плотностью и однородностью фактуры и, благодаря этому, способностью сохранять большую четкость рисунка.

Ала кийизы

В отличие от казахских и киргизских войлоков, где мотки окрашенной шерсти вбиваются в грубо свалянную основу и отчего орнамент получается только с лицевой стороны, балкарские и карачаевские ала кийизы, в основном, выделяются с двусторонним узором.

Необходимо проследить сам процесс валяния, чтобы понять вытекающие отсюда художественные особенности войлока и конструктивные особенности построения его геометрического орнамента.

Начинает мастерица с выкладки рамки всей композиции ковра специально пригото-

ленными черными жгутами шерсти. Такими же жгутами она описывает по центру контуры крупных ромбов, делает в них решетчатые перегородки. Промежутки между центральными ромбами заполняются сквозными пирамидами из треугольников, туго сложенных из шерсти. Все основное центральное поле в свою очередь обрамляется бордюром, состоящим чаще всего из цепи мелких ромбиков или треугольников. «Чертеж» композиции коши готов. Теперь все оставшиеся пустоты мастерица заполняет валиками шерсти основного, преимущественно серого тона. Это фон, на котором должны отчетливо

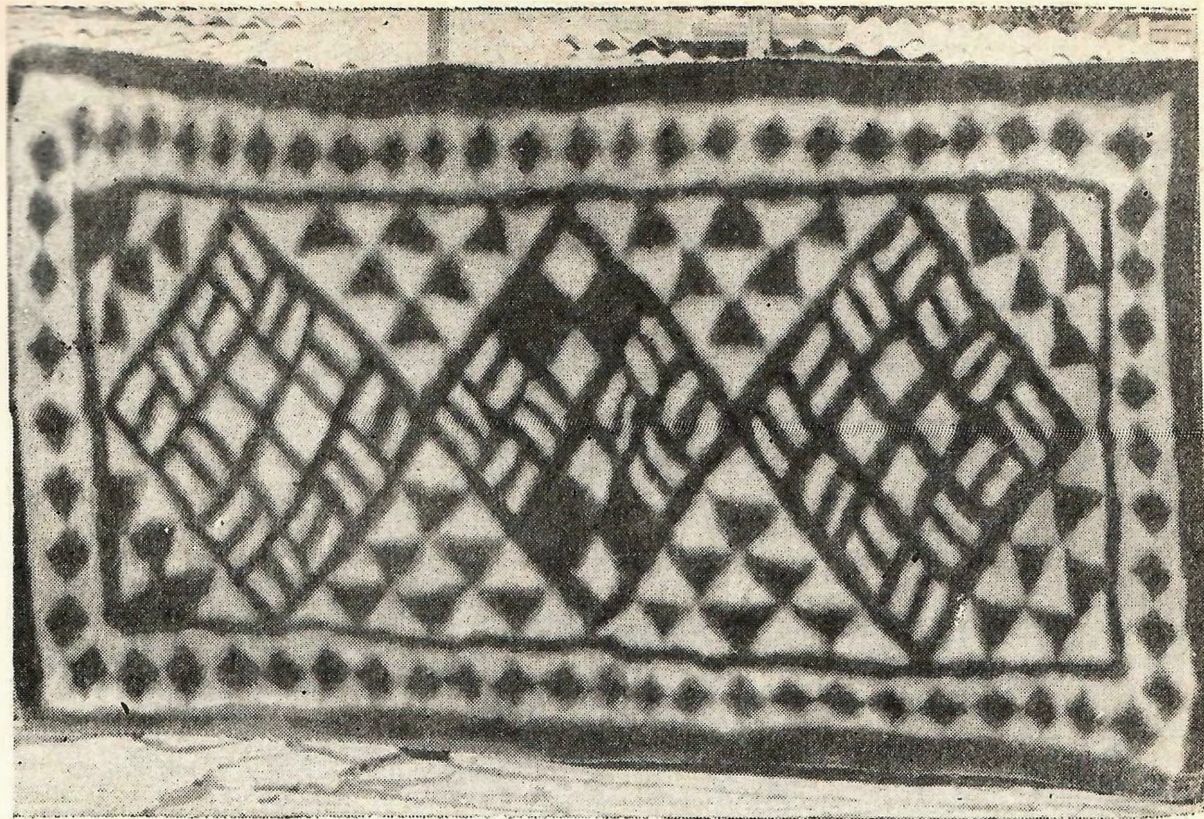


Рис. 41. Войлочный ковер. Мастер Лейла Байрамукова, с. Белореченское

прорисовываться названные детали орнаментального построения. Весь слой шерсти равномерно раскладывается на циновке (чий) и поливается специально приготовленным горячим мыльным отваром. После этого циновку сворачивают вместе с шерстью в рулон и начинается процесс валяния (рис. 39). Ритмичными покачиваниями рулона на полу мастерицы добиваются свалемости шерстяного слоя в полсть. Мокрую полсть для уплотнения колотят еще об пол, обминают ногами... И уже равномерно сваленную полсть полощут в реке, сушат. Готовая кошма обшивается по краю шнуром, свитым из шерсти двух цветов, чаще всего черно-белой.

Наиболее характерными формообразующими элементами орнамента ала кийиза, как мы видим, являются геометрические формы — треугольники — дуа и прямоугольники — лёкъумла (лепешки). Заготовленные из плотно свернутых валиков шерсти, расположенные равномерным слоем, они образуют традиционную, очень характерную композицию (рис. 41—42).

Распределяя тоновые отношения в композиции, мастерица стремится выделить в ней

серединные клетки ромбов, расположенные по горизонтальной оси, так называемые кёзы (глаза). С этой целью сюда направляются «удары» белого (или наиболее яркого) цвета. Кийиз кёз — глазчатая кошма — одна из самых популярных ковровых композиций в Балкарии и Карачае. Большую привлекательность этим кошмам сообщает благородная гамма шерсти естественного цвета с его мягкими тональными переходами от белого до черного и тот особый сизоватый налет, который бывает у новой, только что сваленной полсти. Характер монохромного колорита узорного войлока складывался, надо полагать в крестьянской среде, которой долго были недоступны дорогостоящие привозные красители.

В более нарядных кошмах гармоничные сочетания серых тонов натуральной шерсти оживлялись оранжевым цветом. В старину мастерицам был известен способ добывания оранжевого красителя из корней барбариса путем длительного их вываривания. Причем, в зависимости от продолжительности кипячения отвара получались разные по насыщенности тона краски — от оранжевой до

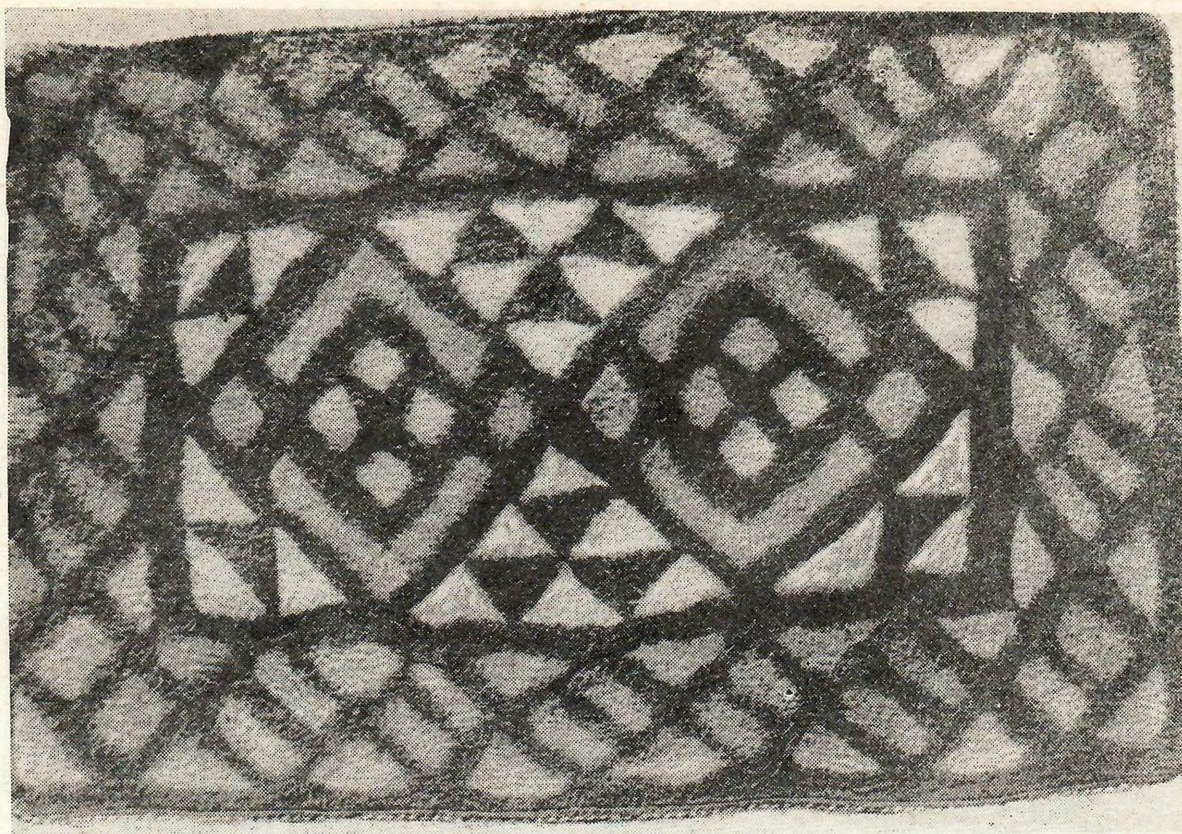


Рис. 42. Войлочный ковер. Мастер Лейла Байрамукова, с. Белореченское

густокрасной с коричневым оттенком. Вариации тона зависели и от способа самой окраски. Цвет менялся от количества погружений шерсти в раствор красителя. Цветовая гамма, построенная на добавлении только оранжевого цвета к естественной тональности шерсти, долго оставалась устойчивым признаком национальных кошм как в Балкарии, так и в Карачае.

Отваром коры дуба и ольхи придавался черной шерсти более глубокий, насыщенный оттенок.

К концу XIX века на Северном Кавказе большое распространение получила в качестве красителя марена. Ее корни продавали соседним народам кумыки, разводившие марену с этой целью на плантациях. Добываемая из марены красная краска была более звучного тона, чем получаемая из корней барбариса, и вносила в колорит кошмы больше нарядного оживления. По рассказам мастериц, был известен (хотя и редко употреблялся) способ получения зеленой краски из отвара коры алычи и яблони. Другие цвета — голубой, липловый — из местных расте-

ний не добывались и были почти неизвестны в войлочном производстве вплоть до знакомства с фабричными красителями.

Домашний способ крашения шерсти строился из несложной, хотя и трудоемкой технологии, известной многим народам Северного Кавказа и Средней Азии (63, с. 72). Правда, в способе окраски шерсти вырабатывались и свои технологические приемы. Используя, например, в качестве закрепителя краски золу (способ, известный и у соседних народов), местные мастерицы добавляли в красильный раствор еще «глину» из Чегемского ущелья — кьардаукь. Под таким названием была широко известна среди балкарских и карачаевских мастериц руда, добываемая в Чегемском ущелье, содержащая железо и серу, и хорошо выполнявшая роль закрепителя в местном красильном производстве.

Особенности технологического процесса так же, как и свойства употребляемых в производстве материалов, не могли не сказаться на сложении художественного стиля балкарских и карачаевских кошм, на их своеобраз-

пой цветовой гамме. В ее основе был прежде всего цвет неокрашенной овечьей шерсти и небольшое количество теплых тонов, которые мастерицы в основную серебристую гамму вводили осторожно и бережно. Повторение привычных цветовых сочетаний вместе с накоплением технологического опыта способствовало утверждению национальных художественных традиций, сыгравших большую роль в воспитании эстетического вкуса народа.

Именно здесь, на стыке материальных предпосылок и практического назначения кошм с выявлением их эстетических качеств, отчетливо постигается сущность народного прикладного декоративного искусства. Социальная его основа, как и социальная сущность фольклора, состоит в том, что она является «непосредственным идеологическим обобщением их трудового опыта, их общественной практики, непосредственным выражением их мировоззрения, морали, эстетических вкусов» (37, с. 16). Какие-то особые связи и закономерности можно уловить в суровом и мужественном укладе жизни горца-скотовода, пастуха и охотника, его неприязнательного жилища. В простоте и целесообразности форм его быта, в простоте и строгом стиле всего убранства органично воспринимаются изделия крестьянского искусства.

Тяготение к яркому открытому цвету, к смелым цветовым отношениям — ярко-розового с зеленым или желтого с лиловым, красного с зеленым, как уже упоминалось, возникло сравнительно поздно, в связи с широким применением в кошмовальнии фабричных красителей. Необычность этих цветовых сочетаний увела производство от прежних эстетических норм, сложившихся в течение многих столетий.

В современных условиях это не могло не способствовать созданию иных художественных закономерностей. Появились типы узорных войлоков, декоративность которых успешна. Это было связано с более жизнерадостными формами современного быта. Но национальные художественные традиции сохраняют и здесь свою силу. Цветовая насыщенность современных ала кийизов сдерживается четкостью построения самой композиции, черными контурами основного рисунка. А главное, мастерицы по-прежнему оставляют основным цвет неокрашенной шерсти, активно вводя ее черно-белую тональность в общее цветовое построение.

В традиционных ала кийизах, построен-

ных в монохромной гамме, подчеркнута выявляются конструктивные особенности их узоров. Именно здесь раскрывается их художественная особенность — графичность. Правда, цвет в них не всегда занимает подчиненное положение по отношению к рисунку. Многие старинные кошмы воспринимаются почти живописными, как бы построенными на дымчато-сизовой тональности неокрашенной шерсти.

В современных войлочных коврах с их яркими цветовыми сочетаниями декоративное воздействие усиливается черными контурами рисунка. Они являются как бы объединяющим элементом колорита, и в то же время остаются композиционно-конструктивной основой общего орнаментального построения.

Как явление народного искусства, войлочные ковры балкарцев и карачаевцев представляют собой единое художественное целое — со своими приемами орнаментирования плоскости, со своими особенностями развития. Поражает само богатство и многообразие форм узорных кошм, в которых с наибольшей полнотой выражена творческая сила народа, его художественные способности.

В народном декоративно-прикладном искусстве, как и в других видах творчества, встречаются, как известно, произведения как более совершенные, так и менее искусные, «примитивные». А поскольку «марксистской эстетике в одинаковой мере чуждо и третирование фольклора в целом, как якобы, «примитива», «архаики» и т. п., и ложно-романтическая идеализация его, как будто бы всегда и во всем совершенного искусства» (37, с. 95), то таким образом определяется одна из главных задач, которая заключается в подборе наиболее характерных произведений войлочного ковроделия, подлежащих конкретно-историческому анализу и оценке их как с позиций современных требований к этому феномену народного искусства, так и эстетических запросов самого народа в лице мастера.

Если рассматривать в этой связи самые распространенные типы балкарских и карачаевских кошм — ала кийизов — то их стилистические особенности легче всего классифицировать по территориальному распределению. В каждом ущелье Балкарии и Карачая, где долго сохранялись в виде пережитков родоплеменные объединения, закреплялись свои излюбленные мотивы орнамента, складывался свой запас художественных форм и композиционных решений. И даже самые популярные композиции, типичные

для общенациональных традиций войлочного производства, в каждом отдельном ущелье имеют свои локальные варианты. Если взять, к примеру, самый популярный геометрический орнамент кёз кийиза, то мы увидим, как в каждом отдельном случае эта довольно однообразная на первый взгляд линейно расчерченная ромбическая композиция приобретает какие-то особенные, характерные только для данного ущелья, черты.

В Баксанском ущелье такой характерной особенностью являются полукружия, из которых составляется бордюрное обрамление, известное у мастериц под названием тогъай къыйыр (табл. 1). Эти округлые арочки, охватывая непрерывной цепью всю кошму, придают ее композиции, строгой до чертежа, ощущение большей легкости, даже некоторой плавности. Форма арочного бордюра, типичная только для Баксанского ущелья, складывалась, вероятно, под влиянием сванского народного искусства, в орнаменте которого наиболее характерным и распространенным мотивом является дуга.

Но не исключается и другой путь образования арочного мотива тогъай къыйыр. Например, посредством постепенного закругления линии зигзага — одного из исходных мотивов местных орнаментальных форм, часто применяемого в бордюре. Совмещение зигзага с зубчатым мотивом, тоже очень распространенным в бордюре, вполне могло дать эту характерную форму — цепи треугольников, очерченных дугами. В образовании арочного бордюра могли иметь значение обе причины, — и влияние сванского искусства, и технико-производственные моменты.

Домашнее изготовление узорных кошм было распространено больше всего именно в Баксанском ущелье. Здесь и теперь в ковровом производстве национальные традиции воспринимаются в наиболее развитых формах. Интересно наблюдать, как эти формы видоизменяются от применения современных красителей. Созданный в монохромной гамме кийиз, с его укрупненными решетчатыми формами по центральному полю, отличается логической ясностью композиции. Арочный бордюр сообщает ему текучую плавность. Композиция в своих ритмах спокойна и нетороплива. Но, обретая насыщенные анилиновые сочетания, она становится напряженной от беспокойного ритма цветowych пятен. Мастерицы Баксанского ущелья используют эти художественные приемы в самых разнообразных комбинациях, обогащая традиционные формы кёз кийиза —

«глазчатой» кошмы. Композиции обогащаются то за счет добавочной бордюрной линии, к примеру, внутренней цепочки ромбиков, то их центральные ромбы снабжаются широкими ленточными рамками, иногда даже двумя, и, как правило, весьма насыщенными тонов (табл. 1). Декоративные рамки ромбов, повышая общее цветовое звучание ковра, в то же время более плотно сжимают среднее его поле по горизонтали. Но ярко-белые кёзы особенно отчетливо выделяются в таком декоративном окружении, сохраняя характерные черты традиционной кошмы.

Рассмотренный нами геометрический рисунок ковров с арочным бордюром известен далеко за пределами Баксанского ущелья. В Карачае он и теперь еще называется Баксан оюу — баксанский орнамент. Такое распространение орнаментальных форм объясняется не только художественным влиянием, но и близкими историко-культурными, даже родоплеменными связями, поскольку многие фамилии карачаевцев являются выходцами из Баксанского ущелья.

В Карачае геометрический узор ромбического характера приобрел и свои местные черты — ромбы центрального поля здесь часто обрамляются бордюром из цепи ромбиков, поставленных на угол. Перечеркнутые серединой чертой попеременно то вправо, то влево, они образуют в бордюре своеобразный «спотыкающийся» ритм. Этот излюбленный мотив у карачаевских мастериц дал название кошмам — къыйыкъ заби́ле (как бы «кривые ноги»). Подобный художественный прием — перебивание плоскости отрезками попеременных направлений — применяется часто и при заполнении центральных ромбов. Такие беспокойные композиции встречаются нередко и у балкарских мастериц, где имеется для них специальный термин — терс аякъ — «переплетающиеся ноги».

Наиболее четко сложившаяся композиция къыйыкъ заби́ле встречается в карчаевском селении Хурзук. Здесь мастерицы вписывают отрезки прямых в центральные ромбы, а также опоясывают их цепью пересеченных наискось ромбиков. Замыкается такая композиция глухой черной каймой по краю (табл. 2).

Построенные на черно-белых тональных переходах натуральной шерсти (иногда с добавлением спокойной теплой расцветки), кошмы типа къыйыкъ заби́ле отличаются строгой симметричностью орнамента, особой уравновешенностью его элементов. И традиционность монохромной гаммы, и четкое рас-

положение деталей, их выверенность в ритмических повторениях заставляют предполагать, что здесь мы имеем дело с очень старой, давно устоявшейся схемой. Лишний раз это подтверждается и той органичностью, с какой мотивы кыйыкъ забиле (или терс аякъ) вписываются в самые различные ковровые композиции.

Другой характерной особенностью в узорных построениях некоторых типов карачевских войлочных ковров является применение кружкового мотива. В отдельных, самых примитивных кошмах кружки вписываются в центральное поле несколькими рядами. Так они образуют замкнутую композицию из крупной окружности в центре и обрамление из четырех небольших угловых кружков. Судя по ограниченности распространения этих элементов, по архаичности форм тех кошм, где они применяются, кружковой орнамент связан с древними угасающими традициями края.

Правда, в настоящее время карачевские мастерицы охотно совмещают яркие кружковые мотивы и с современными формами геометрического орнамента, очень его оживляя. В некоторых ковровых композициях сплошные ярко-красного цвета кружочки заменяют порой даже традиционные дуа. Своеобразного художественного эффекта добивается мастерица Х. Кочкарова из селения Даут, используя эти разноцветные мотивы и в традиционной геометрической композиции. Декоративно разрабатывая центральное поле на контрастах дополнительных цветов — зеленого и красного, сдерживает их черными геометрическими контурами традиционного кёз кийиза. Белые ромбики бордюра как бы вселяют разноцветными кружочками в серединках, что сообщает всей кошке большую нарядность. Художественное чутье подсказало мастерице фон бордюра сделать как бы на растяжке — серого и черного, которые оттеняют острые кончики белых ромбиков, придавая бордюрной ленте почти кружевную легкость (табл. 3).

Следует упомянуть еще об одном типе карачевских кошм, аналогии которым встречаются в войлоках — набади — грузинских горцев. В их орнаментике используется также двойная контурная линия с внутренними перекладинами. Этот интересный декоративный прием известен и в селении Карасу Хуламского ущелья, но в очень своеобразной архаичной композиции.

Но рассматриваемые кошмы из Старой Джегуты построены в иных художественных

традициях. В них как-то особенно выявляются наиболее традиционные орнаментальные формы в специфических качествах войлочного ковра: несколько расплывчатые очертания спиралеобразных фигур, звучность цветовых сочетаний, округление ромбов, превращенных в овалы. Живость сочетаний красных и синих фигур в одном войлоке (табл. 4 — 1), пастельная мягкость розовых и светло-серых — в другом (табл. 4 — 2) оттеняются по законам контраста черным цветом фона и широкой каймы. Черты декоративности в обеих кошмах усиливаются и спиральными завитками золотисто-охристого цвета, помещенными между ромбами, а также двойной белой линией контура с перекладинами в промежутках. Мягкие укрупненные элементы орнамента джегутинских кошм, чередуясь в строгой последовательности с легкими ажурными завитками, воспринимаются довольно торжественными в общем-то несложных композициях.

Необходимо отметить, что в ущельях Карачая наибольшее распространение получило производство войлочных ковров с валяным узором. В основном это геометрические формы, и, благодаря специфике выкладки орнаментальных фигур и валяния, ковер получался с двусторонним узором. Ала кийизы с криволинейным орнаментом, например джегутинские, изготавливались в технике «налепа», когда фигуры орнамента вбивались в полусвалянную основу, и узор получался односторонним.

В кошмах Хуламо-Безенгийского ущелья Балкаркии орнаментика ала кийизов отличается дробной разбивкой на ромбы, многоярусностью их композиции. Заполняющий центральное поле почти целиком, геометрический узор воспринимается здесь почти раппортным. Перегруженность композиционных построений безенгиевских кошм сочетается к тому же с повышенной цветистостью. С целью облегчения узоров безенгиевские мастерицы активную роль отводят серому цвету натуральной шерсти. Широкие серые полосы разбивают плоскость ковра по диагональной схеме на мелкие яркие ромбы. Наряду с серым фоном черные контуры помогают организовать это многоцветие в единое целое, придают ему известную согласованность (табл. 5 — 1).

В отдельных случаях мастерицы придерживаются традиционной цветовой гаммы, выдерживая прежнюю скупость красок в сочетаниях охристого с цветом натуральной шер-

сти. Тогда узор при всей однотипности раппорта, привлекает своей четкостью и ритмичностью. В нем выразительно выделяются главные орнаментальные мотивы, такие, как ярко-белые кёзы по центральной оси и вьющаяся гирлянда трилистника алма терек — по бордюру (табл. 5 — 2).

Как уже отмечалось, в карачаевских и балкарских войлочных коврах бордюрные каймы дополняют композицию, придают ей более завершенный вид. Центральное узорное поле кошмы и ее кайма всегда взаимодействуют. Но выразительность ковровой композиции меняется в зависимости от их соотношения. Например, в рассмотренных войлоках Хуламо-Безенгийского ущелья кайма по сравнению с тяжеловесной, плотно заполненной серединой играет явно второстепенную роль.

В коврах селения Бабугент (на слиянии Хуламо-Безенгийского и Черекского ущелий) общепринятые соотношения бордюра и центрального поля нарушаются. Наиболее излюбленная у бабугентских мастериц широкая и более богатая кайма составляется из двух крупных бордюрных полос. Она проходит лишь с продольных сторон кошмы и, разрывая замкнутость композиции, совершенно меняет ее характер. Обе бордюрные полосы (внутренняя — из цепи треугольников и наружная — ветка трилистника) сжимают центральное поле по горизонтали, оставляя для серединных ромбов узкое пространство (табл. 6 — 1). В середину здесь вписывается до шести — семи ромбов, но они остаются ведущими фигурами композиции.

Светлые ромбы с оранжевой «глазчатой» сердцевинкой, словно написанные на горизонтальную ось, четко выделяются на темном фоне. Серые, черные, оранжевые и белые треугольники, вписанные между двумя продольными светлыми полосами бордюра, своим ритмом подчеркивают горизонтальное движение композиции, скользящий характер которому дополнительно придают и плавные изгибы стебля трилистника.

Особенно сильное впечатление производят бабугентские ковры не только своей удлиненной сквозной композицией, основанной на четком ритмическом повторе ромбов центрального ряда, треугольников и стеблей бордюра, но также и ритмов цветовых пятен. Особая прелесть их колорита построена на серебристой тональности натуральной шерсти со скудным добавлением оранжевых пятен. В некоторых коврах этого типа край-

няя бордюрная полоса составляется из ряда парных завитков — къочхар мююз — «бараньи рога». В геометрических композициях этот мотив снимает излишнюю жесткость (табл. 6 — 2).

Особый декоративный эффект достигается введением кружковых мотивов, размещенных в строго ритмическом порядке в промежутках между рогообразными фигурами, где они как бы повторяют их завитки. Создается своего рода цепь из легких закруглений, идущая вдоль бордюрной линии.

В наиболее архаичных коврах сочетание мотива парных рогов с геометрическим орнаментом кажется еще несколько механическим. Это наводит на мысль, что здесь соединились два хронологически разных орнаментальных стиля. Особенно наглядно это можно проследить на небольшом коврике из с. Карасу. Здесь крупные парные рога вырастают прямо из мест сращения центральных ромбов. В этой композиции остро ощущается желание мастерицы во что бы то ни стало связать два важных и необходимых орнаментальных мотива, имевших, вероятно, не только декоративное, но когда-то и смысловое значение (табл. 7 — 1).

При дальнейшем развитии рогообразного мотива в узорах ала кийизов вполне определились его декоративные качества. Он органично вошел в общую композицию, в данном случае в бордюрные обрамления геометрического центрального поля. Легко прорисовываясь на темном фоне кошмы, рогообразные фигуры плавно сочетаются с зубчатым бордюром, внося в строгую композицию мягкость и усиление живописности (табл. 7 — 2).

В основе композиций войлочных ковров Чегемского ущелья лежат аналогичные общенациональные исходные мотивы геометрического орнамента. Но из обычного небольшого числа известных нам элементов здесь создается то многообразие орнаментальных композиций, которое свидетельствует тоже и о творческой фантазии чегемских мастериц, и об их собственном понимании законов симметрии и ритма (табл. 8 — 1, 2).

В наиболее характерных композициях чегемских ковров система ритмических повторов решетчатых ромбов создает ощущение большой легкости и свободы. В линейный контур крупных центральных ромбов вписываются ряды более мелких ромбиков. В них, как обычно, по горизонтальной оси помещаются традиционные решетчатые кёзы. Во втором внешнем ряду ромбов располага-

ются горизонтальные прямоугольники. Они создают дополнительный ритм фигур, с удивительной непринужденностью согласующихся с треугольным бордюром. Чувство органичности и цельности построения усиливается традиционной веткой трилистника — юч бармакъ — легко обтекающей композицию ковра со всех сторон (табл. 8—1).

Яркой декоративной деталью здесь выделяются характерные для кошм Чегемского ущелья косые кресты, как бы перечеркивающие центральные ромбы. Они четко выделяются белым или иным ярким цветом, хотя самостоятельного значения как элементы узора эти кресты не имеют. Мастерницы отводят им служебную роль перегородок для разделения крупных ромбов на более мелкие ячейки. Наверное, по этой же причине крест как орнаментальная деталь не имеет устойчивого термина. В его названии замечается какая-то приблизительность — он называется то кыбылыч — «дуга», то айры кыаш — «рогач», то чалдыш — «клетка». Конкретное же наименование жоркач — «крест» — в орнаментике балкарскими мастерницами не употребляется.

Таким образом, ритмическая канва чегемских кошм строится из привычных геометрических элементов при известной свободе и разнообразии их компоновки. Своеобразный художественный эффект создают прямоугольники в горизонтальном положении, которые вписываются в чегемских композициях довольно часто в ромбы центрального поля. В другом случае, вместо привычных два — сквозной пирамидки из треугольников, — в промежутках между центральными ромбами образуются и дополнительные ромбы, вследствие чего центральное поле почти сплошь заполняется решетчатыми формами. Здесь как бы формируется плотная многоярусная композиционная разбивка поверхности, характерная для кошм Хуламо-Безенгийского ущелья.

По-своему решают чегемские мастерницы и ромбический бордюр с его укрупненными фигурами (тертгюл), разбитыми также на решетки (табл. 8 — 2). Это, со своей стороны, придает композиционным построениям своеобразную выразительность, подчеркивает их геометрические формы.

Излюбленные мастерницами Чегема цветовые сочетания темно-красного, черного и оранжевого с серым отличают их довольно сдержанную гамму. Хотя в настоящее время используются и ярче насыщенные цвета для усиления их праздничности.

На естественной тональности шерсти в сочетании со скупо введенным цветом развивается одна боковая линия чегемского орнамента. Она представлена кошмами нижней части ущелья селений Хушто-Сырт и Нижний Чегем. Здесь уже хорошо известные мотивы — комбинации ромбов, зубчиков, прямоугольников — составляют довольно изощренные композиционные построения, отличающиеся более своеобразной разбивкой плоскости. Ряды зубчиков, помещенных во внутренний контур центральных ромбов, образуют их изрезанный силуэт. Очень характерны и другие заполнения ромбов, сделанные наподобие шахматной разбивки черными белыми треугольниками.

Группа ковров из Хушто-Сырты выделяется, как правило, и повышенными техническими качествами — более плотным валянием, однородностью фактуры. Это объясняется и тщательностью подбора овечьей шерсти, и особой мастеровитостью жителей.

Большим разнообразием узорных войлочных ковров отличается Черекское ущелье. Наряду с традиционным способом двусторонней выкладки узора здесь применяется и техника «палепа», которая позволяет выкладывать рисунок тонко свитым жгутом или даже шнуром по полусваяльной основе. А это, в свою очередь, позволяет придать рисунку необычную при обычной технике выкладки гибкость и прихотливость. Узор получается односторонним.

Художественные особенности войлоков Черекского ущелья могут быть представлены, в основном, композициями кошм аула Верхняя Балкария. Геометрический орнамент кёз кийизов широко известен и черекским мастерницам. Но здесь он соседствует с мотивами самых разнообразных, порой очень древних форм. В большинстве узорных войлоков кёзы — «глаза» с этими элементами увязываются с той простотой и органичностью, которые обычно свидетельствуют об издавна сложившихся традициях.

Древность многих исходных орнаментальных мотивов, гибкость их рисунка, непринужденность в компоновке форм придают черекским, в общем-то традиционным, композициям большую выразительность и своеобразие. В центральные ромбы вписываются здесь такие архаичные мотивы, как крест с заovalенными концами (подобие свастики). А стороны ромбов закручиваются завитками, наподобие бараньих рогов. Легкая линейная композиция центрального поля часто заполняется в пустотах между центральными

ми ромбами множеством мелких фигурок — роговидных завитков, крючков, сердцевидных и S-образных фигур (табл. 9—2).

Порой композиция верхнебалкарских узоров войлоков решается в таких же легких, несколько «пряничных» цветовых сочетаниях — розовых, желтых, зеленых. Необходимое равновесие и устойчивость этим облегченным по цвету построениям сообщает обязательная широкая кайма, состоящая из двух контрастных полос — цветистой и черной. Своей плотностью они уравнивают фигурки середины, черным цветом оттеняется их яркость.

В распространенной в Черекском ущелье композиции кёз мюйюз главным элементом орнамента является ромб, включающий свастикоподобную фигуру кёз мюйюз — «рогатые глаза». S-образные фигуры сюда вписываются как заполняющие орнаментальные мотивы. Один из найденных мною архаичных вариантов этого типа ковров отличается не только монохромностью цветового решения, но и при лаконизме деталей — аскетичностью композиции (табл. 10 — 1). Вихревое движение главных фигур усиливается еще и волнами «бегущей спирали» бордюра.

Более современные варианты кошм типа кёз мюйюз, сохраняя общепринятый композиционный принцип, строятся на особо ярких цветовых контрастах. Так, центральные ромбы могут быть зеленого или голубого цвета, выделяясь на ярко-красном или глухом красно-коричневом фоне основного поля. А главные фигуры орнамента — кёз мюйюз — в этой насыщенной цветовой гамме как бы горят контрастно желтым цветом. Уравновешивает эту цветистость черный силуэт «бегущей спирали» (с красной окантовкой), плотно замыкая собой всю композицию вместе с обязательной широкой черной каймой по краю (табл. 10 — 2). Второстепенные детали орнамента, наращиваемые в этой композиции вокруг главных фигур, выполняются, в основном, легкими линиями. Это — «крючки» — ыргъакъ, рогообразные завитки, словно прорастающие вовнутрь центральных ромбов, и трехлепестковые розетки или комбинации из трех S-образных фигур. Все это должно заполнить пространство между ромбами, образуя довольно затейливый беспоконный фон. Поэтому довольно непринужденно воспринимается движение слева направо и завитков кёз мюйюза, и волн «бегущей спирали».

Аналогии композициям кёз мюйюз встре-

чаются в туркменском ковроделии (20, табл. 48). Определить долю самостоятельности в развитии балкарских форм представляется нелегким делом. О прямом заимствовании речь не может идти уже в силу большой отдаленности этих народов. Хотя отдельные туркменские племена и проживали на Северном Кавказе, но контактов у них с балкарцами Черекского ущелья не было. Скорее всего, здесь можно предположить этногенетические связи на довольно раннем этапе. Тем более, что орнаментика балкарских кошм этого типа прослеживается в эволюции от форм архаических к более развитым.

Выкладка орнамента цветным шнуром по полуподготовленной основе — один из отличительных признаков черекских ала кийизов. Их тонкий криволинейный узор на войлоке мог быть только односторонним. Устойчивость их традиций, эволюция этих орнаментальных мотивов позволяет предполагать существование здесь той и другой техники — вваливания и «шалпа» с давних пор.

Отдельные аналогии криволинейного орнамента черекских кошм наблюдаются также и в тушинском ковроделии Грузии. Поскольку закавказские тушины не соприкасаются с балкарцами и карачаевцами, то приходится, видимо, иметь в виду типологическое сходство.

В этой черекской группе ковров выработаны отличительные декоративные приемы, как выкладываемые орнаменты витым черно-белым шнуром. Рамки центрального поля и его главных ромбов своим контуром резко выделяются на любом самом цветистом фоне. Все остальные криволинейные элементы орнамента, заполняющие ромбы и промежутки между ними, как бы отступают на второй план, кажутся более глухими в цвете.

Исконность характерного узора подтверждается наличием в нем идущих из глубокой древности орнаментальных мотивов. Середину центральных ромбов, например, занимают кружковые элементы жулдузла — «звезды». Довольно часто встречающиеся в ковровых композициях, они, возможно, отражают древние космогонические представления местных племен. На почтительное отношение к этому мотиву указывает окружение его венцом спиральных завитков, словно вырастающих на внутренних стенках ромбов. И дробный ритм фигурок заполнительного орнамента — черных, желтых, зеленых завитков, которые могут восприниматься как бы таинственными письменами, собранными по традиционной схеме ала кийиза.

Значения древних символов уже забыты, переосмысливаются их названия, отражающие теперь в основном более непосредственные ассоциации с реальным миром. Сейчас трудно определить, что именно означали фигуры орнамента, похожие на закрытые скобки, которые мастерицы называют жингирик оюу — «локоть». Три пары угловатых крупных розовых фигур отчетливо вырисовываются на основном темно-зеленом фоне. Они и в самом деле напоминают согнутые локти, особенно средняя пара с ее широко расставленными углами. Их красные серединки связывают эти крупные фигуры с красным же бордюром «бегущей спирали». Мотив жингирик — видно, упрощенная форма известного в орнаменте ряда тюркских народов мотива «скобки». В своеобразной композиции этой кошмы крупные лагоничные детали полны особой выразительности и даже известной монументальности.

Значительный интерес представляют художественные формы бордюров кошм. К наиболее распространенным элементам бордюра карачаевских и балкарских ала кийизов относятся зубцы (быхчы — «шла») и прилегающий к ним зигзаг, который сам в некоторых случаях может восприниматься как контур зубцов (табл. 11 — 1, 10).

Зигзаг — один из самых простых и популярных мотивов обрамления кошм. При ближайшем рассмотрении он является и одним из формообразующих элементов многих орнаментальных построений. В самых примитивных композициях зигзаг заполняет все серединное поле, разделяя его на ряд горизонтальных полос. В других случаях два зигзага, пересекаясь, образуют ряд ромбов и

более сложные их комбинации. Совмещаясь же с другими элементами, например, с зубчатым бордюром, незаметно при этом округляя форму, зигзаг теряет иногда даже сходство с первоосновой, воспринимается арочным бордюром (уже знакомый нам тогъай кыйыр) (табл. 11 — 5).

Бордюрный зигзаг порою превращается и в растительные формы. Легко себе представить, что именно зигзаг стал исходным мотивом при образовании таких форм орнамента, которые известны под названием алма терек — «ветка яблони». В отдельных примитивных вариантах видно, как изгиб стебля еще сохраняет откровенную жесткость зигзага, а трилистник топорщится прямыми отростками, вырастая прямо на вершинах сгибов. Наверно потому и значится этот мотив у мастериц как юч бармакъ — «три пальца» или таукъ аякъ — «куриная лапка» (табл. 11 — 6, 15). С течением времени зигзаг в руках мастериц расцветает почками трилистников, которые, округлившись, принимают цветочпообразную форму. А основной стержень мотива становится более волнообразным, гибким. Так мог формироваться мотив цветущей ветки яблони — алма терек — один из излюбленных мотивов карачаевского, а также балкарского орнамента. Он с успехом применяется в разных видах прикладного искусства — в вышивке национального платья, в резьбе по камню. Правда, в ала кийизах этот растительный элемент воспринимается не всегда органичным. Строго симметричные геометрические композиции войлоков все же контрастируют своей неподвижностью с легким круговым движением вьющегося стебля алма терек.

Основные принципы композиции ала кийизов

Первоначальный смысл многих древних элементов народного орнамента ускользает от расшифровки. Их значение сохраняется в кошмах чаще всего лишь в качестве эстетическом. Подчиняясь законам декоративного прикладного искусства, орнаментальные мотивы кошм нередко в практике мастериц меняют изначальные формы. Упрощаясь в одних случаях согласно техническим требованиям, они превращаются в огрубленно схематизированные фигуры. В других случаях они терпят изменения в сторону усложнения, что достигается путем включения добавочных элементов. Особенность и сила народных традиций заключена в том, что самые древние формы сохраняются наряду с

более поздними образованиями. Таким образом, происходит процесс накопления мотивов и форм, сложение устойчивых орнаментальных комплексов в народном искусстве. А это позволяет, в свою очередь, при исследовании орнамента рассматривать его как бы в хронологическом разрезе.

Если все разнообразие орнаментальных форм балкарских и карачаевских ала кийизов для удобства их изучения распределить по определенной системе, то есть рассматривать их по степени нарастания сложности как ведущих мотивов орнамента, так и способов композиционного построения, то можно довольно наглядно представить себе основные этапы сложения этих фигур. Конеч-

но, весь сложный и многообразный процесс развития орнаментальных и композиционных форм можно лишь условно вместить в одну схему. При внимательном рассмотрении материала появляется возможность наметить какие-то наиболее очевидные вехи на общем пути развития форм народного орнамента.

Если брать за основу типологические сравнения в построениях композиции ала кийизов, можно распределить все многообразие их форм на восемь основных групп.

I группа (табл. 12). К ней мы отнесем наиболее примитивные построения, обычно применяемые на кошмах узкохозяйственного назначения. Порой здесь еще трудно бывает усмотреть определенную орнаментальную систему. Например, когда поверхность войлока просто разбивается на несколько горизонтальных рядов и заполняется потом зигзагами (табл. 12 — 1). Или, если поле лишь оживляется этими же зигзагами, но данными в пересечениях, образующих ромбы простейшей формы (табл. 12 — 2).

В истоках происхождения этого принципа орнаментации войлока угадывается прием скорее даже технический, чем художественный. Он мог быть подсказан мастеру способом укрепления войлока путем его простегивания сухожильными нитками. Этот способ известен многим кочевым народам. Лишние стежки прошивали войлок в виде простейших геометрических фигур — меандра, зигзага, ромба. Фигуры стали привычными, потом закрепились в виде украшения, стали простейшим орнаментом, ромбами, равномерно разбивающими все поле. Сомкнувшись по горизонтальной оси в общий ряд, они становятся основой простейшей геометрической композиции, которая получает дальнейшее развитие в кёз кийиз — «глазчатая кошма» (табл. 12 — 4, 5). Что касается ромбической решетки, заполняющей середину главных фигур — кёз, то она, как самый популярный мотив орнамента, связана с поэтическим смысловым значением. Становится поэтому понятным, почему «кёзы» подчеркиваются своим положением по главным осям композиции и выделяются наиболее ярким цветом. Они всегда являются ведущими фигурами в композиции, особенно в тех, где кёз еще сохраняет круглую форму. Все остальные геометрические элементы композиции, как фигуры второго порядка, размещаются вокруг. С ними мастерицы обращаются более вольно, по-разному их комбинируя и порой даже видоизменяя по своему вкусу. Композиция

кёз кийиз совершенствуется, приобретает четко выраженные, устойчивые формы. Треугольники два заполняют пространство между ромбами (табл. 12 — 5). Зигзаг, обрамляя прямоугольную рамку центрального поля, образует зубчатый бордюр.

Так мы подошли к более совершенным композициям, отличающимся строгой замкнутостью и ясно выраженной симметричностью. Но их объединяет по принятой нами схеме классификации уже **II группа** (табл. 13). Сюда можно отнести наиболее разработанные варианты кёз кийиз. Основным, центральным элементом их узора тоже являются кёз — «глаза». Их решетчатая форма определяет собой более точное название орнамента количеством ячеек. Разбитый на четыре ячейки центральный ромб называется терт кёз, на девять — тогъуз кёз. (табл. 13 — 3, 5).

Сдвоенные разделительные полосы между ромбами позволяют поместить в местах их пересечения еще дополнительный ряд кёзов (табл. 13 — 5). Такие уплотненные центральные поля имеют большое разнообразие бордюров. Они встречаются то в виде зубчатой полосы, или пересекающихся отрезков прямых, то в виде ромбической цепи, или ряда более крупных пересеченных накрест ромбиков, повторяющих по форме кёз.

III группа (табл. 14) включает тоже прямолинейные геометрические композиции, но более сложных формосочетаний. Почти все центральное поле в них разбивается на несколько ярусов-ромбов. Уплотняется и дробится композиция. В ромбы часто вписываются прямоугольники с основанием, параллельным горизонтальной оси (табл. 14 — 1). Очень ясно выражены в этой группе ала кийизов внутренние перегородки ромбов, которые образуют порой свой дополнительный ритм косых крестов (табл. 14 — 2). В эти многоярусные композиции в виде обрамления часто вводится мотив трилистника (табл. 14 — 4) или изобразительные формы, например, «бабочки» — гёбелекле (табл. 14 — 3).

В отличие от композиций первых двух групп, бытующих на всей территории Балкарии и Карачая, ала кийизы III группы имеют в основном распространение в Хуламо-Безенгийском и Черекском ущельях.

IV группа (табл. 15). Строго геометрические построения, включенные в эту группу, известны у карачаевских мастериц под названием кыйыкъ забпле — («переплетающиеся ноги»). Композиция строится на беспокойных ритмах отрезков встречных на-

правлений, вписанных в традиционные ромбы (табл. 15 — 1). Ячейки, на которые разбиты ромбы, тоже заполняются полосами попеременных направлений, ритм которых еще больше подчеркивается цветовыми чередованиями. В свою очередь бордюрная полоса разбивается отрезками прямых и тоже встречных направлений, как бы образующих зигзаг. Иногда в бордюрах этой группы такие полосы чередуются под прямым углом — горизонтальные с вертикальными (табл. 15 — 2).

Отдельные элементы кыйыкъ заби́ле часто входят составной частью в геометрические композиции кёз кийизов. Здесь в основном применяется бордюрная цепочка из ромбиков, перечеркнутых отрезками с тем же спотыкающимся ритмом. Наиболее распространены композиции кыйыкъ заби́ле у мастериц карачаевских аулов Хурзук и Учкулан.

V группа (табл. 16). Сюда следует отнести большое разнообразие композиций с криволинейным орнаментом, основу которого составляет кьочхар мьююз — «бараний рог» и его образования. В наиболее архаичных формах ала кийизов парные рога сочетаются с геометрическими решетчатыми ромбами, порой словно вырастая в промежутках между ними (табл. 16 — 1).

Вероятно, из этой композиционной схемы могли развиваться впоследствии более распространенные построения ромбов с вписанными в них кёзами и парными рогами. Последние отодвинуты за рамку центрального поля и теперь играют роль бордюра (табл. 16 — 3).

Центральные ромбы этой группы ковров прорастают иногда и трилистниками. Но гораздо чаще и органичнее они сочетаются с рогами. Продленные стороны сросшихся между собой ромбов закручиваются спиралью наподобие «бараньих рогов» (табл. 16 — 2). Композиция ала кийиза может замыкаться с двух сторон решетчатыми ромбами с крючками (табл. 16 — 4). На архаичность последней композиции указывает не только этот древний знак, но и другие его элементы — ромбическая цепочка «сынжыр» — «очажная цепь», криволинейная фигура в центре, которую мастерицы называют тамгъа оку — «тамговый узор», «родовой знак».

Дальнейшее развитие криволинейный мотив — ромб с четырьмя парами роговидных отростков — получает в окружении ромба такими же древними S-образными фигурами, но эта композиция примыкает уже к следующей группе.

VI группа (табл. 17). Обилие спиральных или рогеобразных завитков отличает ала кийизы этой группы. Центральное поле их, как правило, разбито на традиционные ромбы, границы которых выложены тонким (часто витым) шнуром. Главным элементом этих композиций является кёз мьююз («глаза с рогом») — свастикообразная фигура с загнутыми в правую сторону завитками (табл. 17 — 2, 3). Эта фигура в балкарских коврах имеет особую популярность в Черекском ущелье. Судить об устойчивости кёз мьююза в орнаментике ковров можно не только по месту, которое отводится для нее в композициях, но и по тому, что название фигуры нередко переходит на название всей кошмы. В орнаментике этой группы часто встречаются фигуры, образованные перекрещенными рогами (табл. 17 — 4). Тожественные спиральные мотивы, заполняющие промежуточные пространства между главными фигурами, — небольшие ромбики с крючками, сердцевидные фигурки, роговидные крючки и «восьмерки», S-образные фигуры. Они представляют интерес как древностью происхождения, так и богатством и разнообразием декоративных форм. Как нельзя более органично в эти композиции вписывается бордюрная полоса в виде «бегущей спирали» — постоянно сопутствующий кёз мьююзам орнаментальный мотив. Эти ковры интересны и своими аналогиями с туркменскими войлочными изделиями.

Но все элементы композиционных построений черекских ковров встречаются в таких отстоявшихся формах, которые уже сами по себе свидетельствуют о длительном пути их развития на местной почве.

VII группа (табл. 18). Роговидные мотивы орнамента в композициях этой группы прослеживаются с еще большей очевидностью. Если двоянный мотив сердцевидной формы можно считать местным по происхождению, то его более сложный вариант — пальметта с рогеобразными завитками и трилистниками имеет прямые аналоги в композициях киргизских войлоков — эшик тыш — входные завесы в юрту (табл. 18 — 1). В балкарских ала кийизах этой группы (табл. 18 — 4, 5) встречаются также мотивы киргизских ворсовых ковров (79, с. 23). Цветовое решение, очевидно, тоже заимствовано из киргизского ворсового ковра. Особенно декоративны по цветовым сочетаниям центральные медальоны. Но традиционное построение этих композиций — сочетание ромбов центрального поля, обрамленных «бегущей спиралью»

или зубчатым бордюром и с характерными пирамидками сквозных треугольников — свидетельствует о стремлении мастериц подчинить заимствованные орнаментальные мотивы своим, местным устоявшимся композиционным канонам.

VIII группа (табл. 19). Сюда отнесены кошмы, в композиции которых наиболее ясно выражена природа войлочного орнамента, с его несколько расплывчатыми формами и линиями, легкими и непринужденно затейливыми. Большую выразительность придают им мягкие пастельные тона красочных сочетаний, оттеняемые черно-белым цветом натуральной шерсти.

Очень органично входит в общую композицию с криволинейными рогеобразными фигурами двойная линия обводки ромбов с промежуточными перекладными (табл. 19 — I). Интересно отметить, что рогеобразные фигуры, которые в коврах кёз мьююз занимают второстепенное место, в рассматриваемых композициях размещены в центральных

ромбах, как главные фигуры орнамента (табл. 19 — 3).

В композициях узорных войлоков этой группы очень слитно совмещены с традиционными роговыми элементами и древнейшие мотивы кавказского происхождения, и заимствования из ворсовых ковров.

Большое разнообразие композиционных решений ала кийизов даже в рамках традиционных схем можно объяснить особой популярностью этого вида искусства во всех слоях населения Карачая и Балкарши. Благодаря несложной технике изготовления и доступности материала, мастерица, изготавливающая ковер для собственных нужд, всегда могла видоизменить тот или иной мотив по своему вкусу. Территориальные признаки, выраженные в употреблении излюбленных орнаментальных построений и обусловленные устойчивой творческой практикой в изготовлении ала кийизов, сохраняются упорно. Благодаря массовости этого вида искусства композиции кошм постоянно обогащаются новыми формами.

Жыйгыч кийизы

Большое место в быту карачаевцев и балкарцев занимают и более сложные виды ковроделия, такие, как аппликационные кошмы — жыйгыч кийиз. В их изготовлении принимают участие самые опытные мастерицы. Работая на заказ по приглашению, они распространяют их орнаментальные формы за пределы своих ущелий. Поэтому границы бытования отдельных узорных комплексов или композиционных приемов в аппликационных войлоках выражены не столь четко, как в ала кийизах. Кроме того, старинные жыйгыч кийизы до наших дней сохранились сравнительно в небольшом количестве. Тем ценнее отдельные его экземпляры, всегда замечательные по богатству и многообразию, древности и художественной самобытности орнаментальных мотивов.

Жыйгыч кийизы составляют совершенно отдельную группу ковров, в которых с особой отчетливостью отразилась связь с древней кочевнической культурой. Известно, что войлочное ремесло стояло у кочевников на высоком уровне, что было вызвано условиями кочевого уклада, требовавшими от вещей прочности и портативности. А богатством их орнаментики, «красивой и разнообразной живописью» на войлоках восхищался в свое время еще Вильгельм Рубрук. Он перечисляет разные способы их украшения, в том чис-

ле способ врезанного узора (так называемый «мозанчный способ») — «они шивают цветной войлок».

Карачаевцы и балкарцы, как уже говорилось, унаследовали их, по-видимому, от своих кичкаевских предков. Это способы, неизвестные аланам и мало распространенные среди других северокавказских горцев (за исключением вайнахов и тюркоязычных кумыков).

Войлоки служили кочевникам не только для покрытия юрты, но и для ее украшения. Длинные войлочные полосы прикрывали места стыка потолочного полога и стен. От них, видимо, и ведет свое происхождение жыйгыч кийиз, определяющей чертой которого является такая же удлиненная по горизонтали форма. В патриархальном жилище она обусловлена назначением прикрывать длинные полки вдоль стен.

К стеновым формам восходят и основные мотивы орнамента: многочисленные рогевидные завитки типично тюркского орнамента, составляющие и особенность жыйгыч кийизов. Обладающая графичностью их строится на контрасте черного фона и белой аппликации на нем. Характерные для полочных кошм затейливые орнаментальные мотивы создаются путем конструирования их из сложенного листа бумаги. Трафаретная система

обеспечивает не только четкость рисунка, но и допускает большую, чем в ала кийизах, его измельченность. Постоянство излюбленных форм рогообразного орнамента поддерживается в довольно широких рамках.

Не исключенный в технике аппликации элемент случайности, импровизации, даже при использовании трафарета довольно часто может способствовать образованию новых мотивов. Случается, что мастерица несколько иначе сложит бумагу при вырезании узора или сделает дополнительный надрез, обогащая форму. Отклонение в ряде случаев заходит настолько далеко, что вновь образовавшийся мотив теряет сходство со своим прообразом. Так, из простых и ясных рогообразных фигур получают порой сложные орнаментальные образования, напоминающие скорее уже растительные формы (рис. 43 — 44).

Распределяя рисунок более свободно на плоскости или сжимая его, обрезая лишние побеги у фигур или добавляя новые, мастерица исходит из тех композиционных и декоративных требований, которые предъявляются ковру-занавесу. Но в любом случае сама композиционная схема жыйгыч кийиза сохраняется неизменной в своей основе. Она всегда состоит из ряда крупных орнаментальных узлов, расположенных по горизонтальной оси главного поля, мелких фигур дополнительного узора и бордюрной полосы с бахромой, которая обрамляет нижнюю свисающую часть ковра-занавеса.

Ритм расположения орнаментальных мотивов в кошмах этого типа подчеркивается перегородками более или менее сложного рисунка. Образуя на плоскости крупный зигзаг, перегородки равномерно распределяют на плоскости главные фигуры орнамента, создавая своеобразную композиционную схему.

Основными формообразующими элементами узора аппликационных войлоков Карачая и Балкарии являются «бараньи рога» (к'ючхар мюйюз) — эта ритуальная эмблема кочевников. Учетверенные рога, пересекаясь, усложняясь, образуют пышные центральные медальоны. Фигуры дополнительного орнамента, как и все остальные орнаментальные мотивы в жыйгыч кийизе — от спирали до древовидной фигуры — тоже снабжаются, как правило, роговыми отростками. Даже бордюрная линия составляется из ряда парных рогов. И только отдельные элементы, разбросанные свободно между медальонами, сохраняют какие-то иные связи, скорее всего,

с древними кавказскими культурами. Среди них встречаются круглые солярные знаки, розетки, кресты с загнутыми концами, антропоморфные фигурки, части человеческого тела в виде ноги или кистей рук. Эти своеобразные формы имеют аналогии в археологических материалах Кавказа. Магическое значение этих изображений, очевидно, угасло, судя по подчиненному положению их возле роговидных фигур. Но декоративное значение их сохраняется, и мастерицы продолжают в аппликациях воспроизводить эти древние традиционные формы орнамента (табл. 20 — 1).

Благодаря аппликативной технике, при которой узор предварительно вырезается по трафарету из легкой ткани или тонкого войлока и потом нашивается на войлочную основу, мастерицы имеют возможность обращаться с отдельными мотивами и их сочетаниями, как уже говорилось, довольно свободно. В целях повышения художественного эффекта роговидные фигуры снабжаются (уже по мере развития форм) дополнительными завитками. Это многообразие затейливых отростков у главных фигур и в бордюрной полосе, а также дробные мотивы дополнительного ряда, покрывая сплошным узором все основное поле, создают богатую игру форм, почти кружевную поверхность ковра.

В более архаичных по типу кошмах ведущие орнаментальные фигуры вписываются в треугольные отсеки, образованные зубчатыми перегородками. На последующих этапах эволюции декора образуются довольно сложные медальоны в виде ромбов, украшенных роговыми ответвлениями (табл. 20 — 2). В первом случае можно наблюдать желание мастерицы сохранить конфигурацию древних роговых мотивов, составляющих основу и эстетическую суть полочных кошм. В них, в эти к'ючхар мюйюзы — «бараньи рога», — вкладывался благожелательный смысл. Чем больше завитков рога, тем больше отар желает мастерица хозяину ковра.

Ритуальный смысл рогообразного орнамента в народных представлениях сохранял силу еще долго. И в более поздних усложненных композициях жыйгыч кийизов он не угасал окончательно, хотя уже и получали заметное преобладание чисто декоративные моменты.

В характере наиболее развитых форм медальонов жыйгыч кийизов можно обнаружить близость с узорами ворсовых ковров киргизов. Хотя нельзя не отметить тут же, что многообразие аппликативных деталей в

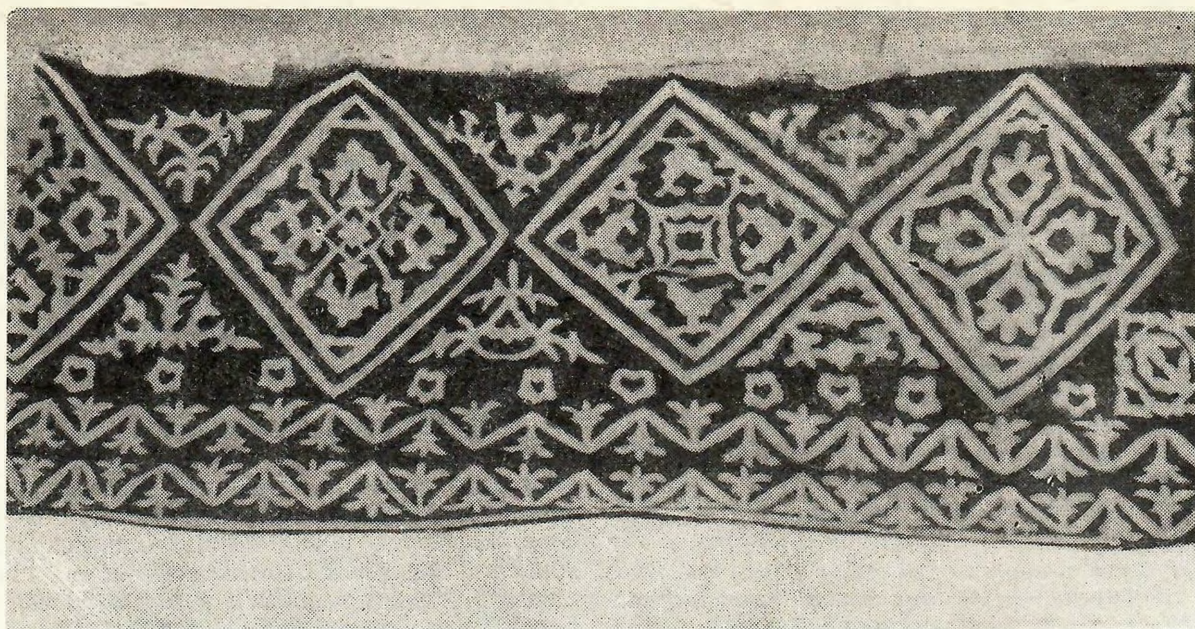


Рис. 43. Ковер-занавес. Мастер Халимат Джаппуева, с. Кичмалка

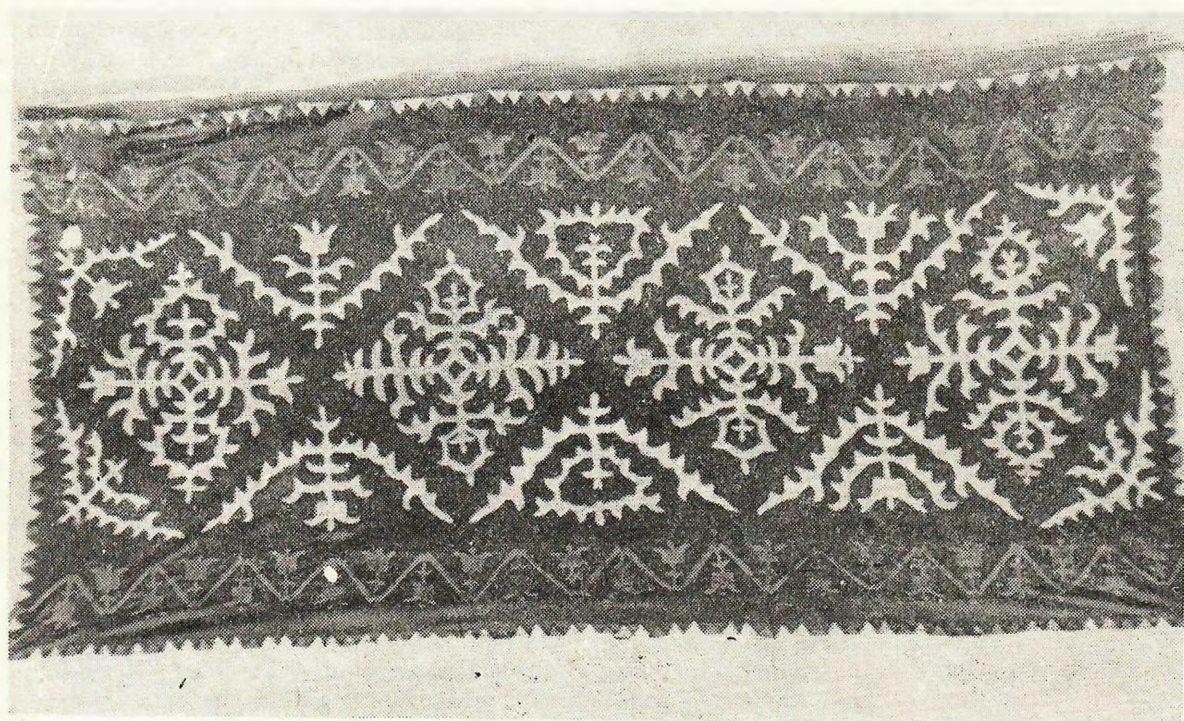


Рис. 44. Войлочный ковер. Мастер Марнам Гаева, с. Кара-Су

кошмах для полок балкарцев и карачаевцев может говорить не о заимствовании. Явная импровизационная основа орнаментальных построений, развивающих основную тему «бараньи рога» до очень изощренных форм, свидетельствует о том, что мы имеем дело с общими тюркскими художественными принципами и совпадениями на этой основе.

В композициях полочных ковров-занавесей, несмотря на свободную непринужденность расположения орнаментальных мотивов, прежде всего ощущается строгая система построения, основанная на равновесии крупных и мелких деталей, на их ритмике и симметрии. В их расположении на плоскости всегда ощущается конструктивная логика соподчинения, что позволяет воспринимать композицию довольно растянутого по длине жыйгыч кийиза легко и свободно, как единое целое.

Наиболее ясно связь с тюркской первоосновой орнамента в самых разнообразных формообразованиях читается в примитивных композициях. Как правило, основные детали здесь воспроизводятся в виде многочисленных повторов «бараньих рогов». Даже пальметты с роговыми отростками и цепочка бордюрной полосы, которая как бы повторяет обрамления центральных медальонов, создают то непрерывное ажурное переплетение на поверхности, что составляет характерные особенности старинных полочных кошм. Очень интересный балкарский аппликационный ковер сохранился в Государственном музее Грузии им. Джагашиа. Свободно и непринужденно заполняют все поле роговидные фигуры с многочисленными ответвлениями. Крупный зигзаг делит поле на треугольные отсеки (рис. 45 — 1).

Характер развития орнаментальных форм жыйгыч кийиза в сторону усложнения можно проследить уже при выкройке трафарета известного мотива — «учетверенные рога». Видно, как мастерица не только добавляет лишние завитки, но и видоизменяет абрис фигуры, вырезая рога двойным силуэтом. Привычный роговидный мотив приобретает подобие цветочной розетки. Цветочные окончания в виде трилистников получают и крестообразные фигуры. Измельченность деталей, гибкость линий меняет и весь характер ковровой плоскости. Она приобретает сложную затейливость. Усложняются даже формы перегородок: из зубчатых или зигзагообразных линий они превращаются в растительный мотив, напоминая порой ленту из трилистника (табл. 20 — 6).

Растительные формы, образованные, как мы видели, путем разветвления и переосмысления рогообразных мотивов, придают полочным коврам уже новые декоративные качества. В наиболее совершенных их формах характер узора становится особенно затейливым и нарядным. И вместе с тем усиливается в них четкая логика композиционного построения. Ведущие орнаментальные фигуры превращаются в медальоны, промежутки между ними заполняются мелкими мотивами, играющими подчиненную роль. Обязательная полоса бордюра с бахромой четко обрамляет нижний край. Только вместо зигзага в нижней кайме появляется извилистый растительный побег с трилистником, известный нам под названием алма терек. Цепочка из парных рогов этого же бордюра преобразуется в ряд довольно сложных роговидных мотивов с ответвлениями (табл. 20 — 3).

Представленная таблица жыйгыч кийизов позволяет проследить, как изменяются почти до неузнаваемости главные фигуры орнамента (табл. 20 — 1—7). Четыре сомкнутые пальметты — популярная деталь тюркского орнаментального круга — прорастают трилистниками и лещетками, приобретая откровенно растительный характер. Теперь уже в них с трудом угадывается мотив учетверенного рога, в медальонах тюльпановидные навершия замыкают два пересекающихся стебля. Оживляют их симметричные листочки.

Введение красного цвета, который чередуется в узорных комбинациях с белым, еще более повышает декоративное звучание ковра. При гибких формах орнаментировки и в то же время строго организованной композиции красный цвет создает впечатление жизнерадостное, праздничное. Вероятно, неизвестная мастерица создавала полочную кошму для особо торжественного случая.

Существует еще одна линия развития орнамента аппликационных кошм — в сторону усложнения геометрических форм. Здесь мастерица, вырезая узор, стремится разнообразить его силуэт уже не растительными элементами, а отвлеченно геометрическими, не имеющими реального подобия. На плоскости ковра создается сплетение сложных орнаментальных форм. Правда, сначала главные фигуры орнамента, хотя и имеют уже довольно усложненный абрис, но сохраняют и роговидные завитки. Теперь они играют подчиненную роль в композиции и не так отчетливо выражены. Отчетливо подчеркивается в рисунке главных фигур вертикальная симметрия, характерная для построений рас-

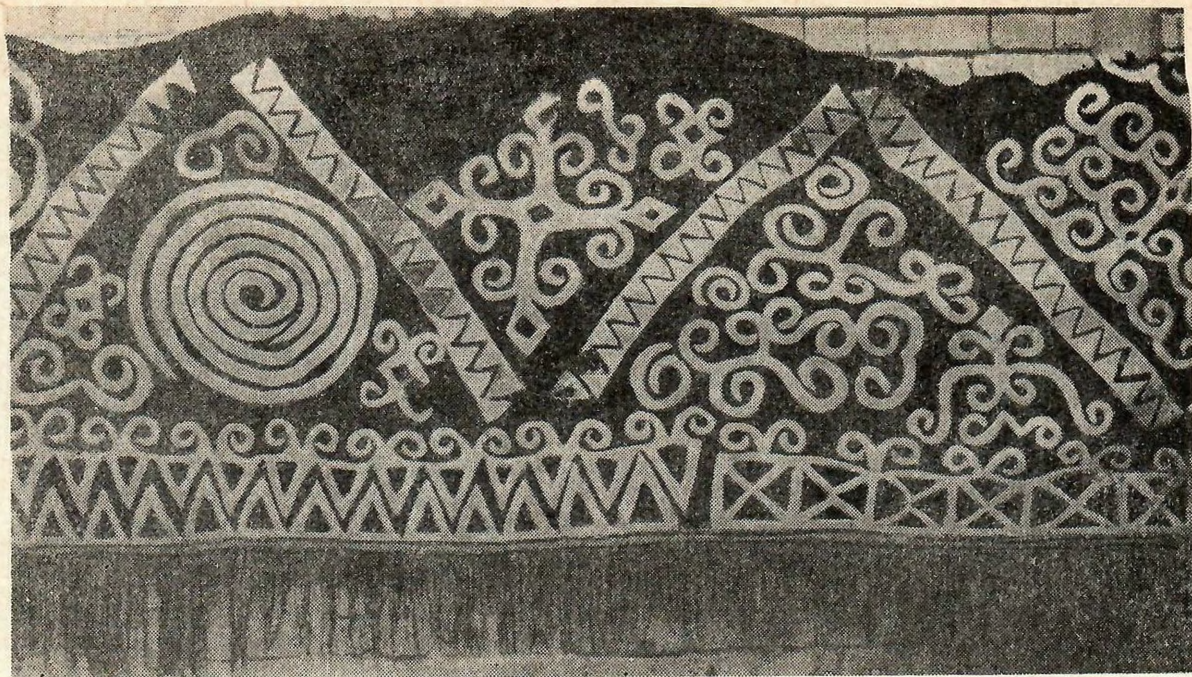


Рис. 45 (1). Войлочный ковер-занавес (с. Верхний Чегем, балкарцы, начало XX века).
Из фондов КБИИФЭ, № 382-ф

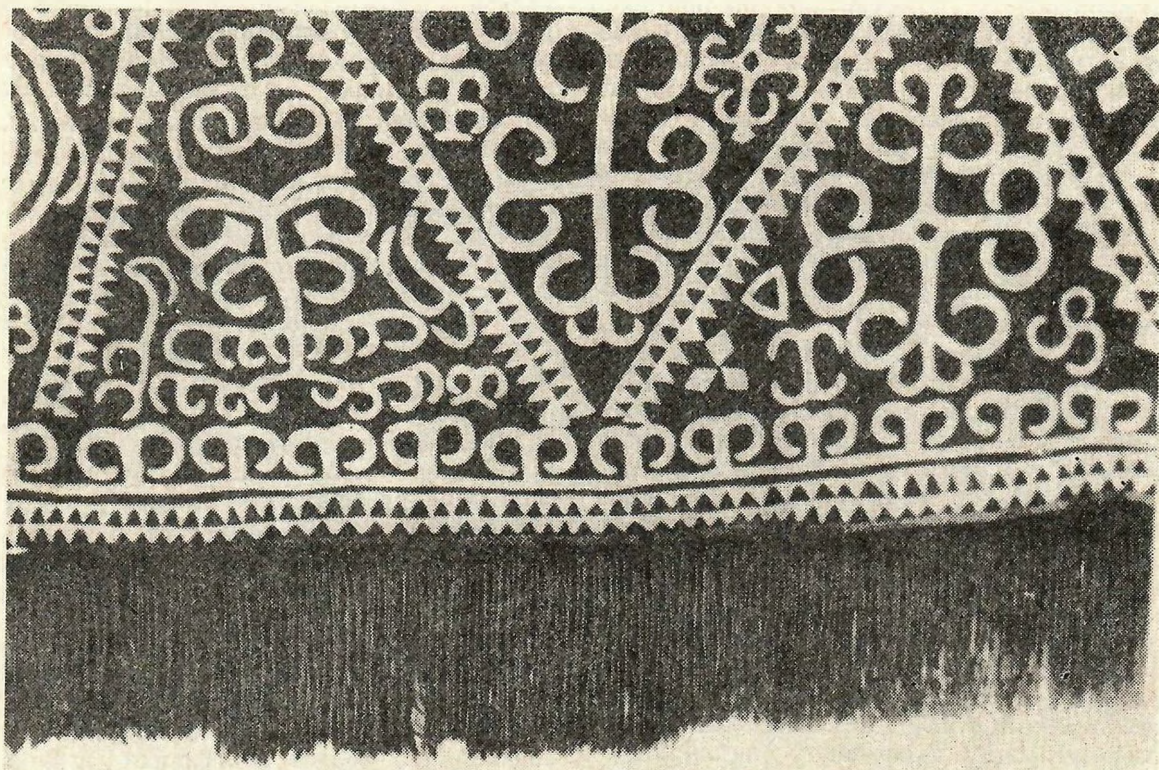


Рис. 45 (2). Войлочный ковер-занавес (с. Верхний Чегем, балкарцы, начало XX века).
Из фондов КБИИФЭ, № 382-ф



Рис. 45 (3). Войлочный ковер-занавес, с. Гунделен (балкарцы, начало XX века).
Из фондов ГМЭ, № 6086—16

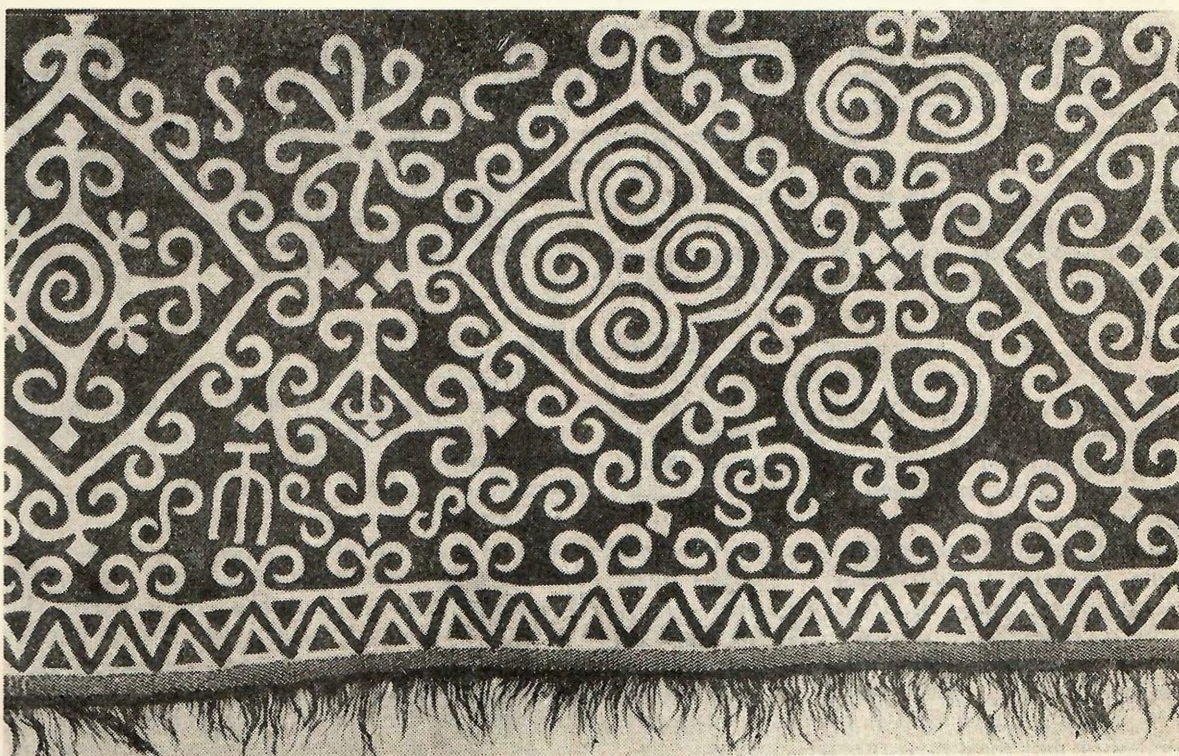


Рис. 45 (4). Войлочный ковер-занавес, с. Карт-Джурт. (Карачаевцы, конец XIX века).
Из фондов ГМЭ, № 5991—16.

