

сады небесные и сады земные

вышивка Узбекистана
скрытый смысл сакральных текстов



Эльмира Гюль

сады небесные и сады земные

вышивка Узбекистана
скрытый смысл сакральных текстов



**Mardjani
Foundation**

Москва 2013

УДК 746.31(575.1)
ББК 85.126.9(5Узб)
Г99

Научный редактор
кандидат исторических наук, Заслуженный работник культуры
Екатерина Ермакова

Дизайнер: Сергей Соин
Перевод английского текста: Адам Смит Альбион
Корректор: Александра Конькова
В монографии использованы фотографии:
Владимира Гончаренко, Азизбека Гулямова, Владимира Жирнова,
Юрия Кокозиди, Георгия Сапожникова

Монография представляет собой исследование традиционной вышивки Узбекистана во всем разнообразии ее видов и локальных особенностей орнаментального стиля. Основное внимание уделяется раскрытию смысла композиций и узоров. Выявляя семантику декора, автор пытается прочесть скрытые под напластованиями веков «тексты культуры». При этом не упускаются из виду изменения в трактовках и значении орнаментов, происходившие во времени. Устанавливается связь вышивки с культовыми и религиозными представлениями, господствовавшими на различных этапах развития общества. Особое внимание уделяется вопросам художественного своеобразия вышивок оседлоземледельческих центров и вышитых изделий полукочевых племен. Рассматривается роль вышивок в обрядовой практике, затрагивается проблема инокультурных художественных параллелей.

Книга рассчитана на искусствоведов, историков, этнографов, культурологов, а также широкий круг читателей, интересующихся вопросами художественного наследия Узбекистана.

Автор выражает искреннюю благодарность Фонду Марджани (Российская Федерация) в лице его президента Рустама Раисовича Сулейманова, оказавшему поддержку в осуществлении издания монографии, а также научному редактору, кандидату исторических наук, Заслуженному работнику культуры Екатерине Ермаковой.

Отдельная признательность – дирекции Государственного музея искусств Узбекистана, Государственного музея прикладного искусства Узбекистана и Аукционному дому Риппон Босвелл (Германия), вышивки из коллекций которых вошли в иллюстративную часть книги.

Слова глубокой благодарности хочется высказать Мамуту Чурлу – художнику и коллекционеру, живущему в Крыму, а также коллекционерам Джеймсу Аллену и Томасу Коулу (США), которые предоставили фотографии вышивок для публикации.

6 От редактора

Часть I

- 9 Вышивка в культуре Узбекистана
- 11 Вышивка в культуре Узбекистана
- 12 Этапы изучения вышивки Узбекистана
- 15 Из истории вышивки
- 17 Локальные центры и школы XIX – нач. XX в.
- 19 Материалы и технология изготовления
- 23 Видовая специфика и функциональное назначение
- 28 Роль вышивки в семейно-обрядовой практике
- 29 Узоры как сакральный текст
- 32 Основные группы мотивов вышивки

Часть II

- 37 К символике мотивов вышивки локальных центров
- 39 **Бухара:** сады небесные и сады земные
- 51 **Нурата:** хоровод цветов и Лун
- 57 **Шахрисабз:** симбиоз зороастрийских и исламских символов
- 71 **Самарканд:** отблеск согдийских традиций
- 83 **Джизак:** образ храма в узорах *сюзана*
- 89 **Ташкентские палаки:** парад планет
- 97 **Ферганская долина:** степные реминисценции в городской вышивке
- 103 **Сурхандарья:** архаика и модерн провинциального стиля
- 111 **Вышивка полукочевых племен:** символы и ритуалы
- 117 **Локайские илгичи:** тайные коды шаманских знаков
- 125 **Кунградский стиль:** от астральных символов к цветочным парадизам

Часть III

- 133 Иллюстрации
- 188 Заключение
- 191 Литература
- 195 Глоссарий
- 205 Summary

От редактора

Когда в музее стоишь перед огромным *сюзане*, почти полностью покрытым мельчайшими шелковыми стежками вышивки, первая мысль, которая приходит в голову: «А как же это сделано – неужели вручную?! Невероятно. Сколько времени на это потребовалось – месяцы, годы?!» Переважив полученную информацию, начинаешь осознавать всю мощь и глубину народной фантазии, создавшей удивительное орнаментальное пространство среднеазиатской вышивки. Завораживает и сложная графика рисунка, и богатство насыщенного колорита. Наконец, задаешься вопросом – а означают ли что-то эти узоры? Можно ли проникнуть в их смысл, расшифровать замыслы вышивальщиц Узбекистана?

В период Средневековья мастерами Центральной Азии было создано немало шедевров художественного текстиля, отличающихся виртуозной техникой исполнения, изысканным декором. В драгоценных тканях, служивших эталоном роскоши, местные художественные традиции переплетались с влияниями Китая, Индии, Ирана, Египта... Возникали причудливые орнаментальные образы самого разного происхождения, порой отражавшие противоречивые воззрения. Такой симбиоз различных по происхождению эстетических феноменов был обусловлен тем, что города региона на протяжении веков находились на пересечении трасс Великого шелкового пути, по которым везли фарфор и пряности, ткани и ковры.

В XIX веке, когда угасают классические виды мусульманского искусства, в отдельных областях по-прежнему процветают ремесла и женские рукоделия, связанные с народной традицией. Среди них – вышивка, впитавшая наследие предшествующих веков и ставшая ярчайшим самобытным явлением позднесредневековой культуры.

В исследованиях по искусству ислама основной акцент зачастую делается на его классических формах – миниатюре, каллиграфии, архитектурном декоре, придворных ремеслах, в то время как надомное рукоделие, сохранявшее связь с распространенными в народной среде культами и бытовой магией, остается на периферии былой славы.

В конце XIX века среднеазиатские декоративные вышивки привлекали внимание исследователей скорее как предметы традиционного быта, ведь в то время они еще продолжали свое естественное существование, выполняя предназначенную им роль свадебных покрывал, магических оберегов. На рубеже XIX–XX вв. *сюзане* свободно отбирались для этнографических коллекций, показывались на выставках кустарного производства в Ташкенте, Москве, Санкт-Петербурге. Сегодня

старинные вышивки стали антикварной редкостью. Коллекционерам остается мечтать о том, чтобы заполучить подлинный образец для своего собрания, музейным сотрудникам – сожалеть о непомерно высокой цене, установленной аукционерами на уникальные экземпляры, исследователям – по крохам собирать любую информацию, связанную с этим видом искусства.

Эльмира Гюль обращается к вышивке Узбекистана не как объекту материальной культуры – все, что можно было сделать в этом аспекте, уже сделали ее предшественники. О.А. Сухарева, Г.Л. Чепелевецкая, М.А. Бикжанова собрали обширный материал, дающий важнейшую информацию о бытовании этого вида искусства. С тех пор изучение вышивки практически буксовало на месте, исследователи занимались в основном каталогизацией сохранившихся экземпляров. Их волновало, в каком из центров выполнен тот или иной уникальный экземпляр, интереса ради упоминались названия и значения отдельных узоров. Гранат – сулит плодородие. Изображение ножа – отпугивает злых духов. Светильник и кувшин – символы очищения от скверны...

Эльмира Гюль подходит к предмету весьма основательно и совершенно с другой стороны. Не вдаваясь в детали происхождения или технику исполнения – всего того, что связано с материальной стороной вышивки, она смело вторгается в область духовной культуры, «читая тексты», заложенные в ее орнаментах. Большое внимание автор уделяет подбору иллюстративного материала, который соответствует структуре текста. В качестве иллюстраций использованы произведения из коллекций Государственного музея искусств и Государственного музея прикладного искусства Узбекистана, частных собраний, аукционного дома Риппон Босвелл, специализирующегося на восточном текстиле, а также вышивки из собрания Фонда Марджани, осуществившего публикацию настоящего исследования.

Фонд Марджани, носящий имя знаменитого татарского богослова и историка Шихабутдина Марджани (1818–1889), был создан в 2006 году. Всего за семь лет коллекция произведений мусульманского искусства, принадлежащая Фонду, разрослась и по художественному качеству вещей вышла на уровень лучших музейных собраний. Некоторые из произведений поистине уникальны: среди них богато украшенные рукописи, Кораны, редчайшие образцы каллиграфии, миниатюры, произведения художественного металла и керамики. Значительное место в коллекции Фонда Марджани принадлежит текстильным изделиям: это образцы тканей, выполненных в Сельджукском и Сефевидском Иране, Османской Турции. Собрание также располагает уникальной коллекцией костюма и тканей монгольского периода. На территории регионов, вошедших в Золотую Орду, возникли условия для взаимодействия разных художественных традиций, что в последствии оказало влияние на исламское искусство.

Вполне естественно, что наряду с выдающимися произведениями, дающими представление о формировании особой эстетики, сложившейся у мусульманских народов, в собрание вошли и вышивки Среднеазиатского региона.

Помимо собирательской и выставочной деятельности Фонд занимается поддержкой научных проектов, публикацией оригинальных исследований, связанных с культурой мусульманских народов. Одним из таких проектов и стало издание данной монографии, предлагаемой на суд читателя.

Мы надеемся, что исследование Эльмиры Гюль откроет новую страницу в изучении вышивки Узбекистана.



Часть I
вышивка в культуре Узбекистана





Вышивка в культуре Узбекистана

В разнообразном видовом спектре прикладного искусства Узбекистана особое место занимает декоративная вышивка – красочные панно с завораживающими узорами и энергетически насыщенным колоритом. Если керамика – традиционно мужской вид ремесла, то вышивка – царство женского самовыражения, удивительно самобытный, еще до конца не познанный феномен узбекской национальной культуры.

Вышивкой занималась каждая женщина – и потому этот вид искусства можно считать самым массовым и демократичным. Развивавшаяся в форме домашнего рукоделия, вышивка стала самым ярким и выразительным достижением народного творчества, превратившись в подлинно национальный символ. Хлопок и шелк, чувство стиля и ритма, искусные руки и безграничное терпение – вот, казалось бы, и все, что было необходимо для создания этих текстильных шедевров.

С самого детства девочек учили владеть иголкой – ведь созданные их руками покрывала и занавеси были непременной частью приданого, наиважнейшими свадебными атрибутами, способствовавшими, по поверьям, продолжению рода. По количеству вышивок судили о состоятельности и достатке семьи, мастерстве и трудолюбию невесты. Традиции рукоделия заботливо передавались от матери к дочери. Удивительно, с каким чувством внутренней свободы женщины проявляли свой творческий потенциал в условиях замкнутого образа жизни.