тительного и зооморфного орнамента (табл. 20 — 6).

Затем теряются и эти связи. В более сложных по композиции кошмах мы с трудом можем разглядеть взятые за основу и преобразованные теперь до неузнаваемости учетверенные сердцевидные фигуры. По тюркской традиции они вписываются в ромбы острием к центру. Но их очень сложный силуэт, свидетельство умелого пользования трафаретной системой, уводит окончательно узор в сторону отвлеченных форм. Известная в Баксанском ущелье мастерица Абдуллаева М. в своих жыйгыч кийзах использовала преимущественно геометрические формы, добиваясь в них перехода от цветочных образований к жестким обобщенным мотивам.

В геометрических формах жыйгыч кийзов с особенным увлечением обыгрывается красный цвет. В более простых вариантах он только усиливает игру зигзагообразных пергородок. Зато в более развитых формах полочных аппликаций красный цвет эффектно вводится в главные фигуры центральных ромбов. Ритмический повтор этих ромбов, усиленный цветом, подчеркивает геометризм орнамента и выявляет формы угадываемых еще растительных тюльпановидных мотивов.

Таким образом, можно проследить, как кочхар мойюз в орнаменте аппликативных кошм трансформируется то в сторону крайнего усложнения силуэта геометрических формообразований, то в сторону превращения «бараньих рогов» в растительные формы путем добавления отростков, тут же превращаемых в лепестки и листья.

Появление новых форм в народной орнаментике особенно хорошо прослеживается в чисто технических приемах, хотя они по су-

ществу отражают сдвиги мировоззренческого характера. Кочевой образ жизни сменяется оседлым — появляется интерес к земледелию, что и нашло свое отражение в развитии растительной орнаментики.

На этом сложном пути развития орнаментальных форм в аппликационных кошмах создано, как мы видели, большое количество мотивов, вырастающих по существу из очень ограниченного запаса исходных форм. Эти характерные тюркские мотивы — «бараньи рога», сердечкообразная фигура и различного рода кривые, имеющие в основе латинскую букву S, имеют также связи и с кавказской тематикой. В народной терминологии у балкарцев и карачаевцев не полностью сохранились первоначальные названия орнаментальных мотивов. Многие из них переосмыслены и определяются теперь только внешними признаками. Так, розетка с тремя изогнутыми лучами называется юч буруч — «трижды скрученная», крест с загнутыми концами — тёрт буруч — «четырежды скрученная». Большинство криволинейных фигур значится под общим названием кьланч — «кривулина» или гылджала — «закрученные». Это по-своему говорит об угасании древних форм, второстепенном их значении в орнаментальных комбинациях кьочхар мойюз.

Богатство орнаментальных форм аппликативных полочных кошм, их красота и выразительность делают эти старинные изделия как бы кладовыми национального орнамента. Ими нередко пользуются народные мастера при разработке узоров, например, в золотом шитье, украшениях кошм с ввалившимся или врезанным орнаментом, резьбе по камню.

Бичген кийзы

Художественные традиции аппликативных войлочных ковров для полок получили дальнейшее развитие в более современных по характеру и назначению кошмах с врезанным орнаментом — бичген кийиз.

Сохранились варианты архаичных типов кошм, которые можно было бы определить как промежуточное звено перехода от форм жыйгыч кийиза к более новым образованиям. Здесь еще многое воспринято от предыдущих приемов украшения кошмы, начиная от техники аппликации и кончая орнаментальными фигурами, целиком заимствованными от жыйгыч кийиза. Но налицо уже замкнутая композиция. Бордюр в этих вой-

локах идет лишь с одной стороны, а цокольное поле обрамлено рамкой со всех сторон. Отсюда остается один шаг к простейшей композиции собственно бичген кийиза — кошме с врезанным орнаментом.

Техника врезанного орнамента в основной фон кошмы позволяет экономить материал. Именно это обстоятельство послужило отправной точкой для развития как технических, так и художественных особенностей узорных войлоков тюркоязычных народов. В процессе изготовления отдельные фигуры вырезаются из войлочной основы, окрашенной в разные цвета. Снова сшиваются вместе по композиционной схеме. Этот способ,

известный в литературе под названием «мозаичного», распространен у многих народов Средней Азии.

В Балкарии и Карачае применяется аналогичный способ ornamentирования резаных кошм. Вырезанные одновременно из двух окрашенных в разный цвет полотнищ орнаментальные куски переставляются затем местами. В результате получаются два войлока с одинаковым узором, но разных по цвету, по принципу негативно-позитивному. Особую парадность ему придает окантовка рисунка белым сутажем. Усиливается звучание цвета. При этом скрываются швы мозаики.

В отличие от среднеазиатских войлоков подобного типа, в композиционных построениях балкаро-карачаевских бичген кийизов не соблюдается равенство фона и узора, отсутствует характерное для первых перетекающие одной формы в другую. В северокавказских войлоках отношения фона и орнамента строятся по другому принципу — фон всегда остается полем для узора, почти никогда не меняясь с ним ролями.

В отличие от длинных полочных кийизов и их монохромных орнаментальных построений бичген кийизы характеризуются прежде всего яркостью цветовых сочетаний и строго замкнутой композицией. Эта композиция, как правило, строится из цельного мотива центрального поля (орта юлгу) и бордюрно-обрамления. В эти названия узоров включается почти все орнаментальное богатство балкаро-карачаевских резаных войлоков. Их узор в отличие от других видов кошм состоит в основном из растительных мотивов — орнаментальной ветки, раскинутой по центральному полю, и извилистого побега, обтекающего композицию со всех сторон. А все многообразие их орнаментальных форм составляют варианты этой основной темы.

Приступая к рассмотрению основных типов композиций кошм с врезанным узором и его характерных мотивов, мы распределяем бичген кийизы по принятой уже системе — от самых простых к наиболее сложным. Это поможет представить себе последовательность развития композиции, определить, какие мотивы легли в основу наиболее ранних орнаментальных построений и как они усложнялись.

Характер собранного материала позволяет прийти к выводу, что первичные формы балкаро-карачаевских бичген кийизов были заимствованы от растительных форм аппликационных ковров-занавесей. Наиболее сложные орнаментальные мотивы могли быть

воспроизведены в вырезной технике. Новая технология позволяла сохранять отчетливость живых и гибких форм, а при наличии достаточно ярких красителей выявляла выразительность их декоративных качеств.

Основные композиционные построения резаных ковров, так же как и рассмотренных выше жыйгыч кийизов, отличаются сравнительным постоянством. Характерной особенностью этих изделий является активная роль бордюра. Как уже говорилось, его составляет одна широкая кайма с непрерывно вьющейся растительной гирляндой. И хотя по теме бордюр обычно связывается с узором центрального поля, по может восприниматься и самостоятельно.

В его многочисленных вариантах угадываются три основополагающих мотива — трилистник, тюльпановидный цветок и звезда-розетка. Любопытно проследить на группе ковров, как развивался простейший из бордюрных мотивов — трилистник (табл. 21.).

В архаичных вариантах мы видим ветку бордюра еще не совсем сформировавшейся в растительный побег. Это скорее еще зигзаг, на сгибах которого топорщатся неуклюжие три отростка. Их форма еще довольно примитивна, не оторвалась от геометрического прототипа (табл. 21 — 1). В более развитой композиции ковра в бордюре мы имеем уже гибкую линию с более оформившимися лепестками, имеющими вполне определенную форму трилистника (табл. 21 — 2).

Следующий этап развития этого мотива запечатлен в формах, где лепестки трилистника не только удлиняются, но и приобретают более «изрезанный» силуэт (табл. 21 — 3). Центральный лепесток имеет даже стержневой выступ, а у боковых — снизу намечаются дополнительные отростки.

На приведенном следующем бичген кийизе (табл. 21 — 4) бордюр уже имеет характерную растительную ветвь с ритмично прогнутым стеблем, изгибы которого заполняют рассматриваемые нами мотивы. Два боковых листа, отделившись окончательно от стержня, имеют теперь более выразительный силуэт.

Далее мотив гибкой изящной ветки бордюра продолжает усложняться (табл. 21 — 5), здесь основной растительный мотив приобретает более замкнутую форму благодаря сращению боковых листьев. Внутри него образуется как бы сквозной маленький ромбик, от которого расходятся симметрично боковые листья и поднимается трехлепестко-

вый стебель. Ажурная форма становится очень цельной и выразительной.

И наибольшую законченность этот бордюрный мотив получает в следующем бичген кийизе (табл. 21 — 6). Своими упругими формами он равномерно покрывает широкую полосу каймы. Центральный трехлепестковый стебель в главном мотиве по обе стороны получает еще два тонких отростка, выходящих из основания. Общие очертания мотива обогащаются еще двумя боковыми листьями, закругляющимися книзу. Образуется изящный силуэт.

Утонченно-усложненной трактовкой этого же мотива отличается бордюр последнего рассмотренного в этой таблице ковра (табл. 21 — 7). Здесь силуэт основной фигуры так изрезан, что образуются как бы дополнительные цветочные формы. Стержень центрального трехлепесткового стебля как бы расцветает тюльпановидным цветком, а свободные раскинувшиеся боковые листья оканчиваются уже новыми трилистниками. Прихотливый изгиб стебля, изысканность форм и свободная их непринужденность на кайме позволяют воспринимать этот рисунок как завершающую стадию развития мотива, развившегося из простейшего трилистника.

Другая форма бордюра «резных» ковров прослеживается в несколько ином развитии (табл. 22 — 1). В своей начальной стадии основная фигура воспринимается как лапчатый пятиотростковый мотив, расположенный в местах сгиба волнистой линии. Но и в самой фигуре и ее отростках, как в зародыше, угадываются будущие формы развитого бордюра. Так, уже на следующей стадии (табл. 22 — 2) из утолщения у самого основания возникает подобие плода. А боковые отростки развиваются, превращаясь уже в крупные листья. Они словно вырастают из вершины «плода», венчая его тремя оставшимися мелкими лепестками. Обрастает сочными листьями и стебель, на котором растут эти «плоды».

Такой же пышный растительный побег, весь в листьях и крупных «плодах» встречаем мы и в бордюре другого ковра (табл. 22 — 3). Но «плоды» имеют здесь более ступенчатый силуэт, а вырастающие из него листья — более изрезанную форму. Этот бордюр с его уплотненностью и усложненностью форм совмещается с таким же изощренно построенным центральным полем (табл. 22 — 4).

Наиболее развитым и законченным по формам в этой бордюрной цепи является следующий мотив (табл. 22 — 5). Очень богаты-

ми воспринимаются здесь основной стебель с его крутыми и глубокими изгибами, украшенными листьями. Плодовидный элемент бордюра усложнен до крайности — сильно изрезанный абрис обогащается еще за счет сквозного отверстия посередине. Листья, вырастающие из верхушки «плода», образуют почти древовидную форму. Особенно сложный рисунок имеют угловые фигуры бордюра с их широко раскинутыми ветвями.

Древовидные формы в бордюре бичген кийизов повторяются довольно часто. Аналогичные им мы встречали еще в бордюрах жыйгыч кийизов. На отдельных «резных» кошмах помещаются одновременно два-три варианта различных древовидных мотивов. Иногда они усложняются до такой степени, что переходят уже в новую форму. Мотив дерева в бордюре вмещает в себя порой даже зооморфные элементы, например, могут помещаться на боковых отростках дерева симметрично расположенные фигурки птичек (табл. 22 — 7).

Еще один тип не менее распространенного бордюра «резных» ковров можно по праву назвать «цветочным» (табл. 23 — 1). Он тоже прошел интересный и наглядный путь развития. Для цветочного мотива можно предположить наличие своего собственного источника происхождения. С одной стороны, его можно увидеть в древнем тюльпановидном мотиве. Распространен он особенно в восточном орнаменте (лотос) и мог быть переработан мастерицами. Интересно, например, проследить, как в бордюре старинной кошмы «лотос» среди других цветочных элементов занимает центральное место (табл. 23 — 2, 6). Можно подумать, что, выделяя его, мастерицы придавали ему какое-то особое значение. В дальнейшем он развился в новую тему, которую можно было бы назвать «лотос с отростками».

Однако этот многолепестковый цветочный мотив бордюра мог произойти и от звездорозетки.

В период распространения ислама среди балкарцев и карачаевцев шестиконечная звезда часто помещалась на намазлыках, в центральной части узора. Иногда звезды размещались в ковровых композициях и в свободном расположении на поле, откуда могли перебраться в бордюр, сначала не меняя характера шестиконечной звезды, а затем превратившись в шестилепестковую розетку. Сделать цветку ножки или сквозное отверстие по центру — это уже дело небольшого творческого усилия. Так цветочный

многолепестковый мотив в его характерном виде мог получить широкое распространение в бичген кийизах.

Общий характер бордюрной ветки во всех рассмотренных вариантах меняется в зависимости от сложности ее элементов. Чем сложнее орнаментальная фигура бордюра, тем более гибким делается излом побега. Это приводит к тому, что остается меньше места для центрального узора, отчего он становится скромнее и проще по своему характеру. И, наоборот, более сложный орнаментальный мотив середины чаще всего обрамляется более узкой бордюрной лентой. Этим достигается необходимое композиционное равновесие в бичген кийизах.

На имеющемся в нашем распоряжении материале трудно со всей определенностью решить, какие же формы легли в основу сложения орнамента центрального поля — растительные или зооморфные (в данном случае — рогообразные). Если рассматривать самые примитивные решения этих узоров и исходить от них как от основы развития центральной фигуры, то можно предположить существование, по крайней мере, двух исходных мотивов — растительного и рогообразного.

При внимательном анализе роговидной первоосновы орнамента середины бичген кийиза заметно, как этот узор возникал, как производное от тех традиционных фигур жыйгыч кийизов, где пальметта, двоянная и учетверенная вместе с «бараньим рогом», известна как один из ее формообразующих элементов композиции.

Популярность пальметты в построении серединного узора можно объяснить теми декоративными возможностями, которые она предоставляет мастерицам при распределении их на удлиненном центральном поле кошмы. В ковровой композиции укрупненная пальметта, двоянная тупыми концами, достаточно ясно сохраняет свои роговидные очертания. И только на их внешних завитках, обращенных к краю, намечаются небольшие листочки (табл. 24 — 1).

Этот орнаментальный мотив в дальнейшем развивается в двух направлениях: 1) с сохранением и обогащением рогообразных элементов; 2) с более интенсивным развитием растительных форм (табл. 25). Конструктивная же схема узора, однако, в обоих случаях остается одна и та же.

Центр узора чаще всего акцентруется ромбиком или цветочной розеткой. Нередко в центре по вертикальной оси поднимаются

стебли трилистника, а по горизонтали наращиваются пальметты с уже названными нами рогообразными или растительными отростками. Необходимо подчеркнуть, что пальметты при развитии композиции своей широкой стороной обращаются к наружному краю, как бы замыкая раскинувшуюся завитками и листьями среднюю плоскость (табл. 25 — 2, 3). В других случаях пальметта обращена широким концом к центру, образуя у края раскидистые растительные мотивы. Эта схема особенно четко воспринимается в тех композициях, где в общей последовательности развития с особой логической ясностью форма пальметты перетекает в центральную ромбическую фигуру. Трилистники, заполняя своими остроуголатыми листьями свободную плоскость, выявляют живой растительный характер узора. Они словно прорастают и из серединного ромба, и из мест сращения ромба с боковыми пальметтами, и из углов пальметт и внутри их самих. В отдельных вариантах растительные формы центрального узора бичген кийизов как бы распускаются тюльпановидными цветками. Тогда роговидные отростки совсем теряются среди окружающих их листьев.

Тюльпановидный мотив в орнаментике «резаных» ковров пользуется особым вниманием мастериц. Иногда он выделяется наравне с пальметтой, а иногда даже гипертрофированно увеличивается, затмевая ее собой. Тогда соответственно увеличиваются и листья узора, уравновешивая собой всю серединную плоскость (табл. 26).

Рогообразный мотив в орнаменте центрального поля бичген кийизов в своем развитии дает длинную цепь своеобразных формообразований. Правда, рогообразные формы попеременно сочетаются и с растительными, но в наиболее выразительных построениях они выступают на первый план. Роговидные завитки придают элементам орнамента центрального поля упругую силу и особую четкость взаимосвязи с бордюром.

Более цельно центральное поле разрабатывается на растительной основе, в сочетании со своим утонченно сложным бордюром. Все элементы узора — и пальметты, и рогообразные отростки, и центральная фигура — снабжены тонкими резными листочками, которые своей причудливой игрой, яркими цветовыми сочетаниями придают особую изощренность и орнаментальную затейливость всей композиции ковра.

Очень характерный для этого орнамента тонкий и гибкий рисунок позволяет свободно

и непринужденно заполнить все центральное поле, подчеркнув праздничную суть бичген кийиза, предназначенного, чаще всего, для свадьбы, для украшения помещения молодоженов (отоу).

Само многообразие растительных деталей, хотя и затмевает конструктивную линию построения узора, как уже отмечено, усиливает общее впечатление цветности и богатства этих нарядных ковров.

Чрезвычайно важное значение в композиционном построении бичген кийизов придается угловым мотивам бордюра. Они являются как бы переходным, связующим звеном между узором центрального поля и орнаментальными формами бордюра. При повороте бордюрной полосы с горизонтали на вертикаль на углах образуется большой разрыв. Он особенно очевиден в тех случаях, когда орнаментальная кайма строится из крупных деталей. Перед мастерницей встает задача заполнить этот угловой участок такими декоративными элементами, которые связали бы указанные два ряда. Иногда с этой целью мастерница использует один из бордюрных мотивов, например, плодолововидный, украсив его сильно разветвленными отростками, которым и заполняют пространство угла. В этом случае проросший листьями мо-

тив напоминает по своей форме вазу с букетом (табл. 27 — 2—5).

Но наиболее типичная деталь, помещаемая мастерами в углу — это традиционная пальметта. Она очень органично заполняет угол. Выделяясь из общего ритма деталей бордюра на переходе из горизонтального ряда в вертикальный, она перекликается с пальметтой основного узора центрального поля. Часто угловая фигура обретает дополнительные украшения в виде раскинувшихся в стороны трилистников на таких гибких ножках (табл. 27 — 10—14).

Таким образом, угловой мотив в форме пальметты становится важным элементом в построении всей композиции войлока, объединяя центральный узор и бордюр в единое целое. В разработку углового мотива мастера вложили много творческой фантазии, изобретательности. Поражает количество самых причудливых форм в стилистических рамках орнамента кошм.

Как уже говорилось, колористическое решение бичген кийизов отличается повышенной интенсивностью цвета. При этом большую роль играют не только контрастные сопоставления фона и орнамента, но и соотношение цвета центрального поля по отношению к кайме, а также контраст оканто-



Рис. 46. Войлочный ковер. Мастер Хаджат Хаджиева, с. Тегенекли

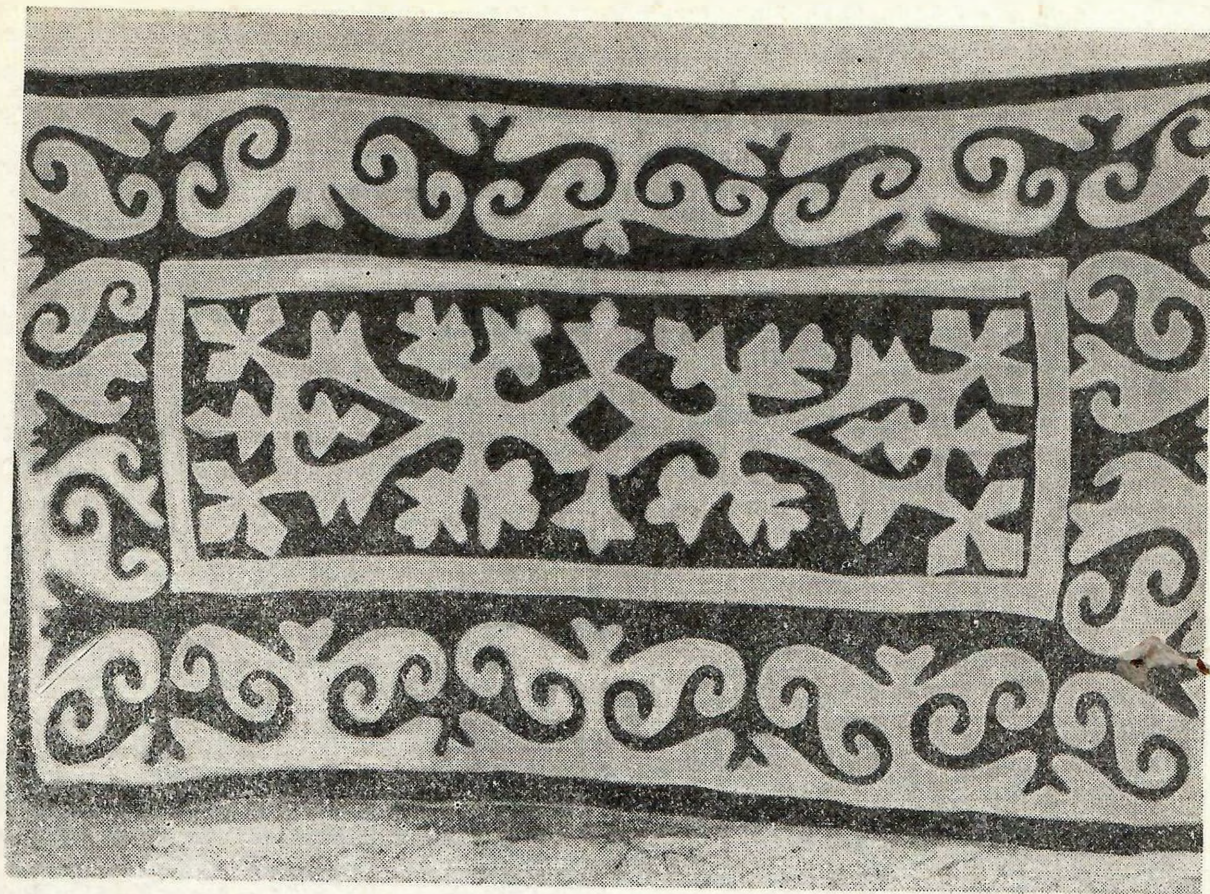


Рис. 47. Войлочный ковер. Мастер Афу Толгурова, с. Герлегеж

вочного шнура по отношению к элементам узора.

В простейших формах бичген кийизов встречаются чаще всего сочетания двух цветов — черного с красным или оранжевого с черным (табл. 28). Это позволяет думать, что при отсутствии большого выбора красителей в прошлом вся цветовая гамма резаных кошм строилась на этих традиционных сочетаниях. Это лишний раз указывает на связи бичген кийизов с формами ранее рассмотренных полочных ковров. Наблюдается во всех рассмотренных случаях преобладание форм внутри самого типа резаных кошм. Их разнообразие в типологических рамках свидетельствует о длительности внутринациональных путей развития этого вида ковров.

Среди всего многообразия войлочных ковров большой интерес представляет одна совершенно особая группа. В построении их композиции, где особенно отчетливо выступает графическая основа, главной темой орнамента стало обилие длинных и изогнутых

отростков, напоминающих собой оленьи рога. По законам строгой осевой симметрии они заполняют ковровую плоскость. Бордюр в этих войлоках играет явно подчиненную роль, а иногда совсем отсутствует. В некоторых случаях он просто заменяется узкой ленточной рамкой или брошенными в углах орнаментальными элементами. Эти своеобразные орнаментальные решения вызывают в памяти вайнахские войлоки. В них тоже узор располагается в такой же симметричности в виде длинных, причудливо изогнутых стеблей, с завитками вместо листьев. Тонкие извилистые детали, раскиданные по плоскости ковра, не могут ее заполнить, в результате чего остаются большие просветы фона. Балкарские мастерицы, с их стремлением к более плотной организации ковровой плоскости, вводят в подобные композиции дополнительные геометрические фигуры — центр заполняют ромбиком или розеткой. С целью же более плотного заполнения фона на роговых отростках размещают растительные мотивы в виде трилистников.

В композициях с оленьими рогами (марал мюйюз) совмещаются два разных художественных принципа. Так, в одних случаях бордюрный мотив къарылгъач — «ласточки» с его ритмом спиральных завитков явно не связывается узором центра — его раскинутые в свободной непринужденности упругие отростки как бы насаживаются на две пересекающиеся центрические прямые (рис. 46).

Когда эти свободные и непрехотливые формосочетания «оленьих рогов» соединяются с характерными для местной орнаментики пальметтами, то композиции кошм приобретают более цельный характер. Пальметта, становясь главным объединяющим элементом всей композиции, заполняет собой все центральное поле и подчиняет себе более мелкие детали (рис. 47).

Разобщенность, несколько неуверенную связь орнаментальных деталей можно подметить в кошмах, где традиционные пальметты располагаются по углам вокруг цент-

рального медальона. Характерная изрезанность силуэта, усложненность мотивов сочетаются здесь с жесткостью композиционного построения. В медальоне с трудом можно угадать хорошо знакомый нам мотив уверенных рогов. Этот мотив украшается не только дополнительными отростками, но и вписанным в его центр еще одним, более мелким роговидным медальоном. Гораздо органичнее этот композиционный прием для техники вышивки (цветной шерстью на белом войлоке), где он довольно часто применяется (рис. 48).

Подобная центрическая композиция с большим успехом используется в шитье золотом по бархату. По всей видимости, такие вышитые ковры могли украшать только богатые дома и мечети.

Одна из таких сохранившихся ковровых композиций представляет центральный медальон с симметрично расходящимися от него по углам цветочными мотивами. Традиционные пересекающиеся парные рога пре-

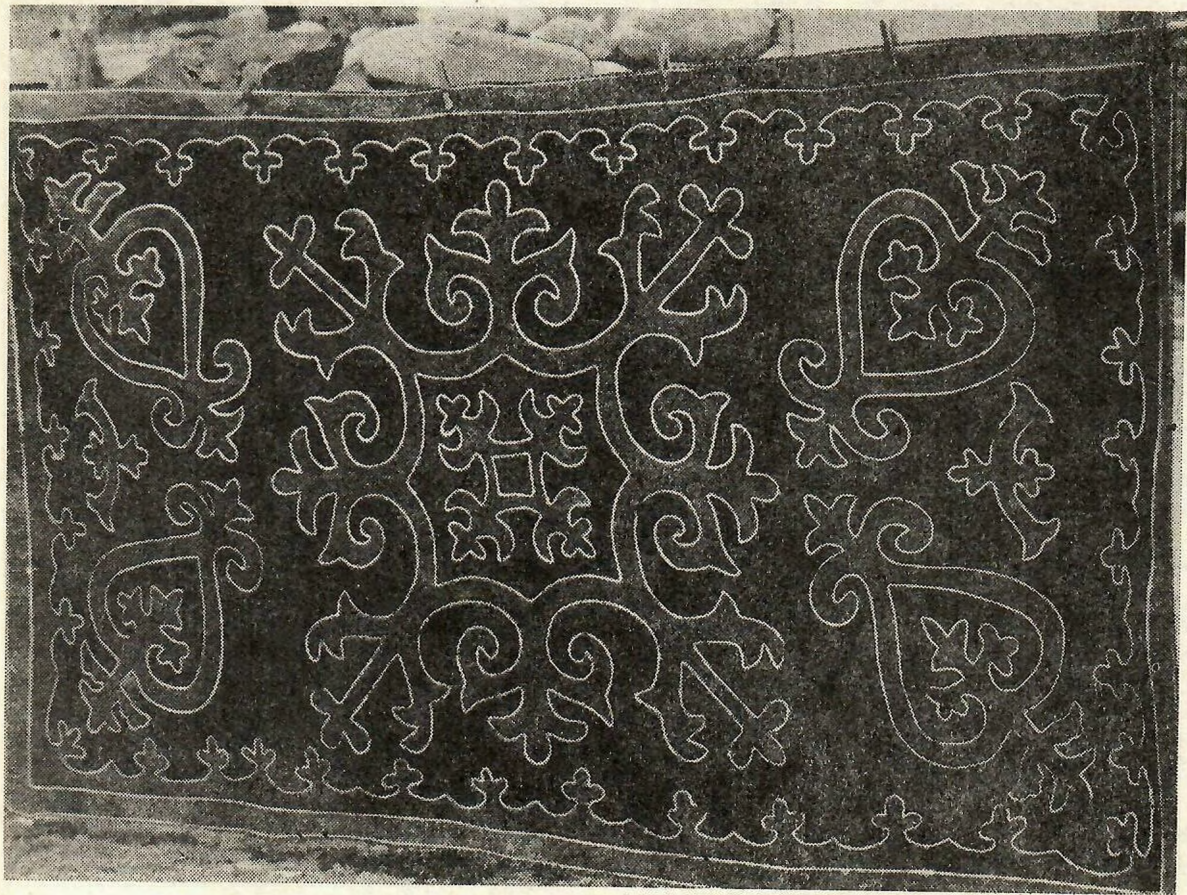


Рис. 48. Войлочный ковер. Мастер Мёлек Хаджиева, с. Тегенскли

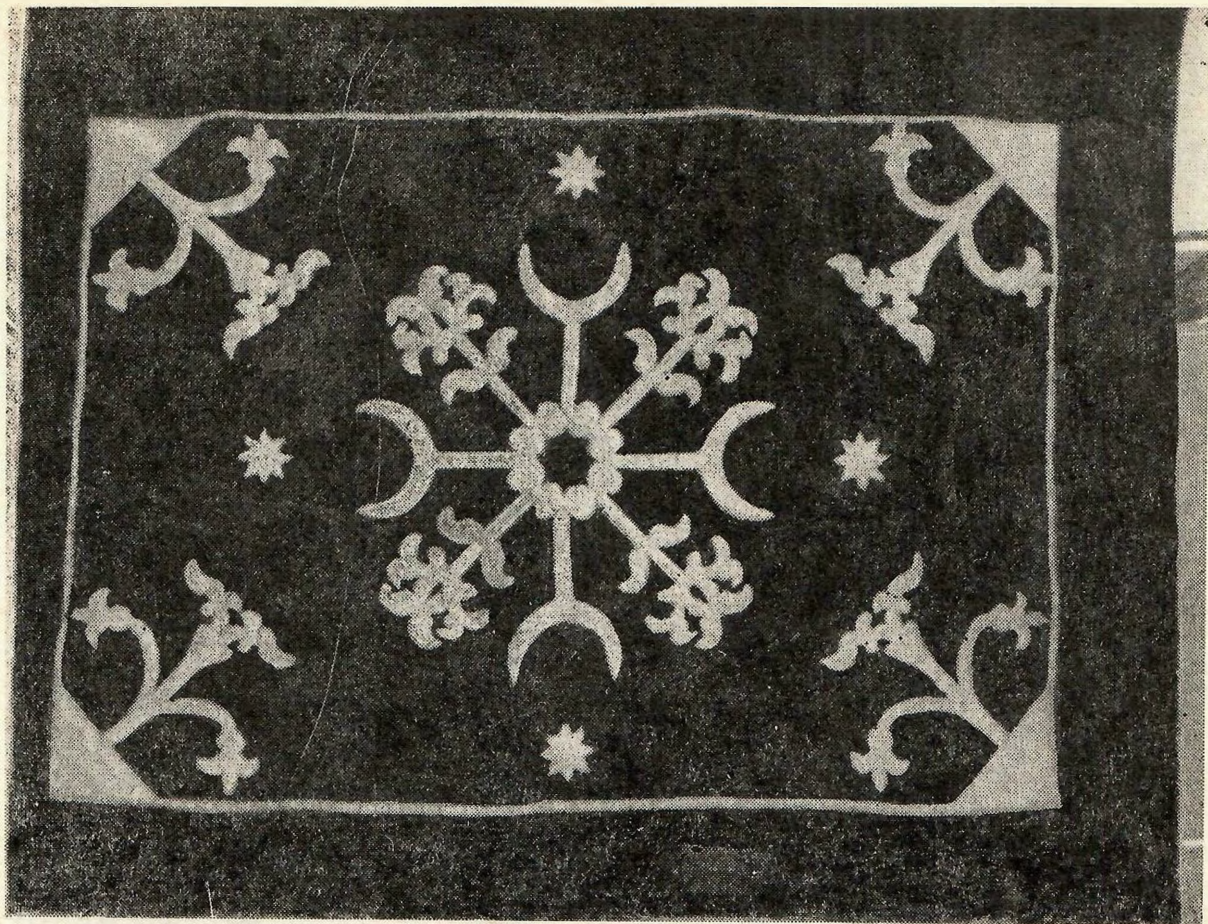


Рис. 49. Войлочный ковер. Мастер Назифат Богатырева, с. Учкулан

вращены здесь в четыре символических полумесяца, на некотором расстоянии от которых по полю расположены магометанские звезды. Растительные ветви несут на своих концах очень изрезанный силуэт тюльпановидного цветка с затейливыми лепестками. Угловые растительные элементы (они занимают положение пальметт в предыдущем упомянутом войлоке) своими формами повторяют отдельные черты центрального медальона, что, несомненно, способствует взаимосвязи всех композиционных частей. Строгая выверенность этой центрической композиции и ясность симметричности, богатая игра золотого шитья в контрасте с бордовым бархатом поля подчеркивают парадное назначение ковра (рис. 49).

Не без связи с национальной основой существовал особый тип ковров, предназначенных для подношения их мечети. Сохранился для них даже термин «межгид кийиз».

Композиция одного из них (рис. 50) не имеет аналогий среди других балкаро-кара-

чаевских войлоков. Оригинален сам рисунок центрального поля с его арочной серединой, необычными по очертаниям рогообразными и цветочными мотивами несколько вытянутых утолщенных форм. Вызывает удивление изображение петухов, симметрично расположенных по сторонам центральной арки и по краям бордюра — мотив, неожиданный для мусульманского ритуального предмета. И если фигурки петухов могли бы оказаться привнесенными из ворсовых ковров, они встречаются довольно часто в дагестанских коврах, то в главных орнаментальных фигурах угадываются архитектурные украшения мусульманских мечетей. Это подсказывается и названием узора михраб ою — «узор михраба». Связи с архитектурным орнаментом часто встречаются в ковроделии мусульманских народов, где «в намазлыках вводится стрельчатая или треугольная арка михрабной ниши» (96, с. 176).

В данном случае принцип украшения бичген кийиза тоже мог быть заимствован в



Рис. 50. Войлочный ковер. Мастер Айшат Мисирова, с. Верхняя Балкария

дагестанской культовой архитектуре (39, рис. 6, 18, 26).

Взаимосвязи форм ковров с врезанным узором бичген кийизов Балкарии и Карачая с дагестанскими арбабашами прослеживаются со всей очевидностью и в композициях и орнаментальных мотивах. Однако орнамент этих мозаичных ковров отнюдь не дагестанский, имеет определенные тюркские истоки. Аналогичные полурастительные формы можно встретить у многих тюркских народов — казахов, киргизов и др. Самое интересное, что в якутском орнаменте даже угловые мотивы подобны мотивам балкарских бичген кийизов. Видимо, эти древнетюркские формы могли развиваться параллельно и самостоятельно как в Дагестане, так и у балкарцев и карачаевцев. Об этом же может свидетельствовать и то богатство орнаментальных

форм бичген кийизов, которое дает возможность проследить эволюционный путь их развития от самых примитивных до изощренно усложненных.

Орнаментика ковров, конечно, не охватывает все узоротворчество балкарцев и карачаевцев. К основным, наиболее важным вопросам народного орнамента, формирования и происхождения отдельных мотивов придется еще возвращаться, чтобы рассмотреть их на более широком материале, включая сюда и золотое шитье, и резьбу на каменных надгробьях.

Но по богатству и многообразию форм узорных войлоков, а также особо важному месту, которое они занимают в народной культуре, какие-то существенные вопросы развития национального орнамента наметить уже можно.

Рассматривая в целом художественные традиции, созданные в войлочном производстве, вероятно, следовало бы подробнее остановиться на том запасе мотивов, которые накапливались в народном творчестве от разных эпох.

Если попытаться проследить в национальном орнаменте связи не только художественно-типологические, но и стилистические, то целесообразнее всего орнаментальный фонд войлочного ковроделия распределить по отдельным комплексам, соответственно по «родственным» признакам. Это даст возможность определить не только преемственные связи с культурой предков, но и взаимоотношения с соседними культурами на различных исторических этапах.

В первый орнаментальный комплекс (табл. 29 — 1, 2) мы включаем «циркульный» орнамент, который, как известно, принадлежит к наиболее древним и самым распространенным во всех культурах. «Солярный знак, знак солнца, видят ученые в этих кружках, широко распространенных в древности у самых различных народностей. Знали их и древнейшее население нашего края» (118, с. 9), — пишет К. Берладипа по поводу кружкового мотива в осетинском орнаменте. Кружки встречаются довольно часто в карачаевских кошмах то как дополнительный орнамент, то занимая в них ведущее место. Воспроизводятся эти мотивы в виде концентрических окружностей, помещаются в центральные ромбы, где известны под названием жулдуз — «звезда» и изображаются с пятилучевым пореялетом. В верхнебалкарских или тебердинских кошмах тот круг, который занимает центральное положение, — обычно в местах соединения главных ромбов или в их середине, там же, где в более поздних геометрических композициях размещен решетчатый ромб, — тоже называется кёз («глаз»).

Распространенность кёза, изображаемого в виде решетчатого ромба, в кошмах Карачая и Балкарии позволяет лишней раз говорить об устойчивости древних корней в народном орнаменте. Можно предполагать, что кёз балкарско-карачаевских кошм является производным тех самых «очковидных» орнаментальных мотивов, сформировавшихся в Средиземноморье и на Северном Кавказе уже в очень древнее время. Что же касается связи кёза с астральным культом, то известно, что в древности солнце называлось «глазом неба». Может быть, поэтический оборот в бал-

карском языке «кюн кёзю» тоже является отголоском этих верований. Тем более, что в фольклоре у этих народов сохранилась клятва солнцем, указывавшая на большое почитание и на поклонение светилу.

Что касается геометрической формы, кёза в кошмах (решетчатого ромба), то вероятнее всего, она сложилась по техническим причинам, для удобства выкладки узора из шерсти. Известно, что в белорусской и русской вышивке ромб тоже называется кругом (49, с. 442), что свидетельствует о соответствующих взаимоотношениях в орнаменте и техники.

Астральные знаки в виде вихревых, трехлопастных, многолепестковых розеток, пересеченных кругов встречаются не только на кошмах, но и на местных каменных надгробиях, древних ритуальных камнях. Обнаруживаются кружки во многих погребениях и особенно часто встречаются среди бронзовых вещей древней Кобани (112, табл. XXIII — 6, 65, табл. IV — 5).

Происхождение «циркульного» мотива правильнее всего было бы связать с древними культурами Кавказа. В пользу этого говорит и факт очень малого распространения этого мотива в среднеазиатском орнаменте, у тюркских народов (49, с. 469).

Второй орнаментальный комплекс включает простейшие геометрические прямолинейные формы: а) зигзаг, б) треугольники и их комбинации, в) ромбы и решетки из ромбов, г) квадраты и комбинации из них (табл. 29 — 5, 6).

Зигзаг имеет очень широкое применение в кошмах разного назначения. О роли его в формировании бордюра и ромбов центрального поля уже говорилось. В рядных жыйгыч кийизах, где центральное поле разбивается крупным зигзагом, эта фигура к тому же имеет мелкоступенчатую форму — состоит из ломаной линии. По мнению С. Иванова, «рядом с зигзагом следует поставить угол и треугольники. Все они в этом отношении равноценны. Ведь сам зигзаг представляет собой полосу (бордюр), расположенную между треугольниками» (49, с. 459).

Крупные треугольники в карачаевских и балкарских войлоках часто составляют не только бордюры, но также вставки между ромбами центрального поля.

Интересно, что подобные ступенчатые комбинации из треугольников, которые бы-

ли очень распространены в чернолощеной керамике эпохи бронзы, стали характерным признаком «андроновской» культуры (34). Близкие мотивы из простейших геометрических элементов — зигзага, треугольников, ромбов наблюдаются и в кобанской керамике (65, табл. IV, XVI—XXVII, XXXI—XXXII). Зигзаг в древней Кобани связывался с культом змеи. У современных мастериц сохранилось название извилистого бордюра жылан оюу — «узор-змея». Пережиток ли это древнего культа или название основано уже на внешнем сходстве, — это, пожалуй, не так важно. Имеет значение сам факт, что в орнаментике, не столь уж богатой терминологией, живет древний образ змеи, очень распространенный в верованиях кавказских племен и связанный с таким же древним его изображением, как зигзаг.

О возникновении решетчатого ромба из циркульного мотива уже говорилось. Но мог быть и другой путь образования ромба: из четырех треугольников, соединенных вершинами к центру. Подобные розетки встречаются как на древнекобанской керамике, так и на современных кошмах.

Но чаще всего в орнаментике кошм мы имеем дело с квадратами, поставленными на угол и соединенными в цепочку. Такие мотивы также распространены на керамике Кобани и на бронзовых предметах этой культуры (65, табл. XXII, 3 — 4). Имеем ли мы здесь дело с преемственными связями с древнекобанским орнаментом, занесен ли этот мотив кипчаками, образован ли техникой скрепления войлока в процессе развития войлочного производства — решить этот вопрос с полной достоверностью пока трудно. Все эти причины могли иметь определенное значение уже судя по широкому распространению ромба в древнем орнаменте. Ромб был и остается одним из основных элементов войлочного геометрического орнамента в кошмах Карачая и Балкарии.

Довольно отчетливо вырисовывающийся третий орнаментальный комплекс можно условно назвать криволинейным (табл. 29 — 3, 4). К числу его мотивов мы относим спиральные завитки, простейшие кривые. Чаще всего они встречаются в аппликативных коврах среди рогообразных фигур и являются элементами второго порядка. Эти мотивы встречаются и в ала кийизах, реже в кошмах с врезанным узором.

Спираль некоторыми исследователями связывается с культом змей (23, с. 70), существовавшим и у древних кавказских племен.

У древних скотоводческих племен края существовал также культ священного барана. Возможно, рогообразные орнаментальные мотивы уже в то время стали ассоциироваться с образом барана — символом производственной деятельности кобанских племен. Именно от кобанских спиральных фигур ведет К. Берладина линию преемственности роговидного орнамента, весьма распространенного в осетинском искусстве (118, с. 10). Подобные же рогообразные мотивы распространены и в национальном орнаменте адыгских народов (8, табл. 33).

Крест с заovalенными концами и трехлопастная розетка, довольно часто встречаемые в орнаменте карачаевских и балкарских кошм, находят аналогии в орнаменте чеченцев и ингушей (123, с. 297), что тоже говорит об общих и древних связях с кобанской культурой. В этой культуре бытовали вещи с вышеуказанными изображениями: и креста-свастики, и вихревой розетки, и S-образных фигур (112, табл. XVII, XVIII, XL).

Мотивы криволинейного комплекса распространены не только у наследников кобанской культуры. Чрезвычайно интересные параллели находятся и у дагестанских горцев. В петроглифах Нагорного Дагестана можно встретить очень похожие фигурки, почти тождественные как кобанским, так и современным войлочным разбираемого нами комплекса. Это всевозможные спиральные мотивы, «бегущая спираль», а также ромб с четырьмя завитками по углам (117, с. 78, рис. 36 — 37, с. 34, рис. 38 — 39). Здесь же мы видим и простейшие сердцевидные формы, сложенные из двух S-образных фигур, аналогичные пальметтам, имеющимся в нашем комплексе. Встречаются подобные мотивы и в кобанских вещах и, как подтверждение исконности их кавказского происхождения, имеют распространение в адыгской (7, рис. 83, 97, 107), осетинской (118, табл. XVIII, XXVI) орнаментике.

Вероятно, были и другие пути проникновения пальметты в орнамент кавказских народов. Непосредственным заимствованием с последующей самостоятельной разработкой считает К. Берладина этот античный мотив, попавший, по ее словам, в золотое шитье северокавказских мастериц в средневековую эпоху вместе с восточными тканями (118, с. 16). О появлении пальметты в местном орнаменте имеются и другие мнения. Еще в так называемой майкопской культуре обнаружено обилие восточных вещей — свиде-

тельство прочих взаимосвязей в III тыс. до н. э. Северного Кавказа с Ближним Востоком (64, с. 113).

Пальметта простейшей формы с роговидными отростками могла произойти из роговых элементов и на местной основе, из слияния S-образных фигур, часто встречающихся в кобанской орнаментике.

Таким образом, можно считать, что криволинейные фигуры третьего орнаментального комплекса генетически связаны с древним слоем местных кавказских культур. Хотя, с другой стороны, нельзя не учитывать, что многие мотивы этого порядка, особенно S-образные и сердцевидные, считаются вместе с рогообразными основными исходными мотивами тюркского орнамента (98, с. 10). В этом случае в караевских и балкарских кошмах они могли утвердиться вместе с орнаментом степных кочевых культур уже вторым слоем.

Четвертый орнаментальный комплекс (табл. 29 — 7—11) включает в себя ясно выраженные роговидные мотивы и их образования — от самых простых до наиболее сложных. В балкаро-карачаевском ковроделии особенно выразительные и наиболее сложные роговидные формы встречаются в аппликативных полочных кошмах — жыйгыч кийизах. Здесь сочетания парных скрещенных рогов с довольно сложными ответвлениями образуют фигуры самых причудливых и неожиданных очертаний.

Многие роговидные образования караевских и балкарских кошм имеют аналогии в орнаменте тюркоязычных народов, находящихся на довольно большом расстоянии от Северного Кавказа. Так, очень характерные фигуры, образованные парными рогами, популярны у алтайцев, киргизов, тувишцев, бурят, каракалпаков. Это лишний раз должно свидетельствовать о степени распространения, о древних корнях рогообразных мотивов, а также об этногенетических связях указанных народов.

Учетверенная пальметта с роговидными отростками — одна из ведущих фигур тюркского орнамента, в аппликативных кошмах Балкарии и Карачая имеет большое количество сложных вариантов.

Многие из этих рогообразных форм теряют связь с древним прообразом, являются фигурами подчеркнута декоративными. Подчиняясь композиционным требованиям, они вписываются в свободные промежутки между медальонами. В них весьма отчетливо выражен момент импровизации.

Отдельные орнаментальные мотивы этого комплекса подсказаны самой техникой аппликации, теми возможностями, которые имеются у мастерицы при вырезании трафарета из сложенного листа бумаги. Но, пожалуй, наибольшее значение в распространении мотива «бараньего рога» имело уважительное отношение мастериц к его благожелательному смыслу.

К пятому орнаментальному комплексу следовало бы отнести растительные мотивы, видимо, более позднего происхождения. Они наиболее типичны для бичген кийизов — ковров с врезанным орнаментом (табл. 29 — 12, 13), реже встречаются в аппликативных коврах, и совсем редко в валяных войлоках.

Из наиболее популярных в народном орнаменте растительных мотивов можно считать трилистник и лотос, которые отдельные исследователи считают заимствованными из восточных тканей.

Аналогии, встречаемые в золотом шитье соседних народов (8, табл. 10, 14 — 15, 37, 43), а также в кумыкских войлочных коврах — «арбабашах» (120, стр. 227, 229), свидетельствуют о довольно широком развитии орнаментальных растительных форм на Северном Кавказе. Обилие их по всей территории, занимаемой кумыками, караевцами и балкарцами, может подтвердить близость этногенетических связей этих тюркоязычных народов.

Труднее объяснить связи другой группы орнаментированных балкарских войлоков с вайнахскими (110, табл. 25, 30, 40, 41). Растительные мотивы здесь легко замещаются «оленьими рогами». Судя по диапазону вариативности декора этих кошм, характерные черты их и выразительность орнаментальной темы ветвистых оленьих рогов складывались, вероятно, в течение длительного времени не столько от общения с чеченцами и ингушами, сколько на основе общекавказских верований, связанных с культом священного оленя.

Но это уже следует скорее отнести к шестому орнаментальному комплексу, куда включаем изобразительные зооморфные и антропоморфные мотивы (табл. 29 — 14, 15). Как пережиток древних верований, изображения оленей, птичек, фаллических фигурок сохранили сходство с древнекобанской мелкой пластикой. Мотивы этого комплекса относятся к наиболее древним и в настоящее время находятся в стадии угасания, встреча-

ются в войлоках сравнительно редко. Правда, отдельные зооморфные изображения могли появиться под влиянием более поздних культур. Так, например, мотивы птичек, петухов, бабочек могли быть привнесены из городских вещей.

Вероятно, длительный путь развития имел и другой зооморфный мотив, восходящий к древним истокам. На это указывает уже геральдическое расположение фигур оленей, переданных в позе противостояния по обеим сторонам дерева. Правда, в отличие от птичек, изображения оленей даны крайне условно, они воспринимаются с первого взгляда фигурами орнамента (рис. 52). И очень почтительно обращается с ними мастерица, располагая их в центре по принципу зеркальной композиции. Но центральное дерево превращено в откровенно рогообразный мотив. По всей видимости, здесь отразились различные пласты народных представлений — кавказские и степные кочевничьи.

О зооморфных изображениях в орнаменте балкарских и карачаевских кошм, встречаемых крайне редко, можно было бы говорить лишь как об исключениях, если бы эти сюжеты не связывались прочно с древними корнями кавказской культуры. Изображения птичек часто встречаются и в археологиче-

ских материалах и в виде украшений на женских шапочках у многих северокавказских народов. В формах застежек женских платьев еще и теперь можно найти подобные металлические украшения в Карачае. Эти мотивы также довольно часто встречаются в орнаменте золотого шитья в народном искусстве Осетии и Адыгеи. О том, что культ священных животных был достаточно сильно развит у древних кавказских племен, свидетельствует большое количество зооморфных изображений эпохи кобанской бронзы. Здесь в большом количестве обнаруживаются не только изображения птичек, апалогичные вышеуказанным, но и фигуры оленей и мифологические сцены охоты на них (112, табл. XXIX — 3, LXIX — 1, 2).

Зародившись на стадии родоплеменных отношений, магические верования и связанные с ними изображения животных сохраняли свою силу и в феодальную эпоху вместе с другими языческими пережитками. Надо полагать, что в домусульманский период зооморфная тематика в войлочном орнаменте была более распространенной и более устойчивой. Но, с другой стороны, в ущельях Балкарнии и Карачая войлочное производство, его расцвет и распространение связаны с проникновением степной культуры. Основу

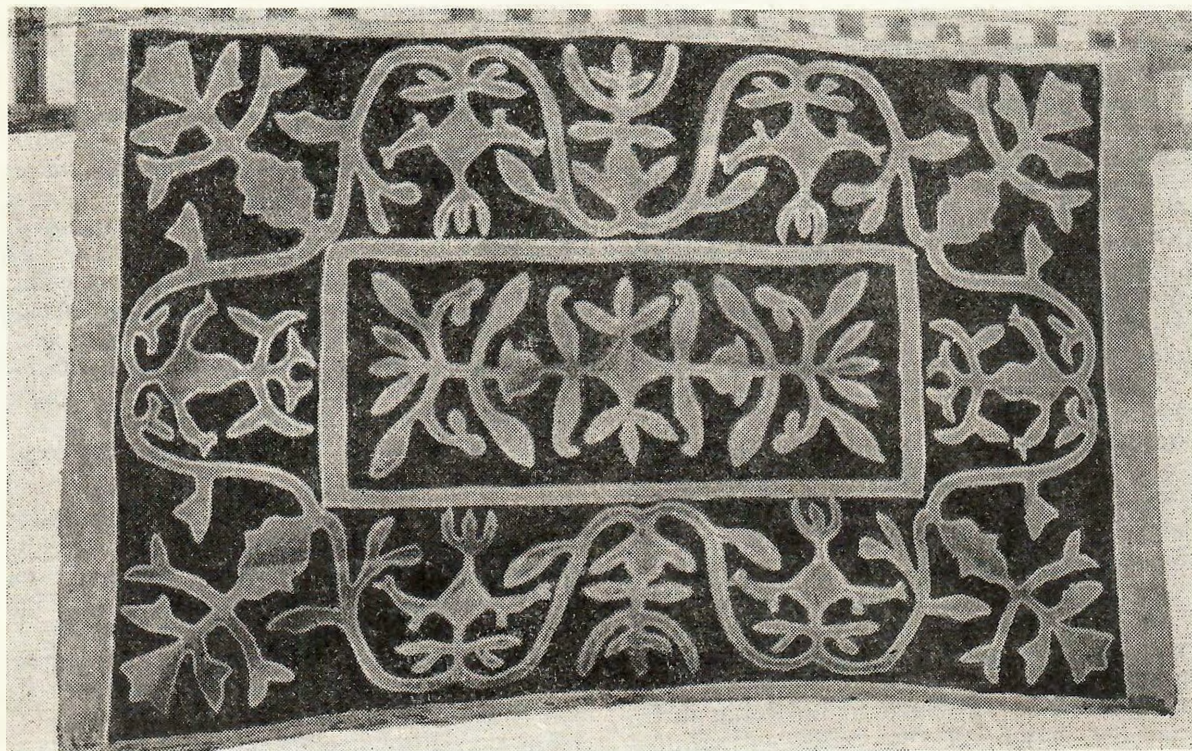


Рис. 51. Войлочный ковер. Мастер Зарн Узденова, с. Былым

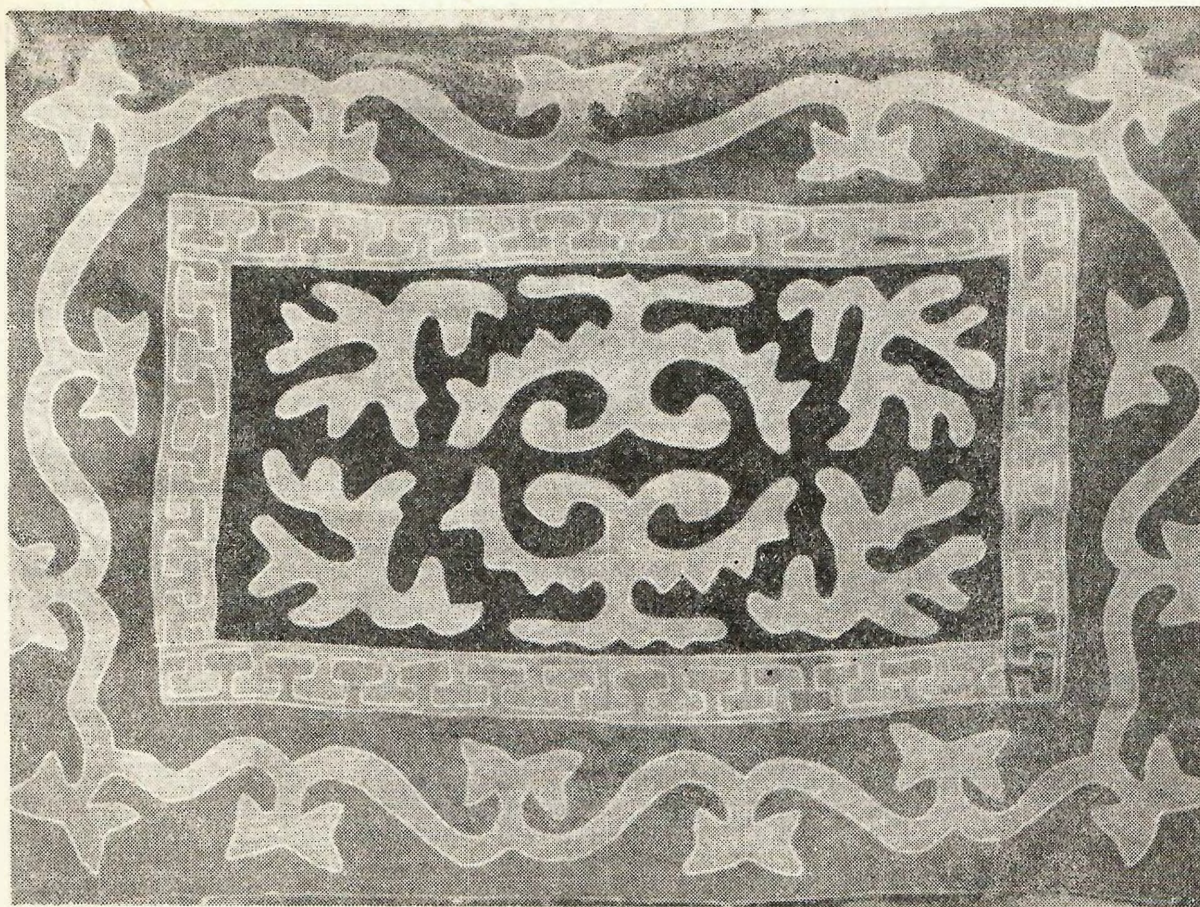


Рис. 52. Войлочный ковер. Мастер Орасхан Князева, с. Гунделен

же его орнаментики характеризуют тюркские рогообразные мотивы.

Лишь наиболее устойчивые представления, отражавшие глубоко кавказские традиции, могли проникнуть в войлочные композиции. Вот почему среди обилия основных рогообразных мотивов орнамента кошм антропоморфные с фаллическими признаками фигурки, зооморфные мотивы или древние астральные знаки, возникшие на кавказской почве, встречаются сравнительно редко.

При анализе орнамента карачаевских и балкарских кошм в разобранных шести перечисленных выше комплексах нельзя не отметить сложности общего процесса его формирования. Разные пути происхождения и развития основных орнаментальных тем, разнообразие состава их мотивов отражают различные художественные влияния на разных исторических этапах, этнокультурные взаимоотношения с соседними народами и племенами, состояние близкого или отдаленного родства с ними.

Однако, решать задачи исторического порядка, основываясь лишь на орнаменте, да еще ограниченном одним его разделом — узорными войлоками — можно лишь весьма предположительно. К окончательным выводам можно прийти лишь при учете данных других наук, таких, как лингвистика, этнография, археология.

Совпадение стиля, отдельных орнаментальных комплексов, техники и материала, а также терминов (кийиз, кьочхар мьююз, тамгъа оюу, алма терек, кьылыч и др.) подтверждают наличие очень тесных связей не только с казахами, киргизами, каракалпачами, но и башкирами, и тюркскими народами Южной Сибири. Прорывающийся же сквозь этот «тюркский слой» аборигенный пласт орнаментики, с ее типично кавказскими чертами, подтвержденный археологическими и сравнительно-этнографическими материалами, может свидетельствовать о глубокой древности других истоков, о тесных связях карачаевцев и балкарцев с соседними народами.

дами на более раннем этапе этногенеза и на почве соседских взаимовлияний в последующие времена.

Тюркская орнаментика, обогащенная многими элементами культуры народов, влиявших в тюркомонгольязычную этносреду, не могла не оказать в свою очередь влияния на художественное творчество народов Северного Кавказа. Пришедшая с кипчакской волной в балкарские ущелья тюркская культура смешивается с аборигенной. Смешиваются и разные пласты орнаментики. Генетическое родство многих мотивов не могло не способствовать их более плотному слиянию, в результате чего образовался особый характер балкарско-карачаевского орнамента.

Таким образом, многослойность народного орнамента не только развертывает перед нами картину развития декоративных форм, но отражает и этнокультурные влияния, и связи отдельных племен, находящихся как в непосредственном общении, так и удаленных на большие расстояния.

У С. В. Иванова по этому поводу сказано: «Племена и группы племен, разработавшие тот или иной орнаментальный комплекс, надолго сохраняют входящие в него мотивы. Части или группы распавшегося племени нередко расходятся и теряют связь между собой, но орнамент, продолжая хранить древние традиции, свидетельствует о древней общности этих групп». (48, с. 18).

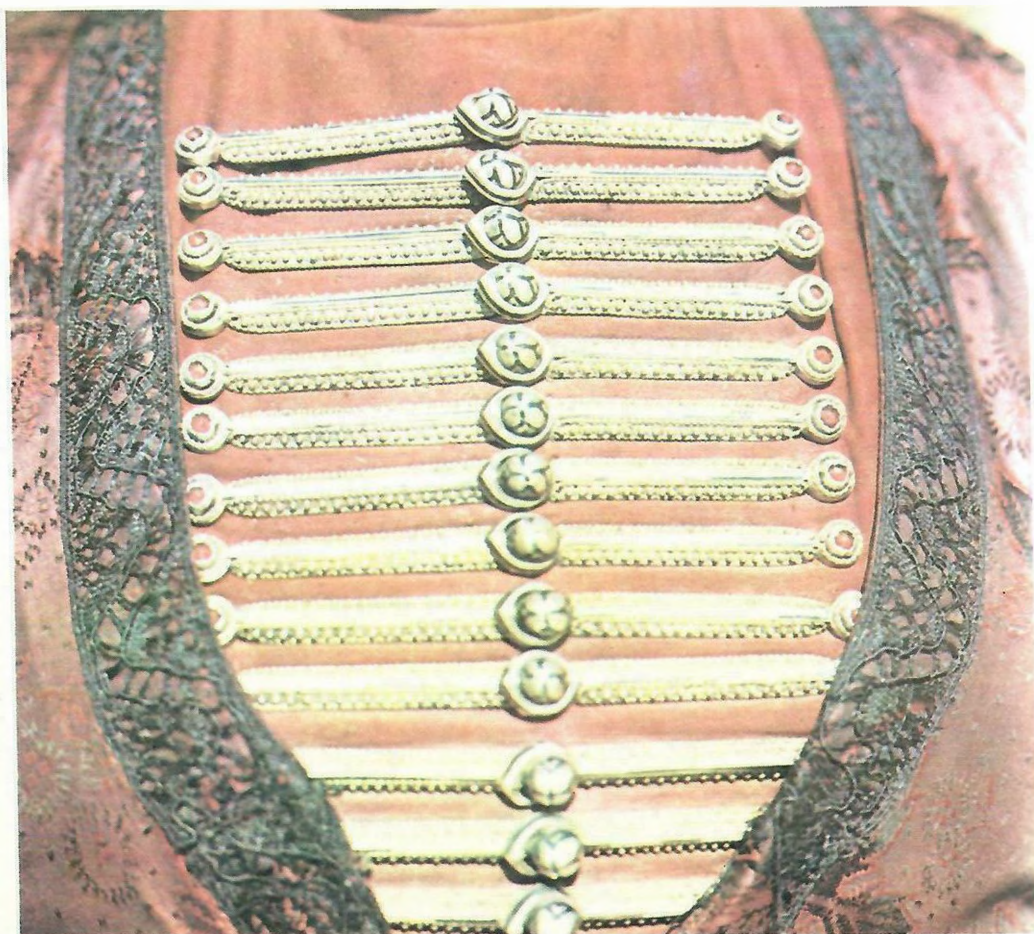
О подлинной народности искусства войлочных ковров у балкарцев и карачаевцев свидетельствует их тесная связь со многими народными обрядами и обычаями — свадьбами, похоронами, приемами гостей — это способствовало, в свою очередь, развитию и глубоко национальных форм в орнаменте. Консервативность же, обусловленная замкнутым образом жизни горянок-мастериц, надежных хранительниц художественных традиций войлочного производства, определила сохранность многих орнаментальных мотивов, идущих из глубины веков.