Ныне классическую узбекскую вышивку высоко ценят во всем мире за ее художественное своеобразие, ювелирную тонкость шитья, гармоничные цвета натуральных красителей. Вместе с тем, помимо зримых эстетических достоинств, вышивка, как атрибут обрядовых церемоний, является носителем сакральных знаний. В ее ритуальной роли и узорах зашифрованы древние магические знания и поверья.

Искусство вышивки можно рассматривать с трех точек зрения: как произведение материальной культуры (используемые материалы, виды швов, красители), как художественную традицию (стиль, композиции, мотивы декора, колорит) и, наконец, как важную часть духовной культуры народа – с точки зрения информативности и смысловой наполненности ее узоров.

В данном исследовании основное внимание будет уделено семантическому содержанию вышивки. С течением времени и трансформациями социума сакральные коды культуры постепенно забывались, лишая эти уникальные произведения всей полноты бытия. Менялась художественная трактовка мотивов декора и их названия, забывались связанные с ними понятия. Отношение к вышивке как к тексту культуры позволит нам «воссоздать» забытые смыслы и в полной мере оценить этот феномен народного искусства. Итак, исследование содержания узоров вышивки сегодня актуально как никогда.

Этапы изучения вышивки Узбекистана

При огромном интересе к вышивке со стороны ученых, коллекционеров, дилеров и просто поклонников узбекского традиционного искусства исследований на русском языке, посвященных этому виду ремесла, не так уж много. Узбекская вышивка привлекла внимание коллекционеров еще в конце XIX в., однако первые упоминания о ней в научных трудах по искусству Средней Азии появляются лишь с 1930-х гг. (Б.П. Денике, Б.В. Веймарн, В.Л. Воронина и др.). Пионером в систематическом изучении вышивки стала Ольга Александровна Сухарева, с 1934 по 1946 г. работавшая научным сотрудником в Самаркандском музее истории культуры Узбекистана. Крупнейший специалист по этнографии Средней Азии, историк-востоковед, она внесла неоценимый вклад в понимание ценности этого вида народного прикладного искусства. Ею был собран богатейший материал по вышивке Самарканда и других районов, опубликованный в ряде статей и монографий (Сухарева, 1934, 1937, 1940, 1966, 1970). В 2006 г. была издана книга «Сузани. Среднеазиатская декоративная вышивка» (Сухарева, 2006); в ее основе – рукописи, которые автор готовила к печати на протяжении долгих лет своей научной деятельности, но не успела опубликовать в связи с безвременной кончиной в 1983 г. Основное внимание здесь уделено вышивке Самарканда (вышивка в быту самаркандцев, материалы и технические приемы, производство вышивок, композиция и орнамент). Вместе с тем отдельные главы посвящены другим группам – самаркандско-ходжентской с центрами Ташкент, Джизак, Фергана и Ходжент, и бухаро-нуратинской – с центрами Бухара и Нурата. В 2012 г. та же рукопись была издана в Ташкенте Международным институтом центральноазиатских исследований (МИЦАИ) при поддержке представительства ЮНЕСКО в Узбекистане на английском языке, в сопровождении иного иллюстративного материала (Sukhareva, 2012).

До публикации этого труда О. Сухаревой основным источником по вышивке Узбеки-

стана на протяжении десятилетий оставалась замечательная книга Гертруды Львовны Чепелевецкой «Сузани Узбекистана» (Чепелевецкая, 1961). В данной книге вышивка также рассматривалась в контексте специфики ее локальных центров (автор определяет их как «местные типы вышивок» – нуратинские, бухарские, самаркандские, джизакские, шахрисабзские, ташкентские, пскентские, ура-тюбинские, ферганские). Было уделено внимание значению декоративной вышивки в народном быту, видам вышивок, материалам и технике исполнения, художественным особенностям (композиция, цвет, орнамент).

До сих пор в виде рукописей хранятся труды сотрудника Ташкентского музея искусств Антонины Константиновны Писарчик по вышивке Нураты (архив ГМИ), а также научного сотрудника Института искусствознания АН РУз Муршиды Абдуловны Бикжановой – по вышивке Ташкента (библиотека ИИ АН РУз).

С 1950-х гг. в круг внимания исследователей попадает художественный текстиль племенных групп, ведших в недавнем прошлом кочевой и полукочевой образ жизни. Определяющий вклад в его изучение вносит этнограф Балкис Халиловна Кармышева, которая впервые публикует данные по этнической истории, культуре и вышивкам узбеков-локаев (локайцев), собранные в ходе экспедиций по Южному Таджикистану в конце 1940-х гг. (Кармышева, 1954, 1955, 1969, 1976). Однако ее интереснейшие изыскания не были продолжены последующим поколением ученых; вышивка скотоводов надолго выпадает из круга научных интересов среднеазиатских специалистов. Лишь в 2006 г., в связи с открытием выставки локайской вышивки в Ташкенте, был издан небольшой каталог с краткой сопроводительной статьей искусствоведа Шахло Абдуллаевой, посвященной этому удивительному феномену (Абдуллаева, 2006).

Вышивка каракалпаков была всесторонне исследована в трудах Агинбая Алламуратова (Алламуратов, 1969, 1977).