Праздничный женский пояс



Кинжалы

Женская шапочка



Женское нагрудное украшение

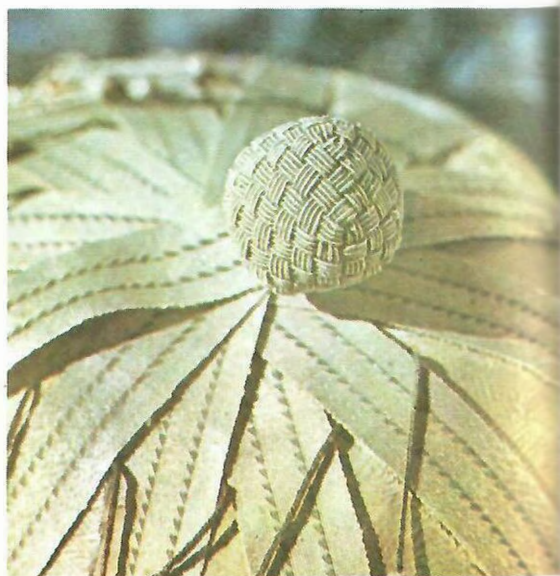
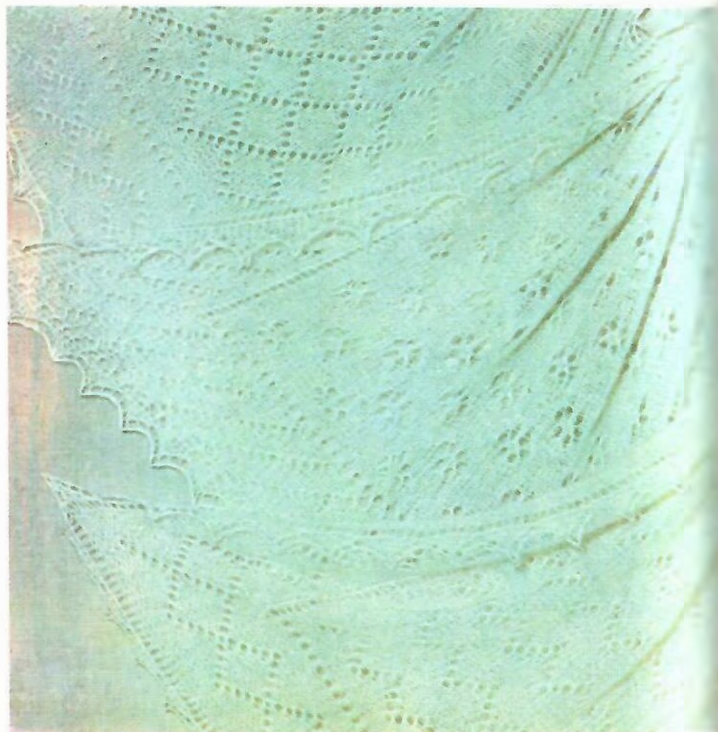


На альпийских лугах



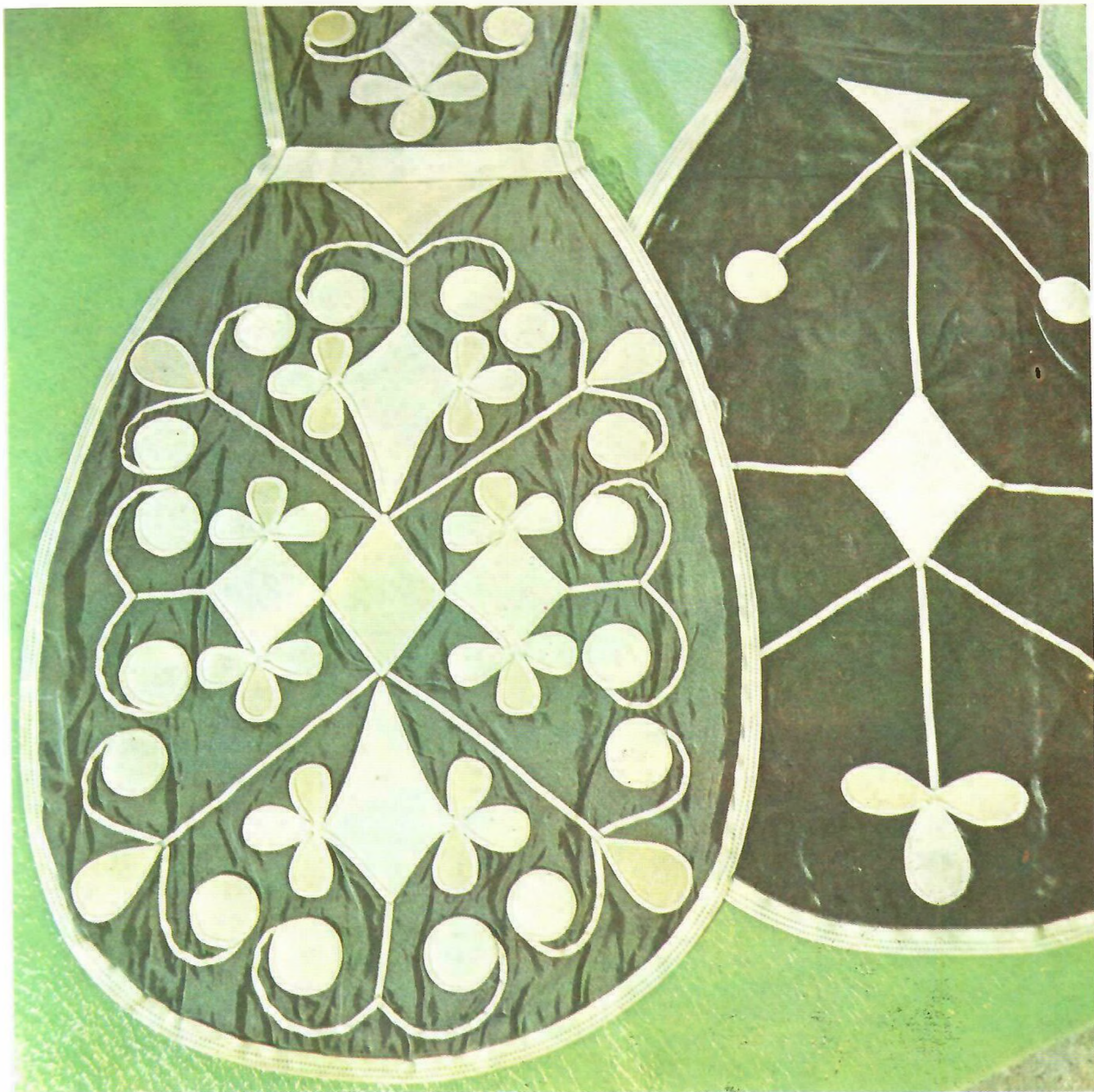
Чабан в бурке

Женский платок («паутинка»)



Фрагмент женской шапочки

Бахрома на женском платке



Нарукавные подвески, вышитые золотом



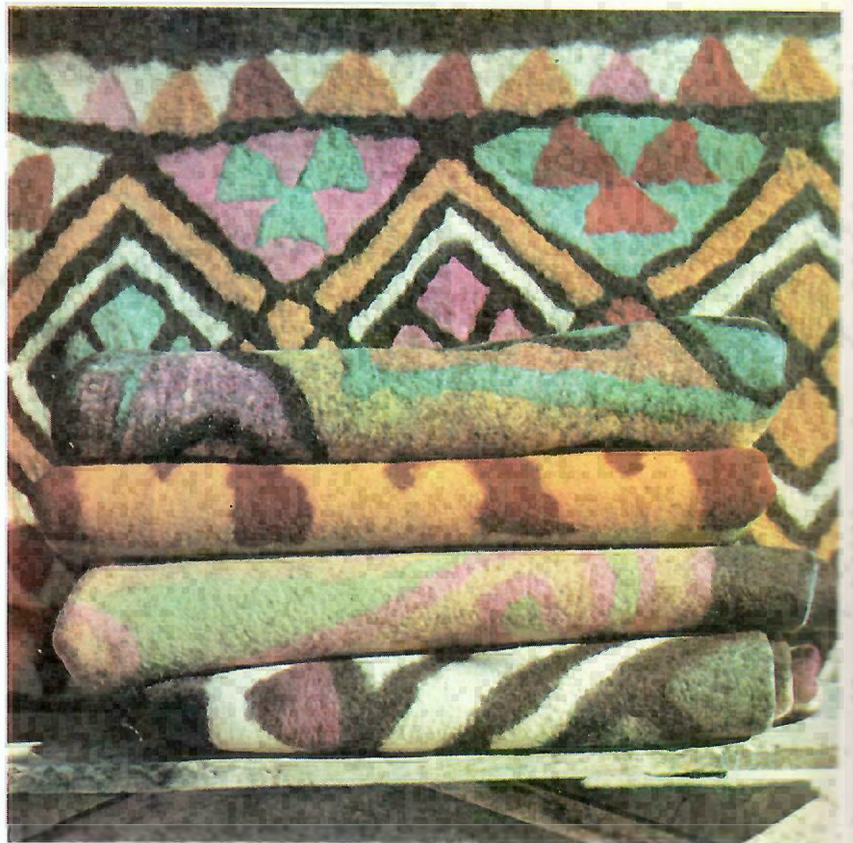


Войлочные ковры с вкатанными узорами («ала-кийиз»)

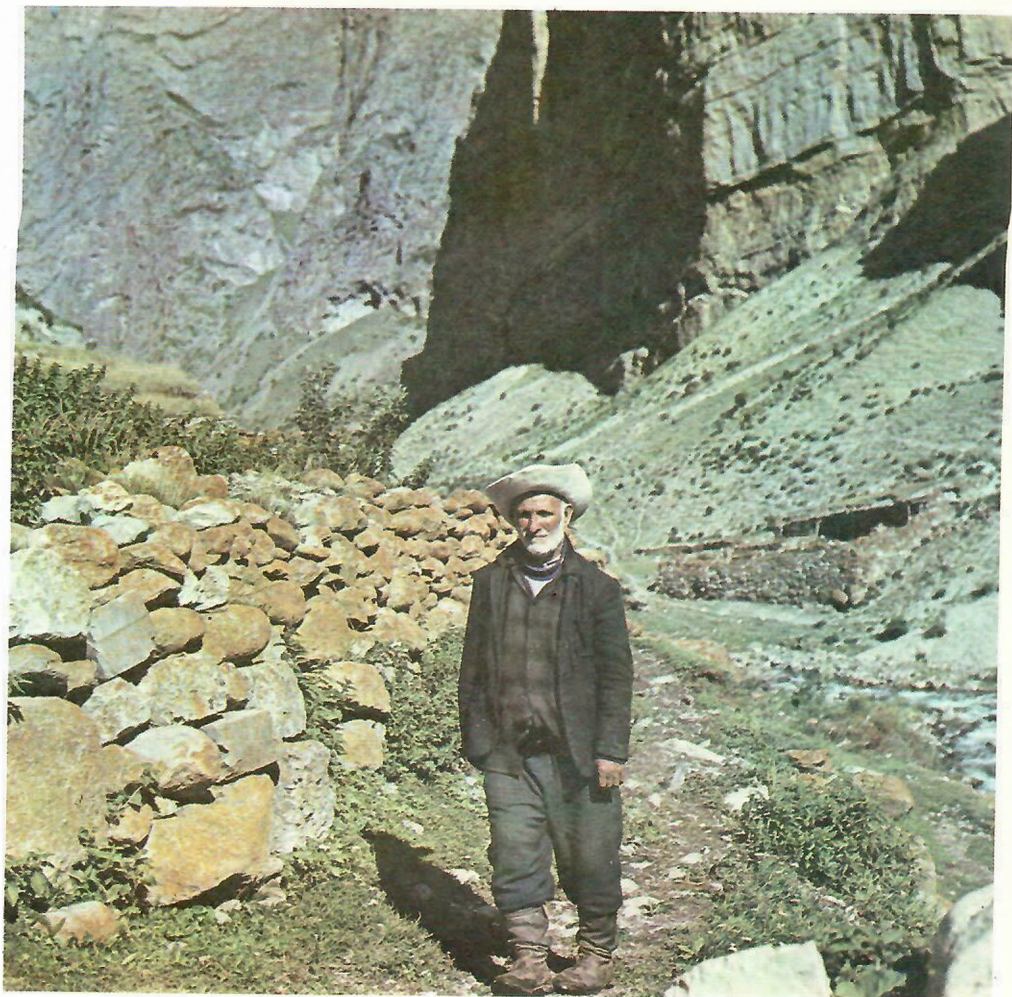




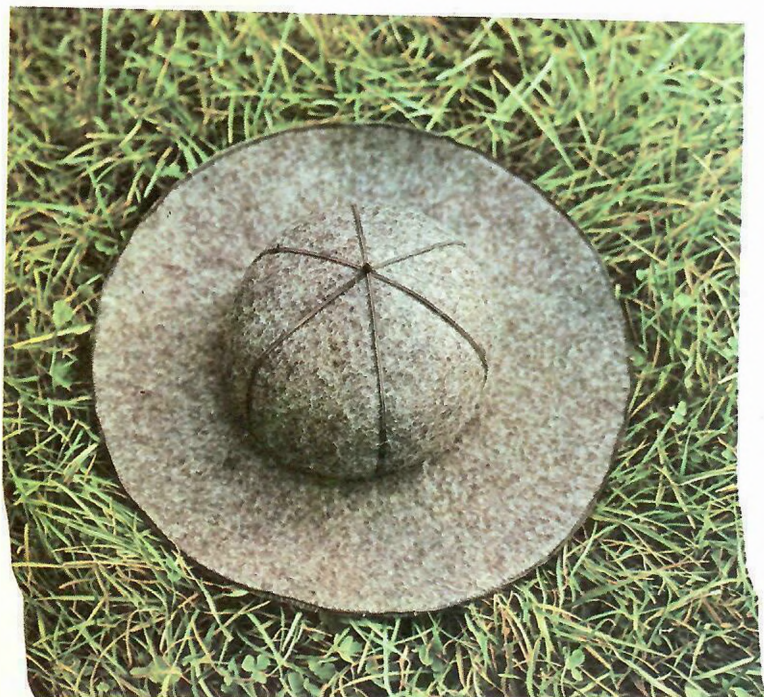
Колыбель



Войлочные ковры



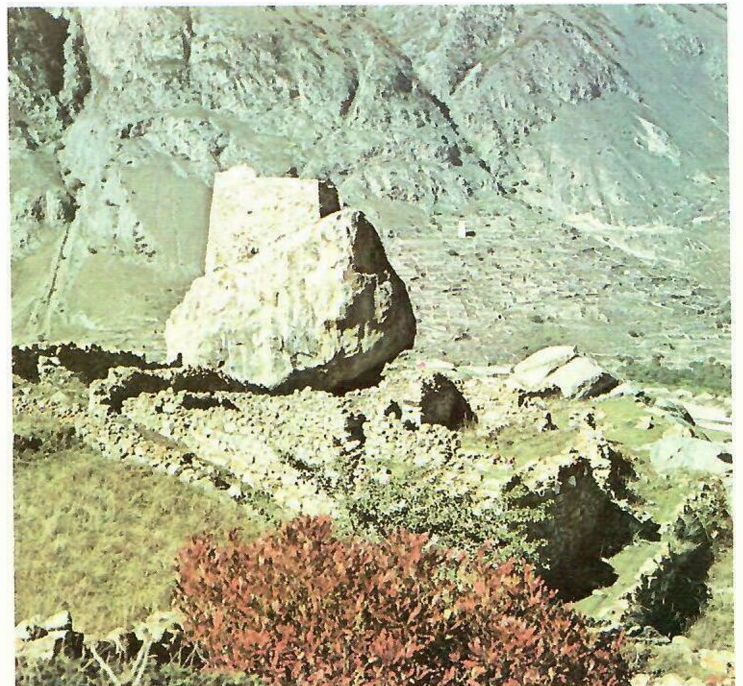
Старик балкарец



Войлочная шляпа

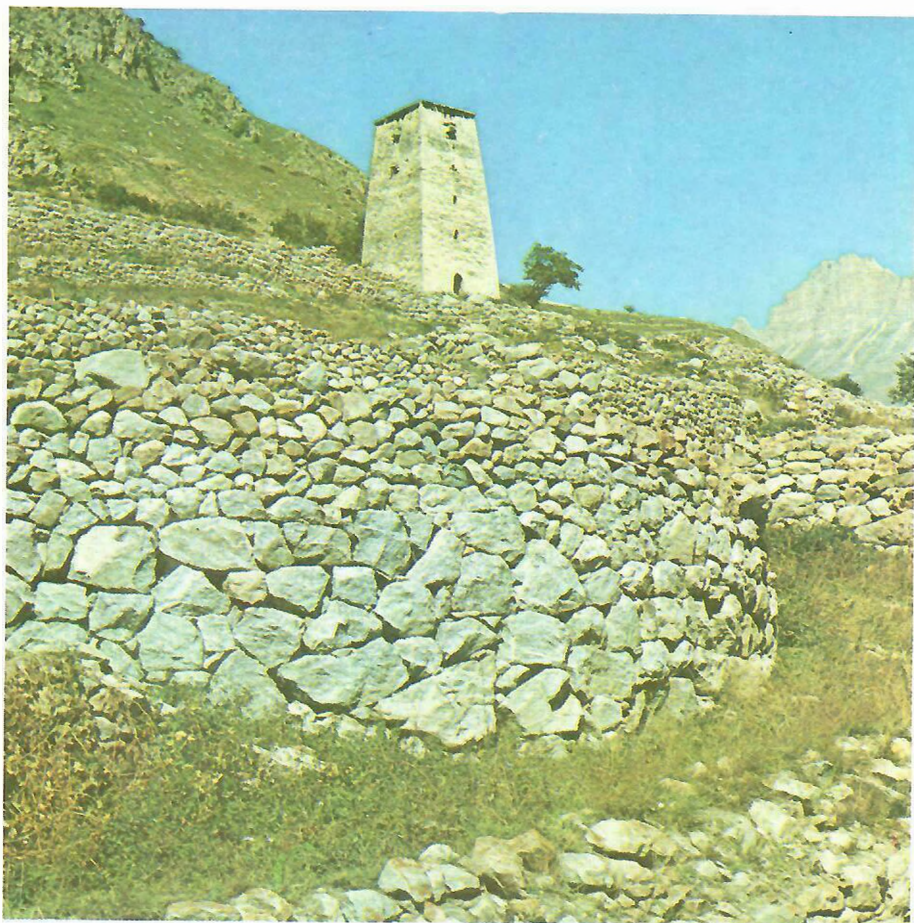


Горный пейзаж



Башня «Амирхан-Къала»

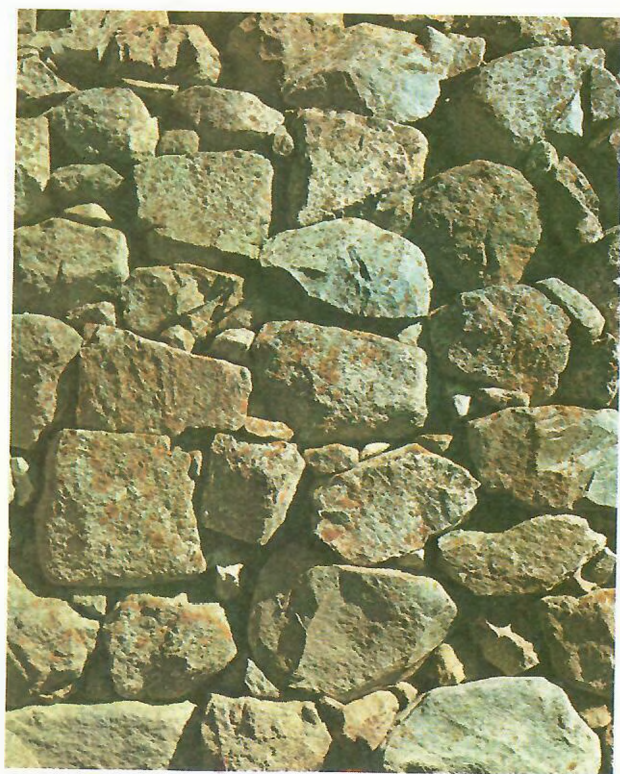
Башня Абаевых



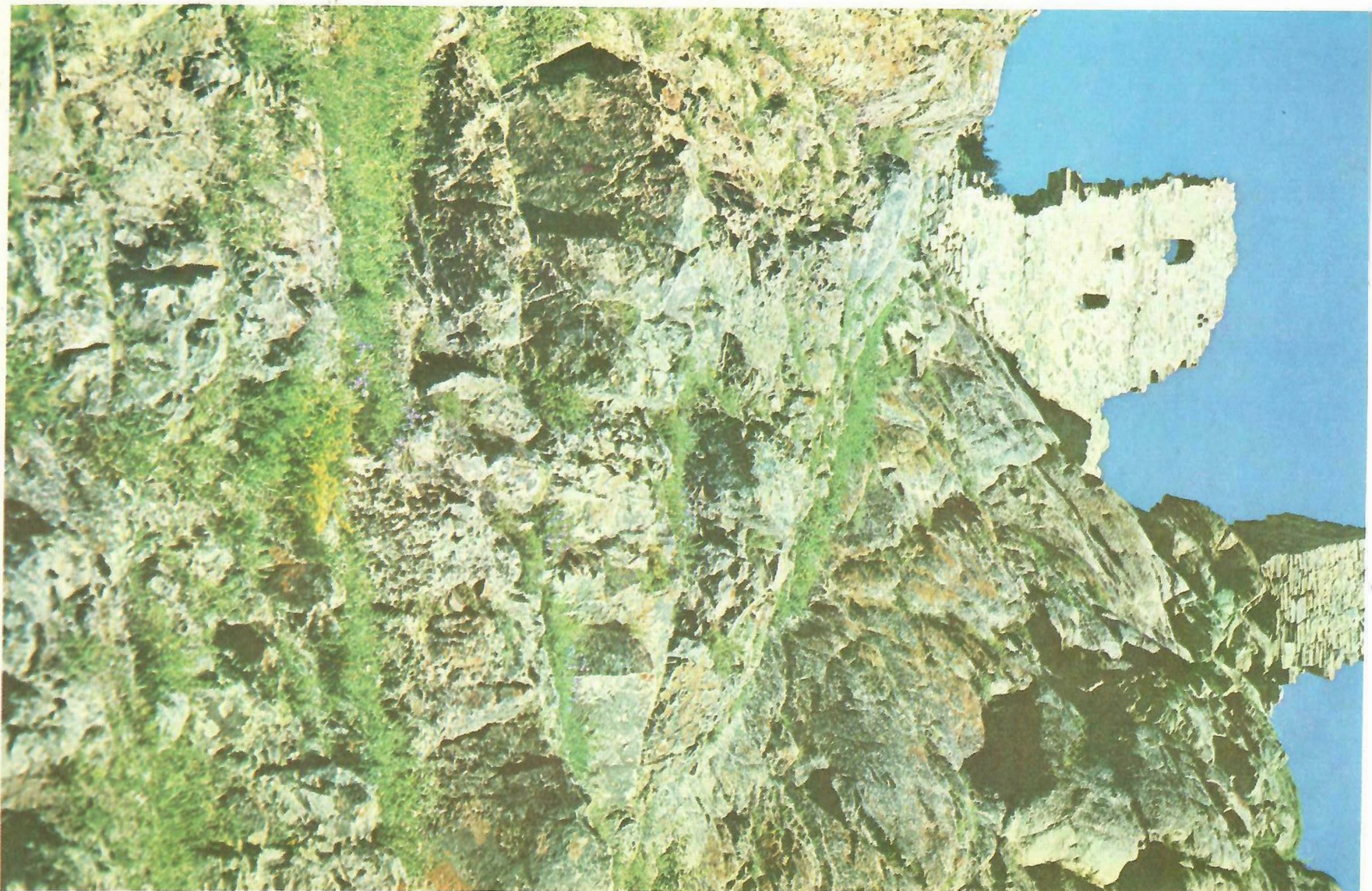
Руины замка «Курнаят»



Каменная кладка

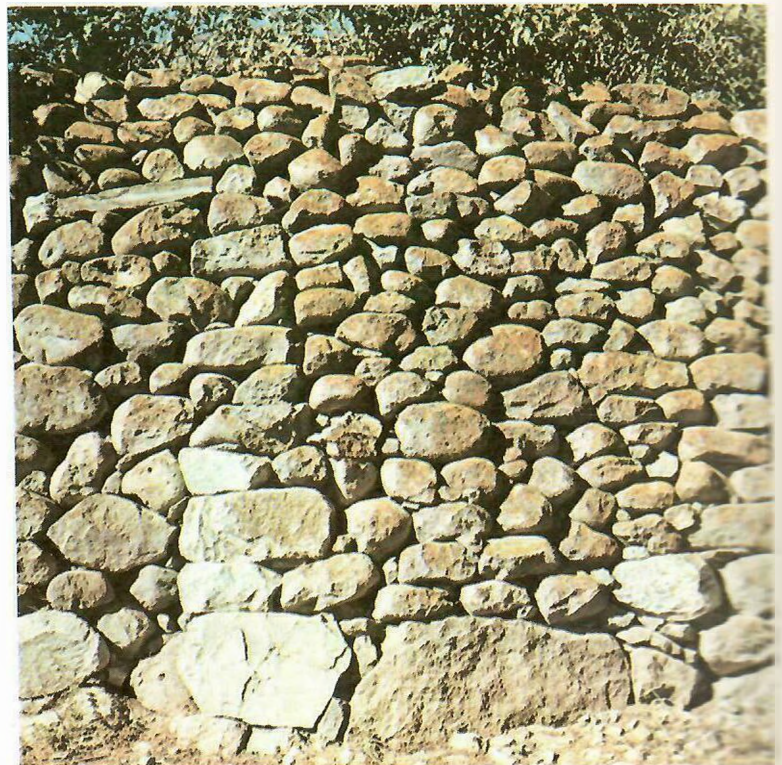


Остатки средневекового замка

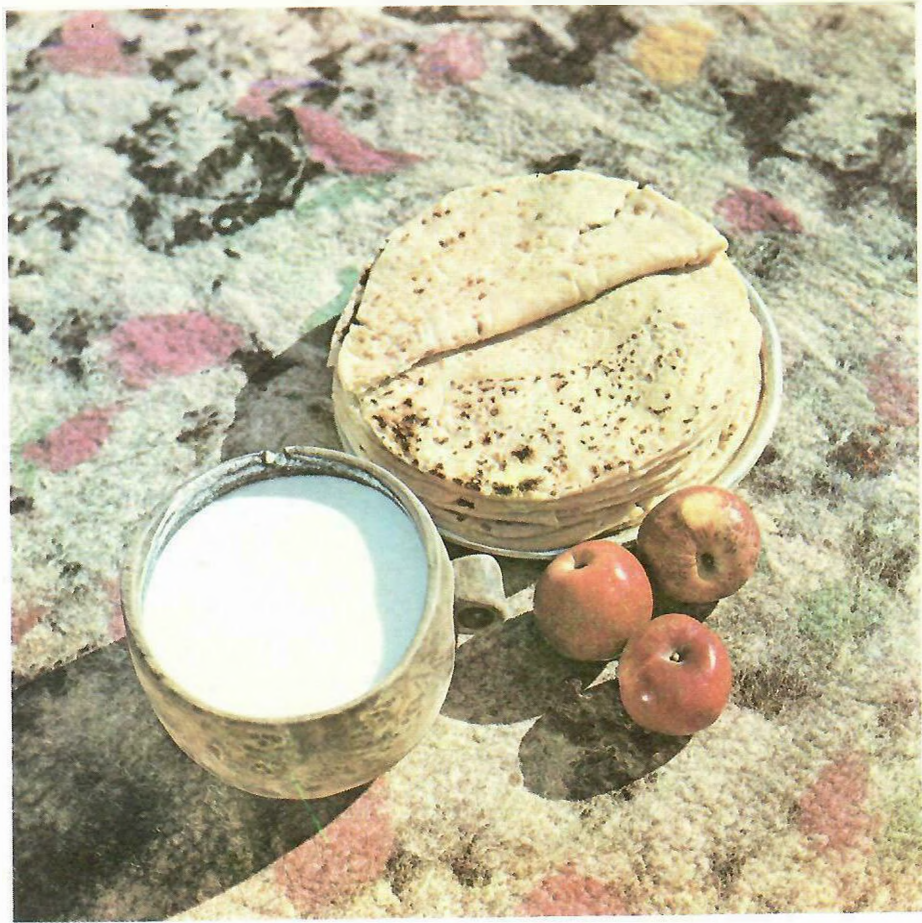




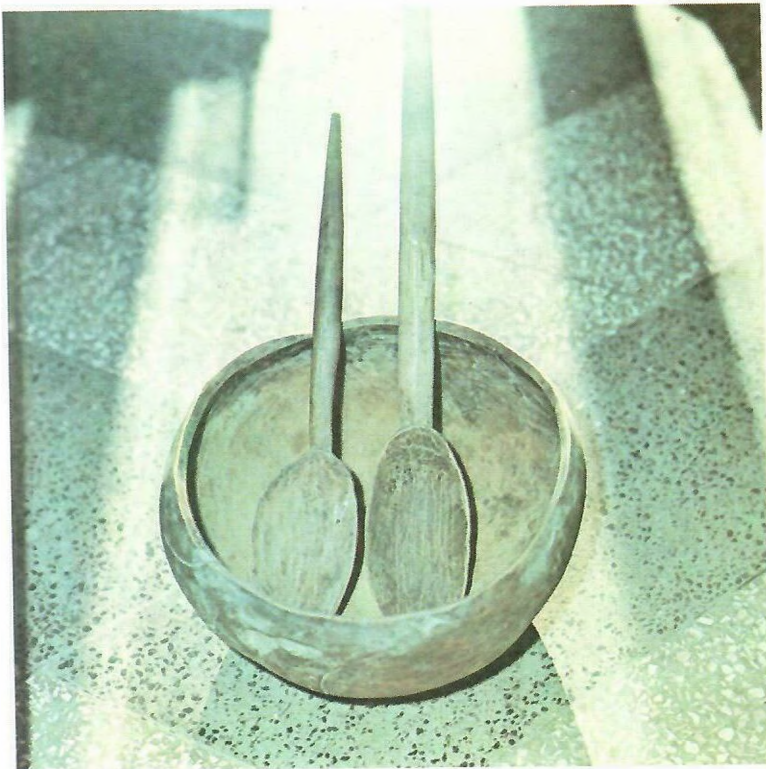
Старинное заброшенное поселение



Фрагмент каменной ограды



Традиционные блюда: хачины и айран

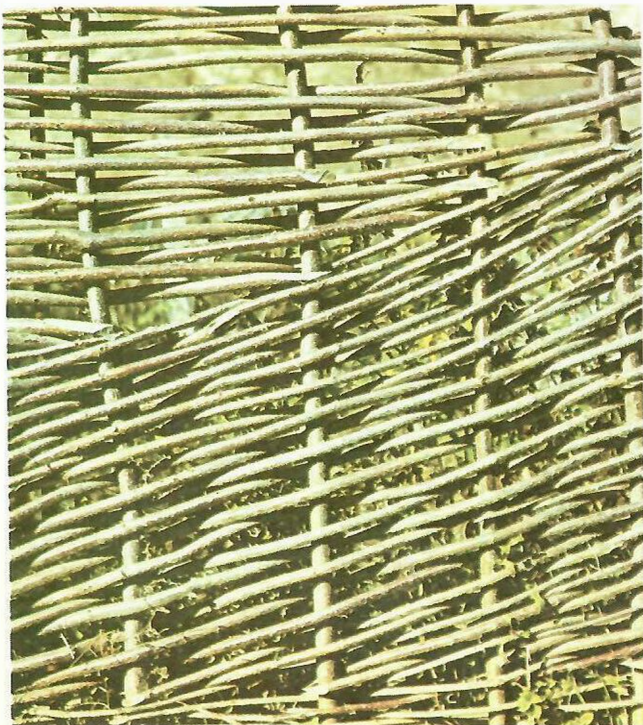


Деревянная посуда

На окраине села



Образцы плетения изгородей





Глава III

ОДЕЖДА И ЕЕ УКРАШЕНИЯ

Особенности географических и климатических условий определяют сложение чисто утилитарных качеств одежды. Возникла ли она из суровой только необходимости — призванная защитить человека от холода, или при ее зарождении подразумеваются и другие духовные начала — вопрос еще не решен окончательно. Противопоставив себя природе, человек стремился к самоутверждению в ней своей деятельностью. Первобытный человек изменял свою внешность порой до неузнаваемости путем применения доступных средств украшения тела и одежды, расписывал тело разными красками, одевал на себя шкуры убитых зверей, увешиваясь амулетами и талисманами. С помощью последних он как бы ограждал себя и одежду магическими силами. Древний наш предок верил, что таким образом можно обеспечить себе победу над врагами, злыми духами, власть над соплеменниками. Эти духовные начала, сопутствовавшие одежде при самом ее зарождении, немало способствовали развитию в ней качеств чисто эстетических (66).

Как один из видов декоративно-прикладного искусства, народная одежда достаточно отчетливо отражает в себе как структуру социальных отношений, так и общий уровень развития экономики. В первобытную эпоху, когда особенно была развита зрелищная сторона жизни, создавались магические обряды по поводу многих жизненных явлений — рождения и смерти, объявления войны или заключения мира, совершеннолетия и свадебных церемоний — уже тогда были намечены различия в костюмах. Костюм военачальника отличался не только от костюма жреца, но и рядового воина. Эта диффе-

ренциация одежды еще отчетливее была выражена в классовом обществе. Возросший экономический уровень способствовал развитию более совершенных форм одежды и пышности ее украшений, особенно в той части общества, которая владела средствами производства.

Особенной красочностью костюма и богатством его форм отличалась средневековая эпоха, когда стремление феодалов подчеркнуть свою власть и независимость выражалось в определенной конкретизации внешних атрибутов.

Формы одежды менялись в зависимости от уровня производительных сил и смены социального устройства общества, но в ней всегда сосуществовали две основные линии развития — одежда низших слоев населения и костюм знати, которые всегда существенно отличались друг от друга. С другой стороны, эта же дифференциация одежды способствовала обогащению ее общенациональных форм через взаимопроникновение отдельных элементов. Важным условием в развитии одежды является и ее способность творчески перерабатывать и приспособлять к внутренним потребностям всевозможные заимствования у соседних народов. Таковы необходимые предпосылки создания форм народного костюма.

Эти закономерности отразились и в дошедшей до нас народной одежде балкарцев и карачаевцев, которая тоже складывалась постепенно из разных культурных компонентов. Направленная на удовлетворение самых разнообразных жизненных потребностей, в лучших своих образцах, она была пронизана постоянным и неизменным художественным единством. Выяснению именно этих



Рис. 53. Семья балкарцев в национальной одежде с. Кичмалка

черт в карачаевской и балкарской одежде в основном и посвящается эта глава. На сохранившихся материалах этого вида народного искусства автор попытается проследить развитие главнейших его форм в пределах XIX—начала XX века.

Указанная хронологическая ограниченность обусловлена скудностью фактического материала, отсутствием публикаций на эту тему. Материал по народной одежде балкаро-карачаевцев в настоящем своем составе не позволяет с достаточной убедительностью делать глубокие художественно-стилистические обобщения, ибо некоторые ее компоненты подчас невозможно отделить от культуры соседних народов. Разграничение трудно провести и в силу широкой распространенности общих форм в кавказском костюме с давних пор, а также по причине запутанности некоторых положений, связанных с происхождением тех или других его форм и процессов взаимовлияния.

Таким образом, задача настоящей главы сводится, с одной стороны — к рассмотрению общих художественных признаков, объединяющих все разнообразные формы

одежды народов Северного Кавказа, а с другой стороны — установлению некоторых детальных признаков, касающихся собственно одежды балкарцев и карачаевцев, а также к выявлению его художественных, бытовых и социальных разнородностей.

Необходимо отметить, однако, что специфичный характер расслоения социальных групп у карачаевцев и балкарцев способствовал сохранению общности бытового уклада, что позволяет в понятие «народный» включить формы национальной одежды, выработанные также верхушкой феодального общества. Хотя при этом, конечно, приходится учитывать известные разграничения как в выборе качества тканей и их расцветки, так и в формах их украшений. Это ведь определялось состоятельностью, торговыми и племенными связями, производственными занятиями группы населения.

Народная одежда — это та отрасль творчества, которая еще совсем недавно тесно смыкалась с жизненным укладом народа. В силу исторических условий она крайне плохо представлена в настоящее время в музеях и в национальном быту. Поэтому трудно со всей достоверностью проследить историю развития ее основных видов. Это возможно сделать лишь с помощью литературных источников, бытовых фотографий, аналогий с костюмом соседних народов, а также привлечения археологических материалов.

Большое значение в выяснении наиболее ранних форм национальной одежды карачаевцев и балкарцев имеет знакомство с памятниками культуры их тюркоязычных предков — половцев. По каменным статуям, находимым в большом количестве в степном Предкавказье, можно составить довольно подробное представление об одежде кочевых племен (95, с. 25 — 52). Известно, что именно от степных кочевников идет обычай ношения штанов как мужчинами, так и женщинами. Этот обычай, когда-то связанный с необходимостью езды верхом, сохранился у многих народов.

Прямую линию преемственности, связывающую одежду ряда кавказских народов с одеждой, изображенной на «каменных бабах», прослеживает Н. И. Веселовский (27, с. 28 — 32). О каменных половецких изваяниях писали многие исследователи, обращая внимание на довольно подробно проработанные детали костюма как на женских, так и на мужских статуях. П. С. Уварова отмечала «совершенно особый тип каменных фигур, встречаемых на Кубани, вдоль кав-

казского предгорья», в одежде которых она видит «тонкие черески, перетянутые поясом и отделанные галушным орнаментом..., что напоминает нынешние» (113, с. 95). Описывая латы из твердой кожи, «очень дурно сидящие и неудобные», В. Рубрук упоминает о связях кочевых татар с кавказскими народами: «Они приобретают латы у алан, которые умеют хорошо изготавливать их» (99, с. 169).

Стеганый плотно прилегающий к туловищу кафтан, напоминающий некоторые виды современного кавказского бешмета, подметил на знаменитом Этокском памятнике еще и И. Гюльденштедт (125). Подробно останавливается на связях отдельных деталей костюма, изображенного на древних каменных статуях, с кавказской одеждой XIX — XX веков В. Ф. Миллер (83, стр. 121). Местные кавказские традиции отчетливо отражены и в материалах по археологии Кавказа в книге П. С. Уваровой, которая прослеживает связи древней одежды, обнаруженной в могильниках Махческа, с современными ее формами (112, с. 173, 258). Интересные сведения о формах одежды алан, зафиксированной в археологических материалах, приводит Т. Д. Равдоникас (97, с. 198 — 208). Упоминаются те же кафтаны, украшенные бубенчиками, бляшками, золоченой кожей. Наглядное представление об одежде XVII века у «черкесских татар» оставил голландский путешественник Я. Стрейс. Описывая довольно обстоятельно как женский, так и мужской костюмы, он дает и любопытные их изображения (106, с. 215, табл. между с. 216—217).

Не сохранившиеся до наших дней, но зафиксированные в альбоме полковника Д. А. Вырубова фрески часовни в Черекском ущелье помогают представить характер мужской одежды эпохи христианства в этих краях (29). Отдельные детали древней кавказской одежды, правда, в самых общих чертах, можно угадать и на изображениях, имеющих на дольменах аланского времени (67, с. 108 — 109).

Непосредственно балкарскую и карачаевскую одежду в ее уже вполне сложившемся виде можно увидеть запечатленной на рисунках и фотографиях в книге немецкого путешественника Готфрида Мерцбахера, который побывал в горах Центрального Кавказа в конце XIX века (127, с. 548). Важное значение для изучения переходных форм карачаевской и балкарской одежды представляют те археологические материалы, которые

относятся ко времени проникновения в горные ущелья степных кочевников.

Большой вклад в дело изучения одежды карачаевцев и балкарцев сделан работами Е. Н. Студенецкой. В исследовании по кабардинскому костюму она подчеркивает интересную и важную в данной работе мысль о сходстве основных форм горского костюма в целом (107, с. 225). Этой же точки зрения об общности кабардинской и балкарской одежды придерживается и Г. Х. Мамбетов (75, с. 261).

Как материал для изучения национальной карачаевской и балкарской одежды в работе использованы фотоколлекции из архива КБНИИ, отдельные предметы из фондов краеведческого музея КБАССР, а также полевой материал, собранный автором данной работы во время экспедиций и командировочных поездок в Балкарию и Карачай и зафиксированный в фотографиях и рисунках. Украшения одежды, сохраняющиеся в некоторых карачаевских и балкарских домах как особая ценность (правда, часто это отдельные фрагменты или разрозненные предметы), тоже будут рассматриваться в разделе украшений.

В сложении форм народной одежды решающую роль всегда играл материал, из которого она изготовлялась. Как во всяком скотоводческом хозяйстве, для одежды карачаевцами и балкарцами применялись шерсть, кожа, мех. Домашнее производство, развившееся в условиях натурального хозяйства, долгое время удовлетворяло основные потребности семьи. И только с усилением торговых отношений стали проникать в народную среду хлопчатобумажные и шелковые ткани.

Весь цикл приготовления шерсти (за исключением стрижки овец) выполнялся женщинами каждого семейства. Прядение нитей производилось на самом примитивном приспособлении — веретене, вращаемом движением руки. Почти на таком же уровне — лишь на рабочих движениях рук — основывался принцип действия и ткацкого станка. Подробно он описан у русских исследователей кустарных промыслов Кавказа: «Весь ткацкий станок... состоит из нескольких чурбаков или камней и скалок и может быть сделан в течение одного дня; а между тем насколько сукно дагестанское красивее и лучше того, которое ткют русские крестьянки или казачки на более совершенном станке!» (77, с. XXXII). Совершенно справедливо отмечал О. Маргграф, что «эту простоту и не-

сложность орудий местные работники вознаграждают неутомимостью в труде и замечательной ловкостью рук» (77, с. XXXII).

Широко использовался при изготовлении одежды плетеный шнур («чалыу»), о котором упоминал и О. Маргграф. Он имел самое различное назначение: служил для укрепления швов одежды, обшивки ее краев, изготовления петельных пуговиц, а также и украшения башлыков и женского платья. Шнуром выкладывались узоры и сетки на девичьих шапочках. Применялся такой шнур при ношении оружия, для завязок бурки и т. п. Плетели шнуры из шелковых, а часто и из металлических нитей. Для самой ответственной отделки нарядного платья мастерицами изготовлялись более широкие ленты из металлических нитей — «галуны» очень сложных узорных переплетений. О процессе плетения галуна, при котором мастерица непрерывно должна делать самые разнообразные движения, постоянно сохраняя при этом напряженное внимание, хорошо пишет Маргграф, пораженный сложностью манипуляций рук мастерицы, имеющей дело со «сложною системою карт, доходящих числом до 150 штук (77, с. XXXII).

Металлические нити (золотые и серебряные) привозились на Северный Кавказ из Турции или Крыма (107, с. 227). Из привозимых материалов в одежде балкарцев и карачаевцев большое применение в период развитых торговых связей получили также хлопчатобумажные ткани для нательного белья и шелковые, бархатные, парчовые — для нарядных или свадебных одежд.

Применение меха у балкарцев и карачаевцев, живущих в условиях горного климата с его резкими температурными колебаниями, очевидно, должно было быть шире, чем в соседних равнинных районах. Овчины местной выделки шли на изготовление шуб, которые носили старики, но которые не возбранялось носить и женщинам, особенно пожилым. На богатые женские шубы использовался и привозной мех. Так, бархатные платья, например, иногда подбивались белчиным мехом. Мужские папахи делались также в отдельных случаях из дорогого бухарского каракуля. Но в основном, конечно, на изготовление мужских головных уборов шла овчина, выделяемая в собственном хозяйстве, как и войлок для летних шляп.

Для обуви употреблялась кожа тоже домашнего производства. С этой целью брались, смотря по назначению, кожи бараньи, бычьи, козлиные. Способ выделки как меха,

так и кожи в хозяйствах балкарцев и карачаевцев, по всей вероятности, совпадал со способом, описанным О. Маргграфом у осетин и ногайцев (77, с. 146—177). Этому могли способствовать те же исходные материалы, одинаковые жизненные потребности и давний взаимообмен ремесленными навыками. Сафьян, который довольно широко применялся в отделке верхней одежды и для изготовления нарядной обуви, привозился из Крыма и Турции.

Органической частью в горскую одежду входили оружие и металлические украшения. «В прежнее время были у балкар хорошие оружейные мастера, но теперь они встречаются очень редко», — писал Н. А. Караулов (54, с. 138). Во второй половине XIX века на Северном Кавказе парадная мужская и женская одежда украшалась, главным образом, изделиями дагестанских оружейников и ювелиров (56, с. 58).

Но материалы своего домашнего производства, в основном, определяли сложение национального характера одежды. Особенно наглядно выразилось это в ее цветовой гамме. Поскольку основу почти всех частей костюма составляло сукно собственной выделки, то вполне понятно, что естественный цвет шерсти, черно-белая тональность стала доминирующей в одежде. Эта сдержанная цветовая гамма в течение веков не могла не сказаться на воспитании народного вкуса. «Вообще ни кабардинцы, ни балкарцы не любили яркие цвета, пеструю одежду», — отмечает Г. Х. Мамбетов (75, с. 275). При изготовлении одежды варьировалась и густота серого тона, в зависимости от соотношений черной и белой шерсти.

Белая шерсть ввиду ее непрактичности в крестьянской среде не употреблялась, она стала привилегией дворянского сословия, а в народной одежде применялась только для таких деталей, как башлык, шляпа, бешмет, которые в силу контраста должны были оттенять сдержанную тональность верхней одежды.

Для получения более глубокого черного цвета сукно окрашивалось отваром из коры дуба и ольхи. Об этом способе уже говорилось в связи с окраской ковров. Здесь же одним из популярных красителей, применявшихся для окраски как шерстяных, так и шелковых тканей, был отвар барбариса, который придавал шерсти оранжево-красный тон. Для получения более ярких красных оттенков отваривались корни марены. Вероятно, именно поэтому красный и оранжевый

цвета издавна стали излюбленными в жеской праздничной одежде. Даже покушная ткань для платьев, кафтанчиков, платков предпочтительно выбиралась из этих теплых,

празднично насыщенных тонов. Такие же цвета, как голубой, фиолетовый, зеленый в карачаевской и балкарской народной одежде появились сравнительно недавно.

Мужская одежда

Мужской национальный костюм карачаевцев и балкарцев мы застаем окончательно сформировавшимся в середине XIX века. К этому времени он уже приобрел те основные формы, тот художественный облик, который и теперь считается его основной и характерной особенностью. Черты романтической мужественности ценили в кавказской одежде русские офицеры XIX века. Вызванные к жизни и отработанные в борьбе с трудными природными условиями ее практические качества, словно созданные для крутых горных троп, быстрой верховой езды, еще ранее были оценены казаками, перенявшими ее почти полностью (75, с. 277).

Основной, определяющей особенностью всего комплекса одежды горцев являются ее целесообразность и простота, четкость покроя, не нарушенные никакими лишними деталями или украшениями. Эта функциональная строгость костюма выявляла и стройность силуэта фигуры, естественность и свободу ее движений, подчеркивала черты мужественности, ловкости горца.

По условиям материала исследования рассматривать мужской костюм карачаевцев и балкарцев с точки зрения социально-отличительных признаков довольно трудно. Лишь постоянно выявляя основные национальные качества отдельных его частей, мы сумеем получить представление о целом комплексе, сложившемся в определенных условиях быта и характерных ситуациях общественного порядка.

В обычных домашних условиях костюм горца состоял из нательной рубашки, шаровар и бешмета. Эти наиболее устойчивые и привычные детали могут характеризовать какие-то общие черты раннего периода зарождения одежды. Рубашка туникообразной формы получалась в результате одного из древних приемов кроя. При этом складывалось целое полотнище ткани; в плечах она не сшивалась, а делался просто разрез для головы. Под прямым углом к основному полотнищу пришивались сложенные вдвое рукава с ластовицей — ромбовидным клином под мышкой (табл. 30—1, 2).

Только под воздействием уже городской культуры постепенно внедряются вшивные

рукава с проймой. Но это касалось в большей степени уже верхней одежды — бешмета и чепкена, поскольку со временем они часто стали изготавливаться руками проходящих мастеров, в то время как нательное белье даже при изготовлении его из покушного материала, как менее ответственное по назначению, обычно шилось женщинами семьи, долго сохранявшими неукоснительно традиционный туникообразный покрой.

Вероятно, из этих же утилитарных требований исходили и при покрое штанов. В средней части между штанинами вшивалась широкая прямоугольная вставка, которая позволяла делать широкий шаг, не стесняла движений всадника. В верхней части штаны поддерживались шнурком, завязанным на поясе. Суживающиеся книзу штанины довольно плотно облегли ноги, не нарушая стройности фигуры. Этот покрой сохранялся в силу своей целесообразности в течение веков почти неизменным. Только вместо прямого срединного полотнища, с развитием ремесленных навыков, между штанинами стали вшиваться ромбовидные клинья, что, несомненно, улучшило внешний вид этой части одежды. Для штанов, как и для бешметов, применялось в основном темное домотканое сукно, что приводило к единству цветового колорита в костюме.

В покрое бешмета вначале было много общего с рубашкой; отличали его лишь стоячий воротник и глухая застежка (табл. 31—1). Бешмет шился из более плотной ткани, и, как уже говорилось, часто из домашнего сукна, особенно если он предназначался для повседневного ношения. Из покушных фабричных тканей — сатина, атласа, верхняя часть костюма изготавливалась для парадных случаев. Тогда насыщенностью цвета она резко выделялась на общем фоне одежды. Простеганный нередко для твердости бешмет плотно прилегал к телу и держал на себе парадную часть одежды для выхода — чепкен. Старинки и сейчас донашивают утепленные бешметы, разумеется, приглушенных темных тонов, и сшитые, как правило, из сукна домашнего изготовления.

В традиционных формах и покрое этой части костюма тоже прослеживаются очень



Рис. 54. Карачаевец в национальной одежде, с. Белореченское

древние корни. В них можно усмотреть и генетические связи с древнетюркской одеждой. В каменных половецких изваяниях часто воспроизводится узкий кафтан, который плотно облегает руки и туловище. В нижней части он показан расширяющимся, что особенно четко прослеживается на стоящих фигурах (95, табл. 16, № 56). Хорошо виден на некоторых из них и стоячий воротник. На половецких изваяниях застежки не обозначены и какой формы были кафтаны — глухой или распашной — судить можно лишь предположительно. Н. Гаген-Торн, например, считает, что в южном жарком климате в условиях степного кочевья распашная верхняя одежда была просто необходима (32, с. 120). И если исходить из этого утверждения, то уже в половецком кафтане мы можем представить наметившиеся основные формы

кафтала — кроссного отрезным по талии, со стоячим воротником и застежкой спереди.

По описанию Т. Равдоникас, кафтаны из аланских захоронений были также отрезными по талии, распашными по форме, как, например, «халаты» из Змейского могильника, одетые один на другой (97, с. 199).

Более четко определенную его форму, приближенную к горской национальной одежде, можно рассмотреть на упоминавшемся уже Этокском памятнике, который исследователи склонны относить к культуре местных кавказских племен XII века (52, с. 81). Одежду изображенного здесь воина, так же как и на других статуях, найденных в верховьях Кубани и Теберды, составляет длиннополый кафтан, который тесно прилегает к телу и несколько расширяется вниз от пояса. Вопрос об этнической принадлежности указанных статуй окончательно не решен, но тем не менее основные части одежды, запечатленные на них, В. Ф. Миллер относит уже к местной кавказской традиции (83, с. 124). В отличие от кафтанов половецких изваяний, стянутых ремнями на груди, на Этокской статуе кафтан изображен не только простроченным, но и с рядом горизонтальных полосок, очень напоминающих по форме застежки в современной кавказской одежде, особенно в женских кафтанчиках.

Появившаяся в XVIII веке у знати верхняя одежда сначала как нарядная длинная накидка, с пышными разрезными рукавами, может быть, обладала сословным значением. К началу XIX века она упростилась, приняв форму, характерную для многих кавказских народов и известную у русских под названием «черкески». У балкарцев и карачаевцев она называется «чепкен».

Чепкен по своей природе — верхняя распашная часть одежды — сформировался с чуть расходящимися полами и прилегающий к фигуре в верхней части, строго подтянутый поясом и украшенный газырицами (рис. 54).

Чрезвычайное сходство в костюмах между черкесами и соседними с ними народами отмечается многими авторами. Так, развитие форм бешмета у кумыков, данное С. Гаджиевой (33, с. 109 — 111), почти полностью совпадает с аналогичным же процессом в кабардинской одежде, описанной Е. Студенецкой (107, с. 223).

Таким образом, можно восстановить тот же общий путь формирования комплекта одежды и у балкарцев, и у карачаевцев,

прослеживая его от длиннополых кафтанов, запечатленных на половецких изваяниях, к ее кавказским формам — аланским кафтанам, потом бешмету с горизонтальными застежками (как на приведенной Этокской статуе и могильниках Ташлы-Тала, Карт-Джурт, Даргавса, Лестора, Махческа) и к распространенной среди всех слоев населения верхней распахнутой одежде — чепкену.

В сложении форм народной одежды большое значение имеет и развитие техники ее изготовления. Так, при рассмотрении даже приблизительной схемы общего процесса формирования мы замечаем, как постепенно костюм, сохраняющий свои основные части, приобретает все более естественные пропорции. Совершенствование самого покроя тоже во многом определялось качеством материала, шириной куска фабричной ткани или изготавливаемой на самодельном станке.

На ранних этапах развития, надо полагать, и карачаево-балкарский чепкен изготовлялся из цельных полотнищ домотканого сукна. Рукава пришивались к основе под прямым углом, а внизу под мышками вставлялась ромбовидная ластовица. Боковые вставки снизу от пояса должны были образовывать расширяющийся подол. Они раскраивались по диагонали и пришивались более широкой стороной книзу. Если вначале передняя и задняя часть чепкена кроились из одного полотнища по принципу туники, то с развитием мастерства передние полы стали сшиваться из двух кусков и выкраивались так, что, ложась вокруг шеи, естественно, принимали форму треугольника, острием вниз, где и скреплялись поясом. Расходящиеся полы при этом собирались у талии, не задерживая движения в шаге. Этот второй этап в развитии покроя чепкена характеризуется уже вшивными рукавами с проймой.

После некоторой тяжеловесности форм одежды знати XVIII века (запечатленной на рисунках некоторых путешественников) с известной пестротой ее расцветки и пышностью (ложные и разрезные рукава, громоздкий головной убор), мужской костюм горца постепенно приходит к более строгому единству. Ограниченность деталей, почти аскетичность форм берется из одежды низших слоев. Рациональность покроя все больше согласуется в мужском костюме с естественными пропорциями человеческого тела. Тонкость талии и ширину плеч подчеркивают своими формами бешмет и чепкен, плотно облегающие торс. Расходящиеся

вниз полы верхней одежды следуют движениям тела. Скупко драпируясь, они выявляют естественность пропорции мужской фигуры.

Интересно в наглядной форме восстановить последовательность сложения наиболее характерных элементов костюма. Газырницы появляются только с освоением горцами огнестрельного оружия. Но нагрудные сафьяновые карманы на бешмете, обшитые галунами, изображаются уже на черкесской одежде конца XVIII века. Патронташ вначале находился еще у пояса, как обычно. Вероятно, в условиях горных дорог, во время перестрелок из засад пользоваться такими патронташами оказалось не очень удобно. На одном из рисунков альбома Ферарио показан кавказский горец с патронташем, обвязанным вокруг груди (126, с. 76, табл. 12); отсюда до перестройки нагрудных карманов в газырницы оставался один шаг. Тем более, что на черкесске, куда карман перешел с бешмета, он играл такую же функционально-декоративную роль. В простое украшение костюма газырницы превратились после того, как с изобретением магазинного затвора в винтовке отпала необходимость носить патроны в нагрудном кармане. С конца XIX века газырницы начинают подчеркивать такими декоративными элементами, как чеканные металлические с позолотой или резные костяные головки, выглядывающие из их гнезд.

Эволюцию форм горского мужского головного убора Е. Н. Студенецкая в своей работе по кабардинской одежде прослеживает начиная с XVIII века (107, с. 203). В высоких куполообразных шапках, несомненно, принадлежавших феодальной знати, неотъемлемой частью был околыш. С декоративно отделанным околышем крестьяне носили полусферические матерчатые, стеганные, по частоту с меховой опушкой шапки, которые сохранились вплоть до конца XIX века (табл. 32 — 3). Интересно, что в детских головных уборах даже на рубеже XX века сохранились древние полусферические формы шапок с узким меховым краем. Вероятно, такую консервативность покроя можно объяснить тем, что эти шапки изготовлялись руками женщин-матерей, бережно сохранявших традиции старинного кроя.

В это время существовало сразу несколько типов мужских головных уборов. Меховые папахи с низким меховым бортом и плоским верхом. Этот тип головного убора был затем принят казаками и распространился под названием «кубапки» (табл. 32 — 5).

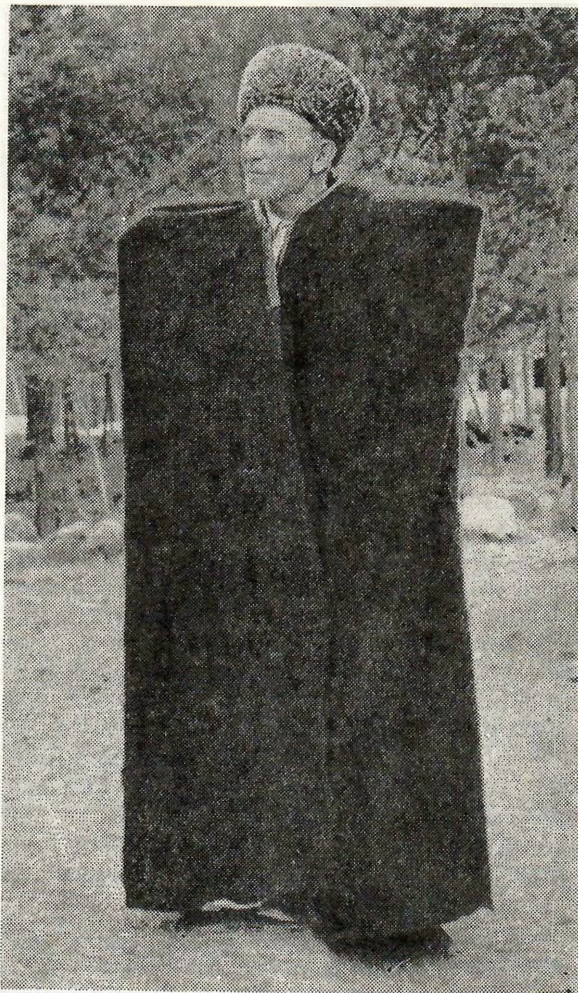


Рис. 55. Балкарец в традиционной бурке,
с. Байдаевка

Терские же казаки носили тоже заимствованные у соседей-горцев высокие меховые папахи (табл. 32 — 4). Такое распределение оказалось довольно устойчивым: в западной части адыгские народности предпочитали головные уборы с низким меховым бортом, в восточной — чеченцы, ингуши, дагестанцы носили более высокую папаху. Это подтверждается и рисунками художника Г. Г. Гагарина, служившего на Кавказе в середине XIX века.

Исходя из этих материалов, можно прийти к заключению, что у многих народов Центрального Кавказа в одно и то же время могли сосуществовать различные по меховой отделке и конструкциям головные уборы — прямая и коническая, полусферические формы.

В теплое время года как балкарцы, так и

карачаевцы не могли обойтись без войлочных головных уборов. Их форма восходит, может быть, своими корнями к эпохе кочевников. Похожие головные уборы можно увидеть на миниатюрах Радзиловской летописи, изображающих половцев в колпаках с чуть загнутыми вверх полями. Подобные формы войлочных шляп и теперь угадываются в головных уборах тюркских народов Средней Азии.

Балкарские и карачаевские пастухи тоже охотно носят войлочные шляпы традиционных форм — сохранился обычай делать их с заваленными (а не плоскими, как у кабардинцев) доньшками. Эти шляпы, с загнутыми вверх, или, наоборот, опущенными вниз полями имеют собственные традиции и существуют, видно, со времен кочевников.

Если предположить, что войлочные головные уборы балкарцев и карачаевцев своим происхождением обязаны степным кочевникам, то меховые папахи скорее связаны с местной кавказской основой. Во всяком случае, в аланских памятниках на антропоморфных изображениях можно узнать знакомый силуэт конусообразных головных уборов (67, рис. 41—42). На статуе Дукабек (Этоковский памятник) тоже изображен головной убор полусферической формы, в котором угадываются все те же кавказские черты. Этот же тип конусообразных мужских папах зафиксирован на фреске христианской часовни в Черекском ущелье, где он, по-видимому, бытовал еще в XVI — XVII веках.

В целом же можно сказать, что развитие форм головных уборов как меховых, так и войлочных, шло чрезвычайно сложными путями, в которых нашли отражение как культурные переплетения, так и типологические параллели.

Очень древние корни имеет плащевидная накидка — бурка, связанная, надо полагать, с занятием скотоводством. В ней сохранилась одна из самых архаичных форм одежды. Бурка могла возникнуть и сохраняться только в скотоводческом хозяйстве, при малопродуктивной, сравнительно с земледельческой, работе пастуха. А резкие перемены погоды в степи и горах сделали ее практически незаменимой (рис. 55). Место ее зарождения остается невыясненным. Судя по примитивности изготовления форм и материалу, она могла зародиться у любого скотоводческого племени. Развитие же бурки, как формы национальной одежды, полностью связано с историей кавказской одежды.

Уже из описаний А. Олсария и Я. Стрей-

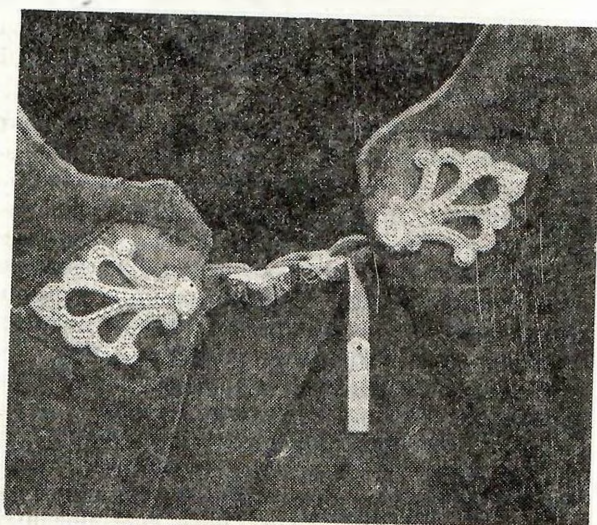
са XVII века известно, что у северокавказских народов бытовала теплая одежда, которая надевалась сверху шерстью наружу. Она завязывалась или застегивалась на пуговицу у шеи, чтобы ее можно было поворачивать на любую сторону от дождя, пыли и ветра (106, стр. 215). На одном из рисунков в книге Стрейса изображен всадник как раз в такой короткой косматой накидке, по правде говоря, своей бесформенностью лишь отдаленно напоминающей современную бурку. Более четкие очертания бурки, хотя также непривычно укороченной, угадываются в изображении одного из черкесов в иллюстрациях книги С. Роммеля (128, табл. 2). Для пастуха-пешехода такая укороченная форма бурки осталась наиболее приемлемой и до наших дней. Для всадника же в горах необходима была более удлиненная бурка, которая служила защитой не только человеку, но и лошади. В XIX веке окончательно сложилась ее более мужественная форма с подчеркнутым контуром плеч, суть которой выявлялась в органической связи всадника с конем. В этом единстве и выразительности силуэта всадника нашли свое воплощение представления о красоте свободолюбивого горца. Эстетические качества бурки основаны на противопоставлении живописной косматой поверхности (получаемой сваливанием в войлок дополнительного слоя прядей шерсти) с гляцевитой поверхностью кожи, которой обшивались края ворота и полы. Наиболее декоративным акцентом бурки являлась застежка. Здесь чаще всего встречалась аппликация по коже, выполненная ярким по цвету сукном. В отдельных случаях самые богатые бурки украшались серебряными чеканными застежками (рис. 56 — 1, 2). Они еще больше подчеркивали почти геометрическую простоту ее общей формы.

Вероятно, не только практические качества этой незаменимой в походных условиях одежды, но и художественная выразительность ее формы способствовали популярности бурки в эпоху гражданской войны не только на Кавказе. У горского пастуха-скотовода этой эпохой была заимствована не только бурка, но и сопутствующий ей башлык. Скроенный треугольным мешком с длинными концами-завязками, он одевался на голову поверх головного убора, плотно удерживая его на голове. Это особенно важно для всадника-степняка при ветрах и бурях. Поэтому есть основания предполагать существование подобной детали костюма у кочевников. Подтверждение этому можно



Рис. 56 (1). Застежка на бурке, с. Былым

Рис. 56 (2). Застежка на бурке, с. Былым



искать в материале, исконном для овцевода — сукне, его тюркском названии — «башлык» — «головной убор».

В карачаевском и балкарском костюме все украшение башлыка сводилось к плетению на его макушке длинной шелковой кисти. Отделочная тесьма, идущая по краю, на концах-завязках в отдельных случаях образовывала несложный орнамент. Но главная декоративная выразительность башлыка заключалась в его цвете. Башлык должен был по контрасту выделяться своей белизной на общем фоне темной верхней одежды.



Рис. 56 (3). Металлические детали мужского наборного пояса. (Из собрания Л. Булатовой, с. Верхняя Балкария).

Мужская обувь, как и головной убор, входила неотъемлемой частью в общий ансамбль одежды, подчеркивая в ней наиболее выразительные черты. Она отличалась рациональностью форм и удобством. Эластичность кожаной обуви достигалась особым способом ее изготовления. Тонкая кожа, сшитая чулком, натягивалась в полусыром состоянии на босую ногу и, высохнув в таком положении, надолго сохраняла ее форму. Этот способ изготовления ноговиц известен северокавказским народам издавна. Длинные, иногда выше колен, ноговицы подвязывались под коленом ремешком — от него, как бы раструбом, поднималась над коленом их свободная часть, придавая ноге своеобразный силуэт.

У карачаевцев и балкарцев ноговицы делались также и из мягких шерстяных материалов — из сукна или войлока. В отличие от украшенных аппликацией и тиснением сафьяновых ноговиц, войлочные, как менее нарядные, применялись для повседневного ношения. Для большей прочности они подшивались сыромятной подошвой.

Такими же плотно облегаящими ногу делались ноговицы со штрипками. Но носить их они должны были уже с обувью, спшитой из более толстой кожи — «чарыками». Как правило, эти своеобразные башмаки

выкраивались из цельного куска бычьей кожи и сшивались наружным швом, проходящим по середине. Для мягкости их заполняли сухой травой, что несколько округляло форму ступни. Для большей прочности и удобства ходьбы по крутым склонам подошва часто укреплялась переплетением ремней — это придавало обуви необходимую «ценность».

Под воздействием русской солдатской обуви ноговицы превращаются к концу XIX века в известные по литературе «кавказские сапоги». Сохранив сходство с первыми, их эластичную мягкость, не стесняющую естественную гибкость ноги, «кавказские сапоги» приобрели уругую крепкую подошву, более удобную при ходьбе на плоскости.

Необходимым дополнением и важным конструктивным элементом в общий комплекс горской одежды входило оружие, главным образом кинжал, привешивавшийся к поясу. Эстетическим качествам оружия придавалось на Кавказе особое значение. Кинжал, оправленный чеканными ножнами, выполненный прекрасными оружейниками Дагестана, был предметом гордости или мечты многих джигитов. Особым щегольством считалось в середине прошлого века сочетание великолепного оружия и нарочитой бедности всего костюма. Драгоценные украшения

одежды бережно передавались из поколения в поколение. Крестьяне, видимо, обходились кинжалами, изготовленными местными мастерами.

Боковые поясные подвески, как отмечают многие исследователи, могли произойти от подвешивавшихся к поясу необходимых предметов практического или магического значения. Тут могли быть огниво и трут для добывания огня, оселок, пороховница и т. д. Примерно такие предметы обозначаются на половецких камешных изваяниях. Они были известны и другим народам на определенном этапе общественного развития. Со временем привешиваемые к поясу предметы превратились в декоративные серебряные украшения, сохранив прежнее расположение в самом наборе (рис. 56 — 3, 4).

К сожалению, дошедший до нашего времени материал не позволяет проследить постепенный процесс формирования отдельных звеньев в общей цепи развития украшений мужского костюма. Многие здесь остаются пока предположительными. Усложняется вопрос и тем, что декоративные подвески с течением времени стали изготавливаться особыми мастерами уже на стороне, главным образом дагестанскими ювелирами. Теперь в этих изделиях можно обнаружить и привнесенные чуждые художественные принципы.

В создании горского мужского костюма принимали участие все народы Кавказа — долю каждого из них еще предстоит выявить при дальнейшем изучении процесса сложения общего стиля кавказской одежды. Сходные природные и хозяйственные условия, тесное общение этих народов, веками живущих по соседству, способствовали распространению одинаковых форм. Но особенно процесс нивелировки национальных особенностей одежды усиливается с проникновением капиталистических отношений в горские общества. В этом процессе можно проследить несколько моментов: 1) все большее употребление покупных тканей; 2) применение фабричных изделий для украшения одежды; 3) унифицирование покроя верхней одежды; 4) замена местного оружия заказным, дагестанским; 5) влияние городской моды.

В эпоху активного внедрения капиталистических отношений на Кавказе разбогатевшая чиновничья верхушка стремилась подчеркнуть в одежде свое социальное положение. Традиционные формы горского костюма подвергались в этой связи определенным изменениям. Стала колебаться длина

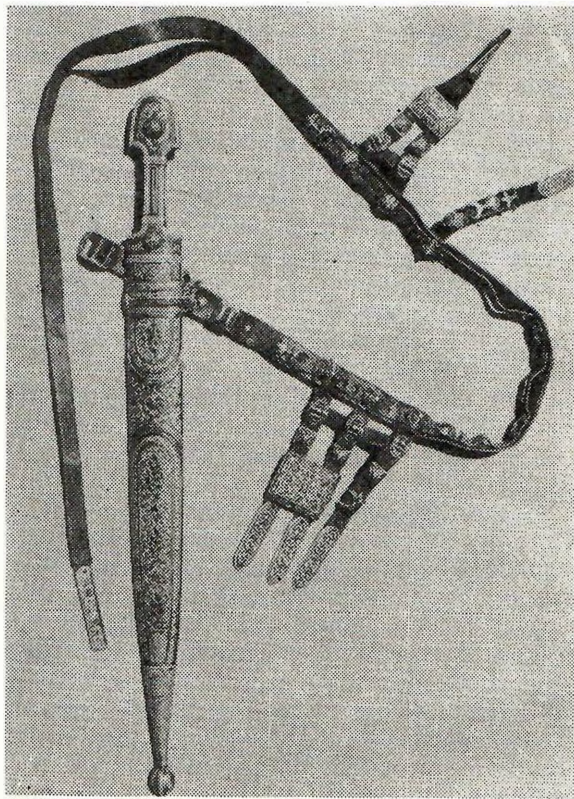


Рис. 56 (4). Кинжал и мужской наборный пояс. Серебро, чернь, с. Верхняя Балкария

верхней одежды. В начале XX века длина ее доходила почти до земли. Золотые позументы, которые в изобилии вводились знатью в украшение чепкена, в какой-то мере повторяли принцип оформления мужской одежды феодальной верхушки XVIII века. Золоченые газыри и чеканное дорогое оружие, приобретенное у кубачинских мастеров, тоже становились показателем имущественного состояния, общественного положения, так же как золото эполет, которые носили представители высших сословий, ассоциировалось с богатством.

О характерных чертах национального костюма карачаевцев и балкарцев, как об особой области народного декоративно-прикладного искусства, можно судить только в его ансамбле. На эту особенность почти всей северокавказской мужской одежды указывают и другие исследователи. Комплект подбирался довольно строго по цвету и по тону. Так, к темному чепкenu одедался белоснежный белмет, который выделялся на его фоне по принципу контраста. К светлому чепкenu непременно подбирался темный башлык,

темная шапка и ноговицы, отчего белизна верхней одежды выявлялась с наиболее выигрышной стороны, воспринималась более празднично (табл. 33).

В целом же цветовая гамма карачаевского и балкарского мужского костюма, как уже отмечалось, отличалась особой сдержанностью, почти монохромностью. Основным его достоинством, возведенным в эстетическую норму, являлась четкость кроя, естественные пропорции человеческого фигуры. Подобное стремление к строгости одежды у горцев Кавказа подчеркивал еще Хан-Гирей, который писал, что адыги «стремятся более щеголять вкусом, нежели блеском; чистоту же и опрятность предпочитают пышности» (115, с. 242).

В горском мужском костюме начала XIX века хотя еще и сохраняются некоторые детали предшествующих эпох, но в целом он быстро эволюционирует в сторону строгости и простоты. Рисунок балкарского юноши из Безенги в книге Г. Мерцбахера (127, с. 545) позволяет убедиться в этом. Здесь мы видим, как костюм точно следует за изгибами тела. Бешмет тесно прилегает к туловищу, точно и четко обрисовывается форма ног, к которым плотно пригнаны ноговицы. Тонкий юношеский силуэт изящно завершается легкой войлочной шляпой. Подобный костюм был очень удобен для домашних работ, для сенокоса и т. п. При выходе в общественные места взрослые мужчины обязаны были надевать сверху чепкен. Длинный, ниже колен, чепкен держится в верхней части на бешмете, который, в свою очередь, проглядывает в треугольный разрез на груди и между расходящимися лапами. Симметрично расположенные на груди два ряда газырей оживляют несколько сумрачную тональность всего костюма. Его воинственные черты усугубляются еще охотничьим ножом, висящим на узком с серебряными бляшками ремне. Мягко расходившиеся вниз от пояса складки верхней одежды не только предусматривают свободу движений при ходьбе и верховой езде, но и красиво драпируясь, придают устойчивость всей фигуре. В общий ансамбль костюма активно включаются и кожаные мягкие ноговицы, обхватывающие ноги. Живописная меховая папаха оттеняет строгость форм. Ко-

стюм своей цельностью и четкостью покроя и украшений делает более стройной и подтянутой даже фигуру старика.

Сложившийся на протяжении первой половины XIX века горский костюм в течение последующих десятилетий остается почти неизменным. Наблюдаются лишь небольшие колебания в отдельных формах. Так, к началу XX века удлинились полы чепкена, — по всей вероятности, в связи с появлением длинной кавалерийской сабли, которую стали носить горцы, служившие в царской армии. В основном этого нововведения придерживались представители местной знати, старшины, приставы, чиновники. Несмотря на то, что мужская горская одежда начала XX века сохраняет все свои основные элементы предшествующей эпохи, пропорции в ней меняются — становятся более вытянутыми. Силуэт костюма завершается несколько заостренной формой пахахи и строгой линией крепких кожаных сапог. В начале века усиливается тенденция к усложнению и обогащению одежды за счет украшений в виде золотых галунов, дорогого оружия, серебряных наборов и т. п. На этой стадии развития мужского костюма охотнее используются тонкие фабричные сукна. Появилась возможность сильнее расширять при крое полы черкески — в их разрезе проглядывает бешмет только на груди. На рукавах все чаще появляются отвороты, почти всегда в тон ярких бешметов. В своем стремлении к богатству форм, к изысканности общий стиль одежды начала XX века несколько утрачивает характерные ей прежде черты мужественной простоты и воинственности.

В формах карачаевского и балкарского мужского костюма, бесспорно, немало заимствованных элементов, которые были занесены в периоды активизации общественных процессов и оживления культурных связей между соседними народами, и в периоды военных событий. Общие черты мужской кавказской одежды особенно отчетливо сложились у северокавказских народов — адыгов, вайнахов, осетин, — ближайших соседей балкарцев и карачаевцев. Близкие формы встречаются и в мужских костюмах народов Дагестана, Абхазии, Тушетии.

Женская одежда и ее элементы

Женский карачаевский и балкарский национальный костюм сохраняет в себе гораздо больше черт самобытности, чем мужской. Это может быть объяснено и малоподвижностью

форм домашнего быта горцев и особым замкнутым образом жизни женщины, которая была наиболее прочно привязана к вековым традициям семьи и очага. По причине особых



Рис. 57. Балкарки, с. Верхний Чегем. Из фондов КБИИФЭ, № 382-ф

жизненных условий женщина-горянка была более подвержена и религиозным предрасудкам, являлась хранительницей древних обычаев.

Все это вместе взятое в большей мере отразилось на особенностях сложения женской одежды. На этот процесс наложили отпечаток не только социально-исторические явления жизни, но и наиболее значительные творческие устремления талантливых мастериц. Связанные с эволюцией религиозных и эстетических представлений, наиболее полное выражение они нашли в украшениях к костюму.

Правда, в верхней одежде, как мужской, так и женской, несколько чаще отражались занесенные извне новшества. Здесь быстрее и нагляднее, чем в нательной одежде, происходили перемены, вызванные социальными изменениями.

В состав карачаевского и балкарского женского костюма вошли те же составные части, что и в мужской — рубашка нательная, штаны, бешмет и платье. По покрою основной тип женской рубашки можно отнести к туникообразным — в этом сохранились его наиболее архаичные черты. Рубашка кроилась без шва на плечах, путем использования од-

ного полотнища, перекинутого через грудь на спину. Соответствующий разрез вокруг шеи и на груди обусловлен самым рациональным использованием ткани, изготовленной на домашнем станке — все вытекало из ее строгого расчета и ее ширины. В древности, когда в силу магических верований края рубах обрабатывались особыми защитными знаками, были выработаны и различные способы декоративных швов и приемов отделки краев, надолго закрепившиеся затем в женской одежде. Этот способ обшивки деталей одежды тесьмой или позументом обнаружен археологами в древних погребениях (112, с. 173, рис. 161; с. 258, табл. СХІ).

Женские нательные рубашки в эпоху уже развитых торговых отношений делались не только из льняных, но и из шелковых покупных тканей яркой расцветки. Молодые девушки особенно предпочитали красные, малиновые, оранжевые оттенки.

В домашних условиях женщины могли носить рубашки свободно ниспадающими, без пояса и вместе с шароварами. Хотя последние и считались нательной одеждой, девушкам не запрещалось выставлять их напоказ. Женские шаровары отличаются от мужских не покроем, а по существу только качеством

ткани и более легкой, яркой расцветкой. Обычай ношения штанов женщинами, укрепившийся у всех мусульманских народов, своим появлением, как уже говорилось, связывается с древним степным кочевым бытом, с необходимостью ездить верхом и мужчине, и женщине (особенно девушкам). Интересно, что в половецких женских статуях можно рассмотреть не только наличие шаровар, но и обычай их ношения — заправленными в сапоги (27, табл. 34, 37).

Широкая нательная рубашка с длинными рукавами и шаровары, сшитые из прямых полотнищ с ромбовидной вставкой в середине, обнаружены в женском погребении в могильнике «Байрым» (Верхний Чегем) (80, с. 18—22, 87). Погребение относится ко времени проникновения древнетюркских племен в балкарские ущелья. Подобные формы одежды сохраняются в глухих балкарских и карачаевских аулах до сих пор, где старухи шьют себе и теперь прямоспинные рубашки со стоячим воротником-обшивкой и прямыми рукавами с ластовицей. С другой стороны, эти рубашки («кёлек»), очень родственны и формам башкирского кудека, который подробно описан С. И. Руденко (102, с. 177—179). У тюркоязычных народов Поволжья рубашка тоже сохраняет мешкообразные формы покроя и также носится вместе с шароварами.

Женские одеяния, обнаруженные в древних захоронениях Кавказа — Дзивгиса и Махческа, состояли из трех платьев, надеваемых, как это принято в позднее время у многих кавказских народов, одно на другое. Но шаровары, возможно, не были известны аборигенным племенам вплоть до XIV века (112, с. 257—258, табл. СХ—СХI). Последние были найдены в Байрымском захоронении, датированном XIV веком и уже уверенно отнесены исследователями к степным культурам.

По описанию Я. Стрейса, женщины у «черкесских татар» (это уже XVII в.) «те, которые хотят показать, что они не из простонародья, носят узкие штаны, доходящие до икр или до косточки, поверх они надевают две одежды без рукавов, плотно обтягивающие тело» (106, с. 215). Вероятно, здесь речь идет о бешметах, надеваемых поверх рубашки. Длиннополую верхнюю одежду носили и половецкие женщины. Это довольно подробно изображается на «каменных бабах» (95, табл. 3, № 11, табл. 4, № 12, табл. 7, № 28). Как правило, распашная верхняя одежда на женских статуях украшена орнаментом — особенно выразительно на обеих полах вниз

от пояса и на рукавах. Украшались ли они вышивкой, как предполагает С. Плетнева (94, с. 211), или орнаментированы были другими способами — аппликацией кожи, мехом, металлическими пластинками — утверждать со всей определенностью трудно. Только по характеру изображенного орнамента, всегда примитивно-геометрического, укрупненного (это хорошо видно на деталях украшения одежды Этокской статуи), можно более или менее уверенно предполагать применение на верхней одежде именно нашивного узора. Верхнее «шерстяное платье» Байрымского погребения, которое скорее можно считать кафтаном или его производным, обшито мехом, тоже, вероятно, с целью украшения.

На кожаную аппликацию, свойственную одежде пастушеских племен, указывает К. Берладина (21, с. 124). Украшения в виде золотого шитья, а также золоченой кожи, позолоченных бляшек и бубенчиков, имели распространение в аланской женской одежде (97, с. 199).

П. С. Уварова отмечала преемственную связь женской кавказской одежды XIX века с формами, относящимися к XIV веку (112, с. 262).

Таким образом, горский женский костюм, в котором прослеживаются различные древние следы, в основе своей глубоко традиционен, сохраняет свои элементы почти без изменений. Довольно длинная распашная верхняя одежда (прототип бешмета) надевалась поверх рубашки и шаровар, как видно по рисункам XVIII века (91, табл. 24). По изображениям черкесских и погайских девушек можно определить, что кафтан носился без пояса, с короткими или ложными рукавами, в прорези которых проглядывают рукава нижней рубашки. Надо полагать, что форма ложного рукава в женской одежде перешла с мужского костюма и была распространена только в одежде знатных сословий, не работающей верхушки или применялась только в праздничном наряде. Почти одинаковые нарядные формы одежды в эпоху средневековья широко распространялись в среде феодальной верхушки благодаря обычаю дарить «платье со своего плеча».

В XIX веке женский кафтан претерпевает существенные изменения. Он шьется в талию путем более сложного раскроя спинки. Расширяются полы книзу от пояса путем вставляемых боковых клиньев. Причем в нем целиком повторяется покрой мужских бешметов. В балкарском и в карачаевском языке имеется только одно название и для мужской, и для женской одежды этого типа —

«каптал». Только для пожилых женщин при его изготовлении применялось сукно домашнего производства. Более нарядные девичьи кафтанчики шились из ярких фабричных тканей — атласа, бархата, сукна.

В XIX — начале XX века в более сложившемся виде одежды появляются плотно облегающие руку длинные рукава с проймами. Полы каптала и все его края обшивались тесьмой, из нее же делались и пуговицы с петельками. В нарядных богатых бешметах пришивались металлические, часто серебряные и даже золоченые застежки. Применение их подтверждается археологическими материалами. В древних захоронениях Кавказа металлические застежки обнаружены как на женской, так и на мужской одежде (112, с. 107, табл. LIV). В более позднее время они запечатлены в рисунках путешественников XVIII века: блестящие застежки украшали длинные платья ногайских женщин, застегивали полы бешмета черкешенки. Распространены были украшения в карачаевском и балкарском женском наряде. И если формы самих капталов в какой-то степени имеют сходство в покрое с башкирскими бешметами или «камзулами» казанских татар (102, с. 176—177), то по системе украшения этими металлическими поперечными застежками они гораздо ближе связываются с чисто местными, древнекавказскими корнями.

Поверх бешмета одевалась еще одна распашная длиннополая одежда, которая носит название у балкарцев «жыйрыкъ» — «платье». Карачаевские же женщины называют ее «чепкен», как и мужскую верхнюю одежду. Этим как бы подчеркивается их близкое сходство как по покрою, так и по месту в ансамбле костюма. Делается верхнее женское платье из более тонкой ткани, чем нижележащий кафтанчик, и потому его форма повторяется так же зауженной в талии и расширенной в подоле юбки. Праздничные функции чепкена выявляются и за счет нарядной ткани, и за счет богатой отделки вышивкой и позументами. Причем обшивались не только края подолов и рукавов, но и все продольные швы. Этот декоративный прием известен многим народам, поскольку связан был в древние времена с магическими представлениями (32, с. 213).

Особой декоративностью и сложностью покроя отличались рукава чепкена, которые прошли свою собственную эволюцию. Откидные ложные рукава, зафиксированные, как мы уже видели, на рисунках XVIII века, существовали в виде реликтов даже в XIX веке. Вот как описывает эту деталь одежды

один из очевидцев: «...их руки, покрытые рубашечными рукавами из красного или желтого шелка, проходят в отверстия рукавов платья, а эти последние, разрезанные по всей длине их, болтаются вокруг стана» (114, с. 14).

Эволюция рукава женского горского костюма в XIX веке представлена наглядно на таблице в работе Е. Н. Студенецкой, сделанной по материалам кабардинского женского костюма из собрания Государственного музея этнографии народов СССР (107, с. 213). Она во многом совпадает с линией развития рукава карачаевского и балкарского платья, составленной схематично по имеющимся фотографиям и зарисовкам. В начале века еще сохраняется длинный ложный рукав с прорезью в верхней части. Одновременно с ним существовали и другие формы рукава — простые облегающие, спускающиеся только чуть длиннее кисти рук. В небольшие прорези между локтем и кистью руки выпускался рукав нижней рубахи. Своей белизной или красочностью он оттенял основной тон платья.

Вероятно, к середине XIX века появился рукав с оборками, пришиваемыми выше локтя. Из-под них спускались широкие нижние рукава, полностью закрывающие кисть руки, выполняя подчеркнуто декоративные функции. И даже когда к концу XIX века, с введением пройма, рукав стал облегающим и длинным, из-под него продолжали выглядывать яркие рукава натальной рубахи, пока в начале XX века их не вытеснили окончательно манжеты, появившиеся под влиянием городской культуры (табл. 34).

Это направление в развитии форм рукава относилось, видимо, к более праздничному варианту платья, и его красота во многом определялась украшениями рукавов и обеих пол нижележащего каптала. Сначала вышитый бархатный рукав целиком выставлялся в прорезь платья, контрастно выделяясь на фоне его шелка. Во второй половине XIX века, когда форма нарядного женского платья уже окончательно сложилась, начинает претерпевать соответствующие изменения сам кафтанчик. Он становится всемогательным декоративным элементом одежды, и у него упрощаются отдельные части. Так, спинка и верхняя часть рукава выполняются уже из более дешевого материала, поскольку они постоянно скрыты верхним платьем — чепкеном. А когда отпадает необходимость в рукавах каптала, то их начинают делать подвесными. Они преобразуются в форму лопастей, привязанных к локтю. Вот на них и переносится рисунок вышивки с рукава

кафтачка уже в несколько переработанном виде. Образуются нарукавные подвязки (кьол баш) — очень характерная деталь женского платья карачаевцев и балкарцев (табл. 46).

Таким образом, рукава женской одежды приобретают довольно сложную многоступенчатую конструкцию, которая совершенствовалась вплоть до XX века. Из-под длинных легких «крыльев» рукава шелкового платья выглядывала вышитая бархатная лопасть подвески, прикрывавшей, в свою очередь, светлые, ниспадающие почти до пола, края нижней рубашки.

Процесс сложения рукава проходил довольно медленно. Благодаря особо бережливому отношению к драгоценным старинным тканям и вышивкам в бедных слоях населения, а также в силу традиционности самого народного искусства, старинные формы рукавов, передаваемые из поколения в поколение, сохранялись вместе с поздними, более модными нововведениями. Иногда даже в пределах одной семьи в одно и то же время наблюдается сосуществование разных в стилистическом отношении платьев, что особо наглядно выражалось именно в формах рукавов.

Потеряв свои нарядные вышитые рукава, превратившиеся в привязные лопасти к платью, женский кафтачок продолжает распадаться на составные декоративные части и далее. Выглядывавшая в грудной разрез платья часть кафтачка превращается как бы в нагрудную манишку (туйме). Теперь нагрудные застежки привязываются к туловищу при помощи подвязок, нашитые на плотную ткань с подкроенным воротником. Они выполняют уже сугубо декоративную роль. Нижние полы каптала, украшенные металлическими бляшками или золотым шитьем, тоже выделяются в самостоятельную форму. Превращенные в поясные декоративные подвески, они прикрепляются к поясу внутри под полами платья. Вероятно, ввиду уменьшившейся декоративной нагрузки поясных подвесок их украшательные функции вскоре целиком перешли на полы платья. Обычно они выполнялись из орнаментального золотого шитья или нашитых литых бляшек.

Дальнейшее развитие общих форм женской одежды под влиянием городской культуры шло в сторону все большего упрощения. В начале XX века уже появляются городские «обрусевшие» формы платьев. Зашивается разрез подола спереди, и глухая цельная юбка хотя и украшается по традиции вы-

шивкой, но материалы для этого используются уже новые — шелковые нитки, бисер. В качестве отделки платья широко стали применяться и фабричные кружева, хотя часто они сочетались с традиционными украшениями золотым позументом, шелковым шнуром.

Пояс, как важная декоративная деталь женской одежды, входил составной частью в общий комплект ее металлических украшений. Судя по имеющимся в музеях кабардинским аналогиям, на раннем этапе пояс изготавливался в домашних условиях. Местные мастера отливали металлические бляшки, которые и накладывались на сыромятный ремень. На следующем этапе развития пояс состоял из отдельных металлических пластинок, нанизанных на ремennую основу. Отсюда был сделан следующий шаг уже к пластичному металлическому поясу, пластинки которого скреплялись на специальных соединительных шипах. Постепенно совершенствуются и ювелирные украшения, и хотя с середины XIX века эта работа целиком переходит в руки дагестанских ювелиров, пояс и нагрудные украшения остаются устойчивой деталью национального платья балкарских и карачаевских женщин. Чеканный металлический пояс уже самым материалом и конструктивными особенностями вносит строгость и четкую организованность в общий ансамбль одежды, не создавая ни напусков, ни пазухи, как в одежде других народов. Он подчеркивает линейный ритм в очертаниях платья, выявляя в женской фигуре изящество и легкость.

Обувь балкарских и карачаевских женщин не сохранилась до наших дней во всех ее многообразных формах. Но при длинных до земли платьях и шароварах она и не могла играть значительной декоративной роли в ансамбле одежды. В формах женской обуви прослеживаются характерные черты, которые могли сложиться в рамках натурального хозяйства скотоводческих народов. Они мало менялись на длинном историческом отрезке времени, что подтверждается находками в погребениях Махческа (112, с. 258) и Байрыма (80, с. 18—22). Характер примитивного покроя обуви, вырезавшейся из цельного куска кожи, сохранился в отдельных формах женских ноговиц почти до нашего времени. Способ желобчатого вдавливания узоров на коже является единственным из дошедших форм украшения обуви.

В повседневной жизни гораздо шире была распространена более легкая женская обувь домашнего изготовления — «чарыки». Возможно, это подражание мужским чабурам,

Женские чарыки шились из мягкой козловой кожи и долгое время изготовлялись без подошвы, с продольным швом. С появлением подошвы чарыки уже стали выстрачиваться из суконной ткани и верх у них украшался аппликацией из цветного сафьяна. Потом появились и считались самыми нарядными привозные из Турции сафьяновые чуваки ярких цветов.

Многократно упоминавшиеся исследователями кабардинского народного искусства «ходули», надеваемые при торжественных выходах княгини, (107, с. 214) — богато орнаментированные деревянные подставки для ног — карачаевскими и балкарскими женщинами употреблялись тоже в исключительно парадных случаях. Непригодные для ходьбы и на ровной плоскости, в условиях гор эти ходули были вообще неуместны. Но поскольку с их помощью подчеркивалась сословная принадлежность, то эта разновидность обуви в национальном костюме приобретала как бы символическое значение.

Типы женских головных уборов, которые сохранялись в Балкарии и Карачае в XIX веке, были довольно разнообразны (табл. 32—6—10).

Бытование в балкарском и карачаевском женском наряде высокого конусообразного головного убора, надеваемого в особо торжественных случаях, нельзя объяснить практическими потребностями. Если в основных формах народной одежды учет природных условий и материальной стороны жизни проглядывает довольно отчетливо, то здесь на первый план выступает, очевидно, идеологическая основа. Высокий торжественный головной убор определенно носит ритуальный характер, а потому понятно, почему он связан с девичьим свадебным костюмом и древним обрядом ввода ее в семью мужа. На ранней стадии общественного развития такой пышный по форме и украшению головной убор существовал у многих народов. Ученые связывают его происхождение с попыткой древнего человека воздействовать на силы природы, используя его в качестве оберега.

Сейчас, конечно, трудно определить, с какими именно верованиями и ритуальными обрядами были связаны женские головные уборы, изображенные на половецких «каменных бабах». Это были высокие островерхие шапки с характерными украшениями на висках в виде спиральных рогообразных колец, нашитых на валики из войлока. По мнению С. Плетневой, такое украшение должно было символически обозначать девушку,

олицетворяемую со священным барабаном. Эта символика расшифровывается существующей и у ряда современных тюркских народов свадебной игрой в барана и волка (94, с. 211). Вместе с тем высокий конусообразный головной убор Байрымского захоронения принадлежал пожилой женщине (80, с. 18). Он сделан был тоже из плотного войлока и обтянут шерстяной тканью.

Археологический материал Кавказа (Дони-фарс, XIV в.) представляет нам еще одну форму древних женских головных уборов — с нашитыми на войлочную основу бронзовыми металлическими пластинками в виде желобчатых полос. Они прогибались в три параллельные ряда, связанные между собой проволочными узкими скренками (112, с. 208, табл. LXXXIII—6). Подобные металлические налобные пластинки встречаются довольно часто в более поздних захоронениях и на территории Балкарии и Карачая (архив КБНИИ). Невольно напрашивается предположение о совмещении в карачаевском и балкарском женском головном уборе этих двух форм. На войлочную основу вплотную нашиваются металлические пластинки. С течением времени они заменяются более дешевыми, но не менее красивыми узорными галунами, вытканными из золотых нитей. Положенные впритык одна к другой, эти ленты галуна на войлочной основе создают имитацию металлической поверхности. Это стремление воссоздать при помощи лент имитацию металла говорит о подражании более древним металлическим формам.

Если вспомнить, как тесно были связаны с древними магическими представлениями женские волосы и как тщательно женщины обязаны были скрывать их во избежание зла, то понятно, почему так продуманно готовился головной убор, какое важное значение приобретали они в общем облике костюма женщины. Связанное с религиозно-магическими верованиями, это довольно громоздкое сооружение у многих народов чаще всего применялось как свадебный убор. Женщина в некоторых случаях могла носить его до и после рождения ребенка и снимать его окончательно только в знак полного подчинения чужому роду (88, с. 34).

Высокая цилиндрическая шапка с небольшим сферическим навершием была одной из распространенных форм (табл. 32—7). Если судить по характеру украшения ее верхушки галунами, радиально направленными к центру, то можно сделать предположение о происхождении этой формы из куполообразной



Рис. 58. Карачаевки в традиционных платьях, с. Нижняя Теберда

шапки, разбитой на дольки, бытовавшей в XVIII веке как у мужчин, так и у женщин. Цилиндрическое основание женского головного убора, как уже говорилось, сплошь покрывалось золотыми позументами. Но наиболее часто они покрывались золотым шитьем и, вероятно, не случайно в декоре шапочек главным мотивом становятся пресловутые «кьочхар мьююз» — «бараньи рога» — одна из основных тем тюркского орнамента (табл. 32—8).

Ко второму типу женских головных уборов можно отнести шапку с более острым коническим навершием, идущим от сравнительно низкого цилиндрического основания (табл. 32—9). Принцип наложения галунов тот же, что и в первом типе — ими создается впечатление как бы литой металлической поверхности. В верхней части они располагаются по граням пирамидального навершия. К ним часто добавляются украшения в виде литых металлических птичек, тоже имеющих древние кавказские истоки (112, табл. СХІ). Близкие аналогии им встречаются у адыгских народов.

Третий тип шапочек уже совсем позднего происхождения. Считается, что формы их заимствованы у ногайцев (107, с. 207). Этот головной убор представляет собой невысокий цилиндр с плоским доньшком (табл. 32—10). Как правило, цилиндр обтягивался бархатом и покрывался золотым шитьем растительного орнамента. Металлическое навершие убора и золотая сетка, сплетенная из шнура, были его частым украшением. В отличие от кабардинских, балкарских и карачаевских девушек эти шапочки иногда украшались монетами — отзвук древних восточных традиций, которые были особенно распространены у тюркоязычных народов Поволжья (32, с. 157). Они имели бытование и у кумыков (33, с. 133) и других тюркоязычных соседей карачаевцев и балкарцев на Кавказе.

Низкие цилиндрические шапочки девушки часто носили и без платка. Хотя это и выглядело в общем очень нарядным, но для свадебного обряда считалось непригодным. Это можно считать доказательством их позднего появления и заимствования из чуждой среды. В то же время первые два типа высоких шапочек, считавшиеся незаменимыми в свадебных церемониях, надевались девушками во всех торжественных случаях и носились вместе с обязательным покрывающим их платком.

Самым распространенным головным убором женщин-горянок к концу XIX века стал

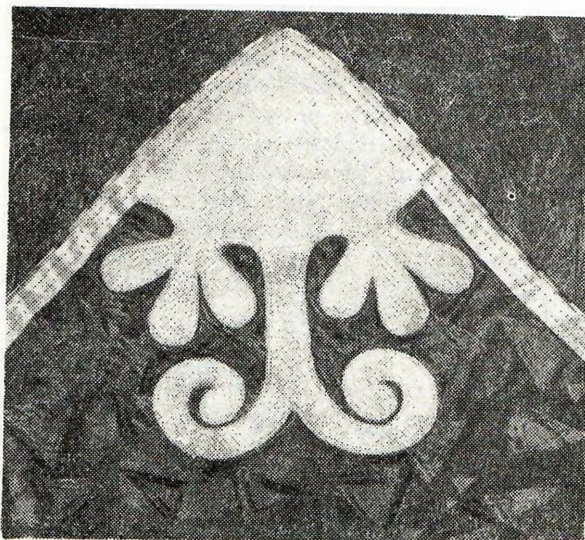


Рис. 59. Деталь платья, украшенного вышивкой, с. Былым

платок. Завязанный концами на затылке, с выпущенным наружным углом, платок придавал мягкую грациозность фигурам девушек; девичья коса словно обхватывалась свободным узлом платка, свободно ниспадая по спине. В прохладную погоду сверху надевалась шаль, иногда завязываемая на талии, в других случаях набрасывалась на плечи (рис. 58).

Нарядный платок праздничного одеяния драпировался женщинами на плечах характерными мягкими складками по возможности симметричными полукруглыми. Бахрома на платках, ставшая очень модной в конце XIX века, несколько прикрывая нагрудные украшения платья, нарушала его четкий строгий рисунок (табл. 38—39).

Таким образом, женский карачаево-балкарский костюм, как и мужской, тоже выигрывает всего воспринимается в ансамбле. Составляется он почти из аналогичных компонентов. Только отдельные элементы общего комплекса, рассмотренные выше, более тесно взаимодействуют между собой, и именно это их взаимодействие определяет общую логику развития художественного образа женского костюма.

В замкнутом мире домашнего хозяйства у горцев выработался свой идеал женщины — хозяйки дома, матери семейства. Главные его черты нашли определенное воплощение в повседневном платье пожилой женщины. Для него характерны плотные ткани сдержанных расцветок, которые создают тяжелые ниспадающие складки, скрадывающие фигуру. Силует костюма пожилой женщины довольно

обобщенный, он завершается округлыми линиями платка, мягко драпирующего голову и плечи. Иногда шалью обматывают и поясницу, что добавляет характерные штрихи к общему силуэту.

Одновременно создавался в костюме и другой образ — молодой и жизнерадостной де-

вушки. Он находил своеобразное преломление в чертах праздничного костюма, который был связан с выходом на танцы и особым свадебным ритуалом. В костюме этого назначения полностью выявлялась его зрелищная, праздничная сторона.

Особенности женских платьев

Как уже отмечалось в предыдущем разделе, основы кроя женской одежды в Балкарии и Карачае сохранились очень долго: в течение десятилетий господствовали почти одни каноны, совершенствовалась характерная линия силуэта. Выработаны были формы платья, плотно облегающего тело в верхней части и с расходящимися полами вниз от пояса. Целостная композиция строилась на единстве всех деталей нижележащих частей вместе с верхними. Так, в грудной разрез проглядывал кафтанчик с рядами металлических застежек, а между расходящимися полами платья видна нательная рубашка или нижняя юбка. По этой же единой традиционной схеме раскраивались и утепленные платья старух, соответствующие их медлительности, и легкие наряды девушек, выявляющие их живую непосредственность, легкость движений. Платья для пожилых женщин, как правило, утеплялись слоем шерсти (или ваты), простегивались при этом продольными строчками. В основном они однотипны и даже упрощены по своим объемам. Проиллюстрируем это рядом примеров. У Ф. Байдаевой (Баксанское ущелье, Байдаевка) и у А. Мисировой (Верхняя Балкария) для платья использовалась даже одинаковая ткань — атлас золотисто-охристого цвета. Плотные облегающие формы платья с зауженными рукавами были обусловлены не только эстетическими вкусами, но, очевидно, и практическими соображениями (табл. 35-а).

Характерный плотный запах платья, расширенные книзу полы создают цельный силуэт, который становится еще более замкнутым от глухо повязанного теплого платка с его тяжелыми складками. До геометричности сухая конструкция утепленного костюма несколько оживлялась блеском металлических застежек и пояса да цветовыми переливами простеганного атласа. Этому же основному принципу традиционного покроя соответствуют и формы зимнего платья на меху Д. Б. Узденовой (Карт-Джурт). Но оно производит впечатление большей парадности благодаря использованию темно-голубого бархата, отте-

ненного по краям беличьим мехом. Широкие клинья юбки «прочерчены» золотыми галунами вдоль продольных швов. Кроме того, у талии они собраны так, что образуют пышные фалды. Это усиливает впечатление стройности фигуры и богатства наряда. Этому же способствует и тот необычный эффект от сочетания меховой опушки платья с блестящими металлическими застежками на грудном разрезе и чеканного металлического пояса поверх платья (табл. 36-а).

Если темное платье пожилой женщины с его глубоко заложеными складками, подвязанное платком-шалью и почти лишенное украшений, создает образ сдержанно замкнутый, строгий, то по контрасту с ним облик девушки, одетой в яркий, расшитый золотом кафтан, представляется живым и задорным. Легкая цветная рубашка, из-под которой порой выглядывали пестрые шаровары и острые кончики чувак, оттеняет глубину цвета бархата и блеск золотого шитья, сочетается эффектно с яркой шапочкой на голове (табл. 35-б).

Вероятно, так должен был восприниматься бархатный кафтанчик, сохранившийся у Байдаевой Арюжан (Баксанское ущелье, Байдаевка). На темно-вишневом бархате на его полах и рукавах отчетливо выделяются крупные пятна золотого шитья. Плотные облегающие плечи и грудь, он подчеркивает стройные пропорции фигуры. Перехваченные золотым поясом расширенные полы кафтанчика резко расходятся, обогащая силуэт, делая его угловато-порывистым. Этому же впечатлению способствует и некоторая расчлененность объемов — деление фигуры на четко очерченную верхнюю часть (кафтан), более плавные текучие складки широкой рубашки и выглядывающих из-под нее кончиков шаровар. Та же забота о красоте фигуры, сохранении ее стройных форм проявлялась в ношении корсета. Он надевался на девочку в семилетнем возрасте и не снимался вплоть до замужества. Это вырабатывало тонкую талию, прямую фигуру, сохраняющуюся у горняков в большинстве случаев до старости.



Рис. 60. Карачаевка в утепленном платье,
с. Нижняя Теберда

Таким образом, главной особенностью горского женского костюма является та логика, в которой он подчеркивает естественные ритмы движения человеческого тела.

Особенно наглядно это проявляется и в повседневных традиционных одеждах и парадных национальных платьях, пусть даже самых простых по своей конструктивной схеме. Сшив из дорогих тканей, чаще всего к свадьбе, их бережно хранили и передавали из поколения в поколение, чтя в неприкосновенности традиции и дороговизну обрядовой вещи. В этом плане платье из Безенги (Н. Холаева) привлекает прежде всего чистотой и изяществом линий покроя. Серебристо-розовый легкий атлас с особым эффектом сочетается с золотом пояса и нагрудных застежек, нашитых на темно-красном бархате нагрудной вставки. Белый платок и белоснежная легкая нижняя юбка, проглядыва-

ющая в разрезе платья, создают ощущение воздушности, праздничности настроения. Цельность силуэта выявляется тонкой сгармонированностью и нежностью цветовых сочетаний, простотой и легкостью основных элементов костюма.

Выразительность костюма Кулизар Ардухановой (Учкулан) строится, наоборот, на броских красочных сочетаниях — темно-коричневый переливчатый шелк верхнего платья контрастирует с ярко-розовой нижней юбкой. В ансамбле удачно обыгрывается контраст черного кружевного покрывала с блеском золотых застежек и пояса. Кроме того, умело используется способность шелковой ткани драпироваться в красивые складки, выявляющие пропорциональность стройной женской фигуры.

Подобный тип платьев можно считать наиболее распространенным в Балкарии и Карачае. Строгость их силуэта всегда согласуется

Рис. 61. Традиционное платье, украшенное вышивкой, с. Безенги



с яркостью контрастных по цвету тканей, а ясность и четкость покроя подчеркивается золотыми позументами на продольных швах платьев, скупостью украшений (табл. 37).

Платья из дорогих бархатных и нарядных атласных тканей, украшенные золотым шитьем, металлическими застежками и узорным поясом, конечно же, в народном быту если и встречались, то весьма редко. Эта одежда сугубо праздничная и тщательно сохранялась для особо торжественных обрядов. Уже в силу обрядового их назначения сохраняется, даже подчеркивается традиционность формы. Новшества проникают лишь в красочных украшениях, чаще всего за счет обогащения отделки. В отстоявшихся формах традиционного костюма подчеркивается четкая симметрия, торжественная соразмерность форм не только благодаря продольному разрезу верхнего платья, очерченного золотыми галунами, но и рассчитанной строгости ритмов орнамента золотого шитья (табл. 38).

Вышивка, как правило, располагается вдоль вертикального разреза и по краю подола, например, на платье из Учкулана. Оно сшито из тяжелого серого репса, на фоне которого резко выделяются металлическая нагрудная застежка и золоченый пояс. Отчетливо прорисованные золотыми галунами швы, зрительно удлиняют пропорции фигуры, это подчеркивает и сама вышивка — золотые тюльпаны на ярких ромбовидных кусках красного бархата. Ритм этих крупных цветочных пятен вдоль разреза и придает своеобразный характер этому платью. Несколько укрупненные элементы шитья усиливают впечатление величавости, монументальности образа. Черная кружевная шаль, задрапированная с непринужденным изяществом, вносит свою долю выразительности в сочные цветовые контрасты серого с темно-серым и золотым.

Несколько более однородно, хотя и не менее богато орнаментировано золотым шитьем платье из Архыза. В нем тяжеловесность темно-красного бархата сочетается с крупными мотивами орнамента, сплошь зашитым золотыми лепестками трилистника. Торжественную парадность выражает ритм этого массивного узора, идущего по вертикали вдоль разреза тяжело ниспадающих пол платья. Богато орнаментированные роговыми завитками рукава, легкая, светлая рубашка, контрастно выделяющаяся в разрезе, в свою очередь подчеркивают его праздничность. Созданию великолепия образа этого костюма помогают и позолоченные застежки нагруд-

ника, и богато орнаментированный позолоченный пояс, и обилие золотых галунов. К такому платью завершающей деталью подходит расшитый головной убор, повитый легкой тканью, а также узорные сафьяновые чуваки.

Целостно строгими и замкнутыми формами отличается платье Д. Лайпановой (Учкулан), хотя и оно строится на праздничных сочетаниях красного бархата с золотом украшений. Платье плавно облегает фигуру, охваченную в талии металлическим поясом. Даже продольный разрез подола здесь выделяется скупом. Раскрыта только нагрудная часть с несколькими рядами золотых застежек, которые звучно выделяются на красном фоне. Все внимание сосредоточивается на золотом шитье, расположенном крупными вертикальными ветками по подолу. Тюльпановидные золотые мотивы отличаются лапидарностью своих форм, проступают почти рельефно на бархате подола. Эта стабильность рисунка создает ощущение определенной строгости костюма, несмотря на обилие золотых позументов, украшающих края и продольные швы платья. К этому костюму тоже, вероятно, предназначались нарукавные подвязки и расшитый позументами высокий головной убор — необходимые атрибуты костюма невесты. Нельзя не отметить, что рассмотренные выше платья, принадлежавшие, конечно, семьям очень зажиточным, и в народной среде встречались как реликвии. В современном состоянии они не полностью сохранили свои первоначальные формы. Многие из них по несколько раз уже перешивались, хотя и с сохранением основных форм покроя и обязательным перенесением ценных украшений. Но тем не менее, постепенно отдельные детали упрощались, осовременивались, приспособляясь к новым жизненным условиям. Поэтому в поисках наиболее законченной и полной национальной формы карачаевского или балкарского женского костюма приходится обращаться к старинным фотографиям и музейным материалам, где они полнее могли сохраниться в своем изначальном виде.

Крайне любопытны социальные границы в женской одежде горянок. Проследивая особую линию развития одежды богатой верхушки, встречаешься с богатством ткани, ценными украшениями, дополняющими платье. Даже самим покроем должна была выявляться привилегированность положения владелицы. В самых богатых нарядах заметно больше стремления к цельности и монументализации объема, при всей многосоставности его композиции. Сквозь широкие разрезы платья

проглядывают не только золотые нагрудные застежки кафтана, но и его богато орнаментированные полы. Подол рубашки в таких комплектах тоже нередко был украшен орнаментом. Больше внимания уделялось самостоятельной ценности форм рукавов. Их размеры обычно сильно преувеличивались. Выпущенные почти до подола рукава нижней рубашки сверху прикрывались расширенным от локтя рукавом верхнего платья. Все это должно было подчеркивать его чисто праздничные функции.

Наиболее совершенным образцом балкарского женского платья можно считать комплект из собрания Государственного музея Грузии (инв. № 24—14). Тщательно воспроизведенный в неизданном альбоме художником М. Тильке, он дает достаточно ясное представление о его формах и способе ношения (инв. № 52—26). В нем строгость общего покроя платья сочетается с великолепием отдельных его деталей (табл. 39). Темповишневый бархат тяжелыми складками падает вниз до самого пола. Спереди в продольный широкий разрез просматривается бешмет с голубыми бархатными полами, орнаментированными золотым шитьем. Подол оранжевой нижней рубашки, вместе с горизонтальными полосками нагрудных застежек, чеканным поясом на талии, золотом шитьем на платье и шапочке, — все это в контрастных цветосочетаниях усиливает впечатление праздничного великолепия наряда. Сильно приосборенное у талии платье расширяется вниз от пояса, придавая фигуре впечатление спокойной устойчивости. Этому же способствуют длинные рукава и расшитые лопасти нарукавных подвязок, опадающие тяжелыми складками вдоль тела. Вытянутые по вертикали линии костюма зрительно еще больше удлиняются высокими подставками нарядных ходулей и изящно завершающим всю фигуру высоким головным убором в виде башнеобразной шапки.

Итак, в композиции богатого карачаевского и балкарского женского костюма мы можем наблюдать наличие всех характерных составных частей, одеваемых последовательно одна на другую. Торжественная неподвижность крупных масс платья завершалась изысканной красотой и мягкостью форм отделанных золотом рукавов, спущенных чуть ли не до пола. Некоторая прихотливость драпировки платка подчеркивала строгость формы шапочки. Определенная жесткость ее силуэта смягчалась и выпущенными по щекам локонами волос, придающих молодой девушке особую привлекательность (рис. 62).

Одновременно с богатыми формами существовали и более простые незатейливые вариации женской одежды, где не всегда имелся даже нагрудник и металлический пояс, но где красота костюма определялась чистотой и строгостью линий силуэта, умелым подбором чистых контрастных тонов ткани верхнего платья и нижней юбки.

К концу XIX века в Балкарии и Карачае появляются женские платья несколько облегченного типа. Так, сравнительно большей свободой общей композиции и простотой отделки отличаются платья, сохранившиеся у Х. Джашпуевой (Кичмалка) и Ф. Геграевой (Верхний Чегем). Растительный орнамент из мотивов трилистника довольно свободно располагается на полах платья, окаймляя края разреза. Тонкая линия шнура, организующая орнамент, так же как и легкая светлая рубашка, проглядывающая между полами платья, сообщают ему свободную непринужденность (рис. 63).

Несколько более строго, но с таким же тонким вкусом создавалось и украшение платья Б. Байкишиевой (Верхняя Балкария). Узкая полоса нагрудного разреза, с обязательными горизонталями застежек, органично сочетается с вертикальными полосами изящных завитков золотого шитья. Его четко организованные орнаментальные ритмы зрительно удлиняют фигуру. Бордовый цвет платья, контрастируя с кремовой юбкой и такой же кремовой шалью, кажется более глубоким и сочным (рис. 64).

Золотое шитье, очень трудоемкое по исполнению и дорогое по материалу, всегда ценилось очень высоко. Вышивки в виде готовых орнаментальных деталей передавались из поколения в поколение вместе с металлическими украшениями. И так же, как последние, они подчас и воспринимаются самостоятельной частью отделки. На новое платье переносилось золотое шитье прямо с основы прежней ткани. Хотя это и способствовало сохранению традиций, но часто придавало общей композиции декора и нечто качественно новое. Так, например, зеленое репсовое платье Л. Рахоевой (Безенги), украшенное двумя темно-зелеными бархатными полосами с золотым шитьем, видимо, перенесенными с бархатного платья, в новом ансамбле воспринимается как бы дополнительно наложенной вставкой. В этом композиционном приеме не было стремления подчеркнуть или открыто выявить вертикаль разреза, поскольку орнаментальный рисунок обеих вышитых полос на этом платье составляет отдельное целое.

Так намечается постепенный переход к новому композиционному решению украшения платьев уже с закрытым подолом, хотя разрез на груди с его блестящими металлическими украшениями — традиционными застежками «туйме» еще долго будет сохраняться. Вставка передней части подола покрывается теперь по новой моде вышивкой в один вертикальный ряд. Этот процесс образования новой формы отчетливо отражен в платье З. Кочиевой (Нижняя Теберда, рис. 65). Здесь появился даже отложной воротник городской одежды конца XIX века. От старых форм украшения горских платьев сохранились прием обшивки вертикальных швов галунами и система расположения деталей золотого шитья. Его крупные орнаментальные мотивы располагаются по вертикальной вставке, а более мелкие размести-



Рис. 62. Тип традиционного женского платья карачаевок и балкарок. Конец XIX века. Из фондов Гос. музея им. Джанашина, № 575-ф.



Рис. 63. Балкарка в традиционном платье, с. Кичмалка

лись по краю подола. Один из крупных растительных мотивов, взятых из нижнего орнаментального ряда, украшает место, где должен быть нагрудный разрез.

Ярко-зеленый цвет платья, блеск золотого шитья и позументов, выразительность самих орнаментальных мотивов в целом создают впечатление нарядного платья, хотя оно и теряет свою прежнюю цельность. Многие его компоненты соединены механически, нет органичной связи даже между деталями шитья. В этом типе платья нашло, очевидно, своеобразное переосмысление городской моды. Несмотря на некоторую эстетическую незавершенность его форм, оно гораздо более удобно в быту, чем традиционное платье. Более легкое по объему, свободное по покрою, рукав на манжете не стесняет движений руки. Эти формы получили распространение в домаш-

них формах одежды. Раньше посредством традиционного нагрудного разреза, направленного своим острием к поясу, зрительно фигура сужалась в талии. Отсутствие этого разреза делает платье нового типа несколько мешковатым, более приземистым по пропорциям.

Нельзя не упомянуть еще об одном типе платьев, украшенных не золотым шитьем, а металлическими узорными пластинками. В его убранстве мастерице отводилась более пассивная роль. Она сводилась к заботе сшить платье и ритмично расположить по подолу металлические украшения. Их комплект к платью заказывался ювелиру на стороне, чаще всего дагестанским отходникам. Набор узорных бляшек, помимо пояса и нагрудных застежек, нашивается на подолах в том же порядке, как и орнаментальные детали вышивки. Эти пластинки иногда встречаются довольно массивных форм, как у А. Мизиевой (с. Хурзук) или же более изящными, как у Х. Хапчиевой (Карачаевск). На бархате платья они четко выделяются своим металлическим блеском, составляя вместе с нагруд-



Рис. 65. Женское платье. (Новые элементы в традиционной одежде), с. Нижняя Теберда



Рис. 64 Балкарка в традиционном платье, с. Верхняя Балкария

ными застежками и поясом полное единство в общей системе украшения платья. Особенно эффектны такие металлические детали со свободно свисающими подвесками (Байдаева, с. Байдаевка). Вместе с тем нельзя не отметить и дробности, жесткости этих элементов в общей системе украшения платья.

Украшения

В украшениях, так же как и в постоянно изменяющихся формах народной одежды, можно проследить свои внутренние закономерности развития. Создание украшений сопряжено, может быть, с более активным творческим актом, чем в работе над самой одеждой. В их декоративно-художественных формах нередко можно угадать древнее смысловое значение. Это духовное начало заложено было еще в процессе зарождения древних украшений, хотя они обычно прочно были связаны с практическим назначением вещи. Но

даже служебная роль украшений, как правило, освящалась и закреплялась в древности определенными магическими верованиями. И когда со временем ритуально-смысловое значение вещей забывалось, тогда украшения превращались просто в декоративно-служебные элементы одежды. Так, в археологическом материале среднебронзового века сохранилась плетенка из тесьмы не на одежде, а воспроизведенная в металле. Надо полагать, что такими изображениями подчеркивалось особое смысловое значение шва, как самого значительного элемента конструкции одежды. Выделение вертикальных швов декоративной отделкой сохранилось с древних времен у многих народов Поволжья (32, с. 213). У народов Северного Кавказа такой способ отделки тоже превратился в характерное украшение верхнего платья. Мы имели уже возможность убедиться в том, что не только края одежды, но и вертикальные ее швы карачаевскими и балкарскими мастерицами обшивались золотым галуном.

Но есть типы украшений, которые возникали независимо от самой одежды. Их корни восходят к первобытной магии, к созданию талисманов, амулетов, которые подвешивались на груди и на поясе. Раковины, когти убитых животных, металлические погремушки и другие освященные предметы образовывались с течением времени в декоративные бусы, подвески из монет.

Другие украшения одежды, как, например, аппликации, вышивка, являются вторичными по происхождению от тех же магических знаков. Ведь в свое время обереги и священные предметы могли изображаться на ткани. В таких случаях они носились хотя и независимо от одежды, но в непосредственной связи с ее отдельными частями. И только с течением времени, теряя свой первоначальный смысл, эти знаки также приобретали уже чисто эстетическое значение и продолжали бытовать в новых сочетаниях, сохраняясь в новых материалах и формах.

В длительном историческом процессе формирования орнамента как украшения одежды, эти первоначальные образы многократно сплетались между собой, обогащаясь и накапливая свою художественную образность и декоративные качества.

Правда, разгадать в археологическом материале хотя бы предположительно первоначальный смысл украшений представляется делом весьма затруднительным хотя бы потому, что одежда сохраняется хуже других предметов погребального инвентаря. По этой

причине часто возникают разночтения по поводу древних способов ношения тех или иных найденных ювелирных предметов. Так, например, до сих пор неясно применение спиральных рогообразных украшений из могильников Кобани, привлекавших к себе такой живой интерес исследователей разных специальностей. Но зато археологические материалы могут с большой точностью указывать на изначальность тех или иных украшений в данной культуре, на генетическое родство их с современными декоративными формами в одежде.

Древнекавказскими традициями, например, можно объяснить тяготение народных мастериц к украшению одежды шнуром, причем в весьма многообразных формах. В мужском костюме шнуром обрабатывались швы одежды, выделялись петли и пуговицы. Такое же практическое применение шнур находил и в женской одежде, хотя здесь повышается его роль в художественном отношении. Декоративные качества шнура усиливаются от узорного переплетения шелковых и золотых нитей. Техника плетения шнура карачаевских и балкарских мастериц складывалась на очень примитивном уровне, пожалуй, она мало усовершенствовалась со времен древней Кобани. При плетении используются лишь пальцы рук и ног мастерицы, на которые надеваются нити основы. Основанная лишь на проворстве пальцев эта техника позволяет мастерицам плести шнур очень сложного узора. Недаром некоторые из его видов называются «шайтан чалыу» — «хитроумная узорная тесьма».

По-видимому, на этой же основе развивалось и искусство изготовления золотых галунов, имевших такое же важное значение в украшении одежды у древнекавказских племен (112, с. 258). Орнаментальное богатство, разработанность ритмов переплетения нитей, предельная четкость узоров отличают лучшие образцы золотых галунов, сделанных горскими мастерицами (к сожалению, сохранились лишь в обрывках). Золотые галуны увязываются своей художественной структурой с золотым шитьем. Их объединяет не только общность материала, но и сходный характер отдельных узорных построений и разработка фактуры поверхности.

Широкое и разнообразное использование золотых галунов не только в женской и мужской одежде, но и в украшении некоторых бытовых предметов также способствовало развитию многообразия его форм. Строго геометрический орнамент в них строится на

фактурности переплетения золотых и серебряных нитей. При создании узора только серебряной нитью эффектно оттеняют его введением черного цвета.

Отголосками древних культовых представлений можно считать распространение подвесных металлических украшений, которые довольно часто пришивались к нагрудному разрезу женского платья. Куски металла, так называемые «гремушки» были оберегами, как известно, у многих древних племен. Этим, видимо, можно объяснить широкое бытование украшений в виде бубенцов, подвесных лунниц, нашиваемых на позумент медных пуговиц, встречаемых в одежде у алан и других народов Северного Кавказа (97, с. 199).

Вполне вероятно, что именно из «гремушек» произошли и украшения из монет, встречающиеся иногда в балкарской и карачаевской женской одежде. Подобные подвесные украшения составлялись зачастую и из плетеных из золотой нити шариков, которые пришивались к позументам по краю нагрудного разреза платья.

Своеобразный характер национальному женскому платью придают металлические украшения «тюйме». Нашиваемые на ткани почти вплотную друг к другу застежки образуют как бы нагрудный металлический панцирь. Эффектная декоративность нагрудника — «тюйме» строится на ритме сверкающих позолоченных граненых и выпуклых пластинок с накидными кольцами в центре. Откровенная функциональность застежек говорит о недавнем происхождении их от кафтанчика, где они выполняли служебную роль — скрепляли полы. На женский кафтанчик они, вероятно, перешли с мужской одежды типа изображенной на Этокской статуе. В средневековых захоронениях часто встречаются эти самые формы нагрудных застежек, по определению П. С. Уваровой, «весьма тонкой изящной техники», нашедшие продолжение в традиционных украшениях на кавказской одежде (112, с. 201, 251, табл. LXXXIV—3).

Интересно пронаблюдать эволюцию форм этих застежек на археологическом материале.

В более древних погребениях застежка представляла собой одну широкую пластинку с выпуклостью и накидной петлей. Потом можно увидеть дальнейшее усложнение ее формы. Она постепенно удлинялась, принимала характерный для современных украшений вид — горизонтальных планок с выпуклостью в центре и петлей для застегивания. Они нашивались на полы на небольшом расстоянии друг от друга. Таким образом, мож-

но считать, что дагестанские мастера, выполнявшие с XIX века местные украшения на заказ, лишь повторяли старые формы, издавна сложившиеся в Центральном Предкавказье (рис. 66).

В археологических материалах кобанского времени большой интерес представляют особые формы застежек, напоминающие «бараньи рога», правда, довольно грубой работы (112, табл. XXII—2). В связи с этим возникает вопрос, получила ли эта форма застежек дальнейшее развитие на местной кавказской основе, или рогообразные мотивы, встречаемые, кстати, не только на металлических украшениях балкарских и карачаевских женских платьев, просто повторяют излюбленный и очень распространенный мотив тюркского орнаментального круга — кьочхар мюйюз — взятый из национального ковроделия. Во всяком случае, мотив «бараньи рога» нашел убедительное орнаментальное воплощение в монолитных застежках национальных женских кафтанчиков (Гос. музей этнографии народов СССР, инв. № 7291-8, Нальчикский краеведческий музей, инв. № 4736). Сочетаются «бараньи рога» и с горизонтальными пластинками в «тюйме», где парные спиральные застежки плавными полукругами как бы обрамляют форму воротника.

Литые металлические детали нагрудника в женской одежде требуют основательного конструктивного подкрепления. Это успешно выполняет металлический пояс, служебная функция которого органично слита с декоративной. В женской национальной одежде пояс сложился окончательно сравнительно поздно, по-видимому, к XIX веку, в период полного сложения формы верхнего платья — чепкена.

Большое количество пряжек и поясных блях, которые встречаются в материалах по археологии Кавказа, могут объяснить последовательность специфических особенностей пояса. В примитивных ранних формах повторялись лишь отдельные приемы украшения мужского пояса. Так, встречаемые в раскопках поясные наборы состоят из металлических узорных пластин, навязанных на шелковую ленту (112, с. 260, табл. CVII—9, 10). Они превосходят пластинчатые пояса, на ленте или сыромятном ремне, которые носили женщины на Северном Кавказе в первой половине XIX века. Именно такие формы женского пояса зафиксированы в музеях, и историю их дальнейшего развития прослеживают в работах Е. Студенецкая и Г. Гаджиева (33, рис. между с. 132—133).

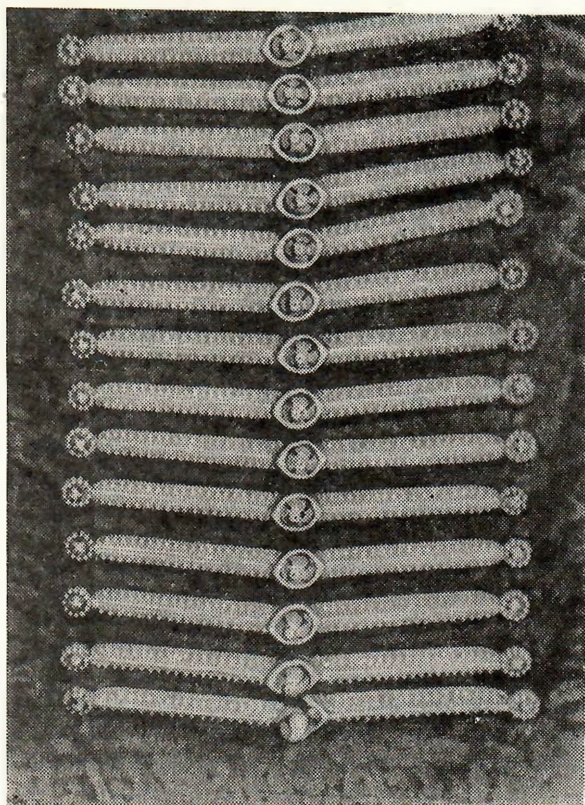


Рис. 66. Застежки женского традиционного платья, с. Безенги

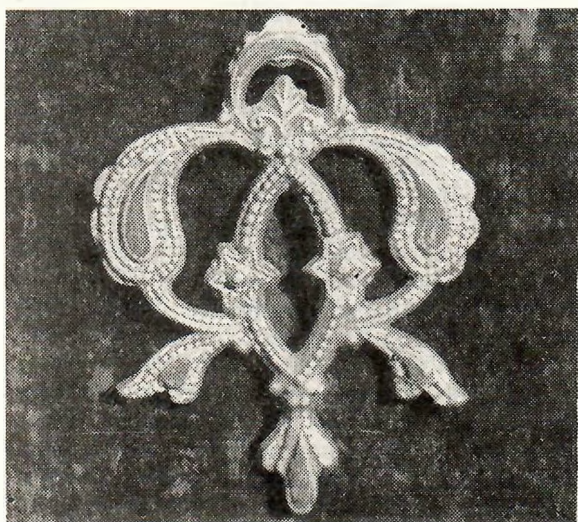


Рис. 67. Металлические украшения женского традиционного платья, с. Нижняя Теберда

В последние десятилетия XIX века, когда дагестанские ювелирные изделия окончательно вытесняют работу местных мастеров, в формах металлических поясов балкарских и карачаевских женщин все еще продолжают встречаться глубоко традиционные местные мотивы.

Наиболее важное место в декоративном оформлении женской одежды занимает шитье золотыми и серебряными нитями. Как уже говорилось, в силу вторичности своего происхождения золотое шитье гораздо раньше оторвалось от древних магических первооснов и развивалось в своей чисто декоративной функции. Если взглянуть ретроспективно на развитие украшений одежды балкарских и карачаевских женщин, то за исключением других образцов первоисточком можно принять изображения на половецких статуях. Здесь отчетливо воспринимается основное композиционное расположение украшений на кафтанах, особенно выразительны они на женских фигурах. И поскольку декоративные элементы одежды в древности несли защитные функции от злых сил, они, украшая, располагались на наиболее ответственных частях человеческого тела — на груди, животе. На половецких статуях украшения одежды располагаются именно так: на рукавах, на нижних полах кафтанов и на груди (95, табл. 11—14). Другие же украшения прикрепились непосредственно к ткани — на рукавах и полах одежды. Судя по нанесенным на камне рисункам, это не могло быть вышивкой, как предполагает С. Плетьева (94, с. 211). По характеру узоров, укрупненности мотивов скорее можно предположить наложение другого материала путем аппликации, может быть, из кожи или меха, с металлическими накладками. На аппликационную первооснову украшения указывает не только упрощенно геометрический плоский рисунок на «одежде» статуй, но могут свидетельствовать также и экономические и хозяйственные возможности кочевников. Этот способ украшения половеццы могли унаследовать у древних кочевников Евразии. Скифы, например, широко применяли накладные украшения из золотой фольги и золоченой кожи как на конских уборах, так и на одежде (103, с. 208—209). Именно подобный тип украшений подтверждает и меховая оторочка на женском платье Байрымского захоронения. По всей видимости, крупными металлическими пластинками были обшиты края мужского бешмета на Этокской статуе. Археологические материалы показывают, что костюм алан был украшен не

только золотым шитьем, но и аппликацией из золоченой кожи (97). А поскольку известно, что техника аппликации составляла основу орнаментальных построений во многих видах искусства тюркоязычных народов, то нельзя отказаться от предположения, что привычным способом украшения и одежды у древних кочевников — предков карачаевцев и балкарцев — был именно накладной декор.

Вывод о том, что техника золотого шитья «вприкреп» произошла от аппликации, высказала еще Е. Студенецкая в работе об украшении кабардинской одежды (108, с. 172). Правда, подтвердить это положение фактическим материалом из адыгского народного искусства оказалось весьма затруднительно, поэтому за примерами ей приходилось обращаться к соседним народам — к балкарцам и карачаевцам. В самом деле, в народном декоративно-прикладном искусстве именно этих народов обнаруживается гораздо больше данных, свидетельствующих о генетической преемственности золотого шитья от техники аппликации. Именно у тюркоязычных карачаевцев и балкарцев аппликация до сих пор имеет такое широкое распространение в войлочном ковровом производстве. Нет ничего удивительного и в том, что в карачаево-балкарском женском костюме сохранился древний способ украшения платьев металлическими бляхами, и во многом определил развитие стиля и декоративного убранства их одежды (рис. 67—69).

Если в этой связи рассматривать золотое шитье на женских платьях, то станут понятными наиболее характерные его художественные особенности — укрупненность и лаконизм элементов вышивки, ритмическая строгость композиционного расположения их на платье, характер сочетания золотых и серебряных нитей в одном мотиве. Наглядным примером можно считать платье Башиевой Бадихан из Аушигера (Экспедицией КВНИИ в 1964 г. были найдены остатки этого платья и по ним сделана художником М. Шейблер реконструкция). Черная плотная ткань репса украшалась по разрезу подола серебряным шитьем зубчатообразной формы. В середине каждого зубца в черном овале золотыми нитками вышит рогообразный мотив. (Аналогичный мотив такого же крупного размера мы видели в золотом шитье упоминавшегося кафтанчика Байдаевой Арюжан). Удивительная цельность и монументальность всех деталей украшения платья представляются довольно необычным художественным эффектом. Только существование на предшествую-

щих этапах совсем другого, более плотного материала могло подсказать для узора шитья подобные монолитные формы. Именно в этих формах золотого шитья легко представить на месте сплошь зашитых зубцов аппликацию из кожи, а сверху или в промежутках между зубцами — нашитые рогообразные или трилистниковые золотые пластинки.

Таким образом, интересный сам по себе принцип художественной аппликации мог одновременно сосуществовать с металлическими накладными бляшками. Очевидно, именно на этом сочетании отделочных материалов складывался и прием орнаментального решения платья Кулизар Ардухановой из Учкулана. Тюльпановидный цветок, вышитый золотыми нитями, крепится в чуть удлиненный пятиугольник красного бархата. Этот художественный прием как бы двойной аппликации на сочетании двух материалов в одном орнаментальном мотиве создает особый эффект укрупнения. Он выявляется и некоторой обособленностью мотива и при определенной разрозненности деталей композиции отличается в то же время броскостью красочного решения, построенного на красных созвучиях серого, красного и золота.

Очевидно, украшения платьев металлическими пластинками играли значительную роль и были широко распространены в женской одежде еще с древности. Металлические бляшки на одежде обнаруживаются археологами у предков карачаевцев и балкарцев в захоронениях XIII—XV веков.

В современной народной женской одежде металлические узорные пластинки употребляются наподобие элементов вышивки. Мы уже говорили о распространении металлических рогообразных мотивов в виде застежек, применяемых на женских кафтанчиках. Необходимой деталью к таким застежкам являлись пластинки такой же рогообразной формы, пришиваемые в угол подола. Эта линия металлических украшений в женских платьях особенно интенсивно развивалась в Карачае. Так, по хранящемуся в ГМЭ комплекту серебряных украшений из Учкулана можно представить наглядно характер узорных металлических фигур на платье (табл. 40—6, 7). В углу подола помещалась треугольная орнаментированная пластинка с вырастающими из ее основания рогообразными завитками. Такие же роговые завитки чередуются на пластинках, пришитых вдоль разреза платья. Но усложненная форма рогов напоминает уже собой растительную ветку. Этот растительно-рогообразный мотив тоже рит-



Рис. 68. Балкарка в традиционном платье, с. Безенги

мически располагается на подоле у разреза платья, укрепляясь здесь на цепи пластинок, соединенных между собой подвижными колечками. Это было вызвано условиями ношения платья, необходимостью свободного движения складок.

Из подобных же элементов (рогообразных веток), скрепленных между собой, был изготовлен и браслет — еще одна составная часть данного комплекта украшений. Соединенный на шипах более устойчиво, браслет надевался на руку поверх рукава платья, причем, далеко выступающие роговые спирали своей чеканной узорной поверхностью плотно, как вышивка, закрывали ткань. По характеру ромбического узора на пластинках, по форме рогообразных завитков, украшенных лепестками, можно говорить о национальной самобытности этого украшения, о влиянии овцеводческих традиций (рис. 68). Сами ювелирные детали могли быть изготовлены опытными мастерами на стороне, но определялись явно вкусом заказчиц.

Сохранившийся с древности художественный принцип прикрепления украшений на ткань одежды в виде металлических пластинок сохраняется на отдельных национальных

платьях и поныне. Бронзовые бляшки платья А. Мизевой из Хурзука имеют геометрическую форму с тупыми, но явно растительного характера отростками. В сочетании с золотым галуном, ограничивающим на платье вертикальное поле для этих украшений, эти бронзовые литые фигуры напоминают как формой, так и расположением некоторые фигуры золотого шитья (табл. 40—1).

Более тонкий по силуэту узорный мотив, изобличающий руку опытного ювелира, мы видим на платье М. Хапчаевой (Карачаевск). Этот мотив, явно более позднего происхождения, построен на сложных изгибах тонкого стебля, снабженного лепестками в виде традиционных трилистников (табл. 40—2).

Таким образом, по характеру орнаментики золотого шитья карачаевской и балкарской женской одежды можно легко угадывать в его первоисточках две техники — аппликацию и металлические пластинки, разные как по художественно-стилевым особенностям, так и по времени их зарождения. На этой основе и вырабатывалась характерная для национальной вышивки техника золотого шитья «вприкреп». Эта техника шитья создавалась путем накладывания металлических нитей на высокую нитяную основу — подкладку. Полученная таким способом вышивка имела почти объемную рельефность, сохраняла сходство с литыми металлическими фигурками. Золотые нити в шитье накладывались плотными рядами, скреплялись тонкой шелковой ниточкой. Готовая деталь, срезанная с ткани, на которой она вышивалась, еще проклеивалась с изнанки клеем, что придавало ей не только прочность, но и монолитность. Для выявления металлического блеска вышитой фигуры ее специально проглаживали кабаньим клыком. И только после всего этого вышивку пришивали на назначенное в одежде ей место и обшивали сутажем.

Нельзя здесь не отметить, что сам этот процесс украшения платья в своей последовательности почти целиком повторяет технику аппликации на войлоке. Только подражанием аппликативной технике можно объяснить создание и способ перенесения отдельных деталей самой вышивки на одежду из другой ткани. Шнур применялся не только для обшивки нашитых деталей, но играл большую роль в организации всей композиции золотого шитья, что тоже было обусловлено своеобразием техники аппликации. Придавая вышивке сходство с металлическими бляшками путем лощения кабаньим клыком, мастерицы вступали в противоречие с самим принципом

вышивки, что уже отмечала Е. Студенецкая (108, с. 172) в своей работе об украшениях кабардинской одежды. В самом деле, сплошной металлический блеск скрадывает богатую фактурную разработку вышитой детали, то живописное богатство, которого добивается мастерица в процессе вышивания, и это тем более разительно, что многовековой практикой мастериц накоплен большой художественный опыт в разработке внутренней поверхности шитья (табл. 41).

Накладывая золотую нить на подготовленную ткань, мастерица подхватывает ее другой иглой, прикрепляя на определенном расстоянии шелковинкой. Эта система ритмических чередований прикрепа золотых нитей создает своеобразный фактурный рисунок на самой плоскости шитья, оживляя и обогащая узор.

Если при технике гладью все нити ложатся прямолинейно на плоскости, то при технике «вприкреп» направление движения нитей разнообразится порой даже в пределах одной детали. Балкарские и карачаевские мастерицы создали множество различных рисунков переплетения нитей, которые представлены на приведенной схеме.

Нити могут переплетаться простой сеточкой (мастерицы называют этот рисунок «тертгюл тахта»), или косыми штрихами (басма тахта) — это наиболее простые способы наложения нитей. Но рисунок ниток может и усложняться — быть елочкой (чалдыш тахта, табл. 41—7) или в виде кирпичной кладки (узун тертгюл тахта, табл. 41—8). Вертикально положенные нити «иногда прочеркиваются» длинными диагоналями (тыякь ургъан тахта, табл. 41—9), а характер рисунка при этом меняется от количества нитей в одном пучке и угла его направления. Самым распространенным в народном золотом шитье можно считать рисунок ромбического характера. Причем, ромбики могут заполнять плоскость сплошь или быть разграниченными при помощи рамок. Ромбики различаются и густотой решетки, то более дробной, то разреженной (ючгюл тюшген, табл. 41—2—15). Расположенные в шахматном порядке ромбики «прочеркиваются» длинными нитями попеременно то вправо, то влево. Так образуется рисунок, знакомый нам уже в кошмак кыйыкь забиле — «заплетающиеся ноги». В золотом шитье этот мотив часто развивается в сторону усложнения. Вокруг клеток более длинными пучками нитей образуются как бы ограничивающие рамки, которые к тому же пе-

ресекаются между собой, организуя этим удивительно живую, подвижную поверхность.

В золотом шитье редко используется лишь один способ переплетения нитей. При заполнении плоскости вышивки применяются разнообразные сочетания различных швов, очень живописные сочетания золотых и серебряных нитей. В одном рисунке соединяются и коротко нанесенные косые стежки, и длинные пучки нитей, спокойно лежащие по горизонтали; пересекающиеся длинные «лесенки» замыкают между собой крупные ромбы, разбитые, в свою очередь, на треугольники (дуаа тухтуй). Эти ритмы чередования коротких и длинных штрихов, сочетание крупных и мелких площадок самой разнообразной формы даже при строгом подчинении их общему контуру, удивительно разнообразят фактуру золотого шитья, выявляя ее благородство, повышая игру светотени.

Нельзя не обратить внимания на соединение в шитье золотых и серебряных нитей. В этом прослеживается определенная закономерность, вероятно, унаследованная от более древней техники накладывания на одежду металлических пластинок, или двойной аппликации. Из серебряных нитей, как правило, создается фон, на котором прорисовываются более существенные детали шитья, выполняемые золотом. Наиболее выразительно эта особенность проглядывает в таких крупных деталях вышивки, как угловые мотивы, которыми зашиваются углы подола платья у вертикального разреза и парукавные подвески (табл. 42).

Угол полы женского кафтанчика или платья заполняется обычно сплошным монолитным мотивом в форме треугольника. Вызвано ли это техническими задачами заполнения данной плоскости, или в этом месте должно было помещаться ответственное изображение, стилизованное до треугольника, сказать трудно. Скорее всего, в основе углового мотива можно угадывать стилизованное изображение головы барана — священной эмблемы овцеводов, возможно, перешедшей к горцам еще от степных кочевников.

В чисто орнаментальном виде этот символ видится и в изображении рогообразных завитков, растущих из треугольника (табл. 42—1, 11, 12, 21). Этот мотив постепенно разлагается на составные части, каждый завиток которых показан самостоятельно стоящим на основании совместно с вертикально помещенными между ними трилистниками (табл. 42—4, 7). И даже явно выраженные «бараньи рога» в руках мастериц в узорах золотого ши-



Рис. 69. Металлические украшения на подоле женского традиционного платья, с. Безенги

тия не сохраняют чистоту формы, а сплошь и рядом превращаются в растительный орнамент (табл. 42—9, 14, 17, 20). Очень популярный элемент карачаево-балкарского орнамента — трилистник, здесь тоже вписывается между роговыми спиралями и разрастается в более сложных вариантах в цветочные формы (табл. 42 — 13, 15, 16, 20). Довольно часто мотивы золотого шитья превращаются в вычурные очертания тюльпановидных цветов с листьями (табл. 42—17, 18).

В линии развития углового мотива и превращения его в ажурную форму можно проследить несколько моментов. Сначала сплошная плоскость треугольника облегчается зигзагообразными полосами. Его монолитность разбивается и введением других элементов, например, рогов, вышитых на его плоскости нитками другого цвета. Но образовавшиеся ажурные формы все-таки не

теряют связи с роговой первоосновой, которая просматривается и в сложных растительных фигурах угловых мотивов (табл. 42—16, 19, 21).

Обилие форм и мотивов золотого шитья, выполняемого карачаевскими и балкарскими мастерицами, при всей своей художественной выразительности укладывается в довольно узкие рамки традиционных композиций. На кафтанчике вышивка занимает нижние полы и рукава. На платье шитье располагается часто вдоль разреза и вниз по подолу. Шитье и на рукавах платья (вышивка) встречается в тех случаях, когда оно не переносится на специальные нарукавные подвески.

Гораздо большим разнообразием отличается золотое шитье в самих деталях этих композиций.

Из самых простейших фигур в орнаментике золотого шитья на подоле женских платьев встречаются кружки. Как правило, в двухцветной вышивке они выделяются золотыми нитками. Отголоски ли это астральных знаков, или имитация золотых монет, установить трудно. А может быть, распространённость этого мотива объясняется простотой его выполнения. И можно объяснить популярность этого мотива преемственными связями с древними кочевыми культурами. На шерстяной поверхности одежды скифов нашивался орнамент из спирального завитка с золотой круглой бляшкой, нашитой в центре спирали (403, с. 57, рис. 33). В балкарско-карачаевской вышивке плотные, чуть рельефные, как бы литые, кружки благодаря специфичности техники золотого шитья «вприкреп» и в самом деле напоминают пришитые к платью золотые монеты (табл. 43 — 2, 3).

Из серебряных нитей, так же как и из золотых, плетется окантовочная тесьма, которая входит существенным компонентом в общий рисунок шитья. Шнур не только ограничивает плоскость самой вышивки, придавая ей завершенность, но выполняет при этом и техническую роль — скрадывает места стыка вышитых деталей на ткани. Важную роль играет шнур и в организации всей композиции, поскольку с его помощью выкладываются стебли и соединительные центровые линии, чаще всего в виде завитков. Шнур, в национальном золотом шитье призван объединить все его укрупненно разрозненные детали в одно целое. Те же круглые мотивы за счет шнура могут усложняться, превращаясь при помощи «лучей» в звезды. Дальнейшее развитие кружкового мо-

тива в более законченный узор (сами по себе кружки с трудом могут восприниматься узором) можно видеть в появлении между кружками двойной связующей линии, а также в прорастании самих кружков трилистниками. Тонкий золотой шнур своими зигзагообразными движениями объединяет в четком ритме основные фигуры, даже выявляет выпавшие из орнаментального ряда звенья, образуя треугольные выступы (табл. 43 — 6, 7).

Примитивность подобных орнаментальных форм вышивки, простота их сочленений в композиции линий раз подтверждают происхождение их из древней аппликативной техники. Но художественный принцип аппликации в новом материале — в золотом шитье с течением времени получает дальнейшее развитие. Если сначала в укрупненных и лаконично чеканных формах вышивки еще легко прочитывается их металлическая основа, то потом композиция строится уже по более живым растительным формам гибкими побегами и измельченными листьями (табл. 43 — 8—10).

Что касается растительных мотивов в золотом шитье, то они развивались так же, как и в ковровом орнаменте и в той же последовательности на более древней геометрической и зооморфной (в основном, «рогообразной») основе (табл. 44). Рогообразный мотив орнамента, рассмотренный нами в металлических застежках кафтанчика, широко используется в золотом шитье, украшающем подолы платья. В пользу преемственности этого мотива на национальной основе свидетельствует многообразие его развитых форм. Если сначала растительные элементы появляются на концах рогообразных мотивов в зачаточном виде (в виде почек, листовидных отростков), то на другом конце эволюционного развития в растительных элементах уже с трудом угадывается их рогообразная первооснова.

Рогообразный мотив в сочетании с трилистником путем эволюционного развития может превратиться в довольно сложный геометрический элемент, включающий в себя ромб, с круглыми наростами по углам. А роговые отростки, как бы обнимающие его с двух сторон, прямо ассоциируются с растительными мотивами. Даже небольшие трилистники с двойной роговой спиралью между ними порой склонны превращаться в древоподобные формы, становясь все более пышными и очень ветвистыми.

Но, пожалуй, самое большое распростра-

нение в золотом шитье из растительных мотивов получил трилистник. Он появляется в самых разнообразных формах и сочетаниях. Это могут быть три округлые лепестка, выступающие из вершины зигзагообразной линии соединительной тесьмы. Так образуется мотив, знакомый уже из народной орнаментики — «алма терек» — «ветка яблони» (табл. 44 — 5—8). Трилистник сначала как бы прорастает из сомкнутых треугольников, еще несколько огрубленный и не связанный окончательно жесткими геометрическими фигурами. Но уже в самих даже упрощенных формах трилистника заложена известная измельченность, и когда с течением времени трилистники вышиваются гладью, тогда мотив по праву носит название юч бармак — «три пальца», именно за эту жесткую измельченность, этот же трилистник рядом трехлепестковых цветочных мотивов встречается в отдельных композициях вышивки (Х. Джапуева, Кичмалка). Располагаясь в ритмической последовательности на подоле платья вдоль вертикального разреза, этот композиционный прием в своей сущности повторяет уже рассмотренные вышивки с кружковым мотивом. Более сложное построение отличает вышивку на платье М. Геграевой (Эльтюбу), где отдельные звенья трилистника объединены при помощи тесьмы, хотя последняя и не лишает свободы и непринужденности их общий рисунок. Определенной целостностью и строгостью мотивов золотого шитья выделяется платье Б. Байкипиновой из Верхней Балкарнии. В рисунке угадывается рогообразная первооснова главного элемента, прошедшего длительный путь эволюции. Теперь это изящные стебли (правда, расположенные на вышивке несколько отрывочно, горизонтальными парами), которые прорастают двойными трилистниками (табл. 43 — 5; рис. 70).

Вьющийся стебель, окаймляющий борта бешмета жезского балкарского костюма Тбилисского музея аналогичен веткам трилистника на рассмотренных раньше платьях. Но здесь вместо трилистника в той же ритмической последовательности в изгибах стебля помещаются округлые резные листья. Этот типично восточный мотив, вероятно, принесен вместе с узорными тканями. Хотя нельзя не отметить, что он довольно часто применяется в местном ковроделии и особенно камнерезном искусстве.