С обретением независимости в Узбекистане активизировался процесс изучения традиционного художественного наследия узбекского народа. Появляются диссертации и статьи нового поколения искусствоведов, посвященные вышивке, в том числе – принадлежащие перу автора настоящей монографии. Так, Корегды Джумаев опубликовал небольшой буклет «Вышивка Бухары XIX–XX вв.», с текстом на английском и немецком языках и цветными иллюстрациями, который носит презентационный характер (Джумаев, 2006).

Современные авторы стремятся проводить исследования на стыке различных дисциплин – искусствоведения, этнографии, археологии, культурологии, используя обновленные методологические подходы. Вместе с тем они сталкиваются в своей работе с такими проблемами, как угасание вышивки в ряде локальных центров, утрата старых обрядовых традиций, забвение содержания и названий узоров и проч.

Гораздо большее количество публикаций, посвященных узбекскому традиционному текстилю, издано за рубежом. Изучение вышивки связано в первую очередь с именами ученых Майкла Франсеса и Роберта Пиннера; в 1975 г. они издали альбом «Узбеки», в котором отдельный раздел был посвящен этим замечательным текстильным изделиям. Они же, в соавторстве и индивидуально, опубликовали ряд других статей и каталогов по рассматриваемой теме (Frances, Pinner, 1975, 1978, Frances, 2000, 2010).

Особый интерес к традиционной вышивке всегда проявляли немецкие исследователи, и это не случайно – в коллекциях Германии находятся одни из лучших образцов узбекского текстиля. Так, в 1981 г. был издан каталог «Сюзане: вышивки Центральной Азии» с 60 цветными иллюстрациями, подготовленный Францем Баусбеком (Bausback, 1981).

Значительное количество публикаций по рассматриваемой теме принадлежит Йоханнесу Кальтеру. В частности, в 1983 г. выходит в свет его монография «Из степей и оазисов», где в числе прочих видов прикладного искусства привлекается материал по городской и сельской вышивке Узбекистана,

а также вышивке кочевнических племенных групп. Анализируется декор изделий, делаются попытки выявить его семантику (Kalter, 1983). В 1984 г. Кальтер издает еще одну книгу – «Искусство и ремесла Туркестана», где наряду с коврами, художественным металлом и керамикой представлены также образцы вышивки из коллекции Государственного этнологического музея (Линден-музей, Штутгарт) (Kalter, 1984). В 1995 г. совместно с Маргарете Павалой Йоханнес Кальтер подготовил фундаментальный каталог к выставке «Наследники Шелкового пути. Узбекистан», прошедшей в Берлине, Штутгарте и Роттердаме под патронажем Президента Республики Узбекистан Ислама Абдуганиевича Каримова. В каталоге представлены памятники искусства из музейных коллекций Германии, отражающие материальную культуру узбеков, в том числе – образцы ковров, вышивок, лоскутного шитья. В 1997 г. этот великолепный каталог, с прекрасными иллюстрациями и статьями немецких специалистов, был переиздан на русском языке (Наследники, 1997).

Одно из самых известных частных собраний *сюзане* принадлежит исследователю и коллекционеру Игнасио Вок. Увлеченность восточным текстилем постепенно привела его к узбекским вышивкам, которые он начал приобретать с начала 1970-х гг. 48 предметов из этой коллекции стали основой для монографии эксперта по культуре Центральной Азии Джейкоба Таубе «Сюзане, искусство текстиля Центральной Азии» (Taube, 1994). В 2006 г. Игнасио Вок в соавторстве с Джейкобом Таубе выпустил в свет еще одно издание, посвященное части своей коллекции, которая была собрана за истекшие после первой публикации 12 лет. Это великолепный, богато иллюстрированный каталог, со вступительной статьей и сопроводительными комментариями, написанными Таубе, где на этот раз уже представлена 31 вышивка (Vok, Taube, 2006). Также каталог дополнен библиографией и глоссарием, с объяснением местных терминов, используемых вышивальщицами.

В монографии Карла-Вольфганга Шумана представлена коллекция текстиля Центральной Азии, в том числе *сюзане*, принадлежащая

Ричарду Фарберу, которая экспонировалась на выставке в немецком текстильном музее г. Крефельд, Германия (Schumann, 1996).

Также следует отметить вклад Эрнста Грубе, книга которого «Кашта, вышивки Центральной Азии» вышла в свет в 2003 г. (Grube, 2003). Здесь анализируются образцы из коллекции Маршалла и Мэрилин Волф, в том числе – *сюзаны*, попоны, вышитые пояса и сумки локаев.

Небольшой каталог с замечательными узбекскими вышивками был издан в Милане в 1990 г. (Illulian, 1990). В монографии Джанет Харви «Традиционный текстиль Центральной Азии» узбекская вышивка рассматривается наряду с шелковыми и бархатными тканями, а также безворсовыми и войлочными коврами племенных скотоводческих групп (Harvey, 1996). Автор отмечает, что мало какой регион обладает такими богатейшими традициями в области художественного текстиля, как Центральная Азия. Книга включает в себя более 200 цветных иллюстраций, глоссарий, библиографию и список коллекций.

Выставка керамики и вышивки из музейных коллекций Узбекистана, Таджикистана и Казахстана, прошедшая в одном из самых крупных музеев Сиднея Powerhouse («Силовая станция»), стала основой для каталога, подготовленного Кристиной Самнер (Sumner, 2004). Здесь представлены свыше 120 иллюстраций, в том числе узбекские *сюзаны*, попоны и халаты. Каталог включает в себя также скромную коллекцию центрально-азиатского текстиля самого музея.

Наше особое внимание привлек труд Кейт Фитц Гиббон и Эндрю Хейла «Узбекская вышивка в кочевнической традиции», опубликованный в 2007 г. (Gibbon, Hale, 2007). Издание было инициировано Институтом искусств в Миннеаполисе, который получил в дар от коллекционеров – супругов Авивы и Джека Робинсон – 97 среднеазиатских вышивок. Большую часть этой коллекции составляет текстиль узбекских племен локай, кунграт, дурмен, и потому часть книги посвящена исследованию истории узбекских кочевых племен. Рассматривается также роль текстильных изделий локаев

и кунгратов в обрядовой практике и оформлении жилища, анализируются художественные и технические характеристики вышивки номадов, затрагивается вопрос взаимодействия городских и кочевых художественных традиций. Одна из глав посвящена городским вышивкам, в первую очередь – *сюзаны* Шахрисабза и Китаба; рассматриваются также бухарские и нуратинские изделия. Книга дополнена каталожной частью с иллюстрациями и атрибуцией этой замечательной коллекции, а также подробнейшим приложением «Материалы и техники, используемые в узбекской вышивке», написанным ташкентским искусствоведом Ириной Вадимовной Богословской. Заметим, что этому же автору принадлежит ряд статей по вышивке каракалпаков (Богословская, 2008).

Из публикаций последних лет стоит также упомянуть изданный в Киеве Национальным музеем искусств им. Б. и В. Ханенко небольшой каталог узбекской вышивки «Сюзаны – амулет жизни» (на украинском и английском языках). Здесь представлены образцы из коллекции этого музея, а также вышивки, принадлежащие известному крымско-татарскому художнику Мамуту Чурлу и его коллегам. Каталог сопровождается статьей Анны Рудык и Мамута Чурлу, посвященной анализу семантики мотивов вышивки (Rudyk, Chrlu, 2010).

В целом зарубежные публикации базируются, как правило, на богатейших частных и музейных коллекциях и характеризуются огромным интересом специалистов к узбекскому художественному текстилю. Вместе с тем великолепные альбомы и каталоги, изданные на высоком полиграфическом уровне, преобладают над научными исследованиями, что оставляет открытым многие вопросы, связанные с историей вышивки.

Таким образом, можно констатировать, что, несмотря на наличие определенного количества статей, книг, альбомов и каталогов отечественных и зарубежных ученых, до сих пор узбекская вышивка воспринимается как айсберг, обозреваемый лишь частично. Большинство упомянутых статей и монографий на русском языке принадлежат перу этнографов, изучавших вышивку как объект ма-

териальной культуры, т.е. с точки зрения используемых материалов, красителей, видов швов, функциональности, роли в обрядовой практике и проч. Достаточно полно сделан художественный анализ изделий различных локальных центров. В то же время вопросы, касающиеся трансформации декора, взаимовлияний с текстилем соседних стран, оставались наименее исследованными. Также вне пределов специального рассмотрения оста-

валась проблема семантики орнамента, и особенно – его связи с культово-магическими и религиозными представлениями. В этой связи одной из основных задач настоящей монографии является художественный анализ декора, выявление происходивших во времени изменений в трактовках орнаментов, их связь с культовыми и религиозными представлениями, господствовавшими на различных этапах развития общества.

Из истории ВЫШИВКИ

Сейчас уже трудно сказать, когда именно вышивка появилась в Средней Азии; текстиль – материал нестойкий, подверженный быстрому износу и разрушению. Мы можем судить об истоках этого вида прикладного искусства исходя лишь из косвенных источников: данных по культивированию в регионе хлопка и шелка, а также по наличию необходимых инструментов – ткацкого станка для создания основы и иглы – для вышивания.

Как известно, прядение в Средней Азии существовало по крайней мере с середины II тысячелетия до н.э., однако в те далекие времена основным материалом для ткачества была шерсть. Культивация хлопка начинается с середины I тыс. до н.э. Наконец, секрет изготовления шелка, тщательно хранимый Китаем, становится известен в регионе с IV–V вв. н.э. – местные ткачи учатся выращивать тутовый шелкопряд и выделять великолепные ткани, вскоре покорившие весь средневековый мир, от Дальнего Востока до стран Запада.

Что касается искусства вышивания, то очевидно, что оно бытовало на территории Узбекистана как минимум со второй половины I тыс. до н.э. Подтверждением этому могут служить вышитые шерстяными нитями по шерстяной основе, в технике глади ковры, обнаруженные в могильниках в бассейне реки Тарим (район пустыни Такла-Макан, Синцзян-Уйгурский автономный район, Китай, 3–2-й вв. до н.э.) и хуннских курганных захоронениях Ноин-Улы (Монголия, 2-й в. до н.э.). Несмотря на противоречивые вер-

сии о происхождении этих артефактов, изображенные на них персонажи – воин на таримской находке, шествующие к алтарю огня адоранты на ноин-улинских фрагментах – демонстрируют явное портретное сходство с героями скульптуры Халчаяна и портретами на монетах ранних Кушан. Бактрийско-юэчжуйскую версию происхождения этих ковров разделяют многие узбекистанские исследователи (Гюль, 2012).