К излюбленным растительным мотивам золотого шитья в Балкарнии и Карачае можно отнести и тюльпановидный цветок. На



Рис. 70. Украшения на женском платье

его основе для украшения платья иногда создаются целые композиции (табл. 45). В огрубленной их жесткости, массивности составных деталей еще часто прослеживается связь с аппликацией (табл. 45—1—5). Более измелчечно, хотя по-прежнему лаконично, выглядят тюльпановидные мотивы вышивки на женском карачаевском костюме З. Хапчасовой из Карачаевска (табл. 45 — 6, 7). В платьях с цельной юбкой композиция золотого шитья может строиться из цепи угловатых мотивов (табл. 45 — 8). Интересно прослеживаются композиционные связи тюльпановидных мотивов с предшествующими формами, когда между двояными тюльпановидными цветами помещаются гладкие разрозненные кружки, ассоциирующиеся с золотыми монетами.

С появлением новых фабричных материалов для одежды возникают и новые воз-

можности применения для украшений. Биссер, блестки в сочетании с золотым шитьем сообщают вышивкам новые декоративные качества, хотя при этом формы украшения изменяются в сторону большего измелчения, сухости. Показателем упадка профессионализма в украшении одежды была возникшая в конце XIX века вышивка гладью, более дешевая и потому более распространенная.

Если рассмотренные мотивы золотого шитья, составляющие симметрично расположенные по обсем сторонам разреза платья орнаментальные полосы, занимают центральное место в общей композиции его украшений, то меньшие по размеру вышивки рукавов и нарукавных подвесок играют не менее важную роль в его общем декоративном оформлении.

Внимательно рассматривая отдельные звенья общей цепи развития форм женской одежды, в частности, сложение рукава, мы уже убедились, что лишённые практической целесообразности и чрезмерно длинные, но очень декоративные нарукавные подвески, по моде конца XIX века развивались на основе украшений рукава кафтанчика. Появившееся верхнее платье «чепкен» с длинными рукавами скрывало его вышитые части. Но поскольку декоративно-смысловая нагрузка считалась совершенно необходимой для завершения костюма, то орнаментальные мотивы с пол кафтанчика перешли на полы платья, а вышивки, помещавшиеся на рукаве, соответственно переместились на лопасть нарукавной подвески. Благодаря представившейся свободной плоскости орнамент подвески развивается в довольно сложный, декоративно самостоятельный элемент украшения костюма. При этом всегда сохраняется строго определенная схема композиции, выразительная даже при довольно ограниченном количестве орнаментальных фигур.

Самые примитивные из всех нарукавных вышивок сохраняют в своей композиции древние мотивы, знакомые нам по тюркскому орнаментальному кругу (табл. 46). Ромб с лепестками на его вершинах занимает на рукаве кафтанчика Байдаевой еще центральное место, подчиняя себе роговые завитки и трилистник, вырастающие из основания обшлага, обшитого галуном (табл. 46 — 3). Этот ромб с отрезками, плотно зашитый золотыми нитями, явно напоминает своей монолитной формой металлическую пластинку. Став главной фигурой в композиционном построении нарукавника, ромб организует

вокруг себя сочетания с роговыми мотивами и с трилистниками (табл. 46 — 4, 6—10). Очень характерная деталь композиций нарукавной вышивки — разбросанные по его полю плотно расшитые золотыми нитями кружки (похожие на те, что встречались в вышивках подола платья).

Все фигуры орнаментальных композиций подвесок — ромб, кружки, треугольники, даже трилистники, — отличаются той массивностью, что опять-таки невольно ассоциируется с аппликативными или металлическими формами украшений. Особая плотность вышивки на рукавах кафтанчика, ее конструктивная стабильность, в основу которой положена строгая центричность, равновесие крупных элементов и ответвляющихся от них более мелких фигур, соединенных при помощи шнура, стали композиционной основой нарукавной подвески.

Само возникновение нарукавных подвесок, как уже говорилось, относится к периоду формирования верхнего женского платья, что поставило мастериц перед необходимостью перенести золотое шитье с бешмета на новую деталь и внести в узор необходимые изменения. По традиции в нарукавниках сохранялась ткань кафтанчика и его составные элементы узора. Несколько видоизменилась только общая композиция, став более свободной, распластанной на овальной плоскости. В композиционной цельности большую роль играют шнуры, связывающие между собой орнаментальные детали.

Если взять шитье одной из простейших подвесок, то она может стать основной при рассмотрении более сложных композиционных построений. Как правило, стержень композиции вышивки вырастает из треугольного основания. По главной его оси располагается центральный ромб, вокруг которого наращиваются более легкие второстепенные элементы — бараньи рога, кружки, трилистники. Орнаментация простейшей подвески сводится к организации золотых кружков с помощью тонких шнуров (табл. 46 — 13, 14, 17, 18). На них, как на «ножках», поднимаются кружки от вершин центрального ромба. Спирально закрученный шнур, выходящий из боковых вершин ромба, тоже оканчивается плоскими шитыми кружками. Строгая центрическая композиция нарукавника отличалась бы некоторой схематичностью, если бы не эти мягко круглящиеся спирали золотого шнура, заполняющие всю основную поверхность.

Линейно-геометрический орнамент другого

типа нарукавников отличается также центрическим построением, где их основное поле более плотно заполняют трилистники, расходящиеся от ромба (табл. 46 — 15, 16, 19, 20).

Как самые сложные воспринимаются композиции подвесок с двумя парами рогообразных мотивов, свободно раскинувшихся на плоскости. Это построение органично замыкает крупный трилистник, плавно вписывающийся в пижнее закругление. Но даже трилистники этих сложных орнаментальных построений не могут окончательно вытеснить традиционные кружки. Сдвигаясь с крупным трилистником главной оси, они могут превращаться в неожиданно новые мотивы (табл. 46 — 21—24).

Овладевая плоскостью нарукавной подвески, мастерицы все более свободно варьируют основные элементы орнамента, добываясь все большей изысканности. Со временем треугольное основание исчезает почти совсем и упругие завитки спиралей стелются на поверхности все более непринужденно. Центральный ромб прорастает трилистниками уже и с боковых сторон. Построенные по оси, парные спирали упруго повторяют своими круговыми движениями округлую форму самой лопасти. Традиционная в своей основе та же четкая композиция, упругие ее ритмы в чередовании элементов завершаются все большей свободой построения и разнообразием растительных деталей. Разрабатываются сложно изысканные тюльпановидные мотивы (табл. 46 — 26). Боковые спирали, закругляясь от средних ромбов, варьируются иногда до четырех пар разной сложности и степени их изгиба (табл. 46 — 22). Если в отдельных случаях спирали сохранили сходство с традиционным «кочухар мююзом», то теперь уже явное тяготение только к растительным образам (табл. 46 — 27, 28).

Активизируется еще более роль шнуров. Их тонкие извилистые линии, превратившись в цветочные стебли, сообщают орнаментальным растительным строениям особую легкость и изящество. Центральные ромбы постепенно теряют свое господствующее положение в композиции подвески. Они уменьшаются в размерах, а затем уступают свое место явно цветочным мотивам. Появляются в центре многолепестковые цветы с остроконечными отростками. Хотя они и связаны в единую композицию по традиционной схеме, данные подвески тем не менее принимаются несколько обособленными в русле на-

циональных форм. По всей вероятности, мы здесь имеем дело уже с заимствованиями, еще не совсем адаптировавшимися на новой почве.

Аналогичные цветочные мотивы в золотом шитье чаще всего встречаются на девичьих шапочках, на бытовых предметах — кисетах, подчасниках, детских подушках. Обычно и выполняются они уже в более поздней технике — вышивке гладью, связанной с влиянием городской культуры. Вышивка, выполненная в технике глади, применяется и на новых формах платьев, сложившихся к началу XX века. Это платье с цельным подолом, где вышивка располагается отдельными, не связанными между собой мотивами. Здесь в декоре широко используются такие фабричные материалы, как стеклярус, позументы, крученый разноцветный шелк, бисер. В этом качестве вышивка постепенно теряет свою самобытность, внутреннюю логику.

Длительные тесные культурные контакты живущих по соседству народов Северного Кавказа, одинаковые природные условия и общность исторических судеб привели к формированию в значительной мере сходных художественных вкусов, во многом способствовали сложению одинаковых форм общенациональной горской одежды.

Так, например, сходство эстетического вкуса горских народов Северного Кавказа выразилось не только в общих формах мужского костюма, но и в его своеобразных функционально-декоративных украшениях, таких, как кийжал и газыри. Это придавало неповторимое своеобразие облику кавказского костюма. Если мужской костюм особой сдержанностью цвета и форм, блеском оружия и газырей являл собой черты воинственности, своеобразного изящества, то женский

праздничный наряд наиболее характерными своими чертами вызывает ощущение большой жизнерадостности и в то же время спокойной величавости и монументальности. Зрительно эти качества воплощались и в ярких красках богатых тканей и в контрастном их сопоставлении. Черты праздничной приподнятости женского костюма нашли воплощение и в линиях кроя, и в формах отдельных элементов: расходящихся полах платья. А свисающие чуть ли не до пола нарукавные подвески, свободно ниспадающие складки пали, тяжелые бархатные и парчовые ткани придавали ему определенную статичность. Характерно, что наиболее полно эстетические качества этой одежды раскрываются в танце горянки, торжественно медленных и плавных ритмах ее движений.

Общий характер украшений женской одежды вытекает из тех же художественных истоков, что и формы других видов народного искусства Балкарии и Карачая, например, ковроделия и резьбы по камню, где также наглядно просматриваются две главные культурные струи — степная кочевническая и местная кавказская. Они слились воедино в формах костюма, но сохранили свои отличительные особенности в его украшениях. Если металлическим украшениям, например, нагрудным застегкам, подвесным «гремущкам» и т. д. находятся аналогии в древних кавказских культурах, то в элементах золотого шитья, в тесной преемственности аппликационной техники, исконно степной в своей основе угадываются традиции кочевых культур. Многие орнаментальные образы золотого шитья подтверждают тюркскую линию влияний: часто повторяются многие мотивы войлочных ковров, которые наиболее полно отражают общие принципы развития национального орнамента.



Глава IV

РЕЗНЫЕ НАДГРОБНЫЕ СТЕЛЫ

Уже в самом факте увековечивания памяти умершего особыми знаками — ритуально-вещественными ли, изобразительными ли — заложена идейная первооснова надгробного памятника. По этой причине древние надгробия всегда находятся в поле зрения исторической науки. В сложившемся наборе обрядовых элементов захоронений нашли отражение не только религиозные убеждения, но и определенные черты народного мировоззрения вообще. С точки зрения знакомства с духовной культурой народа надгробные камни дают также чрезвычайно интересный материал для наблюдений и выводов относительно сложения определенных эстетических принципов народного творчества.

Ярко выраженная самобытность надгробных памятников Северного Кавказа, канонизация их форм обусловлены несомненной близостью культуры народов этого многонационального края.

Памятники эпохи бронзы на Северном Кавказе рассказывают об истоках орнаментального искусства. Ранние этапы его развития во многом определялись древними языческими верованиями.

Заметный след оставило здесь христианство, особенно в аланской культуре. И хотя впоследствии эта религия была вытеснена в большинстве районов исламом, но еще долгое время она продолжала воздействовать на Северный Кавказ через соседнюю Грузию.

Строго установленный ритуал мусульманского захоронения способствовал выработке единого стиля, особенно на предметах, связанных с религиозными обрядами, — культовой архитектуре, надгробных памятниках. Создались предпосылки для развития

камнерезного искусства, впитавшего в себя местные художественные традиции. На общем фоне культур Северного Кавказа особенно ярко выделялась дагестанская художественная школа камнерезов с ее древними собственными корнями и непосредственными связями с культурами Ближнего Востока, Закавказья.

Уже сам ритуальный смысл надгробного памятника исключительностью своего назначения определяет консервативность его форм, сохранность многих древних приемов украшения. В некоторой замедленности развития их форм, так же как и устойчивости локальных вариантов резных камней, заключены наиболее характерные признаки этого вида искусства. По самой своей сути и свойствам материала камнерезное искусство тяготеет к обобщенно-монументальным формам.

На резьбу по камню важное воздействие оказали и генетические связи с древнетюркскими культурами. В антропоморфных стелах мусульманских надгробий далекими отголосками угадываются формы половецких каменных баб.

Не последнюю роль в развитии камнерезного искусства сыграли социально-экономические факторы и наличие в горах необходимого камня. Так, слоистый камень твердых пород, весьма трудный для обработки гранит мог способствовать выработке особых форм плоских стел, украшенных жестким графическим рисунком. Этот стиль был связан и с бедным набором инструментов по обработке камня, которым пользовались мастера в глухих аулах, особенно на ранних этапах развития камнерезного искусства. В то время, как мягкие породы камня позволяли резчикам разнообразить формы надгробий, при-



Рис. 71 (1). Резные надгробные стелы, с. Шканы

давая им более сложный силуэт. Этому же способствовал и обогащающийся инструментарий мастера.

Необходимо отметить, что в отличие от других народных ремесел карачаевцев и балкарцев, в камнерезном деле довольно рано наметилась специализация. Благодаря сложности самого процесса изготовления резного надгробия, трудоемкости обработки материала для выполнения заказов обращались к специально подготовленным мастерам. А поскольку неотъемлемой частью мусульманского памятника являлись тексты из Корана и надписи на арабском языке, то мастер в этом виде искусства должен был быть достаточно образованным человеком. Часто резчики по камню принадлежали к духовному сословию. Да и обучение камнерезному мастерству, так же как и духовное образование, часто было связано с поездками в Дагестан, в крупные центры художественных ремесел, что тоже было доступно, как правило, лишь людям состоятельным.

Особое развитие камнерезное искусство получило в карачаевских аулах Карт-Джурт и Старая Джегута.

Запасы мягкого разных цветов песчаника, а главное, светлого известняка, позволяющего выполнять детали любой тонкости и сложности, определили сложение в этих аулах своеобразного промысла. Правда, он находился еще в зачаточной форме, но уже с выделением мастеров, специально занимающихся резьбой по камню. В ауле Карт-Джурт работали не только карачаевские резчики, но время от времени здесь обосновывались и дагестанские мастера. Вероятно, это были отходники, в силу особых экономических обстоятельств вынужденные уходить из дома на заработки, что практиковалось не только в камнерезном деле, но и во многих других ремеслах в конце XIX — начале XX века.

Это дагестанское влияние непосредственно способствовало обогащению карачаевского и балкарского камнерезного искусства. Хотя, с другой стороны, пришлым мастерам приходилось считаться со вкусами заказчиков и подвергаться воздействиям местных художественных традиций.

Благодаря таким тесным творческим контактам, способ обработки камня в Дагестане,

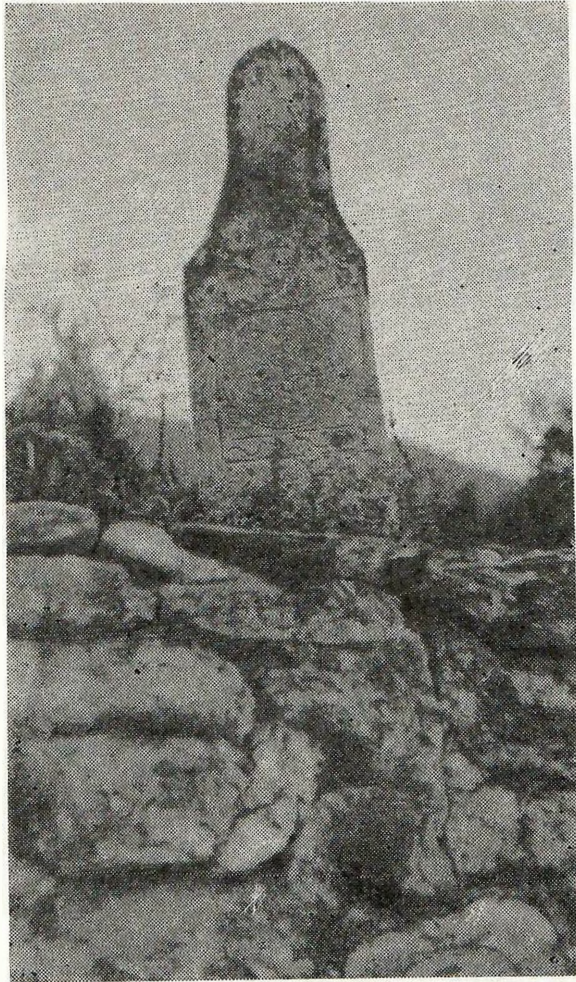


Рис. 71 (2). Резная надгробная стела, с. Советское

описанный исследователями дагестанского камнерезного искусства, почти полностью совпадает с теми техническими приемами, которые выработали в своей практике балкаро-карачаевские мастера.

Во дворе Абазалиевых в селении Старая Джегута, где работали братья, резчики по камню, еще до сих пор лежит полуобработанная каменная глыба, припасенная для надгробного памятника. Такие заготовки мастер обычно запасал впрок в каменоломнях, находившихся в окрестностях аула. Иногда приобретались плиты у каменотесов по сходной цене. Но чаще всего камень в полуобработанном виде привозили сами заказчики.

В начале каменную заготовку мастер отесывает при помощи обыкновенного топора и тяжелого молота, скалывая крупные выступы. Потом поверхность обрабатывается специальным инструментом, сделанным из обык-

новенной лопаты, только обрубленной в виде прямоугольника. На выровненную, тщательно подготовленную поверхность наносится узор, чаще всего при помощи трафарета. Мастер пользовался для его обводки плотничьим карандашом или шилом, процарапывая только контуры рисунка; применяется мастером также деревянная линейка и металлический, часто самодельный, циркуль. Описанный П. М. Дебировым (41, с. 206) любопытный способ нанесения узора на каменную плиту при помощи песка известен и карачевским камнерезам. Способ, вероятно, имеет старые традиции и употреблялся очень опытными мастерами из-за отсутствия бумаги для трафаретов. Песок насыпался ровным слоем на поверхность камня, которая предназначалась для украшения резьбой. Концом палочки мастер прорисовывал весь узор, уточняя его по ходу нанесения рисун-

Рис. 71 (3). Резная надгробная стела, с. Шики

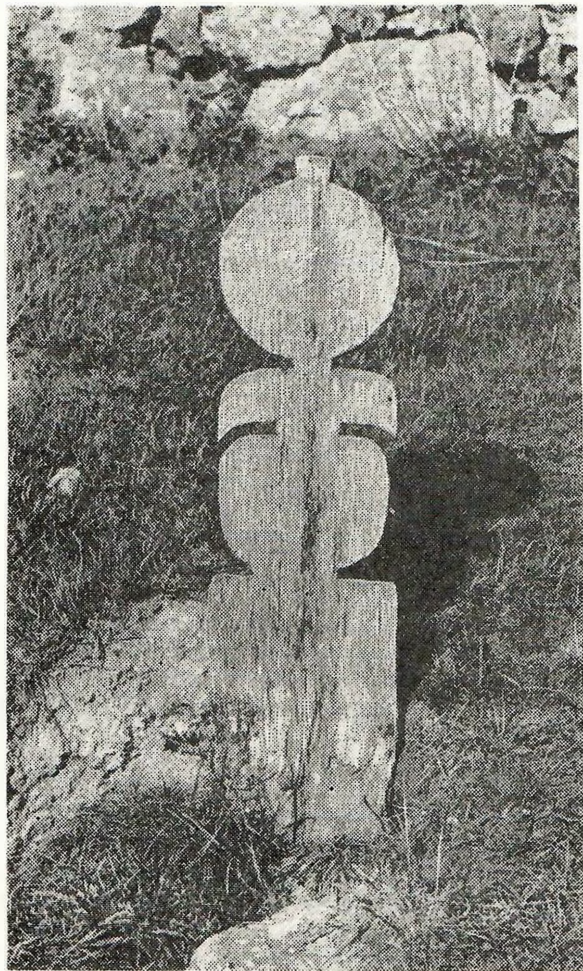




Рис. 71 (4). Резная надгробная стела,
с. Карт-Джурт

ка. Закреплялся рисунок путем процарапывания линий гвоздем или шилом. Сам процесс резьбы по камню заключался в выбирании (снятии) фона вокруг нанесенного на плоскость изображения. Это делалось посредством зубил различных размеров и стамески.

Готовый орнамент, вырезанный на лицевой поверхности надгробной плиты, окрашивался масляными красками, что, несомненно, придавало ему дополнительную выразительность. Поскольку краски не отличаются большой прочностью, особенно под воздействием атмосферных влияний, то теперь резную поверхность надгробия оживляют лишь оставшиеся на ней красочные пятна, удивительно органично слившиеся с общей каменной массой. В силу этого узор карачаевских и балкарских надгробий воспринимается прежде всего как каменный рельеф. Несмот-

ря на определенное единство рассматриваемых памятников, изготовлявшихся из камня, а иногда и из дерева, надгробия Балкаррии и Карачая были весьма разнообразны (табл. 47).

Надо полагать, что каменные резные надгробия могли заказываться только зажиточными слоями населения. Бедняки обходились камешной обкладкой могилы и простым гладким камнем в ногах — аяк таш, и чуть более крупным камнем в изголовье — баш таш.

В зависимости от материального достатка заказчика камень, поставленный в изголовье, мог быть разной величины и даже конфигурации, в пределах, конечно, требований веры и национальных традиций. Разной степени сложности украшения помещались на его гранях. Камень в изголовье могилы — баш таш — чаще всего принимает форму декора-

Рис. 71 (5) Резная надгробная стела,
с. Старая Джегута





Рис. 71 (6). Резная надгробная стела,
с. Карт-Джурт

тивной стелы. На нем концентрируется художественная информация надгробия. Воспринимается он уже самостоятельно, как специально обработанная стела, имеющая название с определенным значением — сын таш — намогильный камень.

Связанные с заупокойным культом сын таш отнюдь не всегда устанавливались на месте захоронения, так же как и у некоторых других соседних народов, к примеру, у кабардинцев. Обычай ставить погибшим на чужбине памятные стелы на перекрестках дорог у адыгских народов сохранился и в наши дни. У балкарцев и карачаевцев тоже устанавливались отдельные камни как поминальные в честь погибших на чужбине. Устанавливались они на видных возвышенных местах, у перекрестков дорог, где их могут видеть все путники. Может быть, в этом своеобразном отношении к придорожным памятникам сохранился пережиток почитания древних культовых статуй, связанных с жертвоприношениями и особыми ритуалами. Кстати, на вершинах древних курганов или же на пере-

крестках дорог ставили статуи и половцы (95, с. 5).

В основном же надгробные резные камни находятся на кладбищах, где, надо сказать, особым уходом не пользуются. И все же вид мусульманского кладбища — неухоженного, заросшего кустарниками, дикими цветами и травами, сквозь которые пробиваются мощные каменные монолиты надгробий, обращенные резной раскрашенной поверхностью на юго-восток — являют собой зрелище, не лишенное поэтичности. Органично вписанные в природное окружение, многие кладбища могут даже восприниматься своеобразными музеями под открытым небом.

Борьба с религиозными пережитками, активно проходившая в 20—30-е годы в Балкарии и Карачае, приводила порой к ошибочным оценкам многих явлений народной культуры, в том числе и в национальном камнерезном искусстве. Превратно истолкованные, уничтожались ценные памятники резьбы по камню. Разрушаются они и в покинутых аулах.

Рис. 71 (7). Резная надгробная стела,
с. Карт-Джурт





Рис. 71 (8). Резная надгробная стела, с. Хулам

Судить о камнерезном искусстве балкарцев и карачаевцев можно по тем надгробиям, где с определенной целостностью отразились эстетические принципы народа, запечатленные в таком долговечном материале, как камень.

Каждое кладбище в Балкарии и Карачае сохраняет свой неповторимый облик. Он создается и особенностями своего располо-

жения — рельефом местности и природного окружения, характеризуется также качеством камня и, конечно, индивидуальным почерком местных мастеров-камнерезов с их излюбленными формами надгробий, специфичностью украшений. Если в этой связи рассматривать наиболее характерные признаки надгробных памятников отдельно в каждом ущелье, то по ним вполне можно установить стилистические особенности всего камнерезного искусства Балкарии и Карачая, его довольно определенно выраженные традиции.

Предлагаемый ниже материал по камнерезному искусству собран мною в поездках по Балкарии и Карачаю в 60—70-е годы. С этой целью были обследованы пять балкарских ущелий — Черекское, Хуламское, Безенгийское, Чегемское, Баксанское (кладбища 14 аулов), а также три карачаевских ущелий — Учкуланское, Тебердинское, Зеленчукское (кладбища 6 аулов).

Конечно, не все зафиксированные надгробия Балкарии и Карачая равноценны в художественном отношении. Отдельные памятники отличаются грубой примитивной работой как по способу обработки камня, так и по приемам их украшений. Но и они подчас могут представлять интерес для исследования, как определенное звено в общем развитии форм камнерезного искусства этих народов. И хотя главным критерием в оценке надгробных памятников являлось их художественное совершенство, но учитывалось и общее значение в развитии как искусства резьбы по камню, так и всего декоративно-прикладного искусства Балкарии и Карачая. При этом автором не могли не приниматься во внимание исторические и социально-экономические факторы, которые помогли объяснить и отдельные противоречивые моменты в общем развитии народного искусства и неоднородность художественных форм и разнообразие в приемах обработки материала.

Формы надгробий

Происхождение стеловидных резных каменных надгробий некоторые исследователи выводят из древних склеповых захоронений (15, с. 10—11). Переходные формы фамильных полусклепов-полумавзолеев сохранились на старинных балкарских и карачаевских кладбищах — Зылги, Карт-Джурт, Верхняя Мара и др. Действительно, можно проследить, как постепенно выделившиеся из этих сооружений камни в изголовье «баш

таш» (головной камень) превращаются со временем в стелу — самую распространенную форму мусульманских надгробий «сып таш» (намогильный камень).

Правда, предлагается и другая, обратная линия развития средневековых форм надгробий — от простой стелы к увеличению ее объема и превращению потом в мавзолей. Эту эволюцию стеловидного надгробья прослеживает С. О. Хан-Магомедов на ряде лез-

гинских архитектурных объектов (116, с. 154, рис. 107). Думается, явление это может иметь место и в некоторых карачаевских и балкарских мемориальных сооружениях. Интересные сопоставления в плане преемственности ряда форм надгробных сооружений приводит В. А. Кузнецов (67, с. 117). Средневековые дольменообразные склепы Верхнего Прикубанья, по его мнению, принадлежали древним аборигенам края и могли служить изначальным прототипом, из которого развивались впоследствии отдельные формы надгробных памятников — стеловидные. Еще одна группа балкарских и карачаевских резных камней имеет явно выраженную антропоморфную форму. Истоки ее происхождения ведут к древним изображениям человеческих фигур в камне. На такое происхождение антропоморфных камней указывает П. М. Дебиров. В качестве прообраза дагестанских надгробий он рассматривает каменную статую, обнаруженную на территории равнинного Дагестана (40, с. 36, рис. 102). В этой связи необходимо отметить, что и сама форма указанной статуи, как и место ее нахождения, могут свидетельствовать о тюркском происхождении. Половецкие каменные бабы были разбросаны в большом количестве в местах кочевий тюркоязычных племен на территории всего степного Предкавказья. В 1253 году В. Рубрук, посланник французского короля Людовика IX к татарам, писал: «Команы насыпают большой холм над усопшим и воздвигают ему статую, обращенную лицом к востоку и держащую у себя в руке перед пузком чашу» (99, с. 80).

Величавые каменные монолитные изваяния, возвышавшиеся на курганах, много веков царили над бескрайними степями и привлекали внимание путешественников. Н. Веселовский в своем исследовании высказывает предположение о прямой линии преемственности тюркских каменных баб с мусульманскими антропоморфными надгробиями: «При этом головной камень очень часто имеет форму столба, венчаемого человеческой головою в чалме. Думаю, что так видоизменился балбал под влиянием ислама» (27, с. 428).

Мусульманство, особенно в XIX — начале XX века, также способствовало развитию камнерезного искусства у северокавказских народов. Но хотя многие формы резных камней проникли из Дагестана вместе с самой религией ислама уже в готовом, сложившемся виде, на формировании своего особого стиля мусульманских надгробий Карачая и

Балкарии оказывали сильное влияние местные художественные традиции. Только с учетом этих традиций могут быть объективно интерпретированы средневековые каменные надгробные стелы, встречающиеся в большом количестве на территории Балкарии, и особенно Карачая. Многие из найденных Е. Д. Фелицыным на Зеленчуке и в ущелье р. Теберда стел имеют формы, весьма близкие современным резным камням. Некоторые из них отмечены знаком креста и могут находиться в определенной связи также с христианством на Центральном Кавказе.

Примерно к X—XII вв. н. э. относятся и каменные статуи воинов, найденные на этой же территории (68, с. 74). Судя по тем же изображениям креста, их также можно связать с кругом христианских древностей Северного Кавказа (68, рис. 19). Большая стилистическая близость этих изображений с изваяниями кочевников-тюрок (68, с. 75) свидетельствует о значительном художественном влиянии последних на культуру кавказских племен. Необходимо подчеркнуть, что каменные изваяния, как правило, устанавливались лишь на могилах феодальной знати. Основное же население довольствовалось более дешевыми надгробиями из дерева. В них воспроизводились наиболее простые геометрические формы, о чем можно предположительно судить по сохранившимся на кладбищах Хуламо-Безенгийского ущелья крайне примитивным деревянным надгробиям с утолщением наверху, отдаленно напоминающим человеческую фигуру. Эта форма впоследствии стала постепенно усложняться. Так, памятники в Советском районе иногда представляют собой прямоугольный деревянный столбик с цилиндром, положенным по горизонтали, напоминающим двулицую голову. Своеобразная «шейка» биконической формы связывает столбик и цилиндр в одно целое (рис. 72—2).

Воспроизводятся подобные пластические объемы и в ином материале. Одно из каменных надгробий в ауле Шики, например, явно повторяет более древний деревянный оригинал. Камень грубо обработан, навершие его приблизительно воспроизводит цилиндр, расплюснутый в верхней части и с углублением в середине. Эта архаичная форма представляет интерес тем, что вызывает вполне определенные ассоциации с чувашскими памятниками Поволжья, представляющими собой тоже цилиндрический столбик с треугольным срезом, долженствовавшим изображать лицо усопшего (86, с. 63—64).



Рис. 72 (1). Каменное надгробие, с. Советское

Любопытно отметить, что в надгробиях некрещеных чувашей резьбой воспроизводятся украшения и детали одежды, и это особенно характерно для женских надгробий. С подобными резными деталями мы еще встретимся на балкарских и карачаевских памятниках. Конечно, о прямых генетических связях карачаевских и балкарских надгробных стел с древнеболгарскими формами, которые, по-видимому, унаследовали чуваша, нельзя говорить определенно, но есть все основания полагать, что в сложении основного типа резных камней Балкарии и Карачая древнетюркские прообразы все же сыграли свою роль. Особенно отчетливо сказалось это на формах столпообразных стел с завершениями круглой формы, напоминающими изображение головы. Подобная обобщенная форма изображения человека существовала у древних тюрков одновременно с более тщательно

отделанными изваяниями. В степях Центральной Азии каменные грубообработанные стелы — балбалы — выполняли служебную роль в комплексе оформления надгробий кочевой аристократии. Они должны были изображать убитых врагов (25, с. 67—72). На таких памятниках нередко ставились каганские тамги. Можно полагать, что некоторые отголоски этого обычая, уже переосмысленные, сохранились до последнего времени у балкарцев и карачаевцев. Так, например, в картджуртских надгробных памятниках Карачая условно обработанные фигуры имеют форму бруска — (туловище) и грубо обработанного шара (голова). Подобные брускообразные формы надгробий встречаются и на других мусульманских надгробиях Карачая.

Большое распространение на Кавказе имели крестообразные каменные надгробия, порожденные христианством. В Закавказье, особенно в Армении, подобные камни-хачкары имели поразительно богатую орнаментированную поверхность. Эта же крестообразная форма стел встречается в Дагестане, например, в ауле Хунзах. Здесь на каменном кресте

Рис. 72 (2). Деревянное надгробие, с. Советское



сте сохранилась надпись на древнем аварском и древнегрузинском языках. В христианской Сванетии встречаются надгробия, где крестообразная форма совмещается с объемным изображением головы — своеобразное сочетание «баллада» с крестом.

На территории Балкарии и Карачая обнаружены в большом количестве крестообразные плиты. На них так же, как и на каменных изваяниях, помещались изображения, иногда целые сюжетные сцены. Многие из них В. Ф. Миллер связывает с древними языческими верованиями (83, с. 128, табл. XIII).

Вера в загробную жизнь, выраженная в обычаях укладывать в могилу при захоронении покойника его любимые вещи, нашла отражение не только в сценах заупокойного культа, но и изображениях различных бытовых вещей, необходимых покойнику. Запрещение ислама изображать живые существа приостановило развитие сюжетных композиций, но изобразительные элементы так и не были окончательно вытеснены с надгробных стел.

Характерные, наиболее устоявшиеся формы резных надгробных камней Балкарии и Карачая можно классифицировать по их основным признакам. Схема их классификации предлагается на табл. 47:

1. Стеловидная форма с резным фигурным или просто заovalенным тимпаном могла появиться, с одной стороны, как результат развития древнего менгира, но могла быть заимствованной из Дагестана уже в готовых сложившихся вариантах (табл. 47 — 1—4).

2. Антропоморфная форма, сохранившая в общем силуэте отдаленное сходство с древними каменными изваяниями, особенно в разработке верхней закругленной части стелы (табл. 47 — 8).

3. Так называемая «брусовая» форма развивалась в непосредственной связи с антропоморфной. Ее шаровидное навершие позволяет думать о том, что прообразом здесь также могли быть каменные изваяния (табл. 47 — 12—16).

4. Крестообразная форма, на которую оказала влияние христианская эмблематика, в чистом виде не сохранилась. Отдельные ее элементы явно слились с антропоморфной (табл. 47 — 9—11).

5. Промежуточные формы — плоские плиты разной конфигурации от трапецевидной до овальной. Хотя в них и соблюдаются традиционные мусульманские принципы, но некоторые типы надгробий свидетельствуют об определенной творческой свободе карачаевских и балкарских мастеров камнерезного дела (табл. 47 — 19—25).

Техника резьбы

Для более четкого понимания особенностей оформления резных камней необходимо ознакомиться вначале с техникой резьбы и отдельными ее видами. Одним из наиболее примитивных способов украшения поверхности надгробия является графический способ резьбы, которая наносится путем простого углубления линии рисунка в плоскость камня. Встречается он чаще всего на архаичных памятниках или в трактовке деталей второстепенного значения.

В более поздних надгробиях углубляются не линии, а сама плоскость изображения, способ, известный под названием силуэтно-выемчатой резьбы. Этим приемом карачаевские мастера пользовались в основном на менее ответственных участках памятника — на боковой или обратной стороне.

Наиболее распространенным, и в то же время более совершенным способом резьбы у карачаевских и реже у балкарских мастеров является плоская резьба с высоким рельефом. При этой технике рисунок получался выщипыванием путем выбирания фона вокруг ос-

новного изображения. В наиболее сложных по обработке резных стелах этот плоский силуэт получает дополнительную проработку внутри рисунка, что помогало давать более богатую моделировку орнаментальной поверхности. В проработке отдельных деталей камня, особенно часто в бордюрах, применялась треугольно-выемчатая резьба, перешедшая из техники обработки дерева. С техникой же обработки дерева, но уже токарной, следует связывать и объемную резьбу на сын ташах, поскольку некоторые детали и само их расположение явно напоминают точеные формы мебели. Очевидно, многие виды резьбы развивались и совершенствовались не только в пределах традиционной техники, но заимствовали способы обработки и у других видов народного искусства, пластически обогащаясь разнообразными приемами. Однако все эти способы обработки камня существовали одновременно.

Еще А. А. Миллер говорил о том, что в материальной культуре народов Кавказа большое значение приобретает стойкость и живу-

честь древних форм. При анализе памятников камнерезного искусства особенно важно его высказывание о том, что «на Кавказе типы могут быть весьма архаичные у вещей

сравнительно поздних» (85, с. 44). Это подтверждается самим материалом рассмотренных камней в различных ущельях Карачая и Балкарии.

Локальные варианты надгробий

Развитие форм резьбы по камню в каждом ущелье шло своим собственным путем, отражая в стилистических особенностях надгробий чисто местные художественные традиции. Определенная замедленность социально-экономического развития, которая объясняется территориальной изолированностью горных ущелий, способствовала сохранению в них многих архаических форм надгробий. В первую очередь это можно отнести к труднодоступному Черекскому ущелью. Уже при первом знакомстве с памятниками этого района мы отмечаем ярко выраженные черты консервативности некоторых композиционных приемов, архаичность орнаментальных мотивов. Резные камни Черекского ущелья отмечены чертами относительной самостоятельности форм. Это выражается в определенной примитивности каменных надгробий, иногда просто повторяющих деревянные образцы. Об этом свидетельствуют и некоторые способы оформления могил, их каменная выкладка, еще полностью не оторвавшаяся от склеповых форм, наконец, грубая обработка камня. Антропоморфные формы черекских надгробий более близко связаны с древнетюркскими прообразами.

Самые древние резные камни Черекского ущелья можно датировать периодом не ранее XVII — XVIII веков, когда здесь уже прочно укрепилось мусульманство. Основной его цитаделью была межаульная мечеть, обслуживавшая все небольшие поселения, расположенные в пределах видимости. Это обстоятельство, вероятно, наложило определенный отпечаток на сложение форм надгробий. Мастера камнерезного дела должны были неукоснительно подчиняться сугубо мусульманским требованиям украшения надмогильных стел.

В Черекском ущелье развитие камнерезных форм, очевидно, шло сразу двумя линиями: стеловидные камни и антропоморфные. В наиболее архаических надгробиях здесь можно видеть один из простейших приемов заполнения их плоскости — бессистемное расположение арабских текстов. В этом случае мастер словно выполняет обязательное требование их присутствия в украшении

надгробия. Встречаются здесь и языческие символы, смутно доносящие из глубин времени какие-то давние, почти забытые магические представления. Так, симметрично расположенные на стеловидной поверхности камня изображения небольших окружностей могли быть связаны с очень древним кавказским культом плодородия. Этот знак известен в том же значении и у горцев Дагестана (40, с. 41).

Наиболее простой и древней из сохранившихся орнаментальных форм является круг, расчерченный сегментами. Размещенные симметрично на поверхности стелы круги стали одним из характерных мотивов в оформлении черекских надмогильных камней. Самые архаичные из них встречаются в ауле Курнаят (рис. 73).

Постепенно, с улучшением художественных качеств камнерезного искусства, мотив круга стал употребляться уже в более сложных ритмических чередованиях. Появляются простейшие композиции из них. Заглубленный фон окружностей заполняется умело вкомпанованными в них арабскими текстами. Интересно отметить, что последний выполняется уже не врезными линиями, а ленточным рельефом. В верхнюю, закругленную часть стелы теперь часто вписывается многолепестковая розетка, похожая на цветок. На более законченных надгробиях уже явно мусульманского стиля розетка заменяется символическим полумесяцем со звездой. Здесь уже и техника резьбы более тонкая, рельефная. Построения композиций черекских надгробий отличаются строгой симметричностью. Арабские письмена вписываются в сложные фигурные медальоны, объединенные на стеле общей рамкой-бордюром.

Появившийся в стеловидных надгробиях орнаментированный бордюр составляется из простейших геометрических элементов, например, цепочки из сомкнутых кружков. Этот мотив перекликается с известным в ковроделии орнаментальным мотивом «сыр-жир — очажная цепь». Издавна считается этот мотив эмблемой домашнего очага и счастья семьи. В народном искусстве осетин



Рис. 73. Резная надгробная стела, с. Курпаят

также встречается он в резных надгробиях (13, с. 29; рис. 1, 3 на с. 197). В украшении тимпана (верхней закругленной части стелы) черекскими камнерезами часто применяется узор, известный под названием ислими. Это скругляющиеся навстречу друг другу две ветки, обрамляющие плоскость камня наподобие венка. Своими концами они могут быть «связаны» то в верхней части, то внизу. Листья-отростки, симметрично отходящие от стебля, тоже могут быть то прямыми, то удлиненными и с закругляющимися концами. На черекских стелах это самый характерный декоративный мотив (рис. 74).

Антропоморфные резные камни Черекского ущелья, особенно самые архаичные из них, повторяют древние деревянные формы. Встречаются среди них и «брусковые» надгробия. Это небольшие, до метра высоты, столбообразные камни, которые оканчиваются в верхней части небольшим утолщением в виде цилиндра, изображающего чалму. Деталь, очень популярная в местных каменных надгробиях. Встречается она в основ-

ном на надгробиях «хаджи» (лиц духовного звания и побывавших к тому же в Мекке). На подобных сын ташах можно встретить и один из мотивов древнетюркского орнамента — два встречных роговых завитка, которые уже знакомы нам по ковровой орнаментике (рис. 75 — 1).

Более законченная форма антропоморфных надгробий Черекча часто уплощается в своей нижней части, превращаясь в стелу. При помощи «шейки» округлая часть камня — «голова» — приподнимается из общей массы камня. Округлый верх камня в виде «чалмы» кроме того, заполняется орнаментом, напоминающим цепочку из плотно соединенных между собой сквозных ромбиков.

Общая орнаментальная композиция стелы строится очень четко. В ее строгой симметрии сочетаются полукруглые обрамления с рядами внутренних геометризованных элементов — газырей, текстовых строк. Мотивы бордюрной ленты, представляющие собой ряд сомкнутых S-образных фигур, тоже прочно связаны с местным ковровым орнаментом. Но вся поверхность плиты декорируется еще недостаточно пластично (рис. 75 — 2).

Рис. 74. Резное каменное надгробие, с. Верхняя Балкария

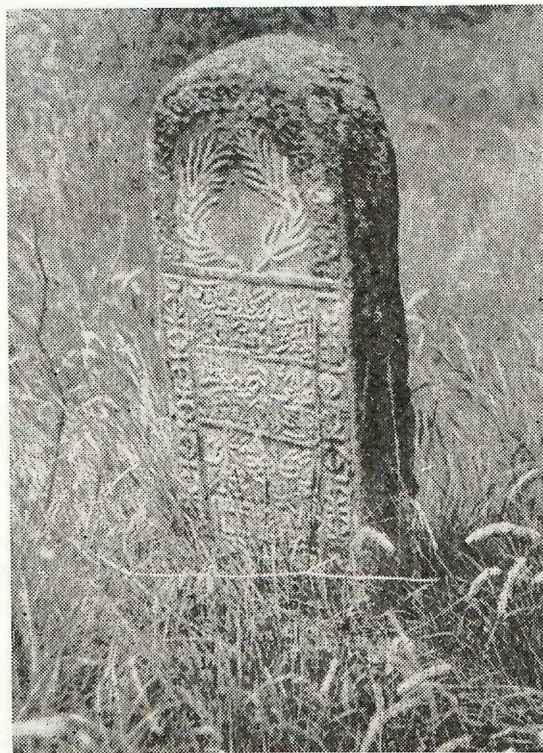




Рис. 75 (1). Антропоморфная резная надгробная стела, с. Верхняя Балкарня



Рис. 75 (2). Антропоморфная резная надгробная стела, с. Верхняя Балкарня

Чрезмерная жесткость в передаче отдельных мотивов орнамента может быть объяснена не только отсутствием необходимого мастерства, но и твердостью применяемого камня. Но в общем черекские надгробия отличаются еще слаборазвитой техникой резьбы. Исключения составляют лишь отдельные стелы, явно привозные. Судя по использованному в них камню, они выполнены были далеко от Черека, к тому же в «чуждой» манере.

В разработку поверхности черекских надгробий большое оживление вносила цветовая подкраска рельефных узоров. Колорит строился на сочетании белых, салатных, черных и желтых красок. Общим фоном темноохристого камня они связываются в единую сумрачно теплую и довольно приятную цветовую гамму.

Резные камни Хуламо-Безенгийского ущелья отличаются довольно интересными переплетениями древнехристианских и тюркских традиций. Многие из памятников очень архаичны по своему художественному решению. В них встречаются древние тюркские черты, чем-то похожие на древнеболгарские, отголоски которых сохранились и на Волге в деревянных надгробиях чувашей, а также балкир. Вместе с тем эти формы перекликаются и с традициями местных деревянных памятников, и продолжают в вертикально-брусковых формах каменных надгробий.

Другую линию развития представляют крестообразные надгробия. Они сохранились только здесь, в Хуламо-Безенгийском ущелье. Распространенность крестообразной формы в этом ущелье можно объяснить наличием

очагов христианства, не так давно действовавших здесь церквей и часовен (50, с. 31). Те формы христианских надгробий, которые были распространены на всей территории Балкарии и особенно в Карачае, обнаруженные Е. Д. Фелицыным и Г. И. Куликовским при поездках по Северному Кавказу еще в прошлом веке, имеют прямые аналогии с хуламо-безенгийскими крестообразными камнями.

Несомненно, остатком христианской формы надгробия является уже упомянутый высеченный в камне крест, на верхнем конце которого изображена объемная голова воина.

Хуламо-безенгийские надгробия, как правило, вырезались из камня небольшой высоты до 60 — 70 сантиметров. Утолщение в верхней части (иногда с округлым завершением) получало по центру еще выступ с небольшим углублением (рис. 76). Можно предположить, что эти углубления, наподобие чаши, предназначались для каких-то ритуальных возлияний. Надгробие с утолщением в верхней части вполне может быть осмыслено как человеческая фигура. Возможно, здесь мы имеем дело со вторичным наложением тюркских форм, тех, что шли от половецких каменных изваяний.

На стелах Хуламо-Безенгийского ущелья почти нет никаких изображений. Художественное оформление надгробия сводится в основном к обработке его силуэта. Только на отдельных камнях графически прорисовываются примитивные изображения полумесяца и розетки-звезды. Арабский текст, который тоже процарапывается острым предметом, заполняет плоскость камня очень свободно. Ввиду неумелого нанесения изображения, примитивности его исполнения, его неорганичности на более тщательно обработанных объемах камня можно предположить более позднее их «омусульманивание» — приспособление древних форм к новому назначению.

По технике обработки и орнаментике резных надгробий Хуламо-Безенгийского ущелья можно довольно отчетливо проследить наслоения различных форм — крестообразных, антропоморфных, брусковых. В позднейшем «исламском» слое декора этих надгробий ощущается и влияние соседних черекских форм, например, в сегментовидных элементах орнамента, в жесткости техники его процарапывания.

Наибольшей завершенностью, художественной выразительностью в Хуламо-Безенгийском ущелье выделяется парное надгробие



Рис. 76. Надгробная стела, с. Шинки

бие — женское и мужское (рис. 77 — 1). Это две фигуры высотой около полутора метров с округлыми плоскими навершиями в виде «голов» и боковыми горизонтальными отростками на уровне «плеч». Четырехугольник мужского надгробия делится поясом на две части. В верхней расположена горизонтальная полоса из ряда газырей, обрамленных двумя полукружиями. Оружие — два ножа, кинжал и ружье — помещены у пояса. В пропорциональных соотношениях с остальными деталями их размеры очень малы. Видимо, мастер был озабочен передачей самих предметов больше, чем их реальным соотношением с фигурой. Арабские надписи заполняют плоскость в нижней части стелы. По этой композиционной схеме оформлено и женское надгробие. Только в верхней части здесь располагаются горизонтальные ряды нагрудных украшений — тьюме,

Орнаментальное обрамление как женского, так и мужского надгробий состоит из крайне простых элементов — треугольных углублений. Этот зубчатый бордюр повторяет бордюрные мотивы местных узорных войлоков.

Большой интерес представляет решение закруглений в форме головы. Верхняя часть камня действительно осмысливается мастером как человеческое лицо. Сегментами очерчены области щек, лба. Это сходство усиливается и строго соблюденной вертикальной симметрией, и подцветкой камня, и совпадением границ лица; красный цвет «рта», «щеки» оживляет камень, создает еще более жизненное впечатление.

В технике резьбы рассматриваемых надгробий сочетаются графическая врезка линий (розетки в середине лица) с трехгранновыемчатой (бордюрная полоса и отдельные геометрические детали), а также плоскорельефная резьба (арабские письмена, пояс, оружие, газыри). Говорить о высоком уровне мастерства резчика в данном случае почти не приходится, что, впрочем, не меша-

ет воспринимать образную выразительность этой пары надгробий с особой поэтичностью. Вынесенные за ограду кладбища на перекресток дорог камни весьма органично вписываются в пейзаж. Впечатление их одухотворенности, связанной с легендой о гибели двух влюбленных, достигается и особой архитектурной выразительностью камней, четкостью силуэта, логической взаимосвязанностью декоративных элементов, расцветочной поверхностью. Камень, раскрашенный черной, красной, белой, розовой и синей красками, удачно объединяется основным терракотовым тоном в единое целое.

В резных камнях Хуламо-Безенгийского ущелья орнаментальные построения, созданные из небольшого количества геометрических мотивов, вероятно, еще не полностью оторвались от своего символического значения, но организованные ритмические ряды и четкие осевые линии симметрии говорят уже об эстетическом освоении этих древних образов.

Камнерезное искусство Чегемского ущелья в совокупности выработанных приемов об-



Рис. 77 (1). Резные надгробные стелы, с. Верхний Хулам



Рис. 77 (2). Фрагмент надгробной стелы, с. Верхний Хулам

работки камня объединяет и традиционные формы стел и антропоморфные надгробия. В верхних аулах камни обработаны более неуверенной рукой. В стелах почти не применяется бордюрное обрамление. Чаще всего их плоскость просто разбивается выпуклыми перегородками на ряд горизонтальных ярусов, заполненных ленточным арабским текстом.

Антропоморфные памятники, с их более выразительным силуэтом, воспринимаются намного живее. Мусульманский полумесяц и звезда в навершии камня или обрамление его верхнего объема подобием чалмы, — пожалуй, единственные декоративные детали, которыми верхнечегемские мастера оживляли свои надгробия. Наиболее интересные памятники сохранились в селении Нижний Чегем. Довольно отчетливо выделяется здесь из монолита «голова», тщательно прорабатывается головной убор.

Особняком стоит любопытное в художественном отношении стеловидное надгробие в

ауле Булунгу. Высокая, в 2,5 метра, плита из охристого песчаника выделяется своей массивностью и особой тщательностью отделки (рис. 78). Поверхность ее делится на три традиционные части: закругленный тимпан с орнаментальным заполнением, узкая бордюрная полоса, обрамляющая всю стелу целиком, и вся средняя часть с размещенными на ней фигурными медальонами. Сложная резьба с глубоко врезанным фоном создаст впечатление ажурности стелы. Чередующиеся по центральной оси овальные и прямоугольные медальоны заполнены витиеватым вычерченным рельефным текстом, вызывая в памяти арабский шрифт (почерка «наск») с его красивыми криволинейными силуэтами, который широко применяется в камнерезном искусстве Дагестана (58, с. 163). Вероятно, отсюда же заимствовано и криптографическое изображение сокола. На надгробии в Булунгу фигура птицы помещена посередине верхней части стелы. Она очерчена глубоко врезанной в плоскость камня

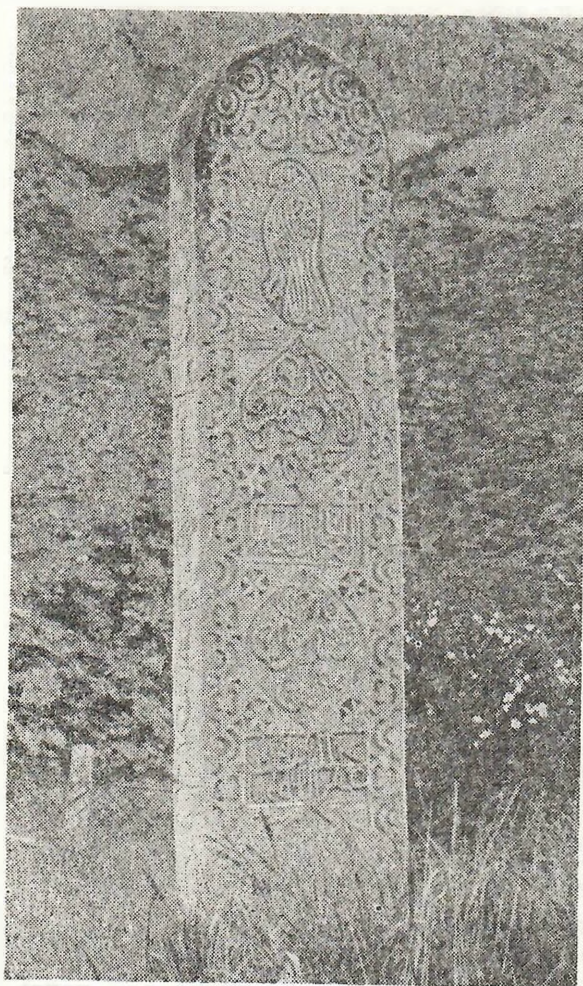


Рис. 78. Резная надгробная стела, с. Булушту

энергичной линией. Прорисовка же глаз и оперения дана более тонкой штриховой линией. Все детали рисунка к тому же составляют арабский текст, правда, трудно поддающийся прочтению. Подобные изображения птиц очень распространены на резных камнях Северного Кавказа — в дагестанском камнерезном искусстве (40, с. 185, рис. 171), в осетинском (13, с. 252, рис. 1, 2) и в чечено-ингушском (110, с. 7). Это позволяет единственному в своем роде памятник в Балкарии считать заимствованным.

На стеле в Булушту множество орнаментальных мотивов — розетки, звезды с особой четкостью и симметричностью заполняют свободные промежутки между медальонами. Глубокий рельеф бордюра с его упрощенными растительно-геометрическими элементами связывает его со всей узорной поверхностью. Графичность моделирования орна-

ментальных деталей несколько смягчается за счет техники глубокой резьбы, создающей сочную светотень. Почти кружевная поверхность камня дополнительно еще расцветивается. Использованная для этого скупая гамма черной, желтой и зеленой краски (остатки которой сохранились на охристо-сером песчанике) и сейчас оживляет игру орнаментальных форм.

Следует отметить и довольно прочные связи декора этого памятника с местными художественными традициями. Расположенные в полукруглом тимпане симметричные парные роговые завитки и сердцевидные фигуры, явно заимствованы из местных узорных сюжетов, бытующих как в ковроделии, так и в золотом шитье. В работе над камнем, видимо, принимали участие и местные мастера.

Рис. 79. Резная надгробная стела, с. Верхний Баксан



Наблюдения показали, что стеловидные надгробия в Балкарии чаще всего связаны с женскими захоронениями. Антропоморфные же — почти всегда относятся к мужским.

Для большей части памятников обычно характерен сдержанно-скупого стиль декорирования. Композиционная схема антропоморфных стел остается предельно простой и сводится к делению всей плоскости на отдельные горизонтальные участки для арабских текстов.

Применяется в Чегеме в основном техника выщипывания фона, создающая низкий плоский рельеф. А разнообразятся антропоморфные камни конфигурацией объемов да различными способами перехода от общего прямоугольника к округлости «головы». В одних случаях он намечается посредством конического среза, как бы подчеркивающего форму папахи, в других — «голова» непосредственно вырастает из общего блока, подчеркивая монолитность объема, свойственную всем чегемским надгробиям с их несколько суровым и мужественным стилем.

Очень близки к чегемским резным камням надгробия Баксанского ущелья. Здесь имеют место три их разновидности: плиты прямоугольной формы, антропоморфные и стелы с закругленным тимпаном.

Баксанские антропоморфные камни имеют свои варианты форм. Иногда округлые навершия как бы непосредственно посаживаются на прямоугольную или плавно закругленную основную плиту. Обе части имеют тогда самостоятельные, не связанные между собой декоративные оформления. Иногда округлая верхняя часть памятника имеет наверху выступ, который вызывает в памяти антропоморфные и крестообразные камни Хулама с подобным же утолщением. Но баксанские надгробия отличаются более вытянутыми, утонченными и более детально проработанными формами.

Другая группа баксанских антропоморфных памятников приближается к чегемскому типу резных камней, именно тех, верхняя часть которых напоминает голову в папахе. Они принадлежат мужским погребениям, что подтверждается и изображениями на лицевой стороне или боковых гранях — оружия, деталей мужской одежды. Употребляемый в Баксанском ущелье мягкий серый песчаник дает возможность усложнять форму резных камней. Боковые грани в этих памятниках, как правило, мастер стесывает, придавая им сложную конфигурацию за счет резных выступов, объемных газырей и т. д. Сама же

техника орнаментальной резьбы на передней части плиты остается примитивной. Она делается или углубленной, или, наоборот, объемно выпуклой, путем выщипывания фона (рис. 79).

Интересное наблюдение можно сделать, анализируя антропоморфные надгробия Баксанского ущелья. В круглые их навершия вписывается полумесяц или розетка. В других же, где навершия имеют скошенно-коническую форму и намечаются складки чалмы, лицевая часть камня оставляется гладкой. Мусульманские символы помещаются в этом случае ниже, на самой стеле. Можно предположить, что в этом последнем типе надгробий представления, связанные с изображением человека, окончательно еще не были утрачены.

Скупого декор, ограниченный лишь простейшими геометрическими орнаментальными мотивами — розетками и эмблемами ислама, отличает основные формы баксанских надгробий. Традиционное место в их оформлении занимают эпиграфические вставки.

Каменное искусство в балкарских ущельях в целом характеризуется той архаичностью форм и примитивностью способов обработки камня, которые позволяют проследить его развитие на более ранних стадиях. Наглядным свидетельством являются изображения, врезанные в плоскость камня графическим способом. Сначала это были простейшие геометрические мотивы, на более высокой ступени развития форм появляется лепточный орнамент выпуклой рельефной резьбы.

В самых простых, архаичных по форме балкарских надгробиях для обработки камня применялись, видимо, не специально изготовленные инструменты, а предметы повседневного хозяйственного назначения, только приспособленные для резьбы — топор, нож, обрубленная лопата. Уже впоследствии, для более сложных работ — при получении многообразной моделированной рельефной поверхности — инструментальный мастер усложняется. В этих случаях используются такие инструменты, как молоток, зубило, плоские и желобчатые долота для получения фигурных профилей.

Особенно широко применялись они мастерами Карачая, искусство которых отличалось гораздо большим совершенством и богатством форм. Основой для интенсивного развития каменного искусства в Карачае, наряду с устойчивостью старых традиций, могло послужить и наличие здесь прекрасного



Рис. 80. Резная надгробная стела,
с. Карт-Джурт

материала, легко поддающегося обработке, а также более широкие торговые и культурные связи с основными центрами камнерезного искусства, в частности, с Дагестаном.

Наибольшее число интересных резных камней на кладбищах Карт-Джурта, Старой Джегуты, Верхней Мары, многообразие их декоративно-пластических форм позволяют не только высоко оценить мастерство карачаевских камнерезов, но в общих чертах определить пути формирования их собственного стиля. Карачаевские мастера резьбы по камню выступают вполне самостоятельно, основываясь на местных художественных традициях. Они по-своему перерабатывали заимствованные у дагестанских камнерезов приемы декора и резьбы, упрощая и приспособлявая их к местным условиям, добились большой выразительности форм.

Многообразием типологических черт и богатством орнамента выделяются надгробные памятники аула Карт-Джурт. Здесь имеются два кладбища. Находятся они рядом, но принадлежали, вероятно, разным родам. По

особенностям оформления надгробных стел можно предполагать, что западное кладбище принадлежало более богатому или разбогатевшему к середине XIX века роду. Об этом говорит и использование более дорогого материала для надгробий, например, белого известняка, напоминающего мрамор. И характер художественной обработки камня, виртуозность, сложность и пышность его орнаментального убранства также могут свидетельствовать о более позднем происхождении форм западного комплекса надгробных памятников.

Отдельные стелы Карт-Джурта имеют как бы футляр, сложенный из тесаных камней, очевидно, для предохранения резных и раскрашенных деталей от атмосферных воздействий. Более архаичные формы плит «одеты» в деревянные футляры, выдолбленные из цельного ствола дерева. Такие надгробия встречаются и на старых кладбищах Верхней Мары, Хурзука, Старой Джегуты. Этот вид стел часто встречается в Северной Осетии. Вероятно, на этой основе стали развиваться особые формы стел с глубоко врезанной срединной плоскостью. Выступающая в виде полукруглого карниза сложно профилированная рама обрамляет углубленную часть, заполненную, как правило, арабскими надписями (рис. 80).

Стеловидные надгробия, довольно разнообразные по формам, встречаются в Карт-Джурте. Они имеют полукруглые тимпаны различной степени закругленности. Но двускатный тимпан с навершием, который вообще больше характерен для карачаевских резных камней, делает типичными большинство надгробий Карт-Джурта. Дополнительный выступ на вершине тимпана приобретает в них подчеркнуто декоративное значение, обогащая общую конфигурацию. Повторяя в определенной степени фигурные резные тимпаны кубачинских камней, картджуртские надгробия, тем не менее, сохраняют свои стилистические особенности. Выразительность их строится на более упругих деталях — лаконичных срезах верхушки, боковых выступах от основной вертикали стелы, примыкающей к тимпану. И сам тимпан то нависает над всей стелой, то резко сужается; в других случаях зачастую силуэт тимпана приобретает ступенчатую форму, усиленную наружными или внутренними уступами стелы (рис. 81).

Антропоморфных стел в Карт-Джурте меньше, и сходство с человеческим изваянием в них выражено не столь отчетливо, как



Рис. 80 (1). Резная надгробная стела, с. Карт-Джурт

в балкарских надгробиях. Своеобразной переработкой антропоморфной формы можно считать «брусковые» камни с шаровидным навершием (табл. 47 — 14, 15). Но в развитии образа этого памятника иногда представляются и другие первоисточки. Не исключено, что здесь могло иметь место художественное осмысление отдельных элементов конструктивного порядка, когда, например, верхняя плита, закрывая собой резные орнаментальные украшения от атмосферных осадков, сливается с общей массой надгробия, а камень, укрепляющий плиту в горизонтальном положении, превращается в руках мастера-камнереза в монолитный шар. Такого «технического» происхождения нельзя приписать стеле брусковой формы, накрытой сверху пирамидальным навершием. Ее истоки зрительно тянутся к древним формам «балбалов».

Большой интерес в Карт-Джурте представляют надгробные камни свободной произвольной конфигурации. Иногда им придается форма овальной плиты. Встречаются надгробия, в которых вертикальные грани получают боковые срезы, придающие им отдаленное сходство со скрипкой (табл. 47 — 20, 21). Для большей выразительности силуэта боковые грани картджуртских стел снабжаются дополнительными декоративными формами. Разные плоскости остальных надгробий обрабатываются неравномерно. Только в «брусковых» надгробиях все четыре грани оформляются почти с одинаковой тщательностью. Изобразительные мотивы и эпитафические тексты концентрируются в основном на южной поверхности, обращенной к Мекке. На этой лицевой стороне изображения исполняются наиболее тщательно. Остальные грани камня заполняются резьбой небрежно, а иногда лишь слегка выравниваются или снабжаются объемными выступами.

Если главная фасадная часть надгробия принимает на себя основную художественную и смысловую нагрузку, то боковые гра-

Рис. 81 (2). Резная надгробная стела, с. Карт-Джурт





Рис. 82. Резная надгробная стела, с. Карт-Джурт



Рис. 83. Резная надгробная стела, с. Карт-Джурт

ни выявляют его общий силуэт. Здесь реше-ние боковых стенок во многом определяется формой тимпана — главной декоративной части надгробия. Так, заovalенный тимпан предоставляет для обработки плавную округ-лость боковой поверхности, в которую мастер может свободно расположить орнаменталь-ные мотивы или вязь арабской надписи. При сложнофигурных тимпанах боковинки полу-чают фигурные рамки, в которые вмещаются лишь изгиб цветущей ветки или надписи. Следуя общей стилистике, они бывают вы-пукло рельефными. Боковые стороны обога-щают общий декор камня дополнительной игрой светотени.

Что же касается композиционных особен-ностей лицевой стороны картджуртских над-гробий, то они вытекают из формы самой стелы, ее удлинненно вытянутой плоскости. Общая композиционная схема видоизменя-ется в зависимости от сложности и пышно-сти орнамента, но всегда сохраняет свой ос-новной принцип. Суть композиционного по-строения составляет сочетание медальонов, вписанных в среднее поле бордюрного обра-мления, и непринужденно разбросанных мо-тивов заполняющего их узора.

Усложнение этой композиционной структу-ры можно проследить при рассмотрении ря-да наиболее характерных памятников Карт-Джурта. Некоторые из них отличаются опре-деленной простотой и особой свободой в расположении украшений. Небольшая (50×70) плита из серого песчаника может иметь заovalенную форму с небольшим за-острением в верхней части. Скупые детали ее оформления выделяются невысоким плос-ким рельефом на зернистой фактуре фона. Арабская вязь текста как бы разрезана на верхнюю и нижнюю части развернутым по горизонтали изображением оружия — кия-жала и пистолета. Их энергичный разворот, лаконизм всей композиции придают камню характер мужественной простоты (рис. 82).

Более мягким и лиричным по образному решению выглядит другой памятник. Это то-же небольшая по размерам стела, приближа-ющаяся к традиционной форме, с полукруг-лым заостренным тимпаном. Центральная часть с арабскими надписями плавным по-дкружным обрамляет бордюр, состоящий из вьющегося цветущего стебля. Естествен-ность его движения, наивная простота ри-сунка, мягкость подкраски создают настро-ение, подобное тому, которое вызывает бес-хитрый народный напев.

Камни в форме «бруска» кажутся более

жесткими по силуэту. На всех четырех гранях в них размещены медальоны в виде фигурных звезд-восьмиугольников, заполненных арабскими письменами (рис. 81—1). Цветочно-растительные мотивы, заполняющие промежутки между ними, смягчают геометричность скупых форм. Мотив цветка имеет аналогии в орнаменте соседних северокавказских народов. Выполненный в технике плоско-рельефной резьбы, контур орнамента приобретает несколько обобщенный характер, но при этом цветок не лишается мягкости. Его лепестки и очертания сложных по форме листьев легко воспринимаются на фоне камня. Заглубляя фон, мастер не добивается четкой горизонтальности. Его удовлетворяет несколько рыхлая фактурная поверхность, на которой расплывчато и мягко проступают контуры листьев и цветов. Также прорисовывается растительный узор и на верхней объемной части надгробия, его «шапке», в виде четырехгранной пирамиды. Пятилепестковый восточный цветок в обрамлении изысканно изогнутых листьев со спиральными отростками поддерживает на своем острие небольшой мусульманский полумесяц. Этот мотив весьма распространен на многих карджуртских резных камнях.

Чувствуется по манере резьбы, что мастер еще не овладел полностью техникой обработки камня, он держит резец наклонно к поверхности, отчего и получаются округления, придающие рисунку смягченные очертания. Нет отчетливо читаемой плоскости фона. Мастером сделаны просто углубления вокруг рисунка, от чего форма цветка производит впечатление выполненного в мягкой глине.

Более четкой проработкой форм, подчеркивающей архитектуру резного камня, большей законченностью в обработке материала отличается композиция следующего памятника (рис. 83). Приставная верхняя часть ее уже ничего общего не имеет с округлостью головы. Интересно наблюдать, как усложнилась конфигурация стелы. Чуть скошенная вовнутрь, верхняя часть приобретает еще дополнительное закругление с двумя выступами по углам. Определенной самостоятельностью обладает композиция тимпана. Она составляется из двух зеркально поставленных арабских букв, напоминающих криптограмму символического значения. Эти спирально закругленные фигуры букв и энергичный перекрест их прямых отростков сообщают наверхнюю стелы большую выразительность. Плоско-рельефная резьба со свойственной ей четкостью еще больше выявляет стройность общего рисунка. Три сомкнутых

ромба, которые заполняют вертикальное пространство самой стелы, свидетельствуют со всей очевидностью о прочных связях искусства резьбы по камню с ковровыми композициями, характером орнаментальных построений. Растительные вставки, заполняющие треугольные пространства между ромбическими медальонами, тоже имеют аналогии в золотом шитье.

Обработанная в технике низкого плоского рельефа задняя плоскость надгробия заполнена изображениями вполне реальных предметов — турецкая феска (сувенир из Мексики), принадлежности намаза — таз, полотенце, гребешок, четки. Все это должно свидетельствовать о благочестии умершего, совершившего при жизни паломничество к «святым местам». К тому же эта нижняя часть обратной стороны стелы оживлена очень несложной, но по-своему привлекательной орнаментальной полосой, составленной из ряда небольших полукружий. Сближенные по вертикали оси своими выступами, они образуют цепь углубленных остроугольных ромбиков. Ритмично расположенные в этих углублениях выпуклые восьмилучевые звездочки образуют очень своеобразный мотив.

Часто встречающееся в карачаевских надгробиях расширение тимпанной части, несколько свисающей над всей стелой, характерно и для памятников Кард-Джурта. Хотя головная часть надгробия становится неотъемлемой частью всего памятника, но следы их разделения сохраняются в виде четко обозначенной разграничительной рамки. В плоскость таких тимпанов вписывается традиционный спирально-растительный орнамент. Его крупные, сочные детали эффектно проступают на гладь камня, выявляя своими округлыми очертаниями его четкую архитектуру. Полукруглой форме тимпана отвечает округлое движение упругих веток с изрезанными листьями и цветами. Между ними органично вписываются и символические знаки: спирально изогнутая монограмма из узорных арабских букв тоже стала отличительной деталью тимпана. Форма растительного побега по своей строгой симметричности и ясности построения приближается к дагестанскому узору тутта с его стабильной и уравновешенной композицией. Эта же четкость построения свойственна и нижней части стелы, которая бывает заполнена медальонами довольно строгой геометрической формы. Им вполне соответствуют и вписанные в них растительные мотивы, несколько жесткие по формам. Зато края рельефа по



Рис. 84. Парное резное надгробие, с. Карт-Джурт



Рис. 85. Резная надгробная стела, с. Карт-Джурт

всей стеле, выполненные в этой манере, отчетливо читаются на фоне ровной, отлично обработанной основной поверхности. Расцветен камень в два тона — белым и бледно-зеленым. Это способствует более четкой дифференциации узора и фона, отчего в общей композиции камня орнаментальный ряд выделяется очень эффектно.

Совершенно особый характер приобретают памятники, где главное место в композиции декора занимает эпиграфический орнамент, например, на парном (вероятно, супружеском) надгробии в Карт-Джурте. Выполнены камни в едином стиле, хотя и не повторяют буквально друг друга.

Основной декоративный эффект здесь строится на сочетании гладких поверхностей стел из светлого известняка и ярко-красных рельефных рамок, заключающих в себе арабский текст. Эти же рамки обрамляют и тимпан; чуть суживаясь на плоскости стелы, они как бы завязываются в узел. На более высоком, очевидно, мужском надгробии, рамка составляет четыре узкие петли в виде удлиненных по вертикали шестиугольников. Их

ритм строго расчлняет поверхность стелы (рис. 84). В женском надгробии средняя часть имеет более закругленные петли, которые придают определенное изящество всему декору камня. Орнаментальный бордюр на обоих камнях демонстрирует нам уверенную руку мастера-камнереза, сумевшего детально разработать мотив извилистого побега с тонкими цветами и листьями. Эта же виртуозность исполнения повторяется и в тимпане, где арабская надпись представляется в виде сплошного декоративного переплетения почти совсем непонятных знаков.

В дальнейшем с повышением общего уровня камнерезного мастерства увеличивается и узорное богатство. Теперь лицевая поверхность сплошь заполняется орнаментом, приобретает характер ковровой поверхности. Если в рассмотренных композициях картджуртских резных камней еще можно было проследить четкость членения крупных, выразительных деталей орнамента, то в последних, хотя и более развитых формах, характер орнаментального заполнения становится измельченным и более сухим. Невысокий плос-

кий рельеф вырезается без дополнительной разработки деталей, отчего даже растительные мотивы приобретают геометризованный характер, теряют свою гибкость и пластичность.

На многих памятниках Карт-Джурта даже в самых усложненных формах строго соблюдаются традиционные приемы композиции. Лицевая поверхность стелы делится на: 1) тимпанную часть, в которой размещаются или символические арабские письмена, или пышный растительный орнамент; 2) среднюю часть стелы, которая заполняется четким ритмом сомкнутых медальонов более или менее сложной конфигурации, и 3) бордюрные полосы, как правило, составленные из мелких геометрических или цветочных элементов.