О бытовании вышивок во времена Амира Темура (XIV – начало XV в.), в период наиболее яркого расцвета узбекской государственности, нам известно, в частности, из дневников испанского посла Рюи Гонзалеса де Клавихо. Зарубежный гость упоминает шатры из тканей и драпировки, украшавшие сады в местечке Канигиль близ Самарканда, обустроенные по случаю праздника: не порывавший со своими корнями, великий правитель любил проводить время вне крепостных стен города, разбивая походные стоянки прямо под открытым небом (Амир Темура, 1996, с. 135). Гератская и бухарская миниатюра также дает возможность оценить широкое использование художественного текстиля в быту знати. Следует заметить, что в этот период вырабатывается единый художественный стиль с характерными приемами декора, который воплотился в архитектурных изразцах, вышивках и других видах мусульманского прикладного искусства.

Наконец, период XIX – нач. XX в., когда на территории Узбекистана существовали три самостоятельных государства – Бухар-

ский эмират, Хивинское и Кокандское ханства – дает огромное количество фактического материала – великолепные вышивки, ставшие самым выразительным символом традиционного узбекского искусства. В наши дни это уникальное художественное наследие, созданное кропотливым трудом тысяч безымянных женщин, рассредоточено по различным музейным и частным коллекциям по всему миру, где представляет культуру страны, служит образцом для современных художников и народных мастеров, стремящихся возродить лучшие традиции национального искусства.

Отсутствие более ранних экземпляров связано, очевидно, с тем, что вышивка, как женский вид рукоделия и атрибут семейной обрядности, всегда находилась в употреблении, в пространстве дома, жила своей естественной жизнью – ветшала, копировалась, заменялась новыми изделиями. Так, в Самарканде «вышивками пользовались до тех пор, пока комплект приданого невесты не был изношен (*дошта даррондем* – употребляя, порвали)» (Сухарева, 2006, с. 16). В то же время более дорогие виды художественного текстиля, производимые мужчинами, к примеру золотое шитье, часто сохранялись в дворцовых сокровищницах и дарохранильницах.

Города и села Бухарского эмирата и Кокандского ханства славились своими декоративными настенными вышивками и покрывалами. Что касается Хивинского ханства, сведения о бытовании там крупных форм вышивок отсутствуют. В степных кочевьях вышивкой украшались небольшие по размерам сумки и иные емкости для бытового скарба. Изделия каждой культурно-хозяйственной группы (городской, сельской, степной) имели собственную специфику, проявляющуюся не только в традиционном видовом комплексе изделий, но и в характере декора, апеллирующего к тем или иным господствующим религиозным представлениям.

Так, в городских изделиях преобладали растительно-цветочные узоры, что было связано с древними календарными культурами расцветающей и обновляющейся природы, позже – с влиянием эстетики ислама, где изображение райского сада являлось одной из ключевых тем, а в целом – с необычайной популярностью садовой культуры в Узбекистане. Вышивке провинций, при сохранении единой видовой специфики с городской, не менее близка флоральная тема, однако здесь также заметна приверженность архаичным астральным культам, вере в покровительство небесных сфер. Декор такого рода изделий отличается преобладанием крупных розеток-кругов как символов небесных тел.

В искусстве узбеков, помнящих свое родо-племенное деление, сохранявших полукучевой образ жизни и доисламские шаманистские культы, были популярны темные и астральные мотивы, вездесущие знаки плодородия. В любом случае, вне зависимости от религиозных убеждений, декор вышивок всегда был связан исключительно с благопожелательными идеями, верой в покровительство различных охранных символов и амулетов.

Активные контакты оседлоземледельческого и степного полукушевого населения (торговля, оседание подвижных скотоводов и проч.) не могли не привести к взаимодействию и в искусстве вышивки. В частности, степняки начинают использовать мотивы, типичные для земледельческого круга (цветочные розетки, пальметты, букеты и проч.), а также изготавливать крупные панно – *сюзаны*. Вышивка сельских и городских жителей, в свою очередь, адаптирует символы, характеризующие важнейшие понятия для степняков (рога барана, свастика, меандр). Такого рода симбиоз, отражающий общественные процессы, составляет одну из ярких специфических черт позднесредневековой вышивки.

Локальные центры и школы XIX – нач. XX в.

Крупная декоративная вышивка Узбекистана интересна прежде всего разнообразием своих рисунков и колористических решений – изделия каждого населенного пункта или области отличались оригинальными, своеобразными композициями. Эти отличия дают возможность говорить о существовании ведущих локальных школ и тяготеющих к ним центров. Мы не располагаем сохранившимися образцами вышивок ранее второй половины XVIII в., поэтому трудно сказать, когда именно произошло сложение местных типов. Вместе с тем период ханств дает возможность констатировать сформировавшуюся локальную специфику.

Своеобразие вышивки отдельных локальных центров было обусловлено рядом причин, важнейшая из которых – особенности культурно-хозяйственного развития того или иного района. Так, вышивка крупных городов в большей степени испытывала влияние профессиональной художественной традиции, в то время как продукция отдаленных провинций демонстрировала самобытность народного стиля. Специфика хозяйствования накладывала отпечаток на формирование декоративных традиций – изделия центров и областей со смешанным типом хозяйствования отличались от продукции районов традиционного земледелия более активной адаптацией «степных» символов. Также имел значение сложившийся в той или иной местности определенный комплекс религиозных представлений – несмотря на повсеместное распространение ислама, каждая из областей в той или иной степени сохраняла пережитки архаических культов и верований, отражавшиеся в узорах вышивок.

Несмотря на разнообразный состав населения ханств, этнический фактор не имел существенного значения в силу того, что в рассматриваемый период в результате совместного проживания происходило постепенное сближение различных народов на основе сходства типов хозяйствования. Так, для равнинных земледельческих районов особенно актуален был узбекско-

таджикский культурный симбиоз. Как отмечала О. Сухарева, в отношении вышивок «традиционно вышивальных районов, очень трудно выделить среди них узбекские и таджикские; ... поэтому принятое в некоторых музеях деление *сюзани* на таджикские или узбекские вряд ли целесообразно. Это искусство создано обоими народами, во взаимодействии друг с другом» (Сухарева, 2006, с. 15). В этой связи в исследовании акцентируется не этническая принадлежность вышивки Узбекистана, а ее связь с городской, сельской культурой, либо культурой степняков.

В Бухарском эмирате роль лидера по праву играла Бухара. Столичный статус города способствовал тому, что производимая здесь «народная» вышивка стремилась подражать роскошному убранству домов знати. В этой связи мы обнаружим определенное сходство дизайна вышивки с рисунками знаменитых персидских «дворцовых» ковров, высоко ценившихся на местных рынках, а также с архитектурными изразцами и расписным декором в исполнении профессиональных художников-орнаменталистов, творчество которых отразило специфику мусульманской орнаментики.

К бухарскому художественному стилю тяготели вышивка Нураты, Шахрисабза, Китаба, несколько провинциальная продукция Карши; в декоре изделий этих центров можно выявить множество общих черт. Известная общность эстетических предпочтений дает основание объединить эти центры в единую школу, отдав лидерство Бухаре.

Следующим крупнейшим центром вышивки был Самарканд. Прикладное искусство Самарканда демонстрирует меньшую связь с «дворцовым» искусством, профессиональной, элитарной художественной традицией, несмотря на то, что в прошлом этот город – блестящая столица империи Темуридов, генератор самых актуальных художественных идей мусульманского средневековья. Причины – сложное политическое и экономическое положение, постоянные

набеги кочевников, особенно в XVIII в., когда в «Самарканде не осталось ничего живого» (Сухарева, 1966, с. 115). Как результат, самаркандская вышивка в большей степени сохранила верность «народным» вкусам; в ней ощутимы также мотивы знаменитого согдийского текстиля, покорившего в свое время полмира. И хотя исламская художественная традиция не обошла своим вниманием самаркандский текстиль, придав древним астральным знакам и зороастрийским символам растительное начало, тем не менее местная продукция сформировалась в отличный от Бухары феномен.

К самаркандской группе тяготеет вышивка близлежащего Угута, а также Джизака, Ташкента и Сурхандарьинской области. Все эти центры и регионы связаны приверженностью к доисламским символам и знакам, хотя и утратившим свое семантическое значение, но сохранившим общий благожелательный контекст. В этой связи имеет смысл объединить изделия этих центров в единую, самаркандскую, школу.

Наконец, отдельным островком развивалась вышивка Ферганской долины, которую также можно определить в самостоятельную школу. В ней тоже господствует растительное начало, однако оно отлично от бухарского, испытавшего влияние профессиональной орнаментальной школы, сложившейся в городских и дворцовых мастерских. Ферганский цветочный парадиз имеет иные корни, связанные с самобытным стилем, идущим из глубин народной стихии. И этот стиль демонстрирует немалую силу, цельность и выразительность, чем бухарский.

Выделяя локальные центры и школы (Бухарская, Самаркандская, Ферганская), следует иметь в виду, что их специфичность и оригинальность не исключала известной общности – в видах изделий, их композициях и узорах. Эта общность была обусловлена постоянными контактами, существованием единого культурного фона всего Среднеазиатского региона.

Понятия «центр» и «школа» вряд ли удачны по отношению к вышивке полукочечевого населения в силу специфики его расселения. Логичнее представить текстильную

продукцию скотоводов как самостоятельную группу. В рассматриваемый период полукочечевые племена обитали в основном в районах Кашкадарьи, Сурхандарьи, Ферганской долины; они активно переходили к оседлому образу жизни, но все еще хранили традиции степного прошлого. Полукочечевое население локализовалось также в Хорезме (Хивинское ханство), однако, как уже было отмечено, гораздо большей популярностью в быту местных жителей пользовались тканые ворсовые и безворсовые ковры. Что касается изделий малых форм, то местные женщины вышивали в основном одежду и мелкие аксессуары. Эти уникальные по своей ювелирной тонкости и высочайшим художественным качествам текстильные шедевры не входят в круг нашего исследования.