В строго определенных канонических рамках мусульманского надгробия картджуртские резные камни сохраняют самобытные формы, основанные на связях с местными художественными традициями. Они сказались и в яркой насыщенности раскраски, перекликающейся с узорами золотого шитья, и на ромбической основе медальонных композиций, вероятно, перешедшей из ковроделия.

Если же сконцентрировать внимание на самобытности, исконности резных картджуртских камней, то следует выделить вначале памятники более архаичных форм. Эти камни отличаются особой монументальностью, которую не снижает даже изрезанность силуэта, характерная для многих из них. Один из наиболее запоминающихся камней этого типа находится на западном кладбище Карт-Джурта. Этот памятник сделан из местного серовато-охристого песчаника. Мягко округлые его боковые грани, обогащенные выступами, придают особую выразительность силуэту. Верхняя, слегка закругленная часть стелы тяжело нависает над основной плоскостью. Помещенная в ней многолепестковая двухслойная розетка обрамляется рельефной рамкой, создающей впечатление статичности. Три выпуклых шарика симметрично как бы закрепляют розетку в композиции наверху.

Такую же неподвижность композиции придает мотив, состоящий из сомкнутых геометрических и растительных элементов — пятилепесткового цветка и остродонного сосуда. Орнамент этот воспринимается хотя и тяжеловато и жестко, но тем не менее весьма внушительно на соседнем камне архаичских форм. В нижнем ярусе его размещаются растительные элементы в виде крутых

завитков с изрезанными листьями, очень близкие к национальным орнаментальным формам валяных ковров (рис. 85). Но интерес представляет геральдическая композиция в виде двух противостоящих всадников, изображенных весьма схематично у самого основания камня. В предельном орнаментальном обобщении даны как лошади, так и всадники, которые стилизованы под трилистники. Трудно говорить о происхождении этого мотива. Как в карачаевском, так и в балкарском орнаменте ему нет аналогий. Вероятно, он занесен сюда из дагестанского резного камня (58, с. 133, рис. 81), хотя можно назвать и более близкие аналогии — например, подобную же композицию на уже известном нам Дука-беке (50, табл. IX). В данном случае мы, очевидно, встречаемся с переходным этапом в сложении орнаментальных мотивов, идущих от изобразительных форм.

Нельзя обойти вниманием и обратную сторону этого памятника, где так же, как и на лицевой плоскости, подчеркнутые вертикалью осевой линии геометрические и растительные элементы соединены в одну композиционную схему. Связанные между собой также неподвижно и жестко ромбы с заполнением геометрическими и растительными мотивами подчеркнута симметричны. Все это усиливает ощущение монументальности надгробия. Судя по старательности воспроизведения растительных и геометрических мотивов, по архаичности форм, здесь, видимо, еще сохранилось смысловое их значение, переходящее в декоративное.

По сравнению с рассмотренными выше резными камнями Карт-Джурта мы воспринимаем эти формы как более древние. Архаичность ощущается и в геометричности построения основных элементов, и в их связи с древними астральными знаками, выраженными в довольно скованной манере. Архаичность выражена и в самой примитивности построения композиции, и в далеко не совершенном способе обработки камня.

Несмотря на то, что декоративные мотивы памятника — как геометрические, так и растительные — имеют непосредственные связи с очень древними орнаментальными формами, по силе художественной выразительности, его монументальности и пластичности, по композиционной цельности его можно поставить в ряду наиболее интересных, выразительных памятников Карт-Джурта.

Развитие форм резного камня в другом ауле Карачая — Старой Джегуте — связано с творчеством братьев Абазалиевых, зани-

мавшихся этим ремеслом в конце XIX—начале XX века. Аул Старая Джегута был основан в конце XIX века, и уже поэтому местные художественные традиции не отличаются глубокими корнями. Формы надгробных стел могли быть переняты уже в развитом виде с других карачаевских кладбищ. Так, многие джегутинские орнаментальные мотивы повторяют дагестанские и картджуртские образцы. Но впоследствии они вошли в сочетание с вновь созданными элементами, дав начало уже вполне самостоятельным формам. Благодаря наличию в окрестностях аула больших запасов камня создавался новый очаг камнерезного искусства со своими собственными приемами и своеобразными решениями.

Большинство староджегутинских надгробных камней имеет стеловидную форму и небольшие размеры (до 1 метра высотой). Среди них выделяются своими большими размерами лишь надгробия местной знати.

Так, двухметровой высоты достигают парные стелы фамильного захоронения местного муллы. Одна из них, более строгих и сдержанных форм, имеет плавно закругляющийся тимпан, в центре которого расположена шестилепестковая розетка, последовательно очерченная concentрическими окружностями и ромбом. Мотив в какой-то мере является своеобразным переосмыслением картджуртских ромбических форм. Тонкая орнаментировка арабского текста, очерченного прямоугольными рамками по горизонтали и дробный мотив бордюрных лент служат как бы переходом к пышной розетке, помещенной в тимпане. Резьба плоскорельефная, неглубокая, что, очевидно, неизбежно при такой дробной обработке поверхности. Но сине-белая расцветка своей контрастностью вносит большую ясность в общую композицию, усиливая четкость узорных контуров.

Не без влияния творчества кубачинских камнерезов, очевидно, создавался другой памятник с его очень затейливой орнаментикой. Так же, как и в кубачинских камнях (58, с. 163, рис. 103) украшаемая поверхность камня покрывается густым растительным узором, очень близким по характеру к их традиционному мархараяу. Гибкие, выходящие стебли круговыми движениями вместе с цветами и листьями оплетают собой тимпан. Медальоны имеют распространенную и в Дагестане форму пятилепесткового цветка-тамги. В них орнаментальной вязью вписываются арабские письмена вперемежку с растительными элементами. Изящные узор-

ные треугольные вставки заполняют пустоты между медальонами, сглаживая ритмичность их чередования. Среднее поле, также покрытое сложным сплетением цветов и листьев, органично увязано с боковыми бордюрами.

Узоры тимпана и бордюра, хотя и играют вполне самостоятельную роль в общей композиции, но, соединенные посредством межмедальонных вставок, в конечном итоге представляют целостный ажурный декор.

Не менее богато орнаментирована плоскость следующего камня, в тимпане которого мастер помещает вместо традиционного полумесяца крупный пятилепестковый цветок-розетку. Эта фигура входит органично в общую узорчато-ковровую поверхность камня, большая часть которой заполнена изящно выполненным арабским текстом. Сложным фигурным медальонам соответствуют и мелкие растительные элементы бордюра.

Среди карачаевских надгробий джегутинские камни выделяются холодной топальностью сине-зеленой, белой и черной раскраски. Серый цвет камня объединяет воедино эти яркие медальоны, взятые в белую рамку, а черные арабские знаки эффектно выделяются на общем цветистом фоне. Такие детали, как цепь из редких белых сквозных ромбиков, оббегающих всю плоскость стелы вместе с полукругом тимпана, вносят ритмическую непринужденность в общую композицию. Мотив ромбиков вызывает в памяти подобные формы на резных камнях Черекского ущелья — сынжыр (рис. 86).

Самостоятельное развитие декора резных надгробий Старой Джегуты во многом объясняется прочной связью его с орнаментикой других видов народного искусства. Цепочка из ромбиков — сынжыр, очевидно, могла прийти и из ковровых композиций. Контрастные же цветосочетания элементов орнамента на фоне естественного цвета камня повторяют прием, тоже хорошо известный ковровщицам, — это широкое использование в виде основного фона натурального цвета шерсти.

Прямую связь с народными орнаментальными мотивами можно найти и в других староджегутинских памятниках, выделяющихся своей композиционной зрелостью и самостоятельностью.

Так, на одной из стел тимпан заполняют ветки ислими, явно перекликающиеся с мотивами черекских надгробий. В джегутинском памятнике ислими довольно уверенно связывается с остальными орнаментальными мотивами геометрической, четко ромбиче-

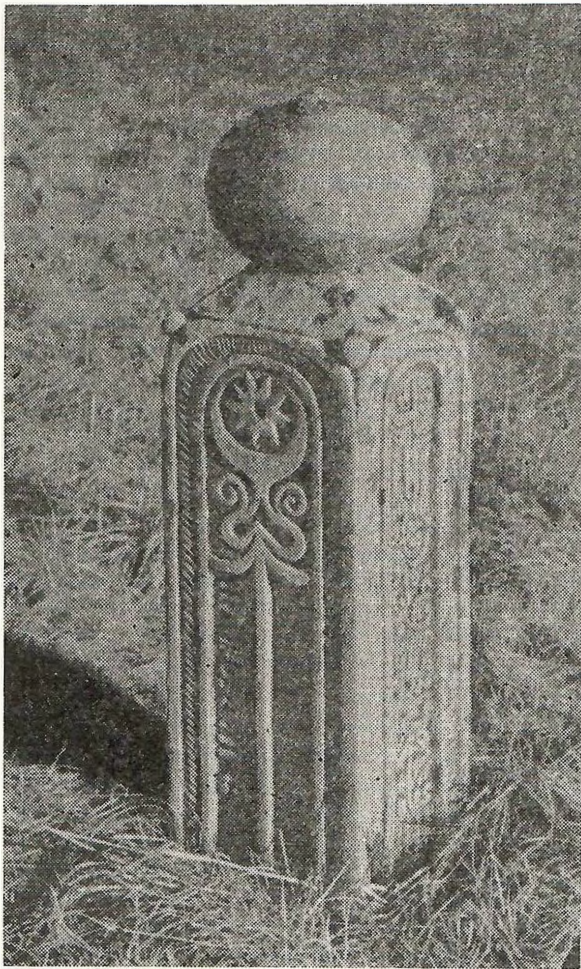


Рис. 86. Резная надгробная стела,
с. Старая Джегута

ской цепочкой бордюра и несколько тяжеловесным, тоже геометрическим заполнением центрального поля. Спирально закрученные завитки, ярко выделенные белым цветом, почти повторяют рогообразные детали народных вышивок или ковровых узоров. Но общий характер симметричного расположения этих спиралей наводит на мысль и о других прообразах. В этих круглых спиралах можно усмотреть и переосмысливание древних изображений женской груди, которые в представлении прошлых поколений связывались с культом плодородия (40, с. 162, рис. 127).

О прочных внутринациональных связях, получивших отражение в камнерезном искусстве Старой Джегуты, могут свидетельствовать и четырехгранные брусковидные надгробия небольших размеров. Шаровидные

утолщения в их верхней части имеют на самом верху дополнительные выступы. Подобные формы, знакомые нам уже по камням Хуламо-Безенгийского ущелья, на Картджуртском кладбище были запечатлены в дереве. В Старой Джегута они повторяются в камне, хотя и в обобщенном геометризованном виде (рис. 87).

Свое дальнейшее художественное развитие надгробия с шаровидным навершием получают в ауле Верхняя Мара. В некоторых случаях брусковидные формы здесь превращаются в плиту, только чуть утолщенную. Круглая их часть тщательно шлифуется и покоится как бы на горизонтально положенной плитке, что снабжает силуэт камня своеобразным карнизом, оживляющим его дополнительной светотенью.

На памятниках кладбища Верхней Мары можно проследить, как развивается и все бо-

Рис. 87. Резная надгробная стела,
с. Старая Джегута





Рис. 88. Резная надгробная стела,
с. Верхняя Мара

лее тонко орнаментируется брусковая форма надгробий. В боковые грани эффектно вписываются арочные закругления. Со временем эти композиции становятся все более сложными, декор — тонким и изысканным. Горизонтальная плитка исчезает. На угловых скосах граней от нее остаются лишь небольшие выточенные шарики, которые своей формой словно перекликаются с главным шаровидным навершием камня (рис. 88). Почти скульптурную объемность и выразительность этих надгробий обогащает тонкая орнаментальная разработка. Арочные плоскости боковых граней обрамляются сложными профилями рамок.

Роговидные и S-образные формы, варьируемые в разных сочетаниях, составляют орнаментальную основу многих типов надгробий Верхней Мары. Хотя по своему внешнему облику, по характеру объемов они повторяют и подобные камни Карт-Джурта и Старой Джегуты.

Совершенно самостоятельные приемы выработали камнерезы Верхней Мары для обработки боковых поверхностей. Именно здесь

мы чаще всего встречаемся с излюбленными в ковроделии рогообразными мотивами, только снабженными полумесяцем ислама. Богатая ажурная резьба составляется из цепочки парных S-образных фигур, идущей вдоль центральной осевой линии. Мастера Верхней Мары прибегают к очень своеобразному декоративному приему, обогащая силуэт камня за счет врезанных в боковые уступы точеных столбиков. При внимательном рассмотрении обнаруживается заимствование этих фигур из токарной обработки дерева — ремесла, пользовавшегося у карачаевцев в конце XIX — начале XX века особой популярностью (89, с. 447). Хотя более старым прототипом этих форм могли быть и примитивные фигурные выступы на боковых срезах, которые встречаются на архаичных памятниках Карт-Джурта. Токарные точеные фигуры из дерева при переводе их в камень могли просто подсказать новые декоративные решения, придавая камню более сложную светотеневую моделировку. Во многих случаях эти детали способны смягчать даже сухость орнаментальной композиции.

Надгробие сельского старосты — один из самых примечательных памятников на кладбище Верхней Мары. Высокая, стройная стела (2 метра высоты и 70 сантиметров ширины) отличается особой целостностью построения декора. Ее силуэт характеризуется слегка выдающейся над плоскостью стелы тимпанной частью. Традиционный крупный спиральный рисунок составляется из двух зеркально повторенных и сложно переплетенных букв арабского алфавита — первых букв обращения к аллаху. Арабские письмены заполняют и медальоны, своими изгибами органично вписываясь в их фигурные контуры. Нижняя часть стелы решается более плоско, на ней помещены любопытные изображения — в определенном порядке вырезаны орден и медали покойного. Спокойная гладь «постаменты», ритм указанных изображений своей строгой сдержанностью придают всей стеле необходимую устойчивость и даже своего рода внушительность. Резьба камня плоская, без всякой дополнительной проработки деталей. Исключение составляет только арабская затейливость басмалы, так называемого обращения к пророку, заглавные буквы которого здесь орнаментированы в тимпане, и тщательное воспроизведение военных орденов.

На кладбище Верхней Мары встречаются и дагестанского типа надгробия, повторяющие их композиционную схему и многие эле-

менты орнамента. Но, сохраняя внешнее сходство с прототипом, мастер огрубляет детали, приспособляя их к местным художественным традициям. Так, вместо устучато-узорного тимпана, характерного для дагестанских камней, мы видим в местных формах округлое навершие. А помещенный в контурах тимпана традиционный узор «мархарай» тоже упрощается, сводится к отдельным его главным элементам — центральному цветку, от которого вверх и вниз отходят тоже упрощенные округляющиеся стебли. Перекрещиваясь между собой, встречающиеся ветви не заполняют целиком плоскость.

Техника резьбы по камню, по сравнению с

соседними памятниками, страдает некоторой вялостью проработки деталей. Особенно это просматривается в боковых бордюрах, составленных из разорванных цветочных мотивов. К чисто местным художественным традициям относятся изобразительные элементы этого камня — оружие, своеобразный ритм газырей, которым разбиваются средние плоскости камня. Помещенные на ней изображения ритуального характера: таз для омовения, кумган, намазлык, пара обуви, оружие и лошадь — заполняют камень без всякой композиционной или сюжетной связи. Они даны просто в порядке перечисления.

Орнаментика резных камней

Изображения на надгробных памятниках появились прежде всего в связи с культовыми и религиозными представлениями. Долгое время только с этой точки зрения они и расшифровывались учеными. Но магическое значение изображений постепенно угасало или видоизменялось. На первое место выдвигалась их эстетическая значимость. Шел многовековой процесс накопления чисто художественного материала — изображений, ставших элементами народного орнамента. Перед художником-камнерезом, создающим надгробный памятник, вставала задача создать на поверхности камня выразительную композицию из имеющихся в его распоряжении декоративных средств. В меру своих творческих и технических возможностей, не выходя, разумеется, за рамки культовых требований и установившихся канонов, он украшает эту каменную вытянутую прямоугольную плиту. Прежде всего камнерезу приходилось иметь дело с эпиграфикой — обычно набором текстов и религиозных цитат из Корана на арабском языке, а также необходимостью сообщить сведения об усопшем. Исходя из этих требований, мастеру необходимо было разграничить плиту на определенные участки. Самое простое разрешение задачи — это деление стелы на горизонтальные полосы ярусами. Такая композиционная схема, как мы видели, имеет самое широкое распространение на резных камнях в Черекском, Чегемском, Баксанском ущельях. Правда, на кладбищах Карт-Джурта и Старой Дзегуты прямоугольные стелы с этой композицией в чистом виде встречаются сравнительно редко. Обычно надгробная стела венчается круглым или полукруглым тимпаном, куда вписывают основ-

ные эмблематические знаки ислама, имеющие часто очень выразительное художественное оформление.

Самой характерной композицией средней части карачаевских и балкарских резных камней стали сочетания ромбов. Очень распространенные в народном ковроделии, они отразились и на сложении композиционных принципов камнерезного искусства, стали основой многих медальонных построений памятников. Внешний контур ромбовидных медальонов часто строится из изогнутых фасонных скобок. В самых примитивных камнях медальоны и их текстовое заполнение выполняются техникой углубленной резьбы графически. Зато в более совершенных композициях и фигурная рамка и вписанный в нее текст выполняются рельефной лентой, создаваемой путем выбора фона.

Сложные конфигурации медальонов камня вместе с узорчатостью арабских текстов и промежуточными орнаментальными мотивами составляют художественную основу большинства его композиций. Объединяет все компоненты бордюрная полоса, проходящая по краям стелы со всех сторон. В декоре более совершенных резных камней гораздо чаще применяются криволинейные, чем прямоугольные формы. По всей вероятности, здесь сказывается практика использования трафарета, в котором криволинейные фигуры выполняются гораздо легче. По некоторым композициям памятников видно, что мастера уже познакомились и с циркулем. Циркульные построения — очень сложные розетки — определяют характер многих, весьма интересных художественных решений.

Некоторые памятники Верхней Мары оформлены рядом сомкнутых кругов, разме-



Рис. 89. Резная надгробная стела,
с. Верхняя Мара

щенных на фасадной плоскости. Они образуют как бы простейшие медальоны. На некоторых камнях круглые медальоны довольно выразительно сочетаются с прямоугольными, внося в композицию разнообразие. Иногда контуры медальонов очерчиваются при помощи сомкнутых полукружий. Неожиданные формы, полученные таким образом, особенно интересное применение нашли в бордюрах (табл. 48). Так, на камнях Карт-Джурта обыгрывается даже заглубленный фон, между сомкнутыми арочками, образовавшими выразительную цепь небольших ромбиков.

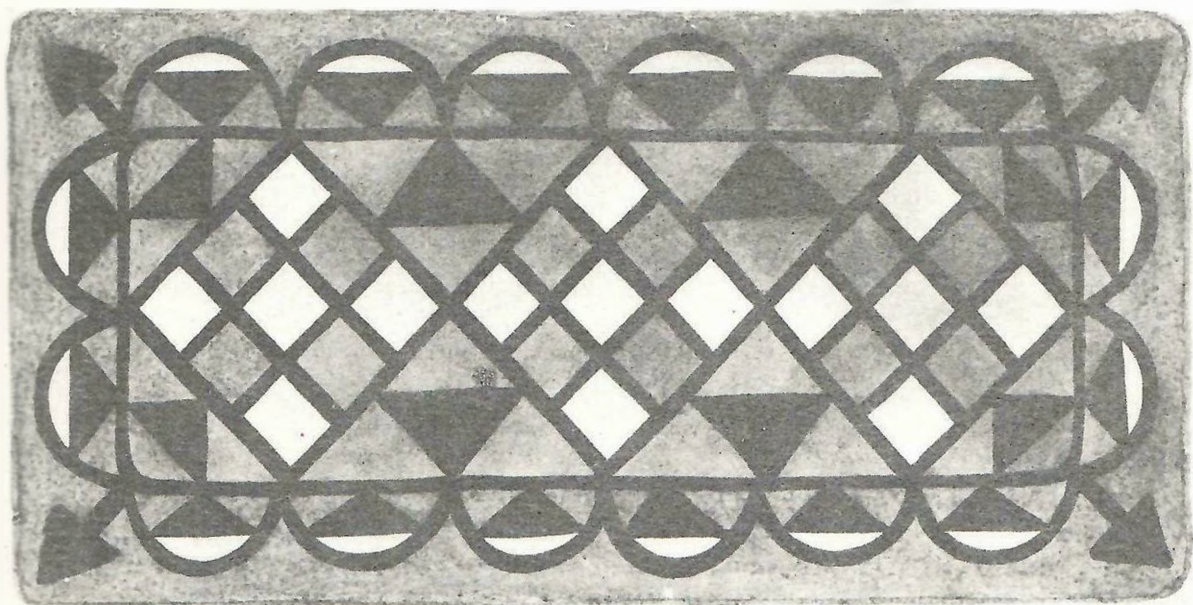
Эти композиционные построения на упругих ритмах полуциркульных дуг, не лишённые изящества и органичности, охватывают и многолепестковую розетку, наверху и медальоны центрального поля плавными линиями сопряжений.

Основой композиции фасадных плоскостей памятников Карачая и Балкарии, как мы видим, является принцип строгой симметрии. Но, несмотря на подчеркнутую центричность и строгую геометричность фигур, сочетания медальонов в виде сомкнутых ромбов и многоугольников отличаются живостью, непринужденностью; особенно оживляют общую поверхность камня щедрые формы растительного орнамента, связывающие медальоны между собой в единое целое.

С усилением декоративности в убранстве резных камней, обогащением их орнаментальных тем соответственно упрощается общая форма стелы. Все внимание мастера сосредоточивается на сложности и богатстве заполняющего узора. Усложненные по абрису медальоны уменьшаются в размерах. Теперь они обрамляются сочными растительными побегами с крупными изрезанными листьями. Все детали композиции объединяет крупный и выразительный стержневой стебель, движение которого строится на последовательности отростков и цветочных мотивов. Совершенствуется техника резьбы. Плоскорельефная резьба теперь усложняется тонкой проработкой деталей. На выпуклых листьях прорисовываются жилки, изгибаются тонкие отростки — завитки. Это придает живость резной каменной поверхности, а рисунку — тонкую выразительность, иногда и пышность. Карачаевские мастера демонстрируют уже полное овладение материалом, параллельно идет и усложнение инструментария камнереза.

В поисках повышения декоративности камнерезы Карачая заимствуют сложные, богатые формы орнамента у соседних народов. От грузинского орнамента заимствуется широко применяемая византийская «плетенка». Узкий бордюр в виде витого шнура обрамляет на некоторых картджуртских плитах не только горизонтальные участки, но и всю лицевую поверхность с ее полукруглым тимпаном. Витой шнур проходит и по боковым краям, придавая камню затайливый силуэт. Жгутовидные рамки применяются в отдельных плитах и для обрамления круглых медальонов, соединяя их между собой по центральной оси. Здесь важно отметить, что при такой системе украшения памятника (табл. 48 — 6) необходим камень достаточно твердый, мелкозернистый, поддающийся сложной обработке. Таким материалом в Карт-Джурте был белый известняк, очень близкий по фактуре к белому мрамору.

С дальнейшим развитием и усложнением



16

Табл. 1 (1). Войлочный ковер. Мастер Шарифат Хаджисва, с. Байдаевка

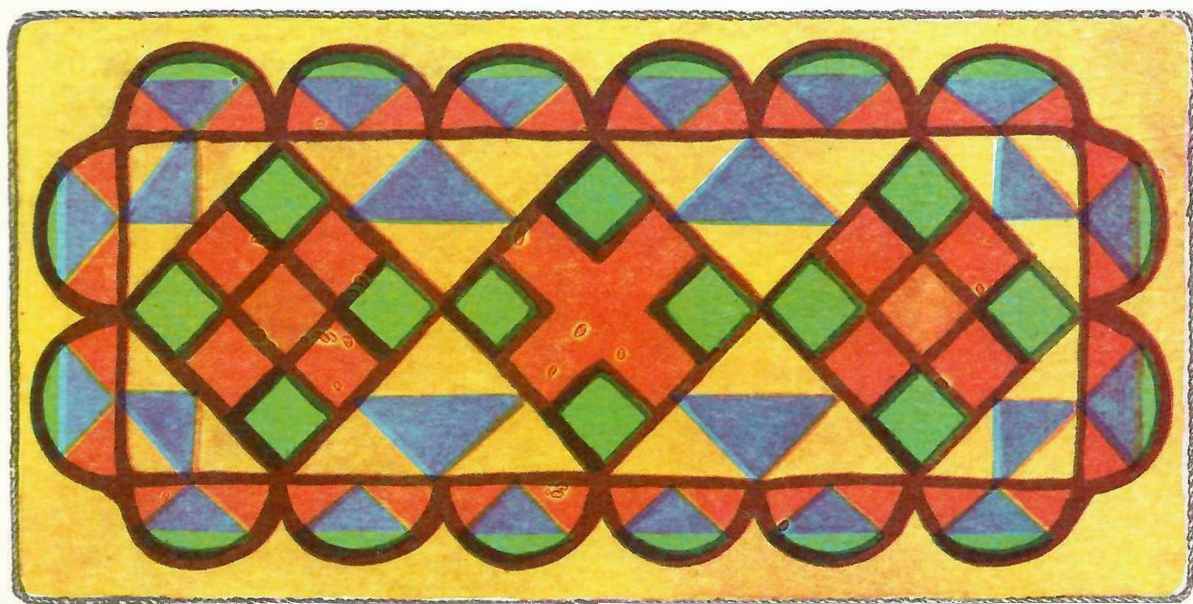


Табл. 1 (2). Войлочный ковер. Мастер Нафисат Тилова, с. Байдаевка



Табл. 2. Войлочный ковер. Мастер Залимхан Кульчаева, с. Хурзук



Табл. 3. Войлочный ковер. Мастер Хамулат Кочкарова, с. Даут



Табл. 4 (1). Войлочный ковер. Мастер Зейнаб Гербекова, с. Старая Джегута



Табл. 4 (2). Войлочный ковер. Мастер Зейнаб Гербекова, с. Старая Джегута



Табл. 5 (1). Войлочный ковер. Мастер Забидхан Холаева, с. Безенги

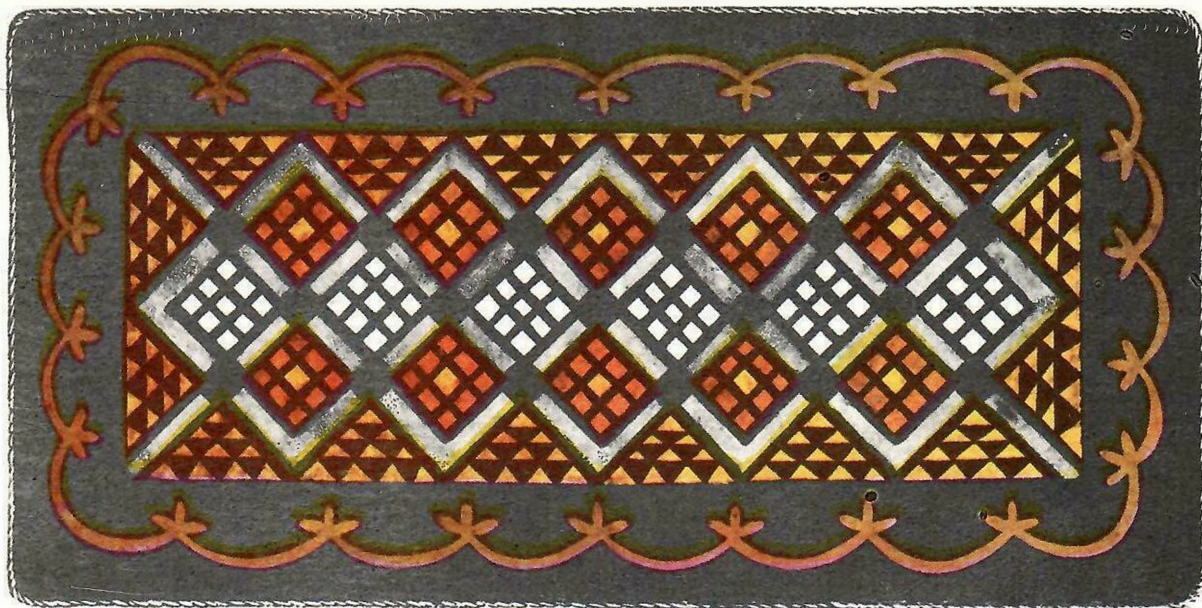


Табл. 5 (2). Войлочный ковер. Мастер Забидхан Холаева, с. Безенги

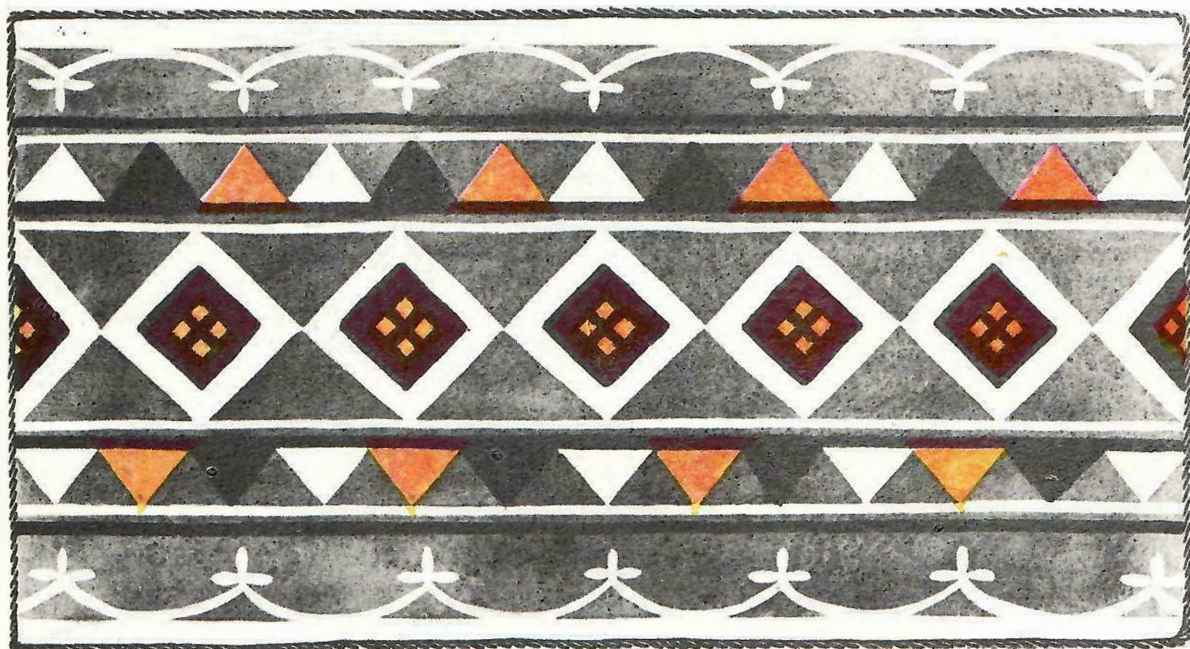


Табл. 6 (1). Войлочный ковер. Мастер Асият Башиева, с. Бабугент



Табл. 6 (2). Войлочный ковер. Мастер Фатима Аккиева, с. Бабугент

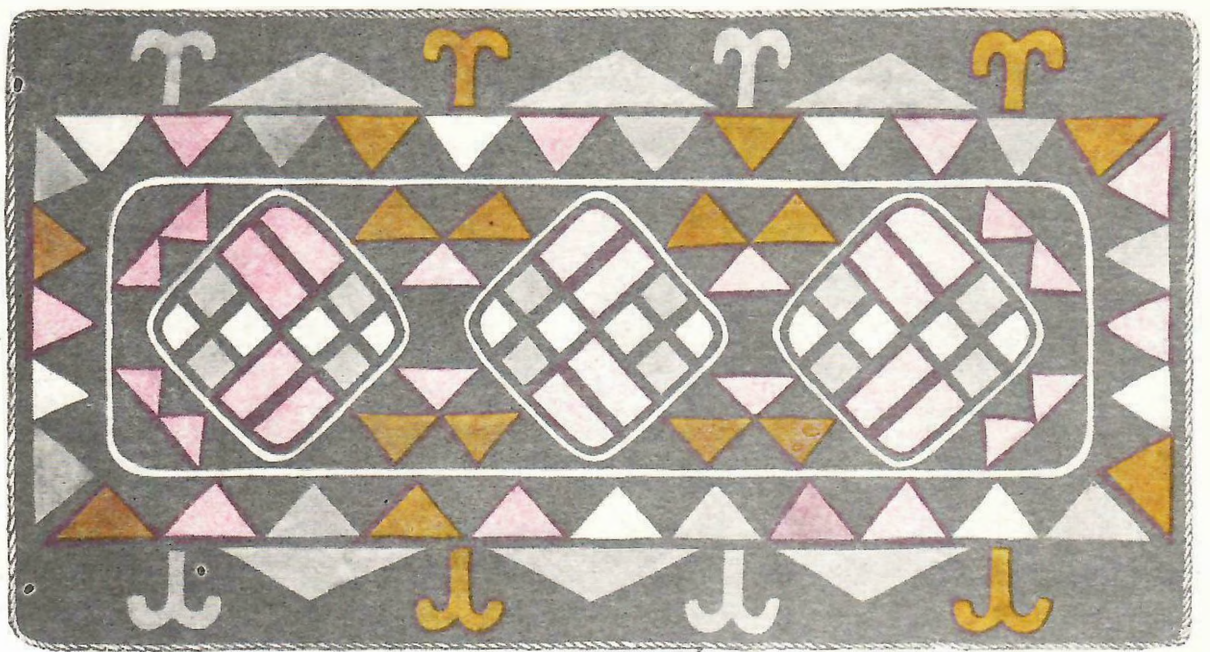
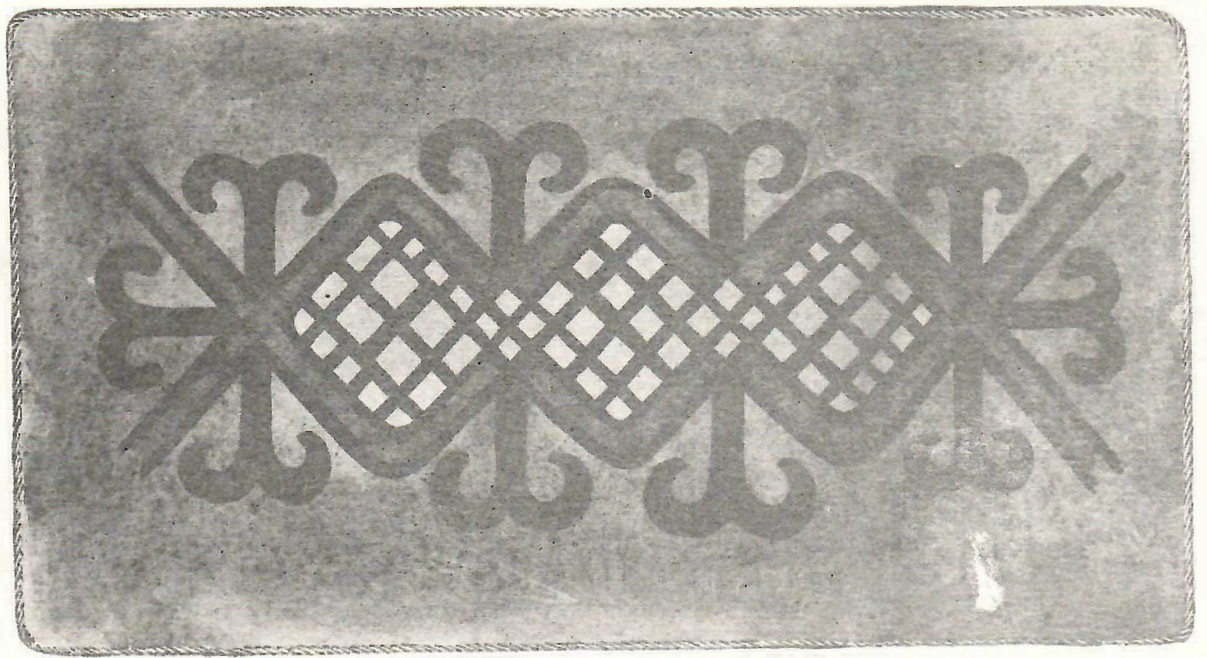


Табл. 7 (1—2). Войлочные ковры. 1 — с. Карасу, мастер неизвестен
2 — мастер Фатима Туменова, с. Бабугент

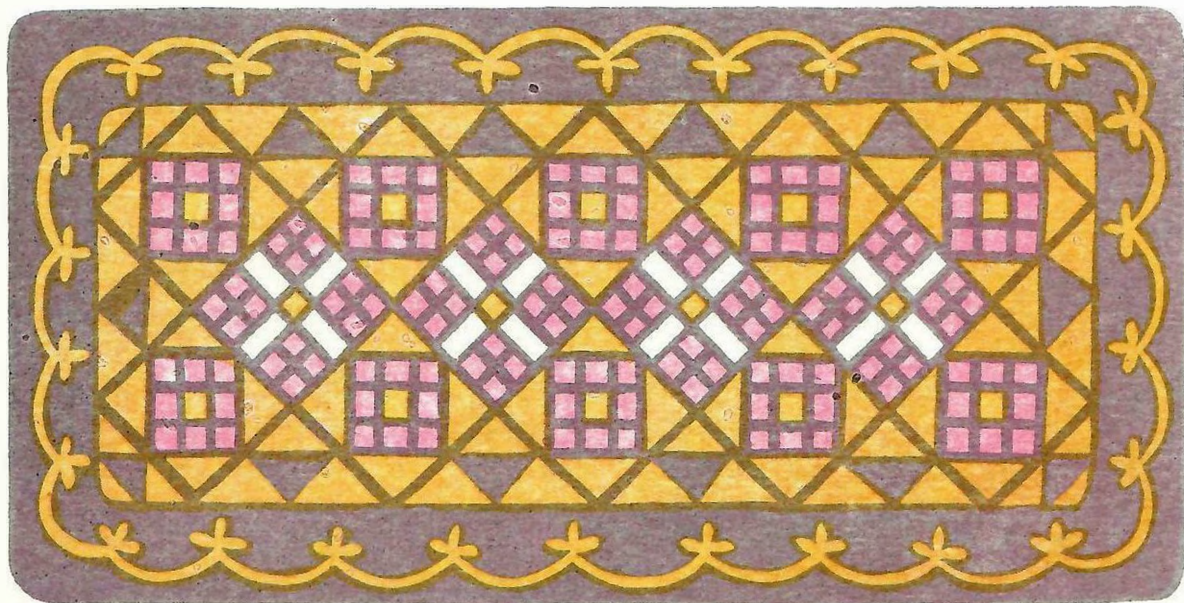


Рис. 8 (1—2). Войлочные ковры. 1 — мастер Анифа Этезова, с. Булунгу.
2 — мастер Буслимат Тохаева, с. Хушто-Сырт



Табл. 9 (1—2). Войлочные ковры. 1 — мастер Халима Гузеева, с. Верхняя Балкария,
2 — мастер Кёккёз Мусукова, с. Верхняя Балкария

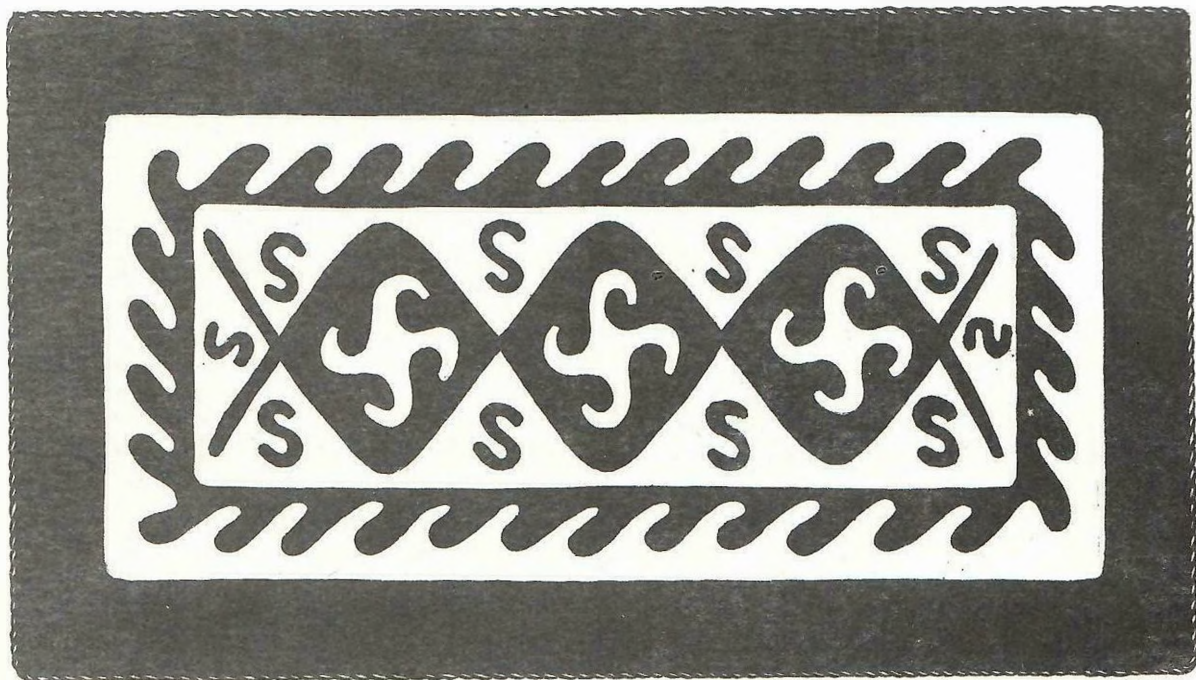


Табл. 10 (1—2). Войлочные ковры. 1 — мастер Лиза Табаксоева, с. Верхняя Балкария;
2 — мастер Бубли Байкишиева, с. Верхняя Балкария

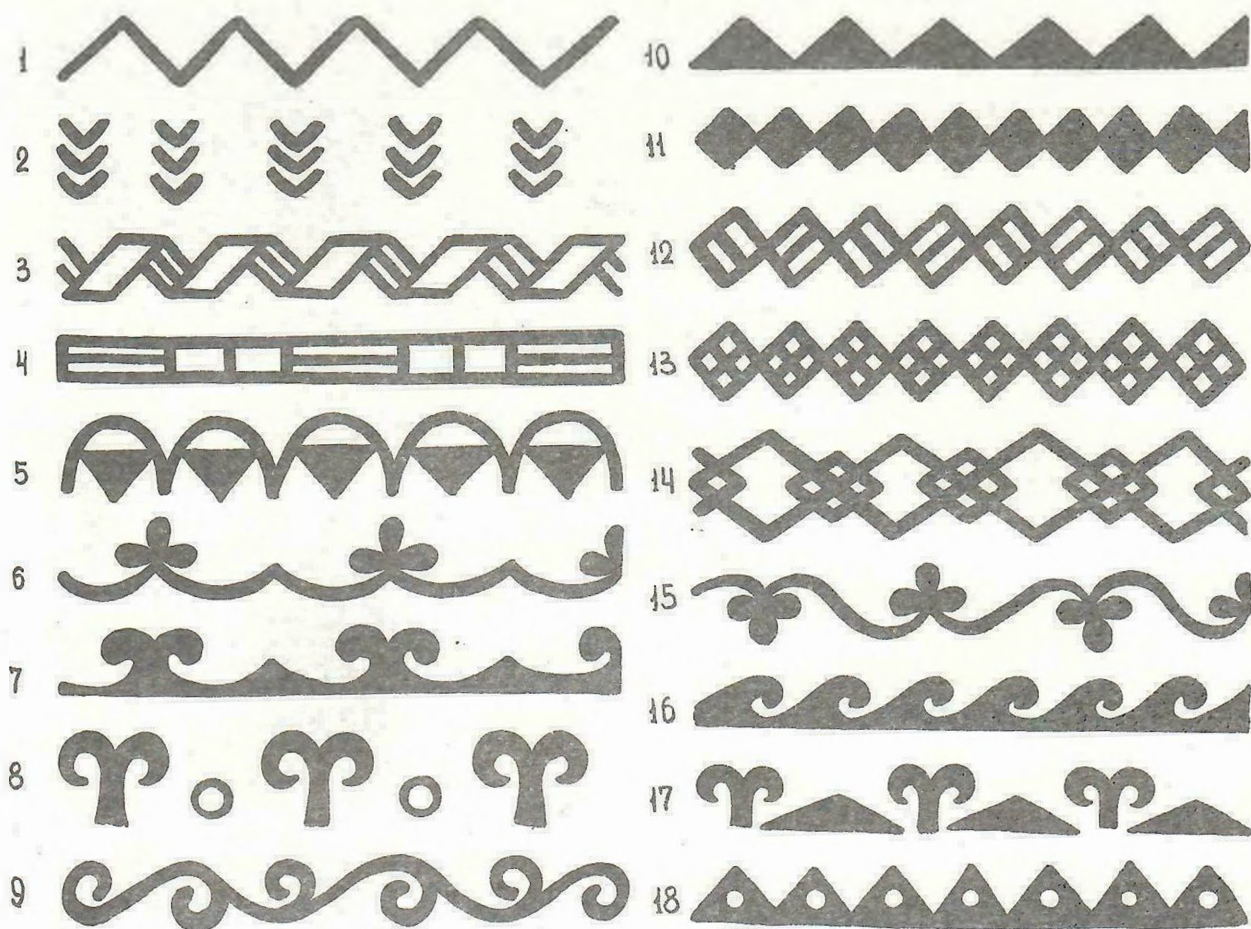


Табл. 11 (1—18). Основные мотивы орнамента ковровых бордюров

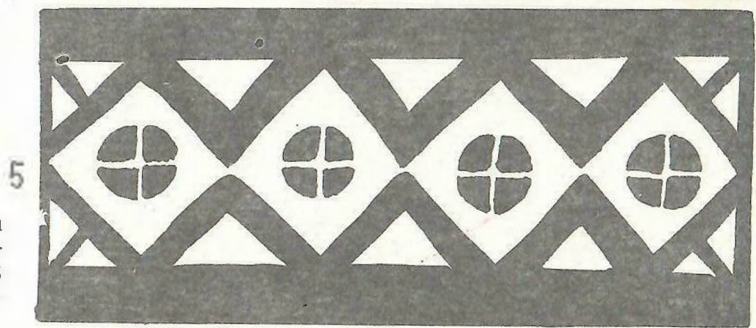
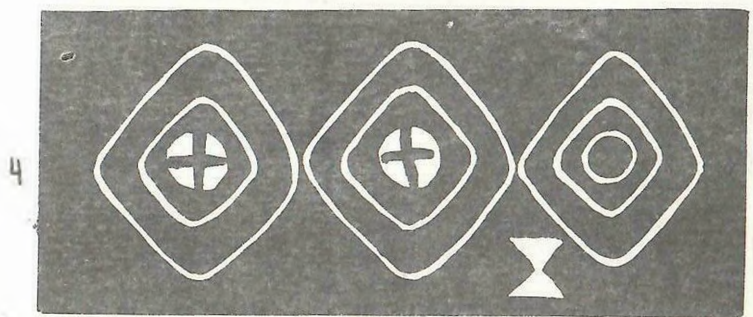
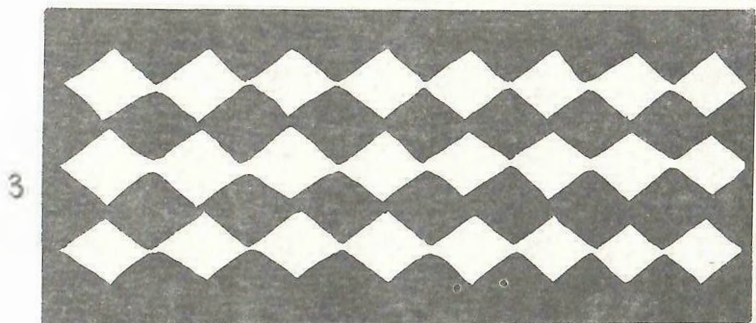
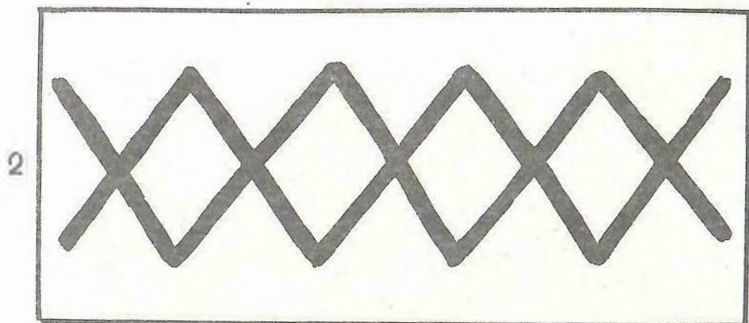
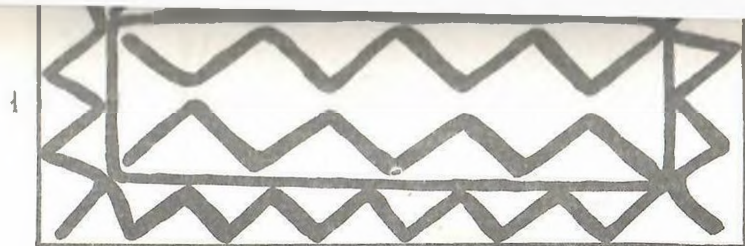


Табл. 12 (1—5). Типы орнамента ковров, 1 группа: 1 — с. Каменноостское; 2 — с. Хурзук; 3 — с. Герпегеж; 4 — с. Верхняя Мара; 5 — с. Старая Дзегута

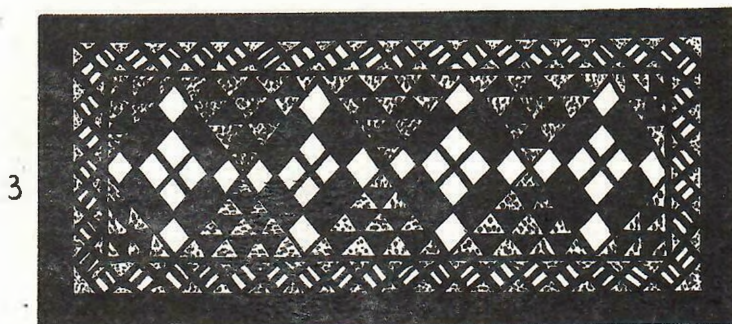
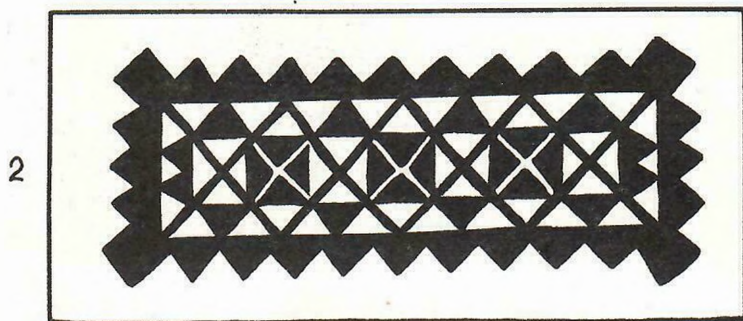
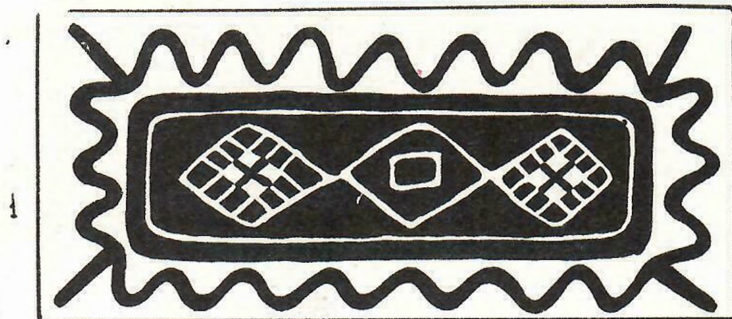


Табл. 13 (1—5). Типы орнамента ковров, II группа; 1 — г. Карачаевск; 2 — с. Даут; 3 — с. Каменноостское; 4 — с. Тегенekli; 5 — с. Былым

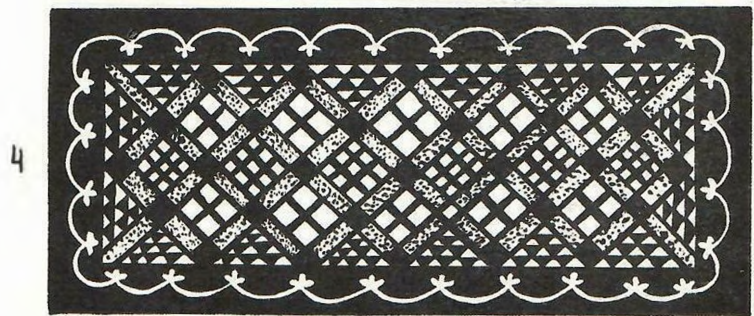
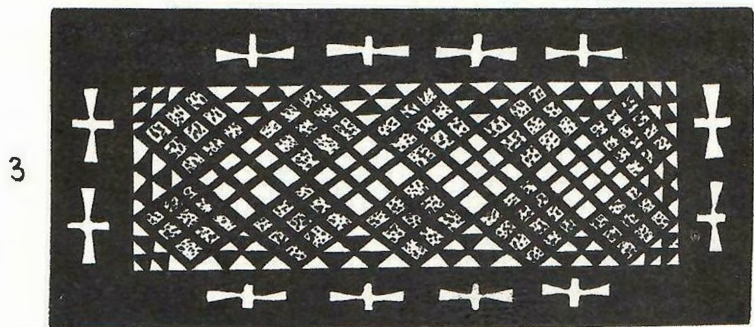
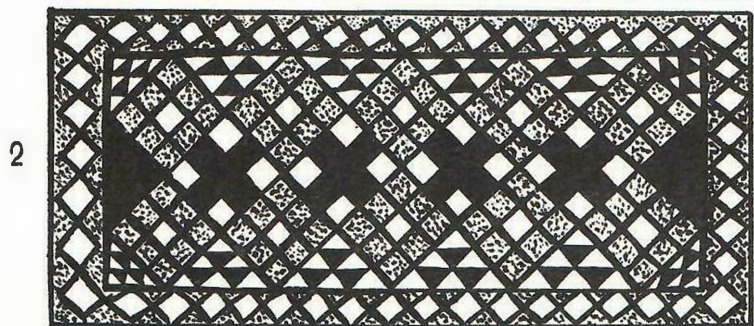
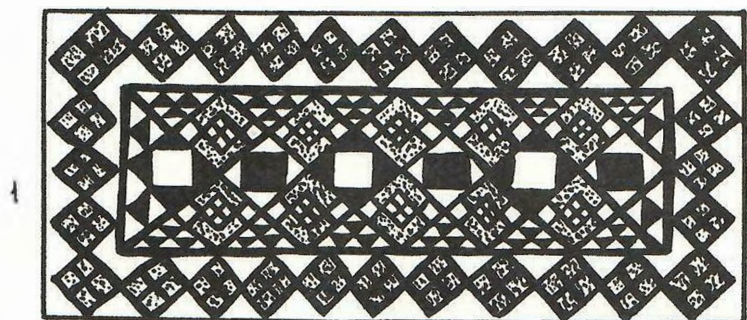


Табл. 14 (1—5). Типы орнамента ковров, III группа; 1 — с. Верхняя Балжария; 2 — с. Хушто-Сырт; 3 — с. Верхняя Балжария; 4 — с. Кара-Су; 5 — с. Безенги

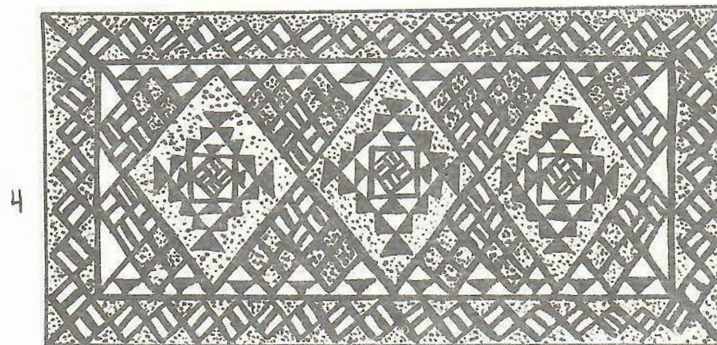
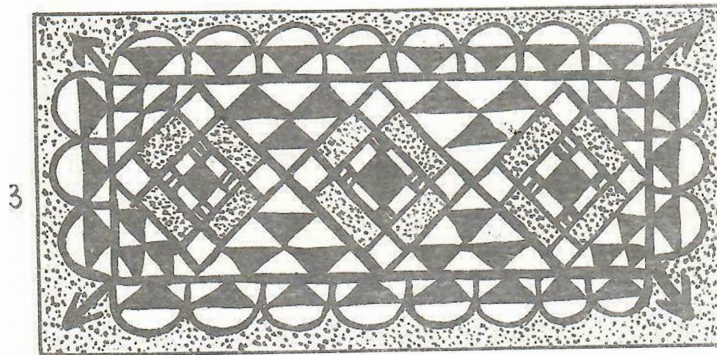
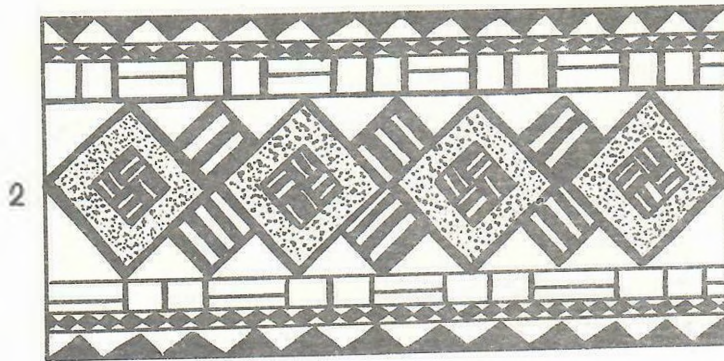


Табл. 15 (1—4). Типы орнаментации ковров, IV группа: 1 — с. Архыз; 2 — с. Герпегеж; 3 — с. Байдаевка; 4 — с. Хушто-Сырт

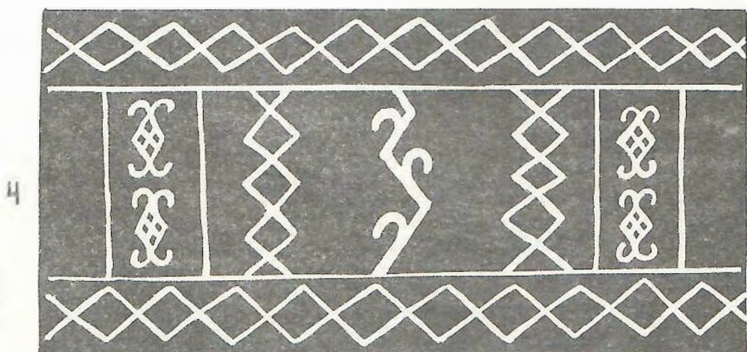
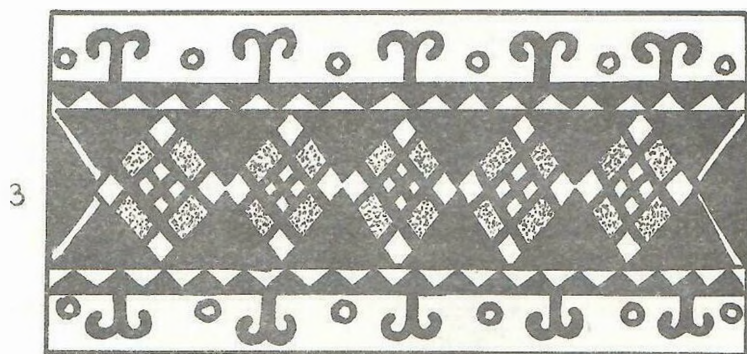
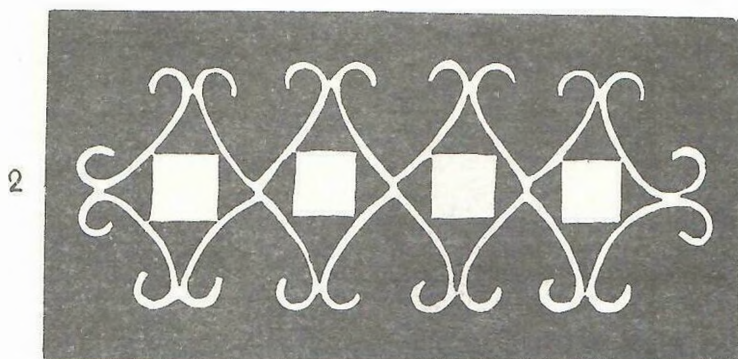
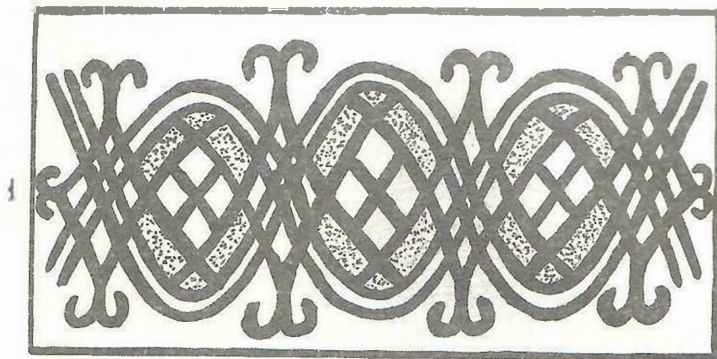


Табл. 16 (1—4). Типы орнаментации ковров V группа: 1 — с. Кара-Су; 2 — архив КВИИФЭ, № 406-ф; 3 — с. Бабу-гент; 4 — с. Булуягу.

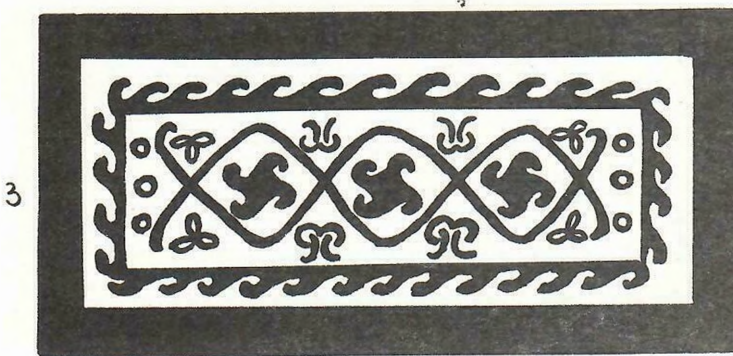
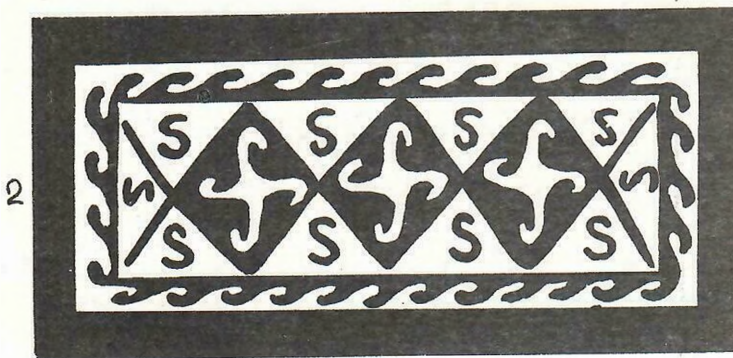


Табл. 17 (1—4) Типы орнамента ковров, VI группа: 1 — с. Бабугент; 2—4 с. Верхняя Балкария

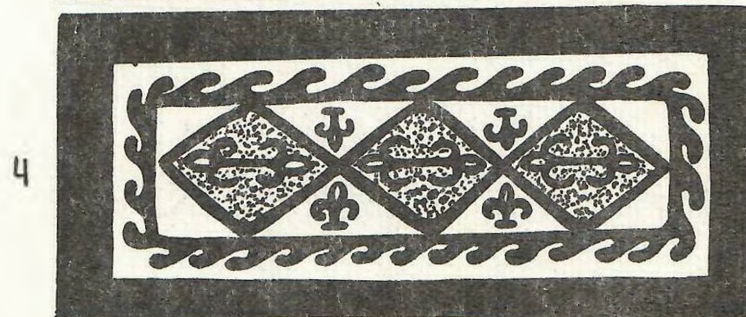
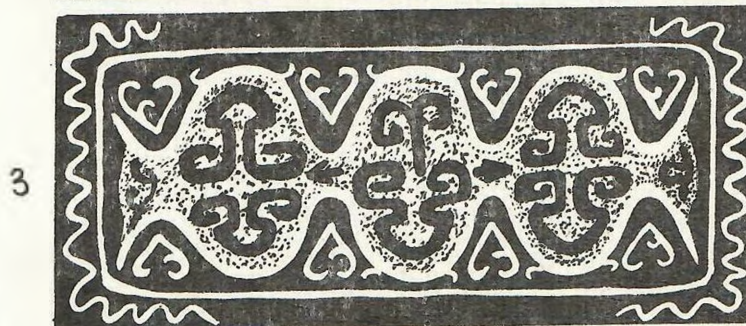
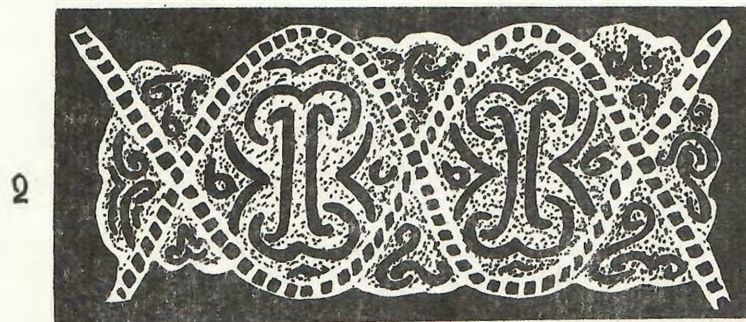
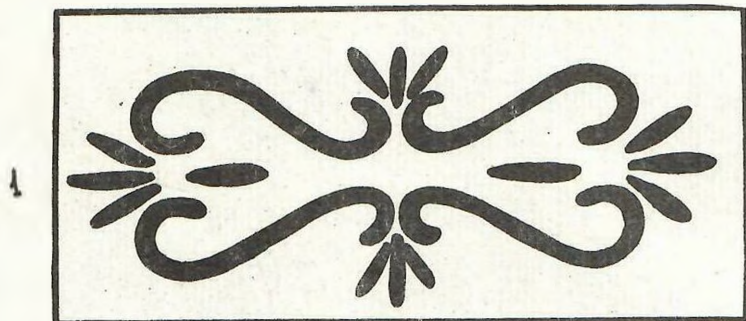


Табл. 18 (1—5). Типы орнамента ковров, VII группа: 1 — с. Байдаевка; 2, 3, 5 — Старая Дзегута; 4 — с. Верхняя Балкария

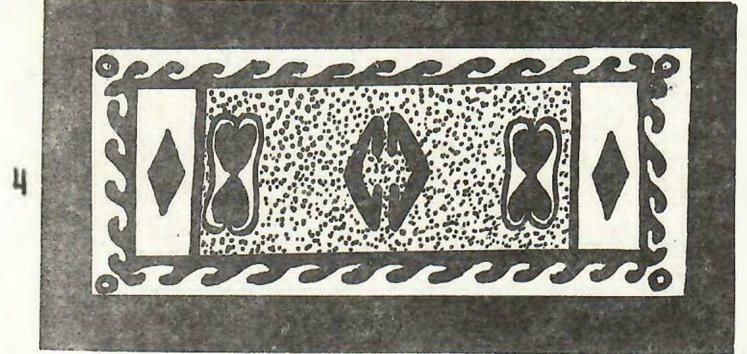
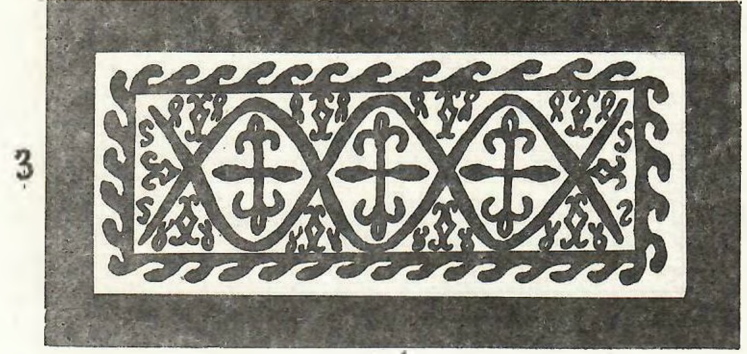
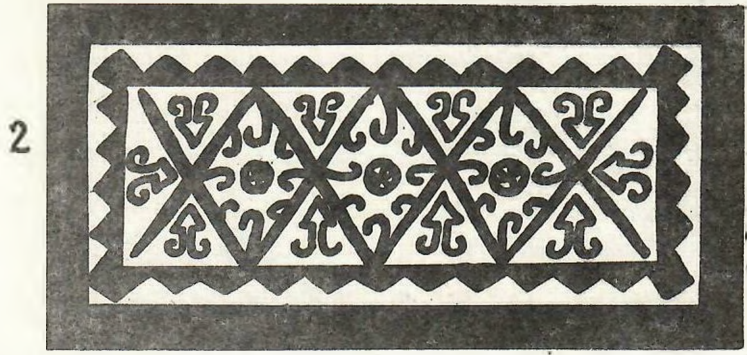
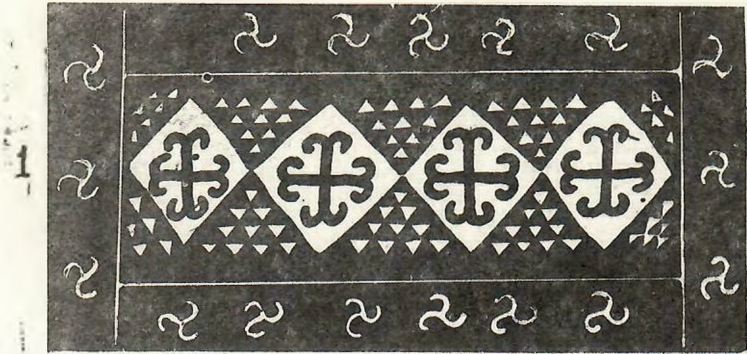


Табл. 19 (1—4). Типы орнаментации ковров, VIII группа; 1—3 Верхняя Балкарня; 4 — с. Герпегеж

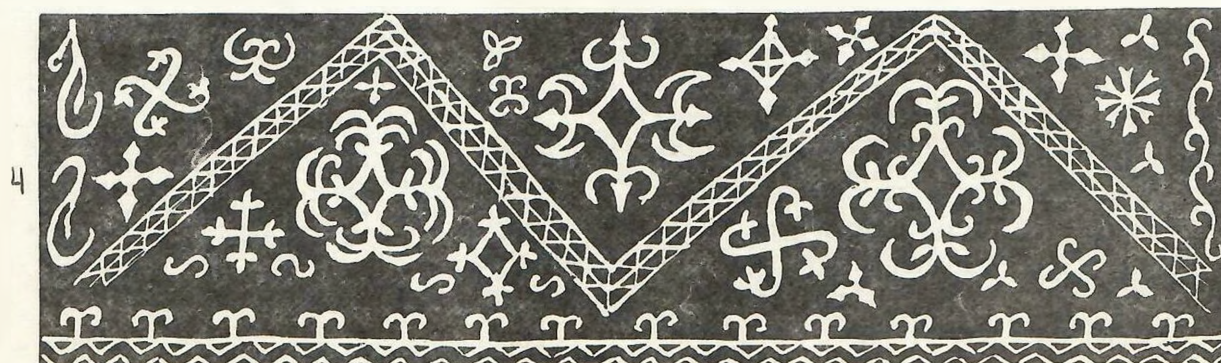


Табл. 20 (1—4). Развитие орнаментальных композиций на войлочных коврах-занавесах

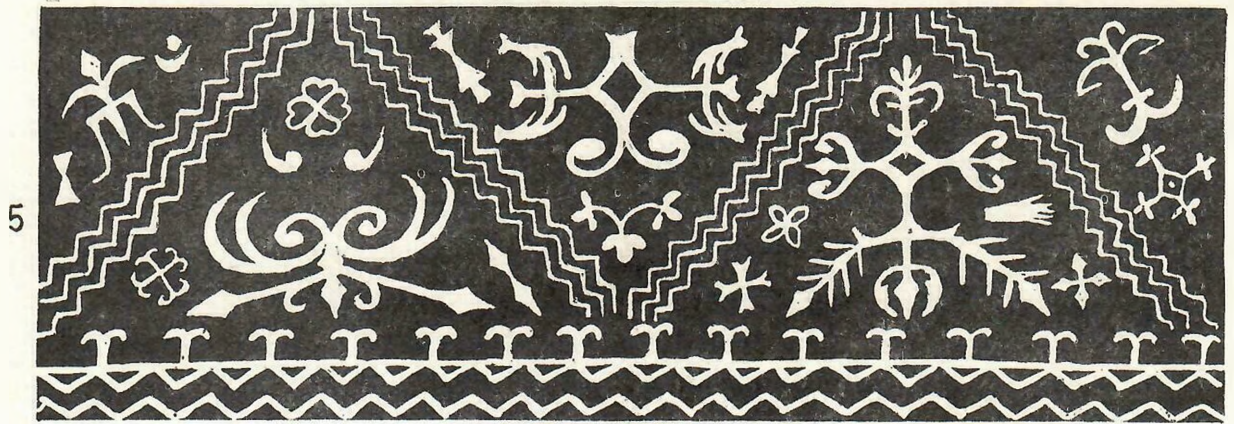


Табл. 20 (5--7). Развитие орнаментальных композиций на войлочных коврах-занавесах

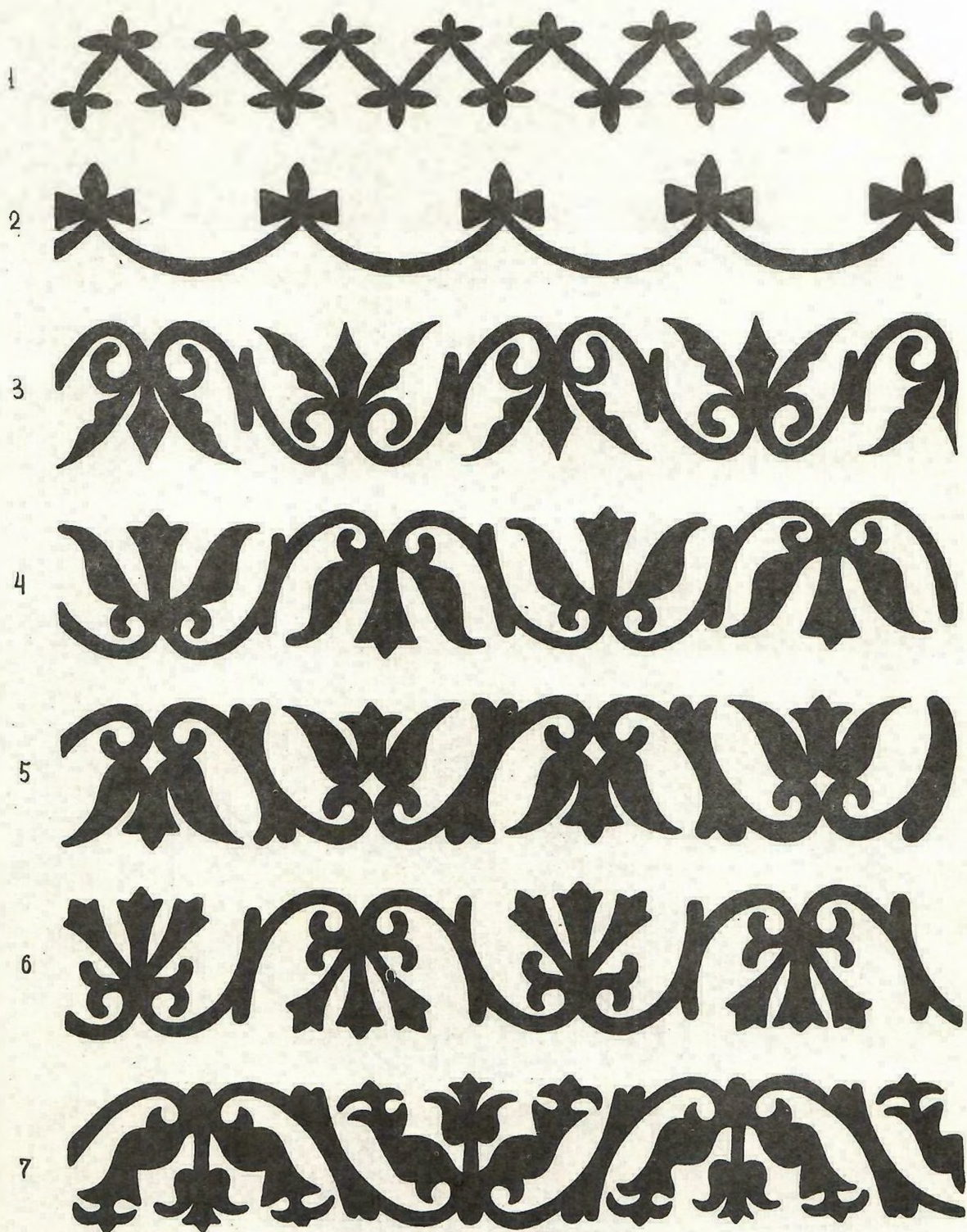


Табл. 21. (1—7). Модификация трилистника на бордюрах войлочных ковров



Табл. 22 (1—7). Модификация «плодовидного» орнамента на бордюрах войлочных ковров

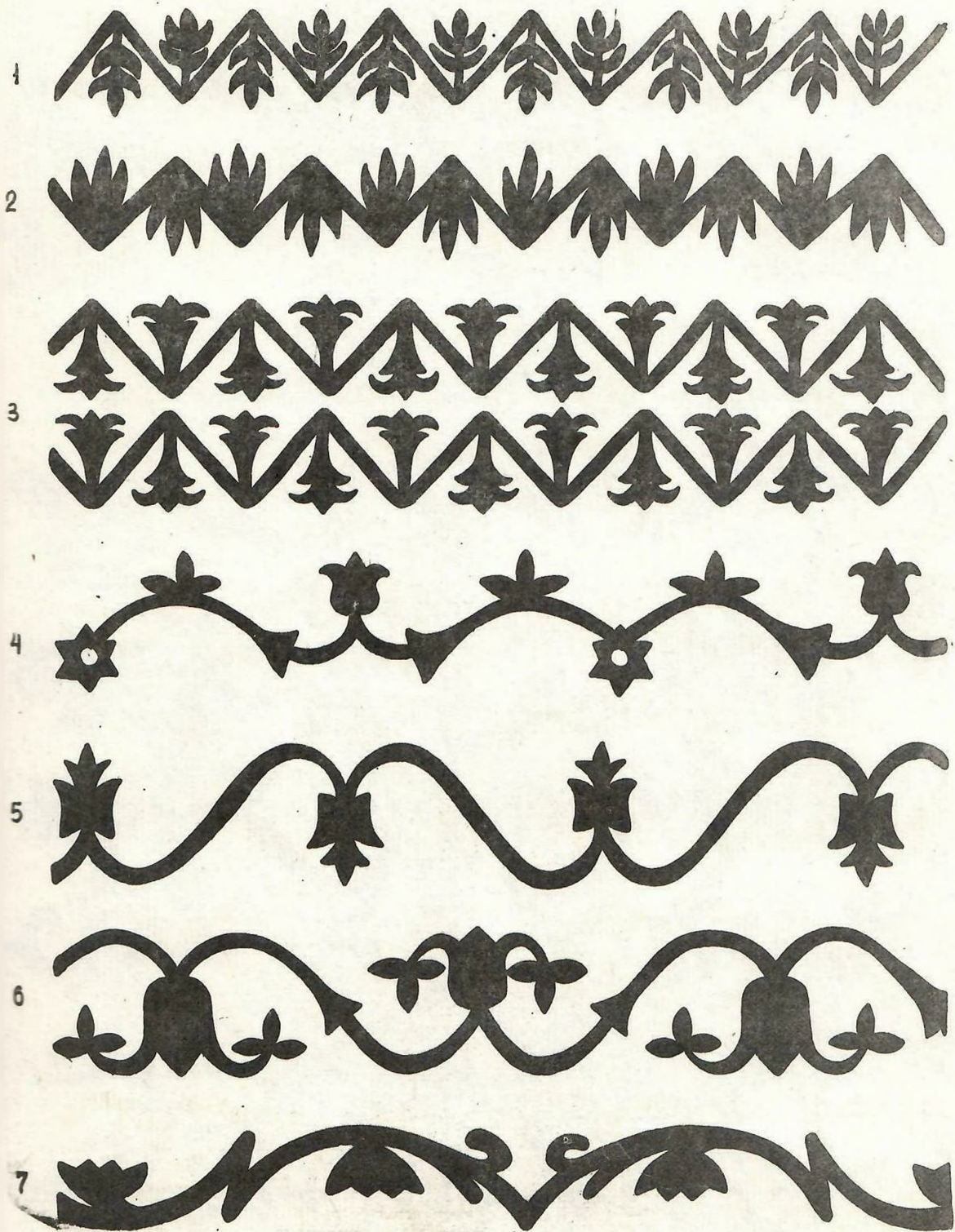
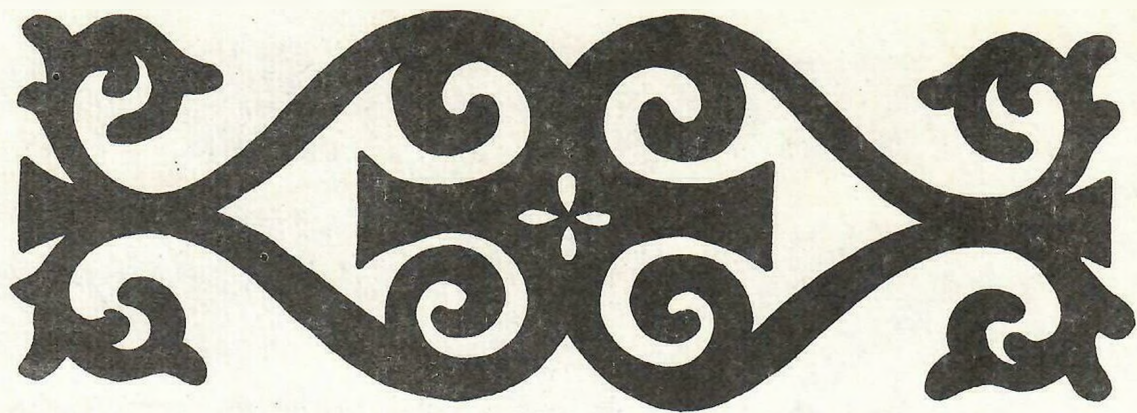
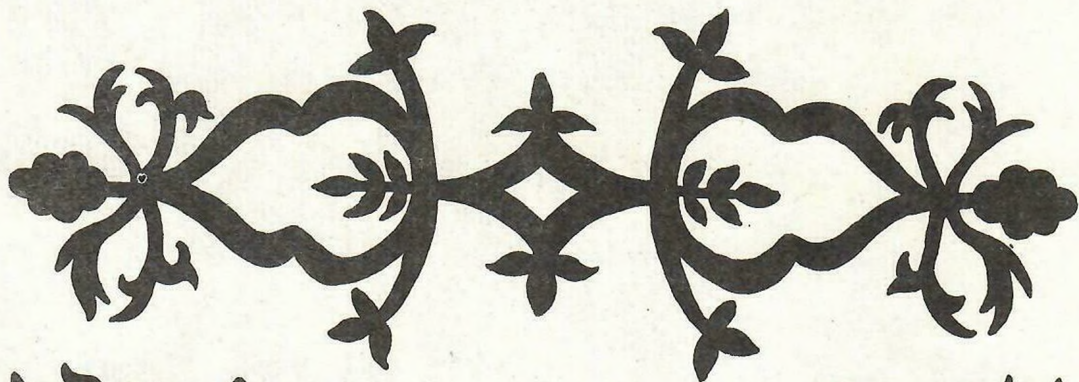


Табл. 23 (1—7). Модификация «цветочного» орнамента на бордюрах войлочных ковров

1



2



3



4

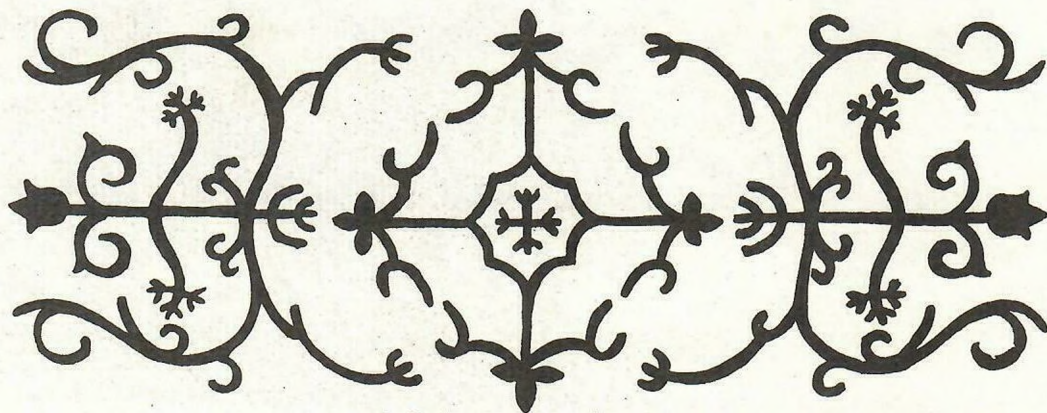


Табл. 24 (1—4). Узоры центрального поля войлочных ковров

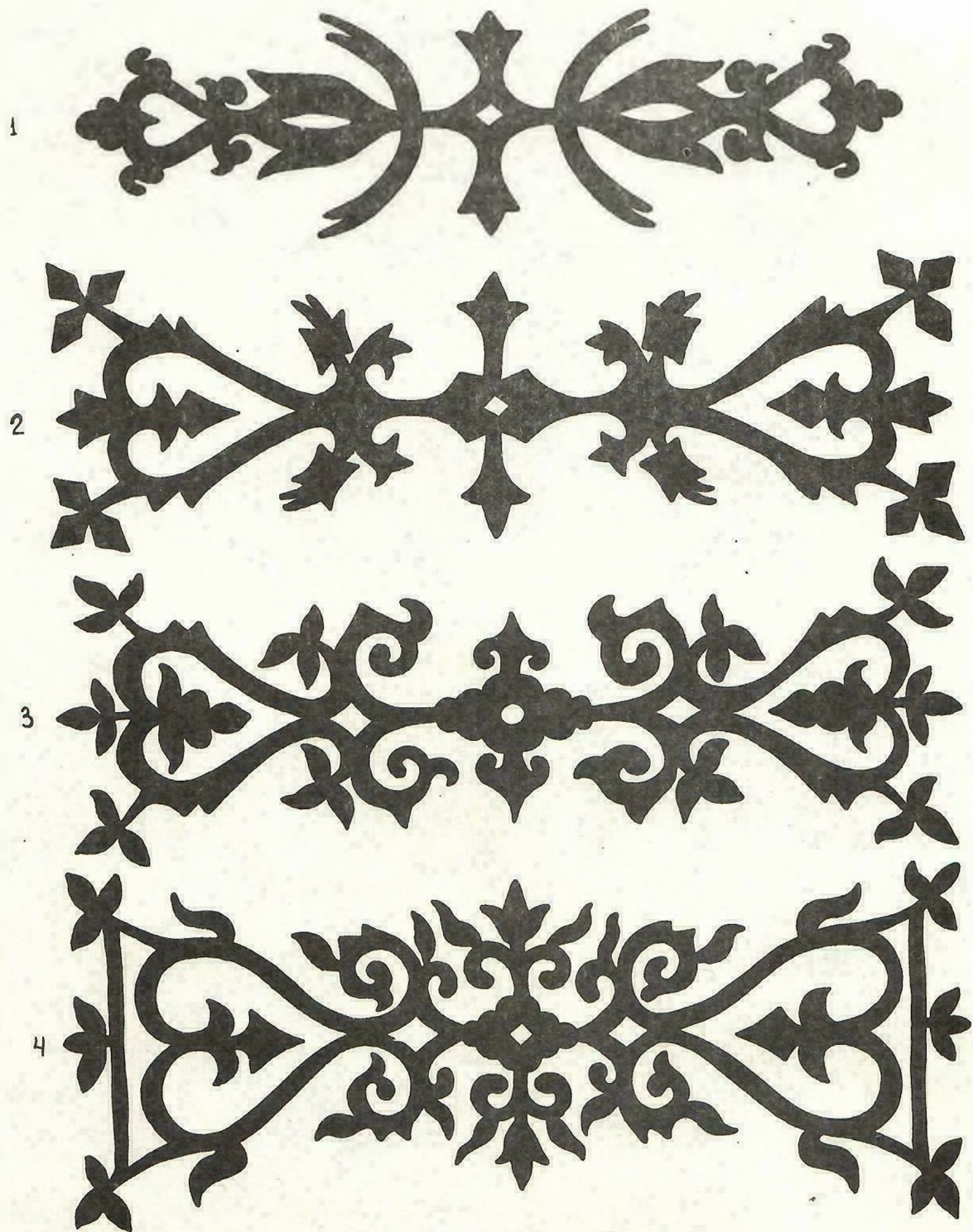
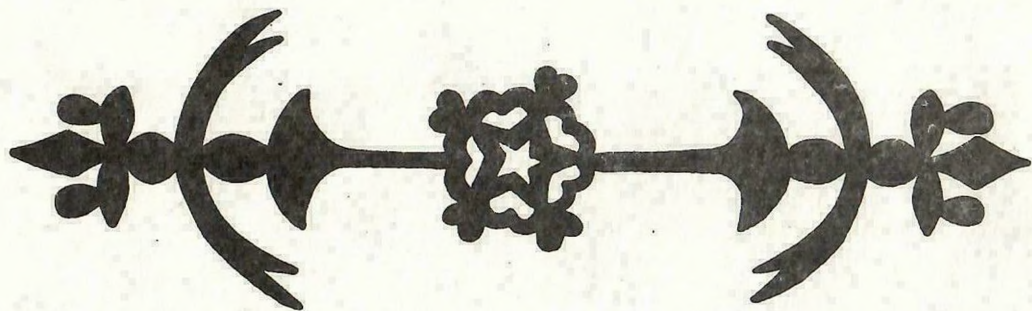


Табл. 25 (1—4). Узоры центрального поля войлочных ковров

1



2



3



4

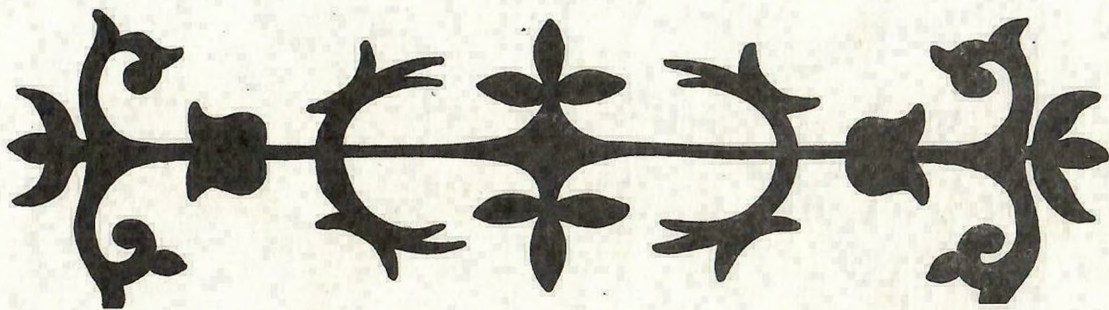




Табл. 27 (1—14). Типы угловых и бордюрных узоров на войлочных коврах

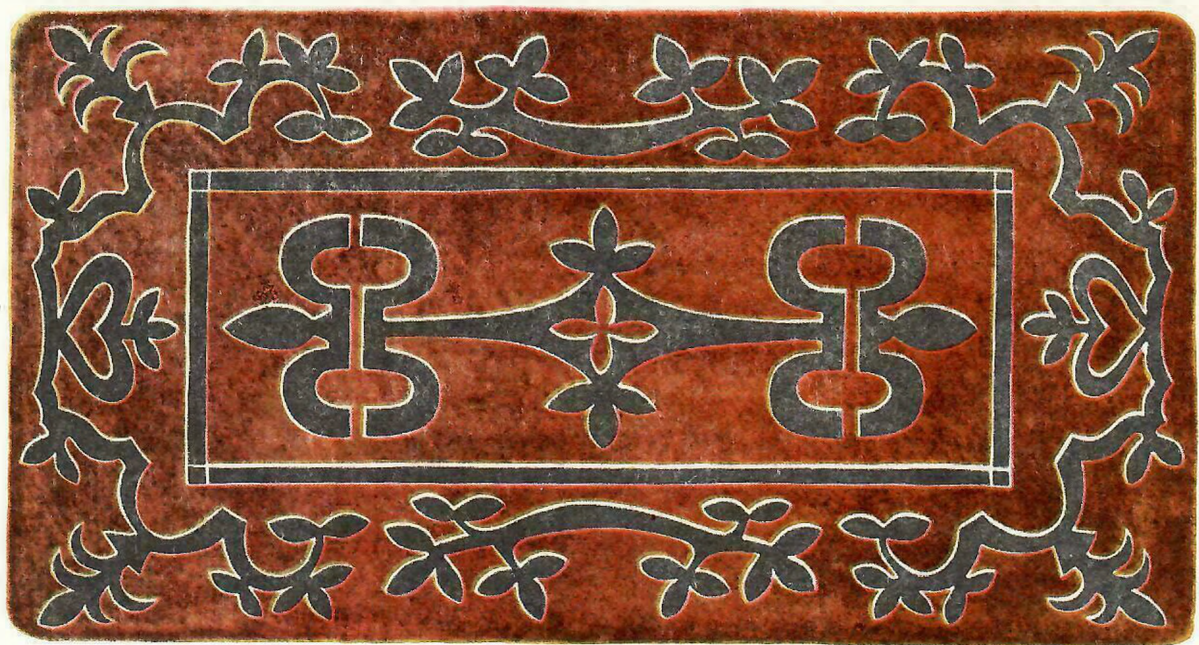


Табл. 28 (1—2). Войлочные ковры. 1 — Мастер Хаби Холаева, с. Безенги;
2 — мастер Афу Толгурова с. Герпегеж

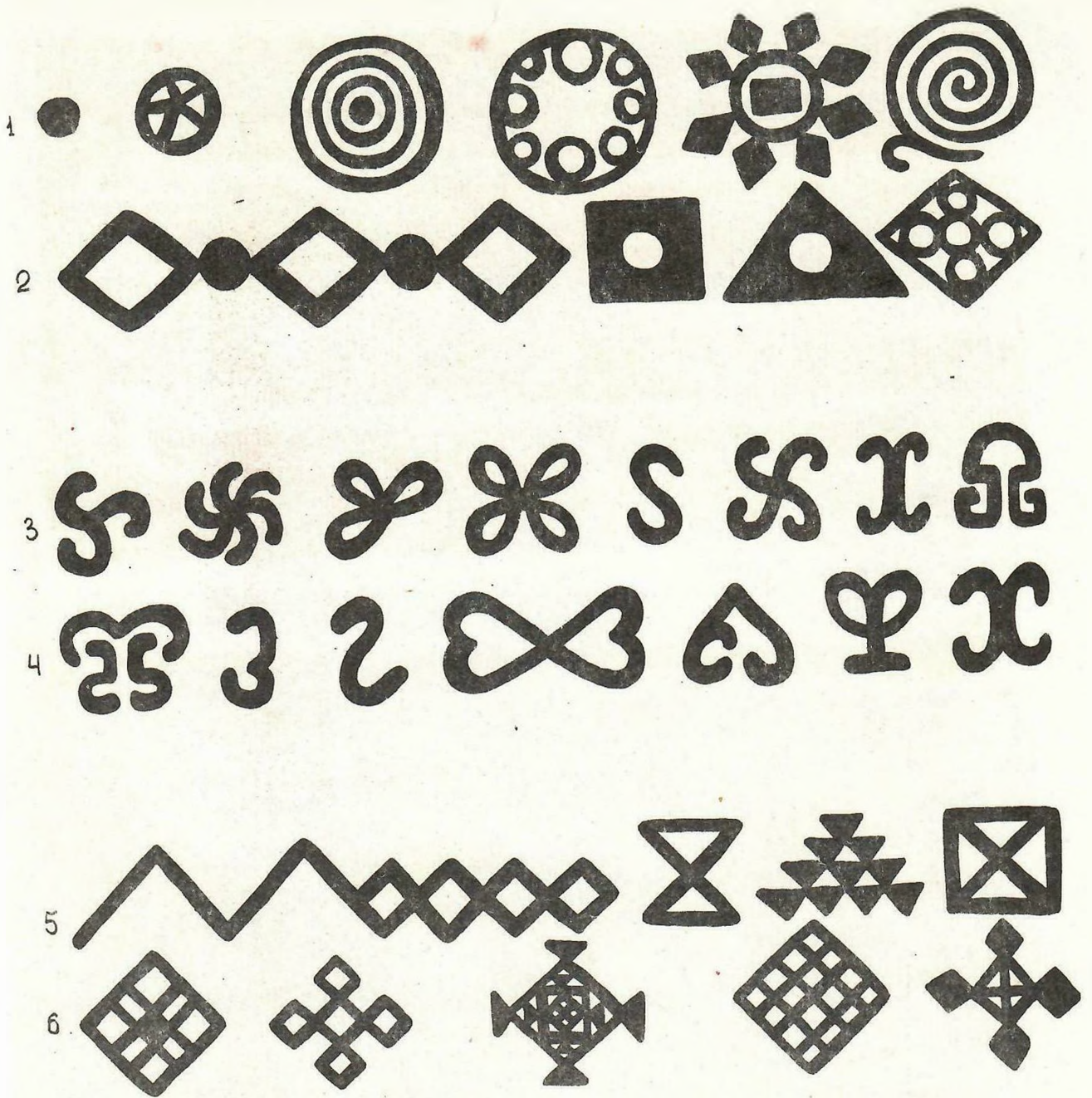


Табл. 29 (1—6). Основные орнаментальные мотивы на войлочных коврах



Табл 29 (7—11). Основные орнаментальные мотивы на войлочных коврах

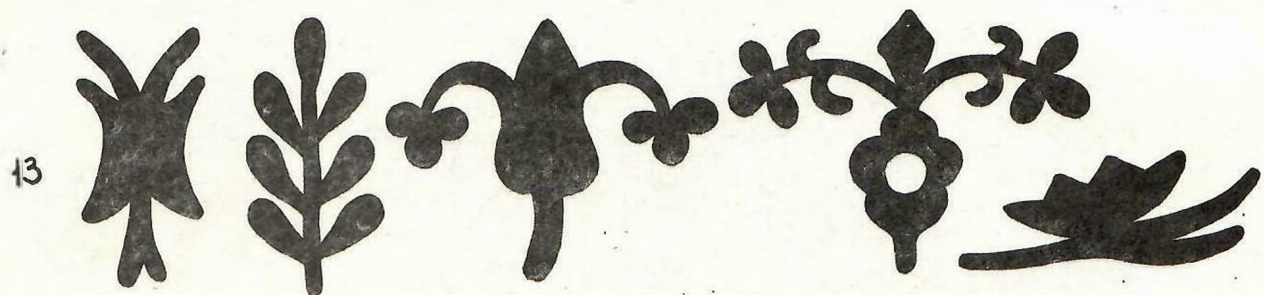


Табл. 29 (12--15). Основные орнаментальные мотивы на войлочных коврах

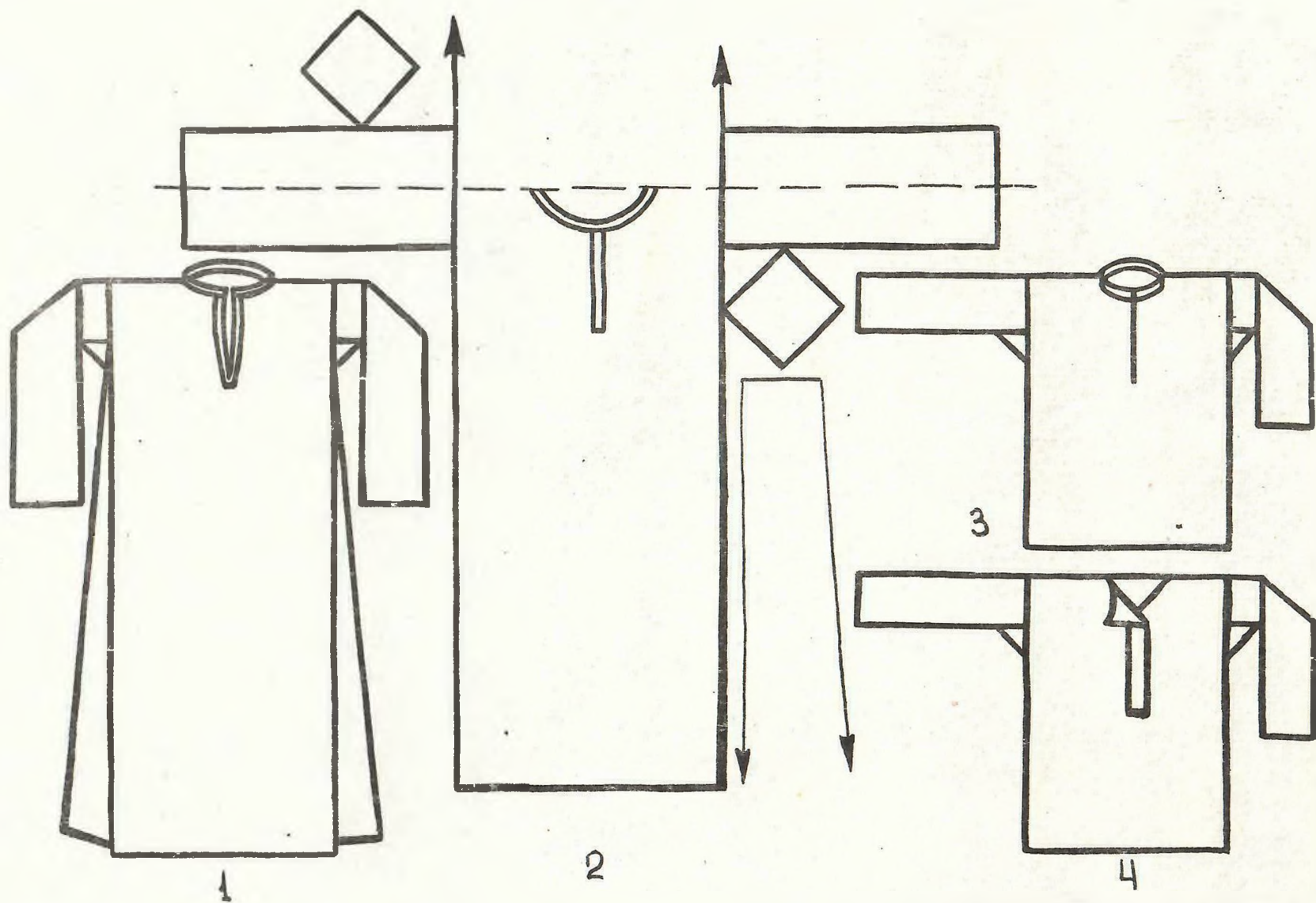
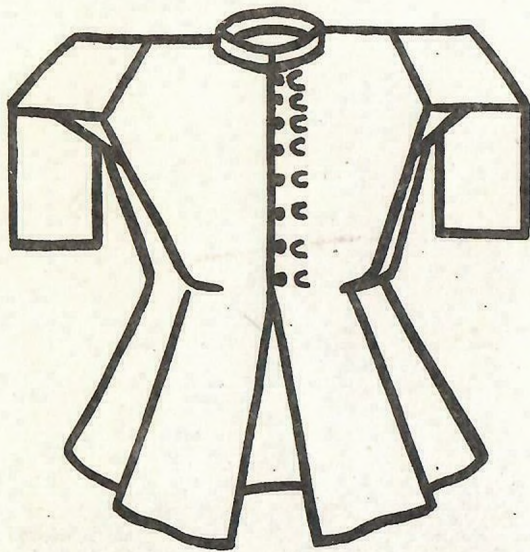
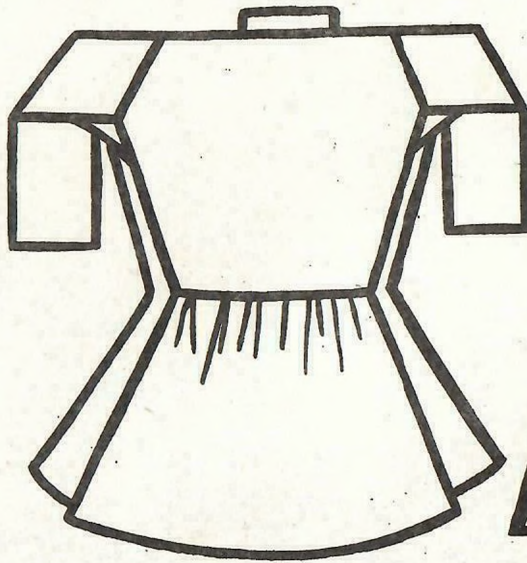


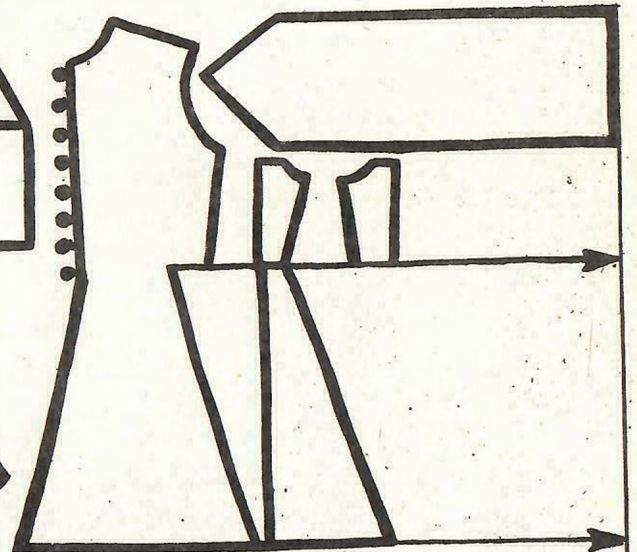
Табл. 30 (1—4). Приемы кроя туникообразной рубашки



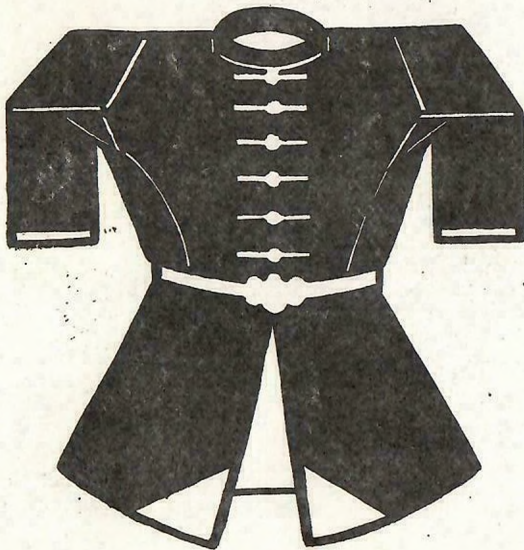
1



2



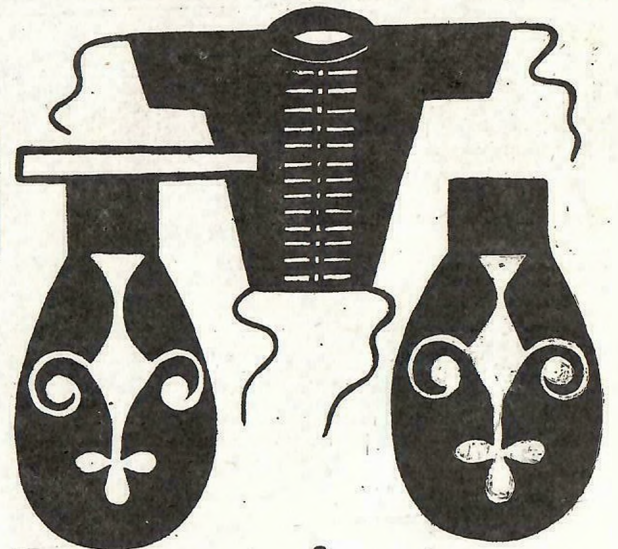
3



4



5



6

Табл. 31 (1—6). Верхняя одежда. 1—3 Бешмет; 4—6 Кафтанчик

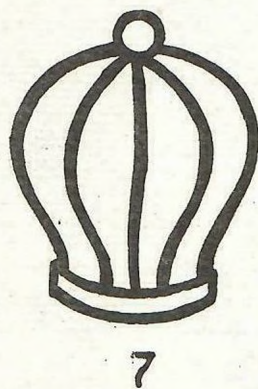
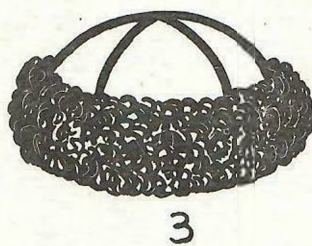
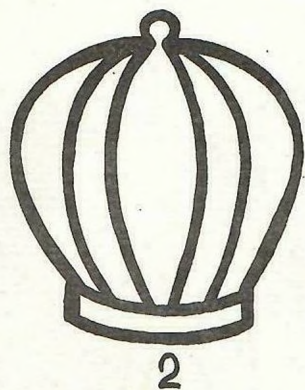
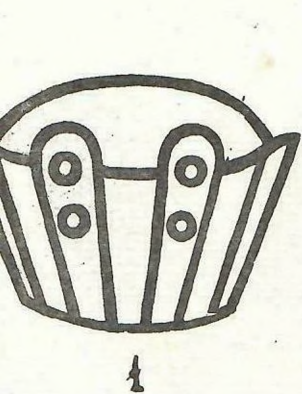


Табл. 32. Типы головных уборов



Табл. 33. Карачаевцы и балкарцы в начале XX века



Табл. 34. Развитие форм рукава в женской одежде карачаевцев и балкар



Табл. 35. Типы старинных платьев карачаевок и балкарок



Табл. 36. Типы женских старинных платьев карачаевов и балкарок. Начало XX века.



Табл. 37. Типы традиционных женских платьев карачаевок и балкарок. Начало XX века.



Табл. 38. Типы традиционных женских платьев карачаевок и балкарок. Конец XIX века



Табл. 39. Типы традиционных женских платьев карачаевок и балкарок. Конец XIX века

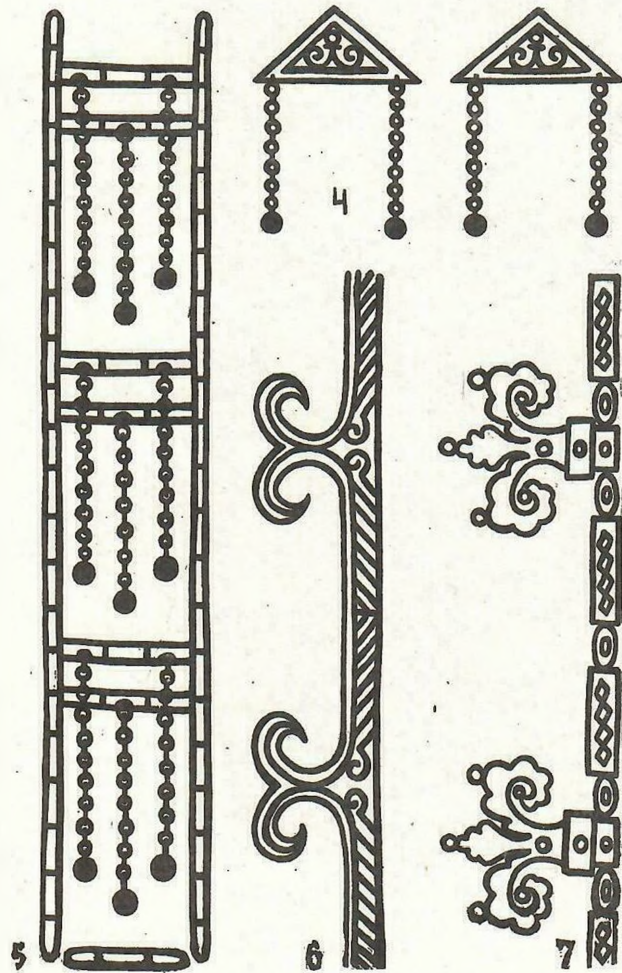
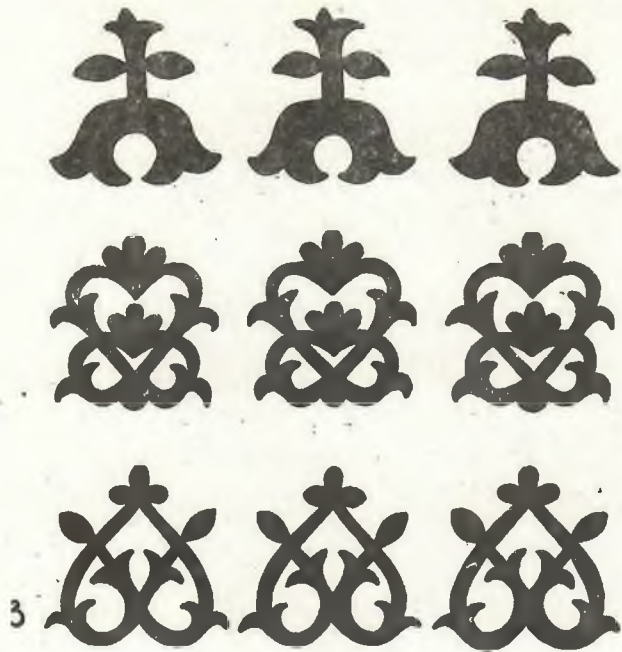


Табл. 40. Типы металлических украшений на женских платьях

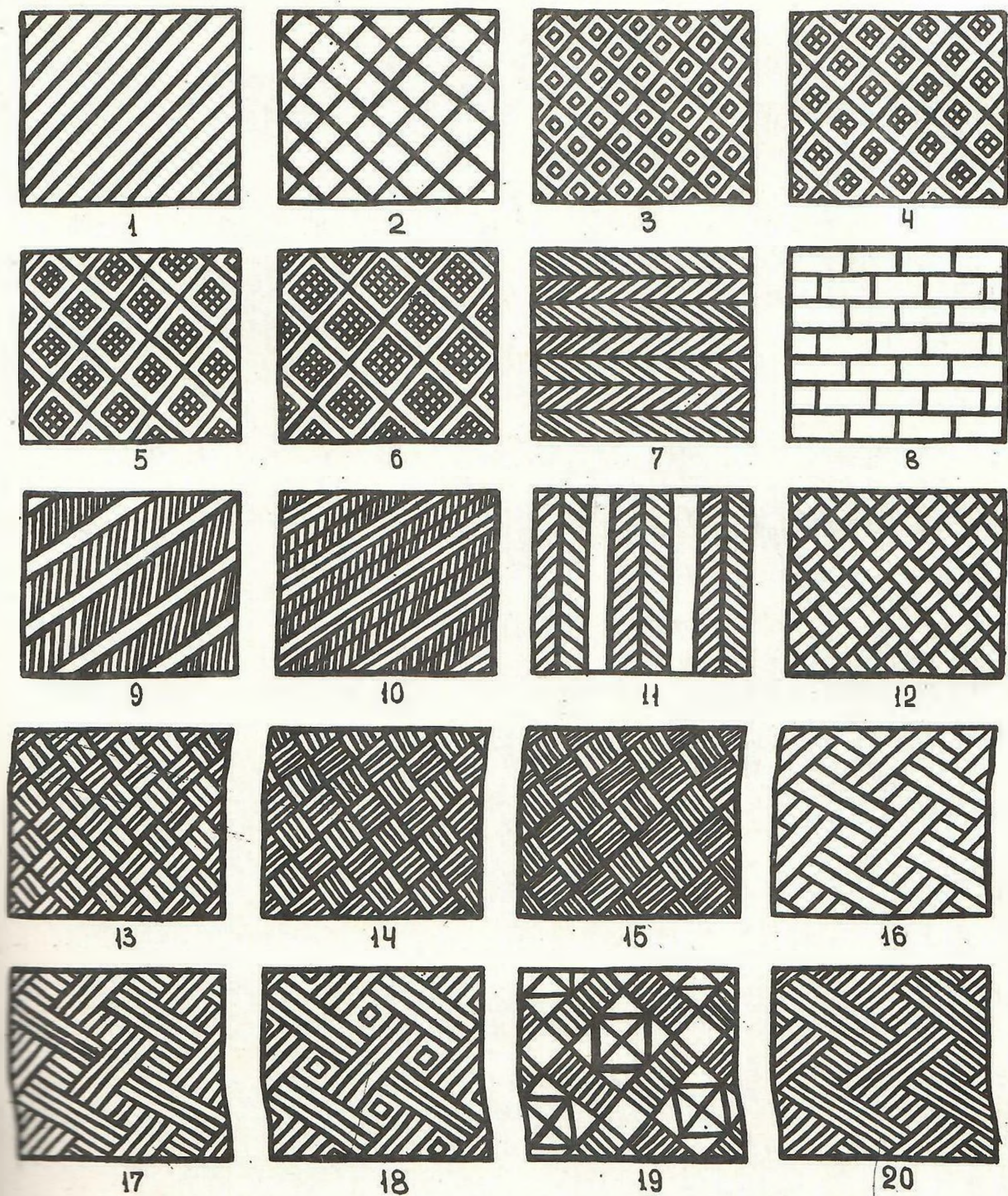


Табл. 41 (1—20). Типы стежек, применяемых при вышивании .

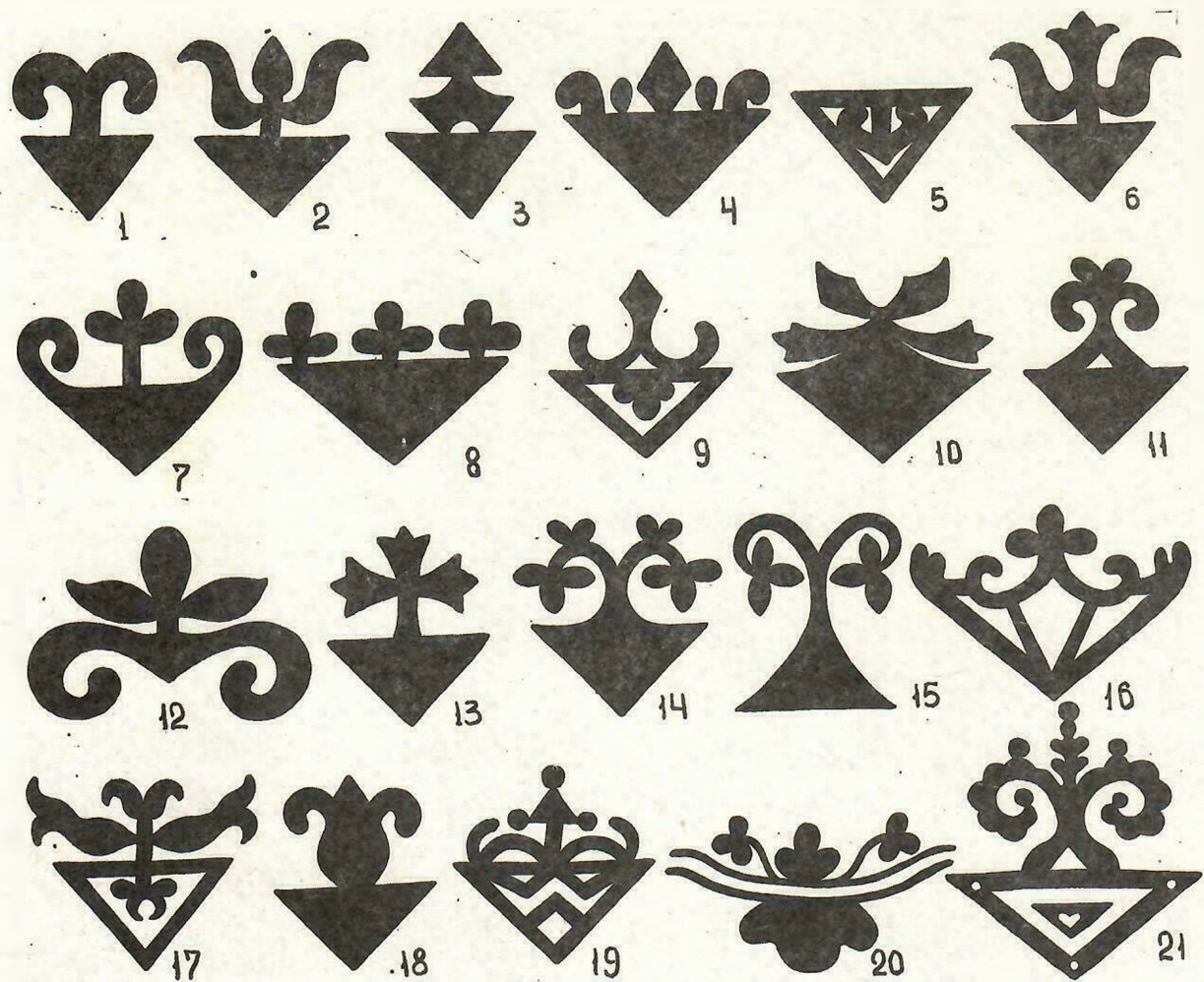


Табл. 42 (1—21). Типы орнаментов, украшающих подол платья карачаевок и балкарок. (Вышивки и металлические украшения)





Табл. 43 (1--12).
Типы украшений женской одежды.

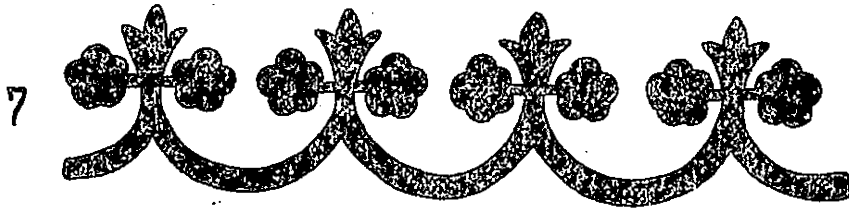
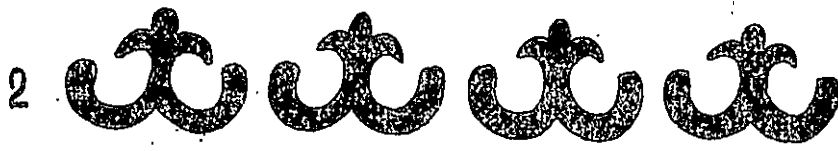
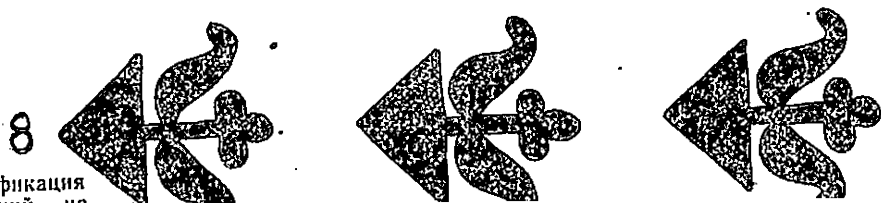
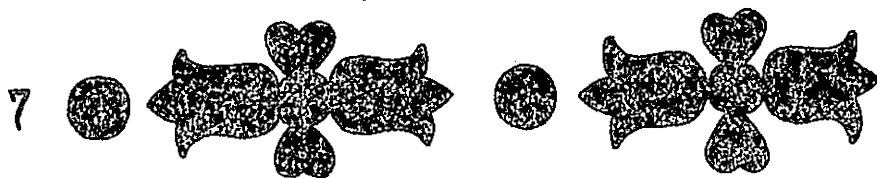
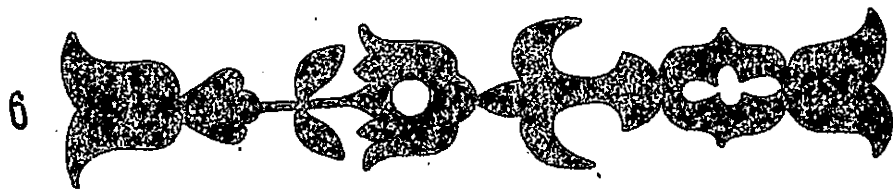
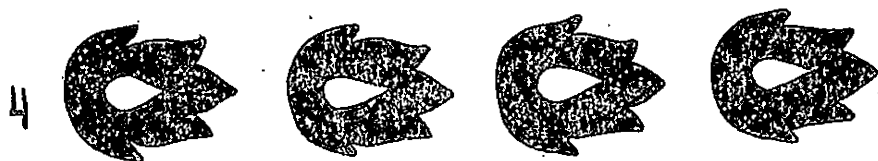
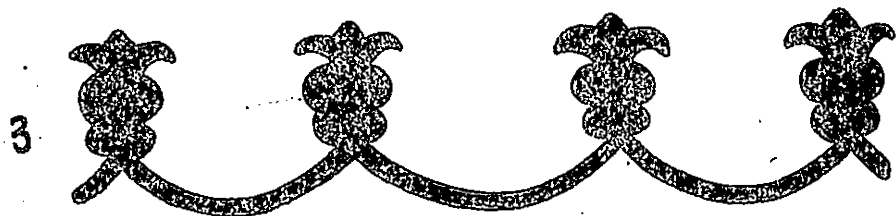
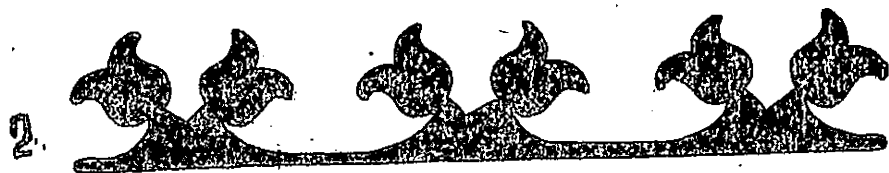


Табл. 44. Типы украшений женской одежды



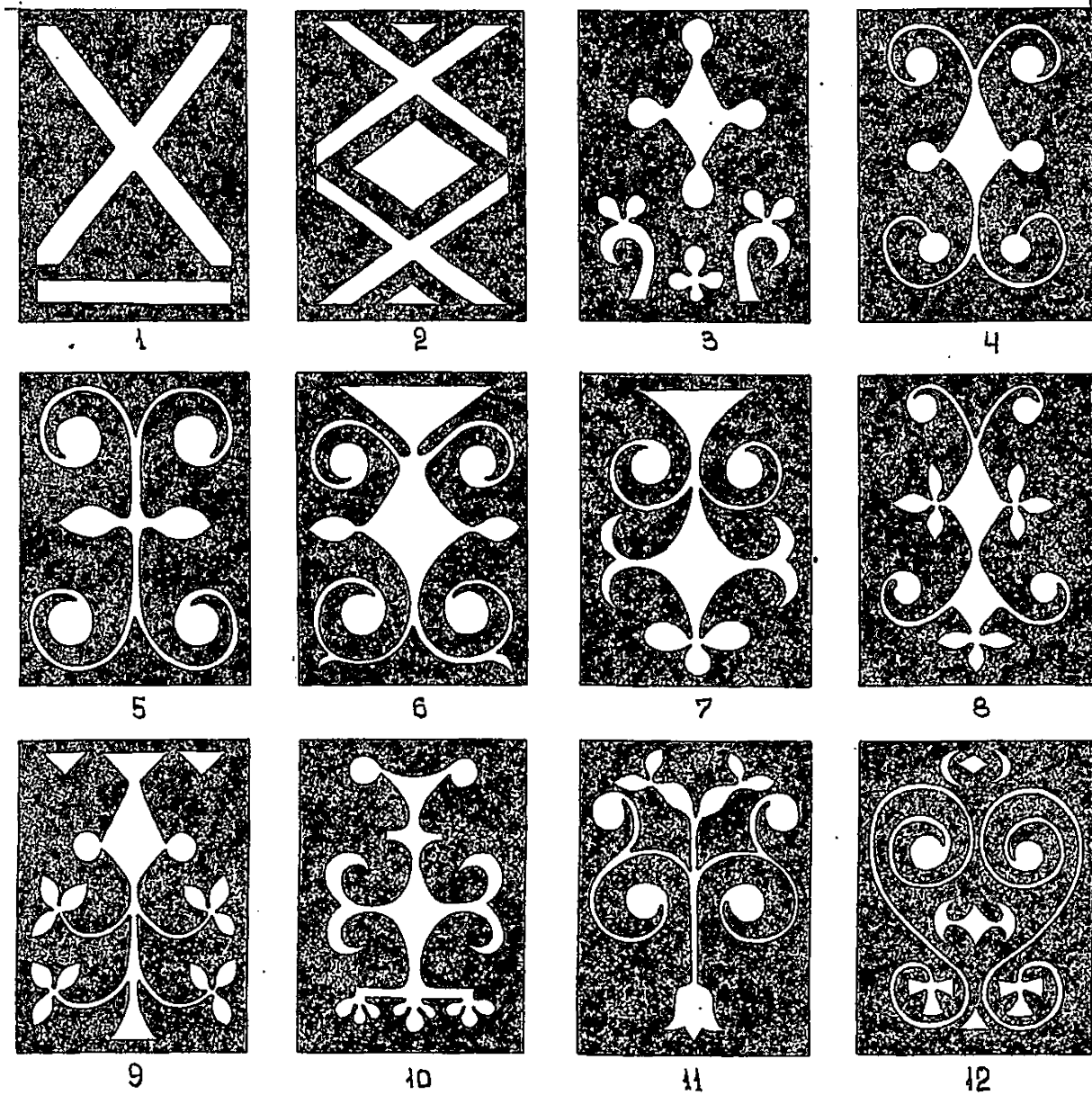


Табл. 46 (1—12). Образцы нарукавных вышивок на женской одежде карачаевок и балкарок

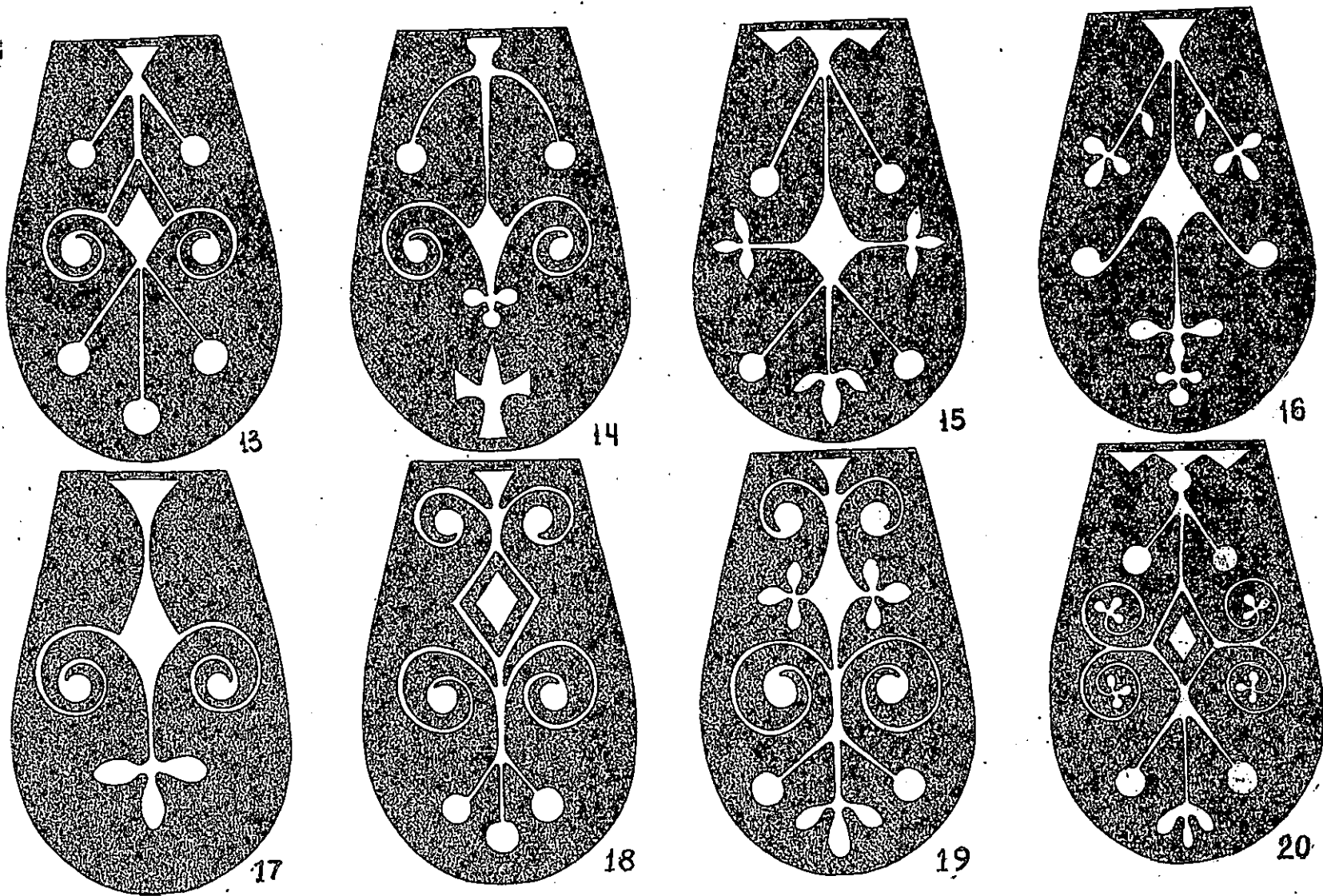


Табл. 46 (13—20). Образцы нарукавных вышивок на женской одежде карачаевок и балкарок

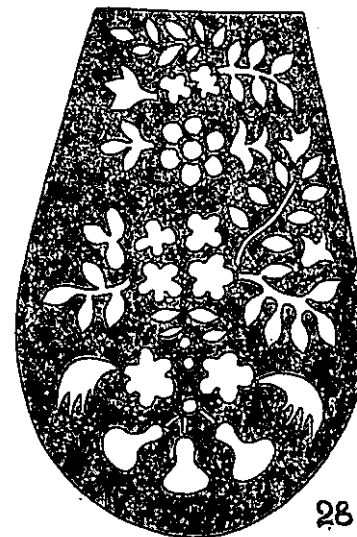
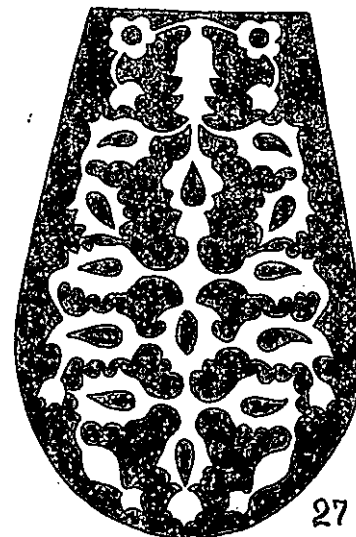
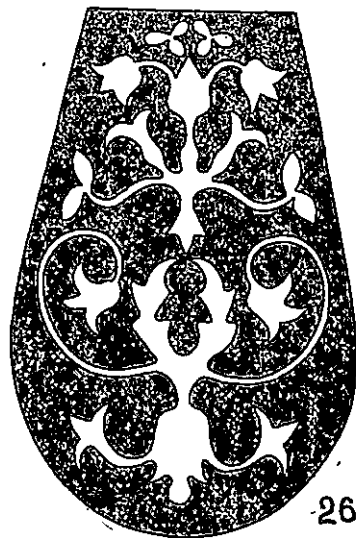
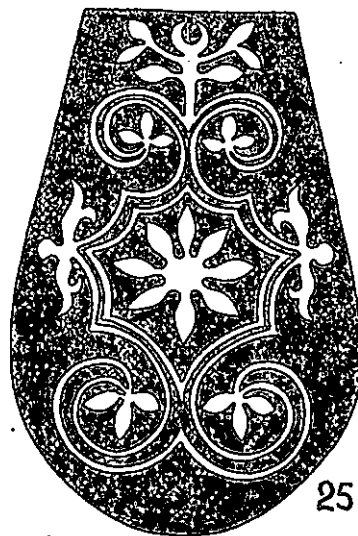
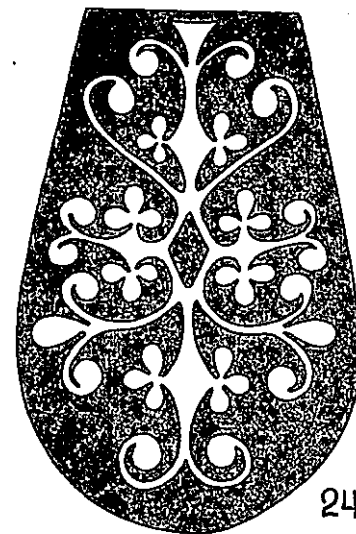
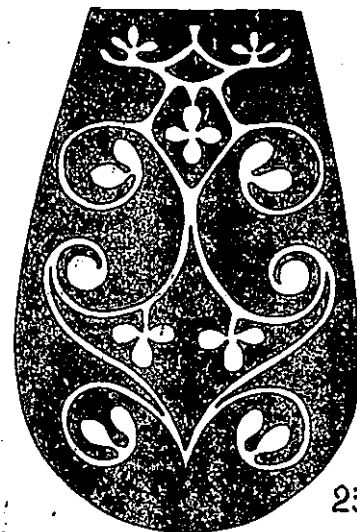
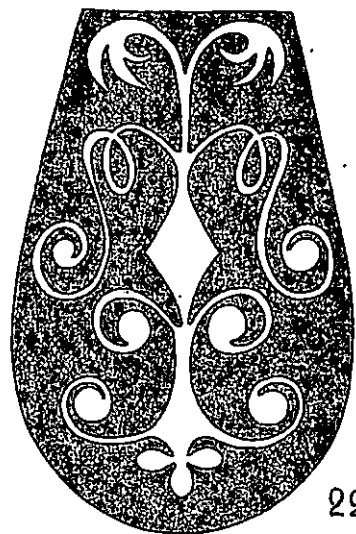
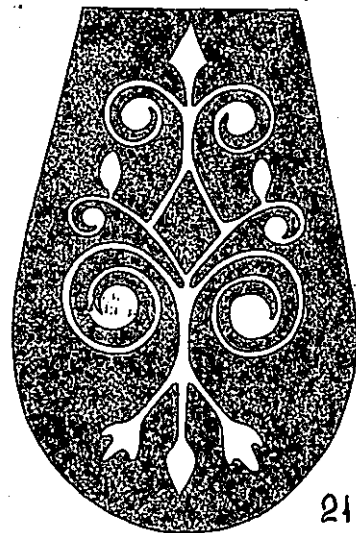


Табл. 46 (21—28). Образцы нарукавных вышивок на женской одежде карачаевок и балкарок

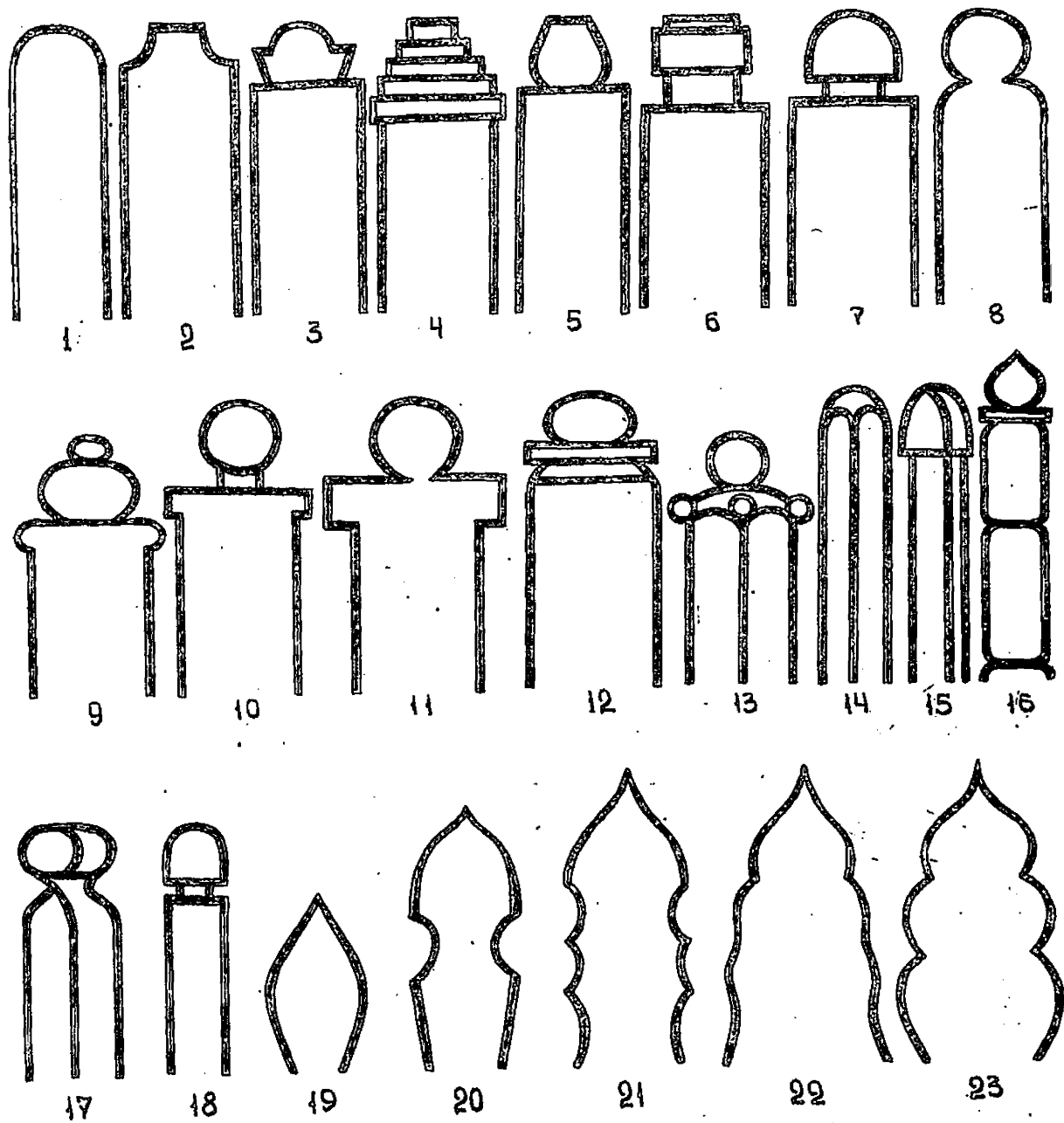


Табл. 47 (1—23). Классификация резных надгробий Карачая и Балкарии

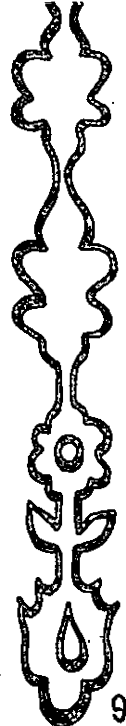
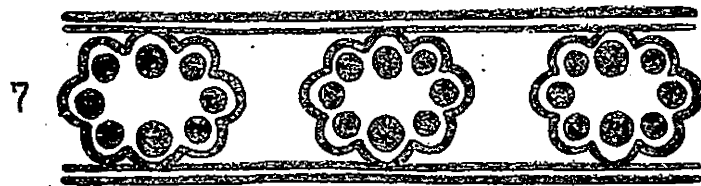
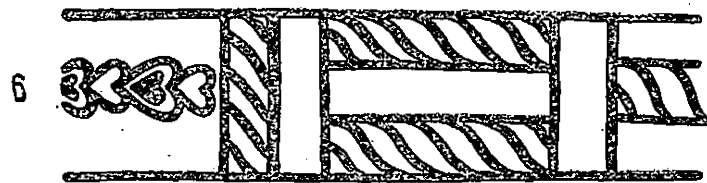
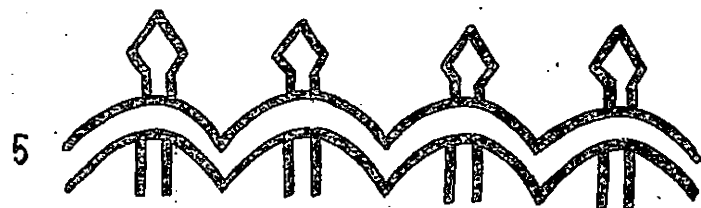
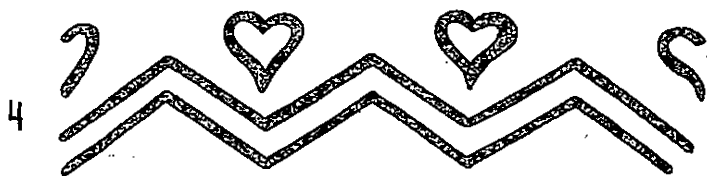
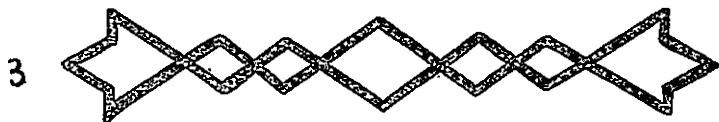
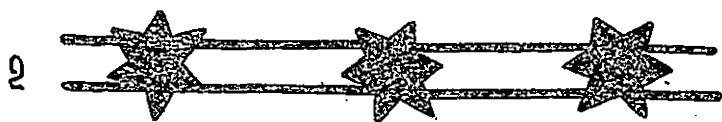


Табл. 48 (1—11). Орнаментація бордюров надгробних резаних стін Карачаю и Балкарин

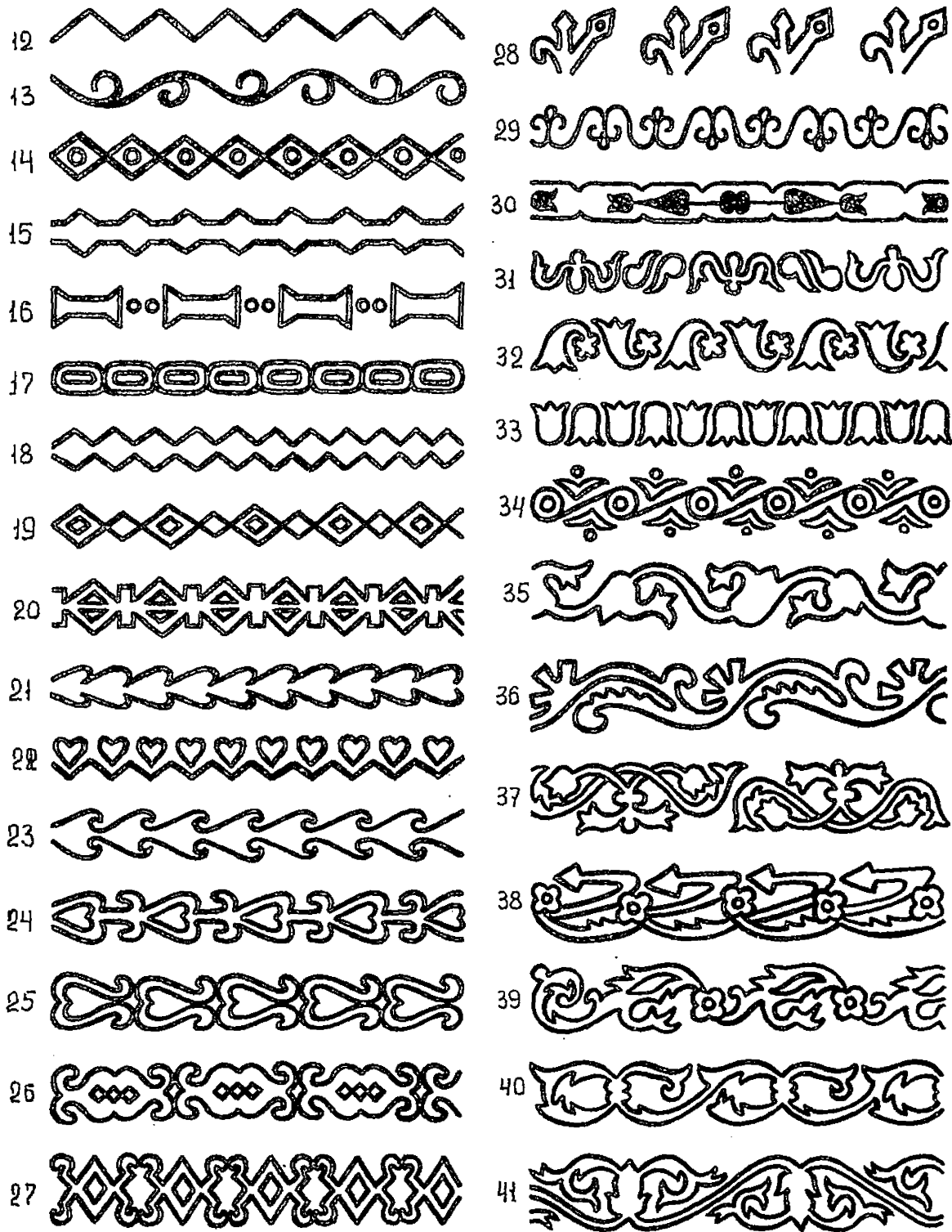
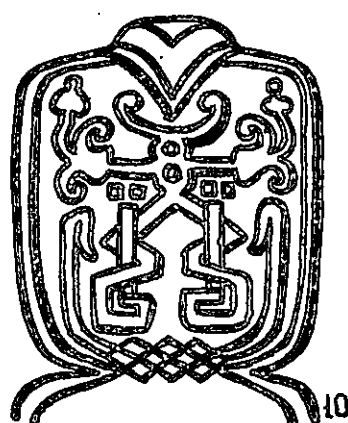
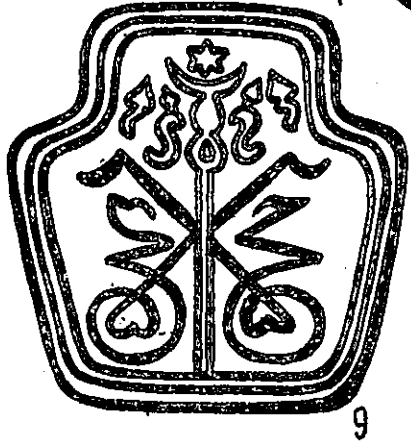
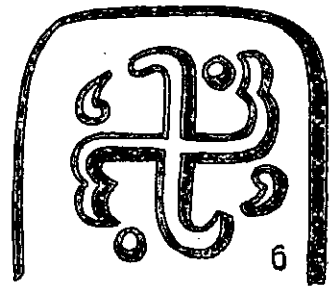
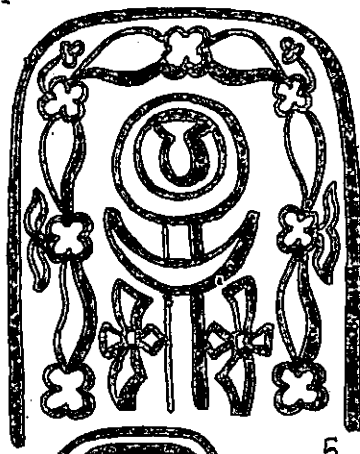
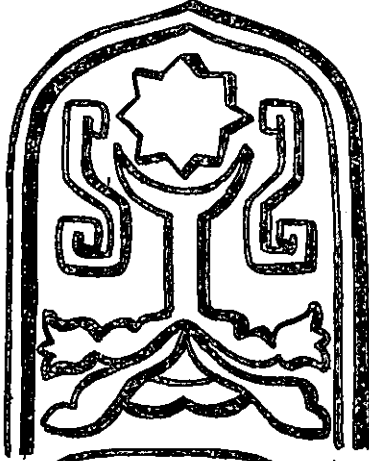
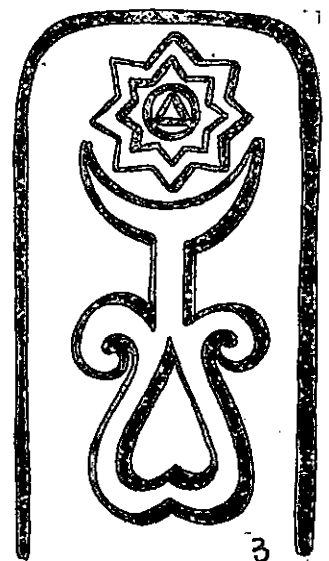
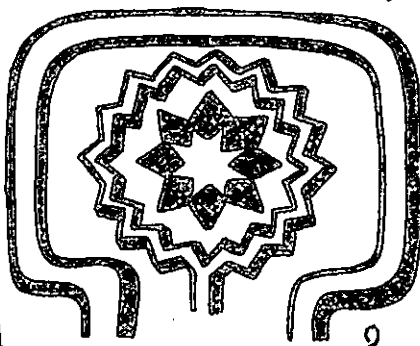
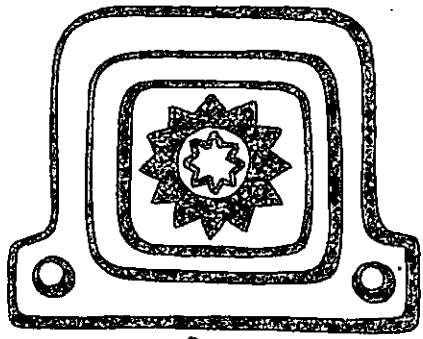


Табл. 48 (12—41). Орнаментация бордюров надгробных резных стел Карачая и Балкарии



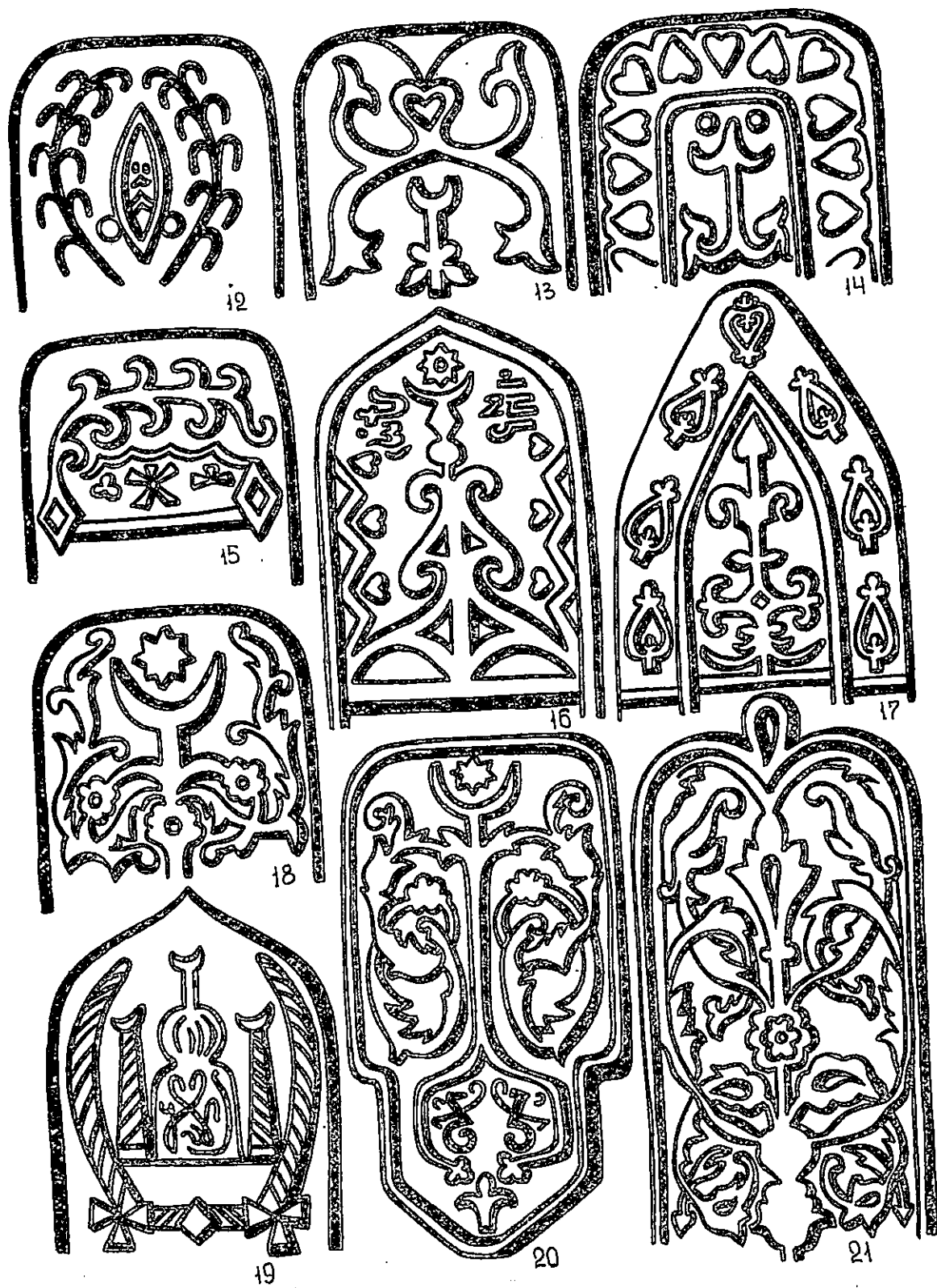


Табл. 49 (1—21). Изображения на тимпанах резных каменных надгробий Карачая и Балкарии

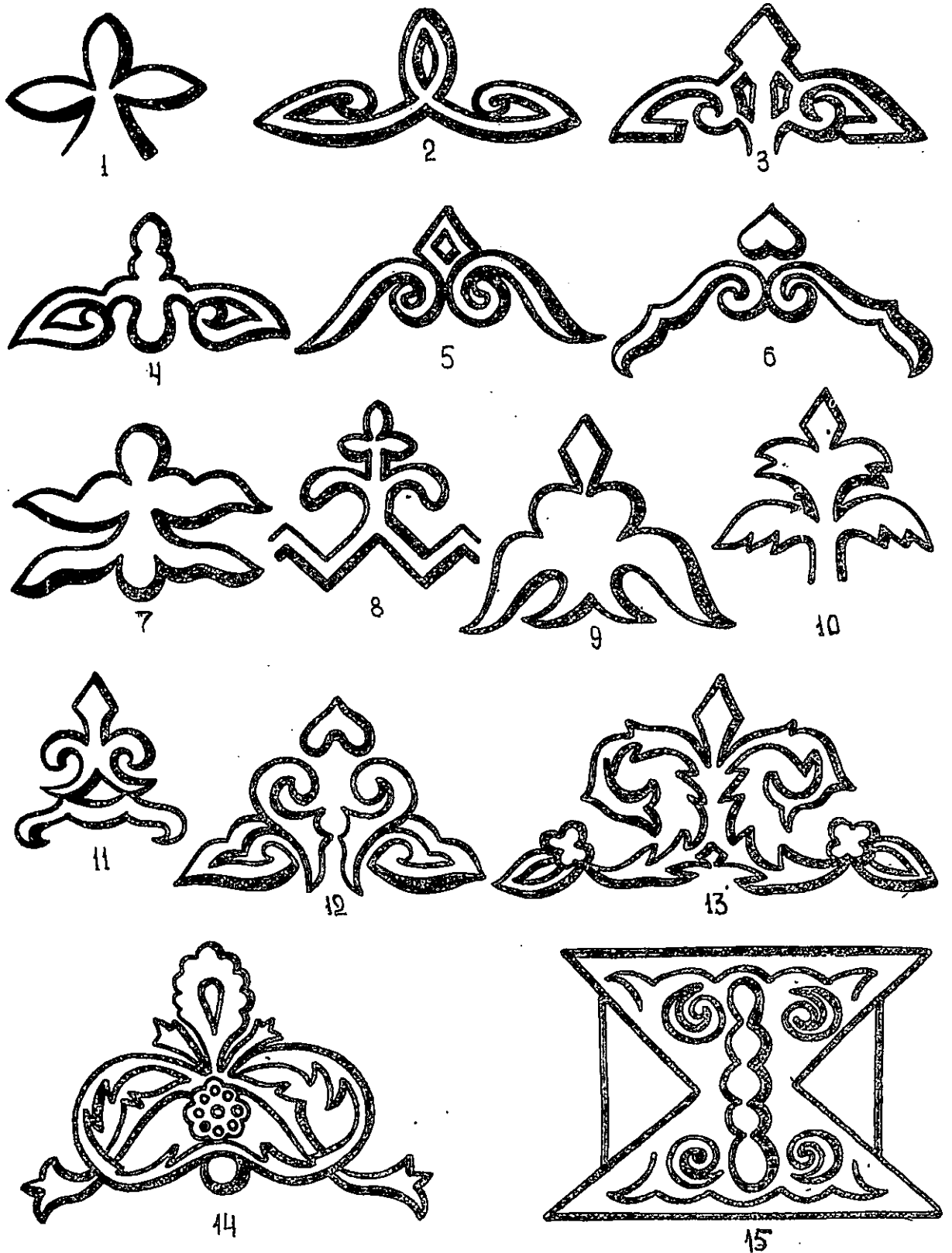


Табл. 50 (1—15). Угловые мотивы на резных каменных надгробиях Карачая и Балкарии

форм резных камней все большее декоративно-орнаментальное оформление начинают получать арабские тексты. Это касается надписей, занимающих в композиции надгробия центральное место. Иногда надпись, вписываемая в заданную поверхность — круг или полукруг тимпана, ленту боковой грани или медальона, приобретала такую изощренность, что уже не могла читаться, превращаясь в узорную имитацию текста. Карачаевские камнерезы, не очень сильные в арабской грамоте и относившиеся к священным формулам как к формальным атрибутам надгробия, даже в цитатах из Корана подчеркивали скорее их декоративное значение, чем содержательно-смысловое.

Отдельные сведения о жизни и смерти сообщались иногда и на родном языке, хотя писались арабскими буквами. В конце XIX — начале XX века, в период сближения с русской культурой, на надгробных памятниках стали появляться надписи и на русском языке. Правда, место им отводилось в основном на боковых, менее ответственных гранях, вероятно, потому, что они уступали арабской вязи в декоративности, изощренности начертания.

В общей системе художественного оформления карачаево-балкарских резных камней особой самостоятельностью декоративно-композиционных решений обладают тимпаны. Они представляют собой или «головную» часть антропоморфных надгробий, или пирамидальное навершие брусковых камней, или закругленную часть прямоугольных стел. Во всех случаях именно здесь помещаются наиболее интересные как в смысловом, так и в декоративном значении элементы.

Более архаичные формы тимпана сохраняют самые устойчивые, дошедшие с древних времен солярные знаки в виде различных розеток. Они поражают особой декоративностью, выразительностью, многообразием форм (табл. 49 — 1—4). В некоторых камнях розетка осмысливается как магометанская звезда и совмещается с полумесяцем в общей композиции тимпана (табл. 49 — 3, 4).

Если тимпан не является композиционным продолжением всей плиты, то для подчеркивания его самостоятельности проводится горизонтальная разграничительная полоса. Одним из самых типичных украшений такого камня становится монограмма, составленная из двух арабских букв. Повторенная зеркально, совмещаясь с полумесяцем, она занимает видное место в композициях тимпа-

нов. Эти спирально закрученные, орнаментально выразительные арабские буквы составляют оградительное заклинание именем аллаха — «бисмиля» — придают характерный облик всему надгробию (табл. 49 — 7—11). Бывает, арабские письмены заполняют тимпан очень затейливыми росчерками, трудными для прочтения. А подчас они составляют только имитацию текста и настолько орнаментализируются, целиком подчиняясь заданной плоскости, что даже получают растительные окончания в виде трилистника (табл. 49 — 8—11).

Своеобразие общего построения тимпана сообщается ему не только причудливым узорным арабским текстом, но и прихотливой изогнутостью его внешней рамки, вмещающей декоративные изгибы бордюрной ленты (табл. 49 — 8—9). Для выделения тимпана, для усиления его выразительности в него вводятся растительные мотивы. В исходных формах обычно изображается несложный завиток, состоящий из двух слегка изгибающихся и сомкнутых стеблей или веток «ислими» (табл. 49 — 12, 15). Тимпаны, зашпеленные пышными растительными узорами, в отдельных случаях бывают тождественны дагестанским камням, покрытым только узором «мархарай». Только местные растительные мотивы в тимпанах отличаются большей сочностью и четко выраженным центрическим равновесием (табл. 49 — 18, 20, 21). Применяемый здесь почти всегда двухслойный рельеф своей светотеневой моделировкой дополнительно обогащает живопись тимпана, лишая мотив графичности. Мусульманские эмблемы в композиции с растительными формами вписываются органично, что должно свидетельствовать о длительности совместного развития этих мотивов на одной почве. Менее органично в тимпанной части надгробий Карачая размещаются такие мусульманские мотивы, как изображения мечети, турецкой фески (табл. 49 — 19).

Бордюры — также необходимый элемент в организации украшаемой плоскости камней. Они придают надгробиям завершенный вид. В художественной практике камнерезов Балкарии и Карачая накоплено необычайное разнообразие форм и приемов бордюрного построения. Простейшим видом обрамления резного камня является прямая рельефная полоса, которая образует не только рамку вокруг всей плоскости, но и создает перегородки между отдельными ярусами композиции. Развиваясь, профиль рамки усложняется, становится более объемно-выпук-

лым. Со временем благодаря применению особой насечки рамка приобретает вид витого шнура, обрамляющего грань плиты со всех сторон. Усложняется она и в сторону повышенной узорности. На многих камнях бордюрные ленты состоят из довольно сложных растительных и геометрических мотивов (табл. 48 — 12—41).

Основные закономерности в развитии камнерезного искусства отражены и в сложении орнаментальных форм бордюра. Сначала следует ознакомиться с наиболее примитивными его мотивами, прочерченными в камне зигзагом, потом цепочкой из сомкнутых ромбиков. Очевидной связью с народным орнаментом можно объяснить их популярность и разнообразие. Ромбики со сквозной серединкой образуют подобие цепи, широко распространенной в народной орнаментике и называемой *сынжыр* — «очажная цепь». Бордюр из сомкнутых колец, продолжая развитие этих форм, со временем превращается в ленту из сердечковидных фигур. Строго ритмизованные построения постепенно могут усложняться в уже знакомые нам по ковроделию рогообразные мотивы и особенно мотивы «бегущей спирали». При прорастании их небольшими дополнительными отростками геометрические мотивы склонны к преобразованию в растительные формы.

В бордюрах очень часто встречаются вполне сложившиеся собственно растительные формы. Обычно они состоят из выходящего стебля с ритмично расходящимися от него цветами и листьями. Иногда и листья осмысливаются в этих мотивах как цветы, чаще всего лилиевидной формы. В некоторых надгробных бордюрных растительных мотивах не совсем отрываются от геометрических прототипов, сохраняют их отрывистый, рубленый ритм, как, например, в бордюре, состоящем из кривых «трубочек» с цветочкообразным окончанием на одном конце и лилиевидном — на другом. Тюльпановидные мотивы мягкой формы с гибкими отростками, направленными в противоположные стороны от главного стебля, в свою очередь, создают очень своеобразный побег бордюра — подвижный и гибкий. Большой выразительностью и своеобразием отличаются бордюры, составленные из полугеометрических, полурастительных форм с чрезвычайно характерной для них упругостью ритма и асимметрией.

Своеобразным разделом бордюрных композиций можно считать орнаментальную тематику боковых стенок надгробных плит.

При общей сходности тем, мотивы их сохраняют более крупный шаг, более «мужественный» ритм, чем в бордюрах лицевой части. Их крупные и сочные растительные формы свободно располагаются вдоль боковых граней.

«Угловые» мотивы определялись характером общей композиции резных камней, где необходимо было заполнять промежутки между медальонами специальными орнаментальными вставками. Иногда эти вставки имеют эпиграфический характер. Но чаще всего их узорная форма диктуется очертаниями фасонных медальонов. Если в промежутках между геометрическими прямолинейными медальонами образуются поля более простых обтекаемых очертаний, то сложные фигурные медальоны сообщают им соответственно более изощренную форму (табл. 50). С другой стороны, очень крупные медальоны, почти целиком заполняющие серединное поле, оставляют слишком мало места для вставок, определяя тем самым их простейшие формы, например, розетки или несложные трилистники. Эти же растительные побеги снабжаются довольно пышными отростками, покрывая свободную часть камня, если композиция обуславливается уже большими по размеру медальонами.

«Угловые» мотивы играют большую роль в заполнении узорной плоскости, связывая между собой среднюю часть камня с бордюром. Выделив эти своеобразные орнаментальные фразировки в самостоятельную группу, мы можем рассмотреть их в постепенном развитии. Так, от шнуровидного, несложного завитка путем добавления отростков и листьев и постоянного совершенствования приемов резьбы (от углубленной до выпуклой) при повышении уровня мастерства скромный мотив превращается в пышный растительный узор. В «угловых» мотивах отчетливо прослеживается тот же путь формирования, свойственный национальной орнаментике в целом — образование сложных растительных форм из упругих завитков — «бараньих рогов».

Пожалуй, самое большое разнообразие форм в камнерезном искусстве Карачая получили растительные формы орнамента. Цветочные побеги, вводимые в центрическую медальонную композицию, придают ей большую живость и плавность. Обвивая медальоны, гибкие выходящие стебли привлекают внимание к этим узловым элементам камня, выявляя цельность декора. Но в общем решении пластического объема растительные

формы играют подчиненную роль — они лишь украшают поверхности, заполняя пустоты между медальонами. Охотнее всего растительные гирлянды мастер помещает на боковых гранях. Здесь они часто совмещаются с арабскими письменами. Но, вписываясь в углубления рамок или выступая в виде ленточного рельефного орнамента, они играют более самостоятельную роль.

Подчиняясь одной и той же постоянной схеме построения на лицевой стороне плиты, растительные побегии как бы вторят ритму центральных медальонов, обнимая их плавным движением. В сочетании с прямоугольными формами медальона, эти гибкие извилистые стебли, симметрично расходящиеся от центрической оси, повторяют их более жесткую схему. В строго ромбической композиции растительные узоры распределяются лишь в промежутках между ними, занимая в треугольных отсеках свободные места. Там же, где арабский текст располагается одной широкой полосой вдоль осевой линии стелы, из цветочных мотивов составляются лишь бордюрные полосы. И особенно привольно растительные формы располагаются на обратной стороне камня, заполняя целиком его широкую поверхность. Почти не сдерживаемый рамками традиционных композиций, в отличие от четко расчлененной фасадной плоскости, здесь орнамент отличается особой сочностью крупных деталей.

В развитии растительного орнамента резных камней Балкарии и Карачая наблюдаются два разных стилевых направления. Одно из них тяготеет к большей свободе композиции, произвольному расположению на плоскости. Первый вариант растительных узоров ближе примыкает к дагестанскому мархарая — «заросли», для которого типичны круговые движения стеблей, сплошное заполнение плоскости листьями, цветами и сложными переплетениями отростков. Часто встречается среди его элементов шестилепестковый цветок (рис. 90).

Другое направление отличается подчеркнуто строгой статичностью построения. Оно полностью подчиняется каноническим требованиям культового камня. Для таких композиций характерны более крупные растительные мотивы. Здесь стебель как бы растет по вертикали. Боковые его отростки размеренными ритмическими рядами с цветочными мотивами членят плоскость камня. И оживляют ее только симметрично распластанные листья.

Растительные мотивы орнамента карача-

евских надгробий близки по своим масштабам бордюрным узорам кубачинских резных камней и украшениям колонн культовой архитектуры XII—XIV веков (58, с. 152). Однако более измельченные и усложненные мотивы лепестков, цветов и бутонов в местных камнях выдают более позднюю их природу. В связи с этим можно говорить и о распространении в северокавказском искусстве общих растительных форм.

В общей системе украшения карачаевских и балкарских сын ташей существенное место занимают и изобразительные мотивы. Их рождение было связано еще с языческими культами. Как их пережиток, на мусульманском надгробии они теснятся на втором плане, вписываясь в нижние ярусы передней ступки или на боковых гранях, а то и на задней плоскости камня (рис. 91). На обратной стороне, как уже говорилось выше, художник распределяет эти предметы в своеобразный ритмический ряд, хотя и соединяет их в смысловом отношении произвольно. В одном ряду могут располагаться кумган, гребень, таз, ножницы, швейная машина, зонтик. Предметы ритуальные, связанные с намазом, соседствуют с вещами чисто бытового назначения, но представляющими определенную ценность для усопшего. Здесь часто изображаются боевые медали и ордена, оружие, украшения одежды.

По изображенным на памятнике предметам можно с уверенностью определить, женское это погребение или мужское. Мужские надгробия, как правило, украшаются изображениями оружия. На женских — чаще встречаются изображения предметов туалета, одежды, ювелирные украшения. Расположение предметов строится в простом «перечислительном» порядке, но часто так тесно связанных в одно композиционное целое, что уже предстают как один из этапов образования ритмического ряда, как промежуточная фаза становления орнамента. От изобразительности мастер еще не отказывается, но из-за твердости материала и несовершенства инструментов он вынужден прибегать к обобщению изображений, а затем и к условности их окраски. И только в тех случаях, когда под рукой камнереза оказывается достаточно широкая плоскость и он имеет дело с предметом хорошо знакомым, изображения приобретают не только убедительную достоверность, но и художественную выразительность (рис. 92 — 1, 2).

Особенно любовно и тщательно прорабатывается очень ценное горцами оружие. Как

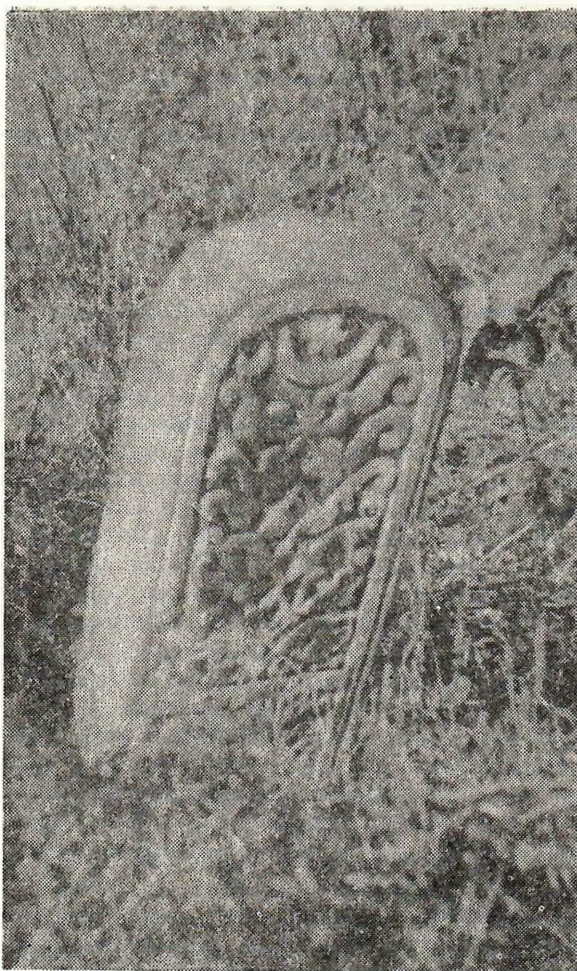


Рис. 90. Резная надгробная стела,
с. Старая Дзегута

и на древних каменных изваяниях, так и на современных надгробиях, кроме ритуального смысла, оно, очевидно, должно свидетельствовать живым о мужестве, храбрости похороненного воина. Наиболее архаические надгробные камни даже «опоясаны» оружием подобно древним статуям. Более современные их формы украшаются изображением оружия, скорее уже в декоративных целях и порой даются в весьма непринужденных сочетаниях. Так, на одном из камней и ружье, и сабля, и пистолет вкомпановываются в растительные побеги, заполняющие основную плоскость. Но оружие при этом сохраняется в композиции главенствующее положение, оно прочерчено более энергично и выразительно, чем украшающие его цветы и листья (рис. 92 — 1).

Как дополнительный пластический элемент, воспринимаются объемные изображения газырей, которые имеют такое же рас-

пространение в убранстве мужских надгробий, как и оружие.

Очень часто в камнерезном искусстве Северного Кавказа встречаются изображения ног и особенно кистей рук. Своими корнями они уходят в культуру бронзы. Среди археологических находок древней Кобани в большом количестве встречаются отливки отдельных частей человеческого тела, и особенно изображения ног и рук, связанные, по утверждению Е. И. Крунинова, с магией исцеления (65, с. 367). Эти суеверные представления сохранились чуть ли не до наших дней (121, с. 201). Изображения руки в виде отпечатков кисти встречаются на некоторых архитектурных памятниках. Вероятно, чтобы подчеркнуть особо важное значение, которое придавалось этому изображению, на резных камнях изображение руки помещается, как правило, на открытой, свободной плоскости. Может быть, как рука мастерицы («десница мастера» — как создающая сила) воспринимается изображение руки и ножниц, помещаемых на обратной стороне многих женских надгробий (рис. 92 — 3, 4). Но, может

Рис. 91. Изображение руки и ножниц
на обратной стороне резной надгробной стелы,
с. Карт-Джурт





Рис. 92 (1). Резная надгробная стела,
с. Карт-Джурт

быть, глухими отзвуками сохраняется в этих изображениях и древнее значение оберега. Известно, что изображения козлиц и на половецких каменных статуях тоже помещались на их обратной стороне (94, рис. 32).

На Северном Кавказе с глубокой древности было известно почитание лошади (65, с. 364). На карачаевских и балкарских памятниках изображения лошади встречаются тоже в какой-то связи с древними мифологическими представлениями. Но по сравнению с другими орнаментальными деталями стел эти изображения отличаются неуверенностью исполнения, маловыразительным силуэтом, несколько вялыми формами. Изобразительная деталь, превращаясь из традиционного смыслового мотива в элемент украшения, постепенно становилась декоративной, хотя долго еще сохраняла свое прежнее сим-

волическое содержание. Изображения всадников как участников тех или иных мифологических сюжетов встречаются на многих древних памятниках Северного Кавказа (62, рис. 1). Отмеченные на одном из картджуртских камней фигурки всадников находят, как уже отмечалось, близкие аналоги в дагестанском искусстве (58, рис. 80). Строгая зеркальность композиции, обобщенность формы вплоть до превращения фигурки всадника в растительный мотив трилистника — может говорить о потере символического значения за счет усиления декоративно-эстетических качеств (рис. 85).

Изображения атрибутов, связанных с посещением Мекки, можно считать более позднего происхождения, они не отличаются той свободой исполнения, непринужденностью, с которой вылетают в общую композицию

Рис. 92 (2). Резная надгробная стела,
с. Карт-Джурт

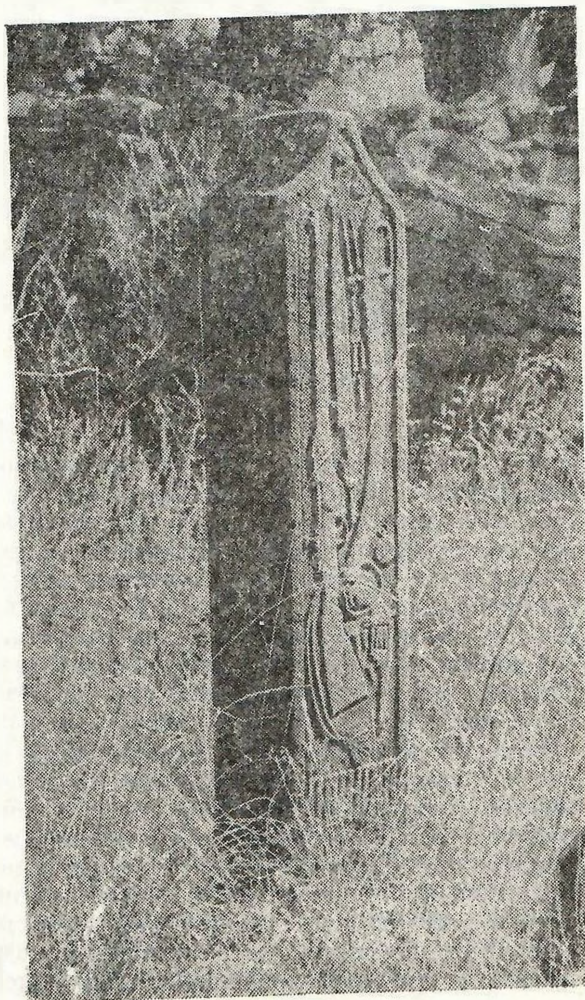




Рис. 92 (3). Резная надгробная стела,
с. Карт-Джурт

более древние элементы. Изображения турецкой фески, например, всегда громоздко, неорганично по отношению к общей композиции декора. Более удачно на резных камнях компонуются изображения мусульманских священных флажков. Их тройной стержень, вырастающий из общего диска, хорошо вписывается в прямоугольную плиту задней или боковой стенки благодаря своей симметричности (рис. 93).

Большой интерес могут представлять и изображения архитектурных объектов, например, мусульманской мечети, запечатленной достаточно обстоятельно на одном из камней Карт-Джурта. Поскольку эти изображения мастер старательно помещает на особой плите или фигурном обрамлении, то можно предположить, что он исходил отнюдь не от натурального представления о самой

мечети, а от воспроизведения на плакатном листе или коврике (рис. 94 — I). На подобные факты заимствования изображений с мусульманских религиозных воззваний указывает и Ш. Дебиров (40, примечание на с. 57).

Добросовестность, с которой мастер воспроизводит изображения предметов на мусульманских надгробиях, даже подчеркнутый рационализм в построении форм и деталей, могут проиллюстрировать мысль об эстетическом переосмыслении в искусстве традиций древних заупокойных обрядов. Что же касается откровенной, в отдельных случаях, переработки изобразительных мотивов в орнаментальные темы, то это может быть и проявлением влияния иной культурной среды, очевиднее всего, дагестанской. Изобразительные формы на балкарских и карачаевских камнях оказались живучими, несмотря на запрет ислама изображать живые существа. Об их древних, домусульманских традициях свидетельствует факт сохранения их в камнерезном искусстве многими народами Северного Кавказа: вайнахами, ады-

Рис. 92 (4). Резная надгробная стела,
с. Карт-Джурт



гами, осетинами и многими дагестанскими народами.

С другой стороны, будучи тесно связанными с традиционными формами национальной культуры, основные художественные образы камнерезного искусства отражают длительный и не всегда ровный путь сложения народного орнамента. В орнаментике карачаево-балкарского резного камня на разных этапах его развития обнаруживаются элементы самого разного происхождения: иногда очень древнего, местного, иногда привнесенного на почву этногенеза из тюркской среды, иногда заимствованного у соседних народов и т. д.

Истоки многих орнаментальных мотивов мусульманских надгробий уходят еще в кобанскую бронзу. Так, простейшие геометрические элементы орнамента карачаевских и балкарских надгробий, например, круги и зигзаги, часто встречаются и на предметах из захоронений Кобани (65, табл. XVI, XIX, XXI).

Глухим отзвуком солярного культа в резных камнях является розетка — круглая и многолепестковая. Графически прочерченные и объемные, простейшие циркульные и вихревые, многолучевые (трех- и четырехлучевые) розетки занимают в каменной резьбе весьма заметное место. Порой они превращаются в цветочные мотивы. Розетки сохранились в орнаменте многих народов Северного Кавказа, особенно изобилуют в дагестанских резных камнях (58, рис. 17, 106, 123).

С-образные фигуры, очень распространенные в войлочном ковроделии Карачая и Балкарии, на резных камнях встречаются реже, и то лишь при составлении бордюрной полосы или как часть обрамления фигурных медальонов. К рогообразной фигуре близко примыкает «бегущая спираль» — один из бордюрных элементов, составляющих первооснову многих растительных побегов. В кобанской культуре «бегущая спираль» встречается тоже довольно часто (112, табл. XVI — 4, XVIII — 1, XIX — 3, XX — 3). Развитие растительного орнамента в памятниках Карачая и Балкарии могло произойти на основе этих криволинейных форм.

Так называемая «византийская ветка» — волютообразный стебель с расходящимися полуальметтами — не получила значительного распространения в карачаево-балкарских резных надгробиях. Зато очень популярным оказался здесь более примитивный ее вариант «ислима» — простая ветка, или перекрещивающиеся побеги в форме



Рис. 93. Резная надгробная стела, с. Карт-Джурт

ветки с расходящимися от стебля прямыми или закругляющимися листьями.

О цвете и колорите в камнерезном искусстве балкарцев и карачаевцев необходимо сказать отдельно. Как художественное произведение, каменное резное надгробие Карачая и Балкарии и изготавливается и воспринимается, прежде всего, как целый объем, украшенный рельефом. Цвет самого камня, его естественная фактура тоже играют на раскрытие образа, заключенного в памятнике. Но способ обработки резного камня обогащается и за счет окраски масляными красками. При этом выделяется характер надписей, подчеркивается система орнаментального построения. Иногда это делается чрезмерно натуралистически, но во многих случаях выдерживается условная цветовая гамма, стремление сохранить общее единство камня, сообщить ему ковровость.



Рис. 94 (1). Резная надгробная стела,
с. Карт-Джурт

Во всей своей художественной законченности памятник предстает лишь в первые дни его изготовления и установки на кладбище. Несомненно, что продуманное цветовое решение и его квалифицированное исполнение во много раз повышают общее эстетическое впечатление.

Как и в других видах народного искусства, краски для надгробий применяются яркие, насыщенные; цветовая гамма строится обычно на контрастных сочетаниях. Употребляются красный, зеленый, желтый, черный, синий и белый цвета. А поскольку в колористическом решении непременно входит фактура самого камня, то его теплая тональность становится основным объединяющим цветом.

Окраска готовых изделий производится мастером перед установкой камня на месте. Сухие краски разводятся с этой целью на

масле и при помощи щетинной кисти наносятся на поверхность. Этот же способ подкрашивания камней у казахов описан Е. Р. Шнейдером (122), бытует он и у всех северокавказских народов.

На отдельных памятниках растительный орнамент воспроизводится в цвете с соблюдением реального правдоподобия: желтые серединки красных цветов, зеленые листья с бледными прожилками, коричневые стебли и т. п. Здесь, очевидно, на местных мастеров оказывало влияние распространение фабричной продукции — парфюмерных упаковок, мыльных оберток и др. Но в тех традиционных композициях, где в цвете выявляется чисто декоративная основа без всякого приближения к натуральности, на плоскости камня господствует свободная игра красочных орнаментальных форм. О том, что в процессе окраски перед мастером стояли чисто декоративные задачи, а не воспроизведение действительности в ее реальных формах, может говорить условность в окраске изображительных вставок, где изображаются хоро-

Рис. 94 (2). Резная надгробная стела,
с. Карт-Джурт



шо известные бытовые предметы: таа, кумган, гребень, кинжал, швейная машина.

Правда, приемы окраски зависели во многом не только от индивидуального вкуса мастера, но и наличия и технических средств. Так, фон в отдельных случаях остается неокрашенным, в других — цветовая гамма может строиться на двух-трех цветосочетаниях, но вместе с тем часто приобретает пестроту именно от избыточного количества красок. Там же, где слишком резко и непродуманно взяты цветовые сочетания, сама природа вносит со временем необходимые поправки, возвращая естественную первозданность камню. Его благородный цвет становится основным, а сохраняющиеся на нем отдельные цветовые пятна лишь оживляют общую гамму надгробия.

Ввиду нестойкости красителей, особенно на камне, составить полное представление о цветовых решениях старинных надгробий нередко представляется делом трудным. Если по отдельным красочным остаткам, задержавшимся в глубине резьбы, можно еще попытаться представить первоначальный колорит, то в некоторых случаях здесь можно впасть и в грубую ошибку. Дело в том, что некоторые краски под воздействием солнца и атмосферных влияний не только разрушаются, но и меняют цвет. К примеру, ярко-красная краска чернеет на воздухе, зеленая — рыжеет, в отдельных случаях превращается в желтую. Со временем это вносило весьма существенные изменения в общую колористическую гамму надгробий.

В развитии камнерезного искусства Карачая и Балкарии можно выделить несколько основных этапов. Наиболее ранний этап связан с дольменной культурой эпохи бронзы. Стелообразные надгробия, видимо, развивались под ее воздействием.

Формы аланских захоронений способствовали выработке определенных навыков в обработке монументальных форм каменных надгробий, подготовивших камнерезное искусство позднесредневековой эпохи. Рельефные изображения на аланских склепах находят аналогии на многих изваяниях XII—XIV веков. Монументальные формы камнерезного искусства в этот период наиболее яркое воплощение получают в каменных изваяниях, аналогичных «каменным бабам», распространение которых на территории Прикубанья относится к периоду расселения здесь тюркоязычных племен. Эти изваяния, вероят-

но, и способствовали сложению антропоморфных надгробных памятников.

Определенное художественное влияние на искусство резьбы по камню в Карачае и Балкарии оказало христианство. На всей указанной территории обнаружены монументальные плиты с человеческими изображениями и крестообразные стелы. Наиболее выразительно последние отразились в форме крестообразных резных камней Хуламо-Безенгийского ущелья.

Следующим периодом в развитии местного камнерезного искусства явилась полоса наступления мусульманства, принесшего в XVII—XVIII веках с собой влияние арабской культуры и новые каноны. Поскольку в искусстве резного надгробия художественные представления тесно переплетались с религиозными, то под воздействием последних местные традиции стали приспосабливаться к общим канонам мусульманства.

XIX — начало XX века можно назвать завершающим этапом в развитии камнерезного искусства Балкарии и Карачая, когда декоративные черты камней, прошедшие основные стадии своего становления, вылились во вполне характерные формы уже развитого стиля. Какая-то часть мусульманских памятников появилась из Дагестана уже в готовом, сложившемся виде.

Исторически сжатые сроки формирования местных мусульманских надгробий по сравнению, например, с периодом формирования их в Дагестане не могли не сказаться на характере сложения камнерезного искусства в Карачае и Балкарии. На каждом новом этапе его развития менялась художественно-образная основа видения мира. Повышался и технический уровень обработки камня. Это влияло и на уровень эстетических требований: орнаментальные темы и сюжет становились все более сложными, повышено декоративными, обогащаясь за счет развития растительных орнаментальных форм, усложнения композиционных схем.

Самобытность национального камнерезного искусства резных камней создавалась, таким образом, при взаимодействии многих слагаемых — как внешнего, так и внутреннего порядка. И очень важно отметить, что путь развития камнерезного искусства Балкарии и Карачая, как часть общей культуры, во многом совпадает со всем процессом формирования традиционных форм народного творчества.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Многообразное по своим проявлениям декоративно-прикладное искусство карачаевцев и балкарцев воспринимается довольно цельным и самобытным. Разнородные его пласты в условиях изоляции горных ущелий переработаны народными традициями на единой национальной основе.

Не только этнические традиции, социальные условия и культурные связи, но и природно-климатические условия оказали сильное влияние на формирование особенностей народной архитектуры Карачая и Балкарии. Ее строительные принципы развивались в общекавказской художественной среде. Так, продиктованные особенностями горного рельефа, складывались типично кавказские потеррасные поселения, врезавшиеся в горные склоны. И, несмотря на низкий уровень строительной техники, в народной архитектуре сложился довольно выразительный тип жилища, сохраняющий в своих могучих конструкциях образные связи с патриархальными устоями. В формах дома все было строго рассчитано — в кладке стен с их естественной фактурой материала, в массивных опорах и обнаженной системе перекрытий. Следствием экономических сдвигов и расслоения общества явился переход от патриархального дома к жилым ячейкам для молодых семей. Появились более совершенные типы очагов, разнообразная мебель. Совокупность вещей крестьянского интерьера, рассматриваемых нами как изделия народных ремесел, дает наиболее полное представление об атмосфере жилья с его жизненно важными процессами, обрядами, церемониями, о характере прикладного искусства.

Общность интересов при защите аулов, ущелий выразилась в особенностях крепостных и оборонительных сооружений. Защитные функции замков Джабоевых и Бозиевых сказались в ключевом расположении их по

отношению к Безенгийскому и Черекскому ущельям, в их планировочных и строительных решениях, а также в умелом использовании рельефа местности, утолщениях стен из плотно пригнанных камней, в устройстве окон-бойниц, развернутых в сторону ожидаемого врага. Совершенно неповторимый облик каждого из крепостных сооружений рождался в основном из особенностей природного окружения. Трудно переоценить творческий опыт народных строителей в деле организации пространственной среды для постройки, использовании при этом самых выгодных природных условий. Даже на высоком уровне современной строительной техники этот опыт может иметь практическое значение в разрешении подобных проблем профессиональным искусством архитектуры.

Войлочное ковроделие было очень демократичным по доступности материала в овцеводческом хозяйстве горцев, по несложности изготовления, по простоте и ясности художественных средств. Тесно переплетаясь с техникой валяния, веками разрабатывались в ковроделии основы геометрического орнамента, ставшего основой строгих композиционных построений ала кийизов — ковров с вальным узором. Более живые и подвижные композиции строились на основе криволинейного орнамента, среди элементов которого были солярно-геометрические мотивы, уходившие корнями в эпоху бронзы на Северном Кавказе.

Древнетюркские художественные традиции можно проследить в формах аппликативных кошм жыйгыч кийизах. Основой их орнаментальных построений служит один из древних мотивов орнамента степных кочевников — узор «бараньи рога» (къочхар мюйюз). К степным же истокам восходит и сама аппликационная техника, построенная на цветовых контрастах, и удлиненная форма войлоч-

ных ковров. Связанные с патриархальными формами быта, полочные аппликативные ковры в отдельных орнаментальных мотивах сохранили отголоски древнекавказских верований.

Современные по формам и образному содержанию, более изящные и нарядные по выполнению, бичген кийизы — ковры с врезанным орнаментом выделяются более жизнерадостной тональностью. Своей цветистостью они органично входят в новый интерьер домов колхозников. Явное происхождение растительных форм бичген кийизов из «роговых мотивов», собственная линия их развития, так же как и в первых двух типах узорных войлоков, свидетельствуют о длительности бытования их в рамках национальной художественной среды. Зооморфная тематика бичген кийизов ощутимыми нитями связана с кавказской фольклорной почвой, что подтверждается и аналогиями в орнаментике соседних народов.

Хотя в самой своей характерной сущности войлочное ковроделие Карачая и Балкаррии представляет собой локальный вариант искусства народов тюркоязычного мира, оно развивалось во взаимодействии и взаимовлияниях с традициями глубоко местными, общекавказскими.

На местной основе развивалось и камнерезное искусство, представленное монументальными надгробными памятниками. Очевидное сходство большинства их с подобными надгробиями Дагестана, Кабарды, Осетии и Чечено-Ингушетии, казалось бы, замыкает балкаро-карачаевские памятники в пределах художественной культуры Северного Кавказа. Однако и в данном случае ретроспективный анализ имеющегося материала дает веские основания констатировать ряд особенностей, свидетельствующих о генетической связи некоторых балкарских и карачаевских надгробий (прежде всего антропоморфных) со степными тюркскими изваяниями.

Стремясь целиком и полностью утвердить ислам в духовной жизни горцев, служители этой религии боролись с какими бы то ни было проявлениями в декоре надгробных камней следов языческих и христианских верований. Тем не менее окончательно изжить реликты прошлого так и не удалось: они довольно отчетливо прослеживаются в контурах тех же антропоморфных и крестовидных стел, или, скажем, в разнообразных солярных знаках, мирно соседствующих с атрибутами мусульманства — изображениями четок, кувшинов для омовения и т. д.

В восприятии образа надгробного памятника далеко не последнюю роль играет естественная связь его с окружающей средой, пейзажем, когда особенно выпукло обыгрывается силуэт и объемы камня, его цветовое решение.

Если распространение подобного рода произведений камнерезного искусства на Северном Кавказе теснейшим образом связано с интенсивной исламизацией края и унификацией погребального обряда, то формирование определенной общности в основных элементах одежды кавказских горцев не в последнюю очередь было обусловлено сходством физико-географических и социально-экономических условий, а также культурными взаимосвязями и известным сходством эстетических норм.

Возникшая на основе синтеза древнекавказских и степных ирано-тюркских традиций, народная одежда балкарцев и карачаевцев включает в себя множество разноречивых элементов как в конструктивности кроя, так и в оформлении отдельных деталей. Национальные представления о прекрасном нашли отражение и в гармоничном цветовом колорите женского платья, и жесткой рациональности мужского костюма. В формах последнего больше стремительности, простоты и точности. Строгость цветовых сочетаний оттеняется набором металлического оружия, блеском газырей, золотом позументов. В нем воплощается народное понятие о мужестве, удали, ловкости. В женской одежде наблюдается приближение к монументальности образа, воплощается древнее представление о женщине как прародительнице рода, охранительнице очага. Это представление воплощается в замкнутых объемах платья старухи, в его скромных цветовых соотношениях. Оно же воплощено и в длинных девичьих платьях из нарядных тканей, в высокой остроконечной шапочке, в «ходулях», надевавшихся в особо торжественных случаях.

Если балкаро-карачаевская одежда, ее образная сущность в уже устоявшихся формах строится главным образом по общекавказским канонам, то отдельными своими элементами она восходит все же к степной древности. Распашные формы платья, пошение штанов как мужчинами, так и женщинами можно объяснить особыми требованиями подвижного кочевого образа жизни.

Связи с древними культурами просматриваются не только в очертаниях кроя, но и в общей системе украшений. Так, островерхие женские шапочки напоминают формы, изве-

стные кочевникам степей еще в глубокой древности. А оформление женского платья золотым шитьем как по своим художественным принципам, так и по отдельным орнаментальным деталям хранит многое от аланской одежды. Многие мотивы золотого шитья обязаны своим происхождением технике аппликации, столь характерной для тюркских художественных традиций.

Таким образом, народное декоративно-прикладное искусство Карачая и Балкарии как целостный живой организм может быть представлено только в развитии и переплетении самых разных художественных явлений — как древнекавказских аборигенных, так и проникших из степей Центральной и Средней Азии. В этой историко-генетической двуприродности, в синтезе автохтонных и степных ирано-тюркских традиций художественной культуры, обогащенном на различных стадиях своего развития как рядом новых формообразований, так и интенсивными культурными связями с населением сопредельных районов Кавказа, и состоит основная сущность карачаево-балкарской традиционной культуры и, в частности, декоративно-прикладного искусства.

Известно, что в формировании семантической основы многих художественных явлений Балкарии и Карачая сказались и мифологические представления о священной силе деревьев, камней, животных, родников, озер. Народное искусство всегда было неразрывно

связано с жизнью в самых разнообразных ее проявлениях. Праздничное, поэтическое начало, заложенное в его глубинах, стало необходимым, близким и понятным современному поколению. Вот почему творческое освоение богатств народного искусства стало актуальной задачей и для профессионального искусства нашего времени и так необходимым духовному миру современного человека. Обогащение среды, окружающей человека, декоративными формами, крепкими нитями связанными с народной художественной основой, давно уже стало для нас крайне злободневным вопросом.

Развитие народного искусства и его тщательное всестороннее изучение, в том числе и на Северном Кавказе, является важной государственной задачей, нашедшей свое выражение в партийных документах: «ЦК КПСС считает необходимым привлечь внимание партийных, советских и общественных организаций, творческих союзов, министерств и ведомств к вопросам дальнейшего развития традиционных художественных промыслов... Народное декоративно-прикладное искусство, являющееся неотъемлемой частью советской социалистической культуры, активно влияет на формирование художественных вкусов, обогащает профессиональное искусство и выразительные средства промышленной эстетики. Творчество народных мастеров пользуется всеобщим признанием в нашей стране и за рубежом» (5).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956.
2. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1958.
3. Ленин В. И. Развитие капитализма в России. ПСС, т. 3. М., 1950.
4. Плеханов Г. В. Письма без адреса. М., 1956.
5. Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» от 29 января 1975 г.
6. Абаев В. И. Об аланском субстрате в балкаро-карачаевском языке. МНС. Нальчик, 1960.
7. Азаматова М. Э. Адыгейский народный орнамент. Майкоп, 1961.
8. Акритас П. Г., Шикова Т. Т., Даддов А. А., Шортанов А. Т. Народное творчество адыго-кабардино-черкесов. М.—Нальчик, 1957.
9. Акритас П. Г., Медведева О. П., Шаханов Т. Б. Архитектурно-археологические памятники горной части Кабардино-Балкарии. УЗ КБНИИ, т. 17. Нальчик, 1960.
10. Альбом исполнительных рисунков для кустарей. Кавказские ковры. Издание управления землеустройства и земледелия. Вып. 5. СПб., 1913.
11. Алексеева Е. П. Карачаевцы и балкарцы — древний народ Кавказа. Черкесск, 1963.
12. Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства, т. 1. М., 1950.
13. Андиев Б., Андиева Р. Осетинский орнамент. Орджоникидзе, 1960.
14. Асанов Ю. Н. Поселения, жилища и хозяйственные постройки балкарцев. Нальчик, 1976.
15. Бакланов Н. Б. Архитектурные памятники Дагестана. Л., 1935.
16. Баранов Е. Очерки из жизни горских татар Кабарды. ТВ, № 141. Владикавказ, 1894.
17. Бардавелидзе В. Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен. Тбилиси, 1957.
18. Басилов В. Н., Кобычев В. П. Галгай — страна башен. СЭ, № 1, 1971.
19. Башкиров А. С. Искусство Дагестана. Резные камни. М., 1931.
20. Береснева Л. Г. Декоративно-прикладное искусство Туркмении. Л., 1976.
21. Берладина К. А. Народная вышивка Северной Осетии. ИСОНИИ, т. 22, вып. IV. Орджоникидзе, 1960.
22. Бернштейн Э. Б. Народная архитектура балкарского жилища. МНС. Нальчик, 1960.
23. Бобринский А. А. О некоторых символических знаках, общих первобытной орнаментике всех народов Европы и Азии. ТЯОС. М., 1902.
24. Вагнер Г. К. К проблеме крестьянского в народном искусстве. ДИ, № 3, 1978.
25. Вайнштейн С. И. История народного искусства Тувы. М., 1972.
26. Васильева Г. П. Туркменские узорные кошмы. В кн.: «Памятники Туркменистана». М., 1970.
27. Веселовский Н. П. Современное состояние вопроса о «каменных бабах» или «балбабах». ЗООИД, т. 32. Одесса, 1915.
28. Волкова Н. Г. Этнический состав населения Северного Кавказа в XVIII — начале XX в. М., 1974.
29. Вырубов Д. А. Альбом с рисунками жилищ, могильных памятников, одежды и украшений. МАЭ. Л., кол. оп. 693—3.
30. Вырубов Н. А. Отчет о поездке на Кавказ летом 1890 г. ИОЛЕАЭ, т. 68. М., 1890.
31. Габиев Д.-М. С. Эволюция лакского жилища (XVIII—XX вв.), КЭС, 4. М., 1969.
32. Гаген-Торн И. А. Женская одежда народов Поволжья. Чебоксары, 1960.
33. Гаджиева С. Ш. Материальная культура кумыков (XIX—XX вв.). Махачкала, 1960.
34. Грязнов М. П. О чернолощеной керамике Кавказа, Казахстана и Сибири в эпоху поздней бронзы. КСИА, вып. 108, 1966.
35. Гумилев Л. Искусство и этнос. ДИ, № 1, 1971.
36. Гумилев Л. Пространство и Время Великой Степи. ДИ, № 5, 1979.
37. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. М., 1967.
38. Городцов В. А. Древние элементы в русском народном творчестве. СЭ, № 1, 1948.
39. Дебиров П. М. Архитектурная резьба Дагестана. М., 1966.
40. Дебиров П. М. Резьба по камню в Дагестане. М., 1966.
41. Дебиров П. М. О художественных образах в народно-декоративном искусстве аварцев. УЗ ДНИЯЛ, т. 6. Махачкала, 1959.
42. Динник Н. Я. Поездка в Балкарию. ЗКОРГО, кн. 14, вып. 1. Тифлис, 1890.
43. Евтюхова Л. А. Каменные изваяния Южной Сибири и Монголии. МИА, № 24, 1952.
44. Жданко Т. А. Изучение народного орнаментального искусства каракалпаков. СЭ, № 4, 1955.
45. Жданко Т. А. Народное орнаментальное искусство каракалпаков. ТХАЭЭ, т. 3. М., 1958.
46. Зубов П. Картина Кавказского края, принадлежащего России, и сопредельных оному земель. Часть 3. СПб., 1835.
47. Иванов С. В. Орнамент киргизов как этногенетический источник. ТДСНСЭКН. Фрунзе, 1956.
48. Иванов С. В. Народный орнамент как исторический источник. СЭ, № 2, 1958.
49. Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. М.—Л., 1963.
50. Нессен А. А. Археологические памятники Кабардино-Балкарии. МИА, № 3. М.—Л., 1941.
51. Ионе Г. И. Верхне-Чегемские памятники VI—XIV вв. УЗ КБНИИ, т. 19. Нальчик, 1963.
52. История Кабардино-Балкарской АССР с древнейших времен до наших дней, том 1. М., 1967.
53. Калоев Б. А. Материальная культура и прикладное искусство осетин. М., 1973.
54. Караулов Н. А. Болкары на Кавказе. СМОМПК, вып. 38, отд. 1. Тифлис, 1908.
55. Керпимов Л. Азербайджанский ковер. Л.—Баку, 1961.

56. Кильчевская Э. В., Швапов А. С. Художественные промыслы Дагестана. М., 1959.
57. Кильчевская Э. В. Декоративное искусство аула Кубачи. М., 1962.
58. Кильчевская Э. В. От изобразительности к орнаменту. М., 1968.
59. Киселев С. В. Древняя история Южной Сибири. М., 1951.
60. Кобычев В. П. Типы жилища у народов Северо-Западного Кавказа в середине XIX в. КЭС, № 5, М., 1972.
61. Ковалев Н. Г. Калмыцкий народный орнамент. Элиста, 1970.
62. Ковалевская В. Б. Изображение коня и всадника на средневековых амулетах Северного Кавказа.—Сб.: «Вопросы древней и средневековой археологии Восточной Европы». М., 1978.
63. Краузе И. Заметки о красильном искусстве туземцев.—Сб.: «Русский Туркестан». М., 1872.
64. Круинов Е. П. О древних связях Юга СССР и Кавказа со странами Ближнего Востока. ВИМФ, № 1, М., 1958.
65. Круинов Е. П. Древняя история Северного Кавказа. М., 1960.
66. Крючкова В. Развитие костюма. ДИ, № 2, 1966.
67. Кузнецов В. А. Средневековые долменообразные склены Верхнего Прикубанья. РСИА, вып. 35, 1961.
68. Кузнецов В. А. Аланские племена Северного Кавказа. М., 1962.
69. Кузнецов В. А. Зодчество феодальной Алании. Орджоникидзе, 1977.
70. Лавров Л. И. Из поездки в Балкарию. СЭ, № 2, 1939.
71. Лавров Л. И. Об арабских надписях Кабардино-Балкарии. УЗКНИИ, т. 17, 1960.
72. Лавров Л. И. Нашествие монголов на Северный Кавказ. «История СССР», № 5, 1965.
73. Лавров Л. И. Карачай и Балкария до 30-х гг. XIX в. КЭС, 4, 1969.
74. Мамбетов Г. Х. Войлочные изделия в Кабарде и Балкарии во второй половине XIX—начале XX в. УЗ КБНИИ, т. 19. Нальчик, 1963.
75. Мамбетов Г. Х. Материальная культура сельского населения Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1971.
76. Материалы научной сессии по проблеме происхождения балкарского и карачаевского народов. Нальчик, 1960.
77. Марграф О. В. Очерк кустарных промыслов Северного Кавказа с описанием техники производства. М., 1882.
78. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978.
79. Махова Е. П., Черкасова П. В. Орнаментированные изделия из войлока. ТКАЭЭ, т. 5, М., 1968.
80. Мизиев И. М. Средневековый могильник «Байрым» у с. Верхний Чегем. ССНР КБГУ, вып. 3. Нальчик, 1964.
81. Мизиев И. М. Средневековые башни и склены Балкарии и Карачая. Нальчик, 1970.
82. Миллер В. Ф. Археологические экскурсии в горские общества Кабарды. МАК, вып. 1, М., 1888.
83. Миллер В. Ф. Отголоски кавказских верований на могильных памятниках. МАК, вып. 3, М., 1893.
84. Миллер А. А. Ковровые изделия Востока. Л., 1924.
85. Миллер А. А. Древние формы в материальной культуре современного населения Дагестана. МЭ, т. 4, вып. 1, Л., 1927.
86. Никитин Г. А., Крюкова Т. А. Чувашское народное изобразительное искусство. Чебоксары, 1960.
87. Никитина Т. Реставрация и консервация одежды из погребения в Кабардино-Балкарской АССР, ЕГИМ — 1961. М., 1962.
88. Ногмов Ш. Б. История адыгейского народа. Нальчик, 1947.
89. Очерки истории Карачаево-Черкесии. Ставрополь, 1967.
90. Оразбаева П. А. Народное декоративно-прикладное искусство казахов. Л., 1970.
91. Паллас П. С. Путешествие по разным провинциям Российской империи. 3 части. СПб., изд. РАН, 1786—1809.
92. Понтек Г. В. Селение Эльтубю как потенциальный музей балкарского народного зодчества на открытом воздухе. УЗИР, т. 1, вып. 1, Л., 1961.
93. Пиралов А. С. Краткий очерк кустарной промышленности Кавказа. Кустарная промышленность России, т. 3. СПб., 1913.
94. Плетнева С. А. Печенеги, торки и половцы в южнорусских стенах. МИА, № 62, т. 1, М.—Л., 1958.
95. Плетнева С. А. Половецкие каменные изваяния. САИ, вып. Е4—2, М., 1974.
96. Пугаченкова Г. А. Искусство Туркменистана. М., 1967.
97. Равдоникас Т. Д. О некоторых типах аланской одежды X—XII вв. КЭС, т. 5, М., 1972.
98. Ремпель Л. И. К изучению каракалпакского народного искусства. Предисловие к книге И. В. Савицкого «Народное прикладное искусство каракалпаков. Резьба по дереву». Ташкент, 1965.
99. Рубрук. Путешествие в восточные страны. СПб., 1911.
100. Руденко С. П. Искусство скифов Алтая. М., 1949.
101. Руденко С. П. Культура населения Горного Алтая в скифское время. М.—Л., 1953.
102. Руденко С. П. Башкиры (Историко-этнографический очерк). М.—Л., 1955.
103. Руденко С. П. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М.—Л., 1950.
104. Руденко С. П. Культура хуннов и Ноинулинские курганы. М.—Л., 1962.
105. Руденко С. П. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани. М., 1968.
106. Стрейс Я. Я. Три путешествия. М., 1936.
107. Студенецкая Е. Н. К вопросу о национальной кабардинской одежде. УЗ КНИИ, т. 4. Нальчик, 1948.
108. Студенецкая Е. Н. Украшение одежды кабардинцев XIX—XX вв. УЗ КНИИ, т. 5. Нальчик, 1949.
109. Студенецкая Е. П. Узорные войлоки карачаевцев и балкарцев. КЭС, т. 6, М., 1976.
110. Татаев В. А., Шабаньянц Н. Ш. Декоративно-прикладное искусство Чечено-Ингушетии. Грозный, 1974.
111. Толстой Л. Н. Казаки. Собр. соч., т. 3, М., 1961.

112. Уварова П. С. Могильники Северного Кавказа. МАК, вып. 8. М., 1900.
 113. Уварова П. С. К вопросу о каменных бабах. Тр. XIII АС, т. 2. М., 1908.
 114. Фонвиль А. Последний год войны Черкесии за независимость (1863—1864 гг.). Краснодар, 1927.
 115. Хан-Гирей. Записки о Черкесии. Нальчик, 1978.
 116. Хан-Магомедов С. О. Лезгинское народное зодчество. М., 1969.
 117. Харузин Н. По горам Северного Кавказа. Путевые очерки. ВЕ, т. 6. СПб., 1888.
 118. Хохов А. З., Берладина К. А. Осетинский народный орнамент. Дзауджикау, 1948.
 119. Чеченов И. М. Древности Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1969.
 120. Чирков Д. Декоративное искусство Дагестана. М., 1971.

121. Чурсин Г. Ф. Амулеты и талисманы кавказских народов. СМОМПК, вып. 46. Махачкала, 1929.
 122. Шейдер Е. Р. Казакская орнаментика. Сб. «Казак». Л., 1927.
 123. Щерблякин И. П. Искусство шгушей в памятниках материальной культуры. ИИНИПК. т. I. Владикавказ, 1928.
 124. Цагарели Н. Грузинский декоративный войлок. Тбилиси, 1972.
 125. G ü l d e n s t ä d t J. Reisen durch Russland und im Caucasischen Gebürge, I. SPg, 1787.
 126. Ferrario G. Costume antice e moderno. Milan, 1816.
 127. Merzbacher G. Aus den Hochregionen des Kaukasus. Leipzig, 1901.
 128. Rommel C. Die Voiker Caucasus. Weimer, 1808, tb. 2.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВЕ — Вестник Европы.
 ВИМК — Вестник истории мировой культуры.
 ДИ — Декоративное искусство СССР.
 ЕГИМ — Ежегодник Государственного Исторического музея.
 ЗКОРГО — Записки Кавказского отдела Русского географического общества.
 ЗООИД — Записки Одесского общества истории и древностей.
 ИИНИПК — Известия Ингушского научно-исследовательского института краеведения.
 ИСОНИИ — Известия Северо-Осетинского научно-исследовательского института.
 ИОЛЕАЭ — Известия общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете.
 КСИА — Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института археологии Академии наук СССР.
 КЭС — Кавказский этнографический сборник.
 МАК — Материалы по археологии Кавказа.
 МАЭ — Музей антропологии и этнографии.
 МНС — Материалы научной сессии по проблеме происхождения балкарского и карачаевского народов. Нальчик, 1960.
 МИА — Материалы и исследования по археологии СССР.

МЭ — Материалы по этнографии.
 ПСС — Полное собрание сочинений.
 САИ — Свод археологических источников.
 СМОМПК — Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа.
 ССНР КБГУ — Сборник студенческих научных работ Кабардино-Балкарского государственного университета.
 СЭ — Советская этнография.
 ТВ — Терский вестник.
 ТДСНСЭКН — Тезисы докладов и сообщений научной сессии по проблеме этногенеза киргизского народа.
 ТКАЭЭ — Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции.
 Тр. XIII АС — Труды XIII археологического съезда.
 ТХАЭЭ — Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции.
 ТЯОС — Труды Ярославского областного съезда.
 УЗДИИЯЛ — Ученые записки Дагестанского Института, истории, языка и литературы.
 УЗИЖСАР — Ученые записки Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.
 УЗКБНИИ — Ученые записки Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Предисловие	5
Введение	14
Глава I. Народная архитектура и интерьер	21
Глава II. Кийизы — войлочные ковры	61
Глава III. Одежда и ее украшения	97
Глава IV. Резные надгробные стелы	133
Заключение	170
Библиография	173
Список сокращений	175

Анна Яковлевна Кузнецова

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО
КАРАЧАЕВЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ

Редактор А. М. Башиев

Оформление И. Г. Абрамова

Цветное фото на суперобложке и вкладке

А. С. Шахмурзаева

Художественный редактор В. Л. Захохов

Технический редактор Н. М. Рахаева

Корректор В. А. Вымячкина

ИБ № 725

Сдано в набор 06.10.81. Подписано к печати 10.10.82.
ЧО1530. Формат 84×108¹/₁₆. Бумага типографская № 1.
Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая. Усл.
печ. л. 18,48+вкл. 7,56. Усл. кр.-отт. 63,84. Уч.-изд.
л. 18,88+вкл. 6,1. Тираж 5200 экз. Заказ № 7622.
Цена 2 р. 50 к. Заказное

Издательство «Эльбрус»

Нальчик, ул. им. адмирала Головки, 6

Полиграфкомбинат им. Революции 1905 года

Госкомиздата КБАССР

Нальчик, проспект им. Ленина, 33