Специфика развития вышивки в конце XIX – начале XX в. проявляется также в постепенной коммерциализации этого вида домашнего рукоделия, превращении его в ремесло. Вовлечение вышивки в рыночные отношения происходит с последней четверти XIX в. в связи с зарождением капиталистических отношений и возрастающим благосостоянием местной национальной торговой буржуазии (Бижанова, с. 4). Размер приданого увеличивался, и было легче заказать и купить разного рода художественный текстиль, чем готовить его самостоятельно. Как результат – если до указанного времени вышивка производилась исключительно для нужд семейной обрядности и оставалась в кругу семьи, то теперь она делается для продажи. Появляется круг женщин, занимающихся вышивкой профессионально – *чокчи* (от *чок* – шов), или *чевар* (мастерица). Мы не располагаем достаточным количеством фактов, подтверждающих, что их деятельность носила организованный характер, как в мужских видах ремесел, где существовали цеховые объединения со своими уставами – *рисоля* и *пирами* – покровителями. Тем не менее продукция, сделанная женщинами, играет все более важную роль на рынке товаров широкого потребления. Коммерциализация вышивки характерна в первую очередь для крупных городских центров – Бухары, Шахрисабза, Нураты, Самарканда, Ташкента. Из

негативных тенденций этого процесса можно отметить заметный спад качества рисунка и мастерства шитья.

Зарубежные исследователи пришли к мысли о коммерческом производстве, основываясь в том числе на обнаружении в нескольких коллекциях ряда шахрисабзских *сюзане* с однотипным дизайном, явно принадлежащим руке одной мастерицы. Оче-

видно, что такие *сюзане* выпускались серийно, на продажу (Gibbon, Hale, 2007, с. 88). Эти же авторы приводят забавную историю об одном джентльмене, который в 1911 г. обнаружил в чикагском универсаме 15 экземпляров такого же *сюзане*, как он купил на бухарском рынке во время своей поездки по Туркестану, причем по более низкой цене (Gibbon, Hale, 2007, с. 161)!

Материалы и технология изготовления

Большинство сохранившихся вышивок, изготовленных до 1880 г., сделаны из домотканой белой или неотбеленной бязи местного производства – *буз* (тадж. *карбос*); в обиходе европейцев эта ткань была известна как *мата* (араб. *мато* – товар), или *малля* (*мата* рыжеватого цвета) (Сухарева, 2006, с. 24). Известна также вышивка на шелке (*шои*), например, бухарское *сюзане* 1809 г. из коллекции Вилли Рикмерса (берлинский музей этнологии).

Производство хлопчатобумажных и шелковых тканей получает повсеместное распространение; кустарные ткани имели узкий формат (соответствующий ширине станка), в результате основа каждой вышивки сшивалась из ряда отдельно вышитых полос – в среднем от 4 до 6 точек.

С вовлечением территории Узбекистана в круг экономических и политических интересов европейских государств (в первую очередь – России, а также Англии и Германии) на местных рынках появляется широкий ассортимент привозных фабричных тканей. Так, в Самарканде были популярны английский (бывший в ходу до 1890-х гг.) и российский шелк и хлопок. Увеличение российского импорта в конце XIX в. привело к массовому переходу на фабричный кумач (*авлон*, *альвон* – чаще красный, *авлони зард* – желтый), сатин, реже – шелк и бархат. Яркий фон ткани и контрастный по колориту узор создавали выразительный декоративный эффект, придававший своеобразие интерьерам жилых помещений.

Нитки для вышивания – как правило, шелковые, кустарного производства, слабого кручения, реже – хлопчатобумажные и шерстяные. Крашение нитей чаще всего происходило в домашних условиях, натуральными красителями; для этого использовались корни дикорастущей и культивируемой в Средней Азии марены (*руян*), желтые цветы *испарака* (живокость желтая), цветы мальвы, кожура граната, шелуха лука, шафран, усьма и многое другое. В некоторых случаях могли обратиться и к услугам городских красильщиков. Так, с помощью привозного индиго (*нил*) мастера *каутгары* (*кабутгары*), часто местные евреи, красили нити в синий и голубой цвет. Другая категория ремесленников – мастера *рангрезы* – работала с иными красителями, в частности с кошенилью, которая придавала нитям широкую палитру малиново-красных тонов. Также с 1850 по 1880 г. поставлялась индийская шерсть цвета красной киноvari, оказавшаяся весьма непрочной из-за агрессивности красителя (Домбровский, 1997, с. 263). Нити, окрашенные природными красителями, веками сохраняли глубину и благородство тона; сделанная ими вышивка была более гармоничной и благородной по цвету.

С последней четверти XIX в. на местных рынках появляются привозные анилиновые красители; они широко распространяются среди местных ткачей и вышивальщиц, полностью вытеснив натуральные. С экспансией анилиновой традиции натурального окрашивания стала постепенно исчезать, а декоративные качества вышивки – падать.

Сурхандарьинские
вышивальщицы
за работой



Как писал В. Розвадовский, резкие, кричащие тона красок производили неприятное впечатление; ткачи осознавали недостаток анилиновых красителей и старались скрыть их использование (Розвадовский, 1916, с. 8). Тем не менее их популярность была связана с дешевизной, удобством использования, широким спектром цветовой гаммы. Так, в традиционную палитру были внесены такие разнообразные оттенки, как розовый (*пушти*), фиолетовый (*гунафша*), бирюзовый (*феруза*) и проч., но при этом вышивка лишилась исконно присущих ей мягких гармоничных сочетаний натуральных цветов. Также исчезает драгоценный индиго, весьма привередливый и трудоемкий в окрашивании (Бикжанова, с. 9).

Один из важнейших этапов производства вышивки – подготовка эскиза. Здесь вступали в дело специально обученные мастерицы – рисовальщицы-*чизмакаш* (от *чизма* – рисунок) или *каламкаш* (от *калам* – перо). Их труд носил характер подлинного творчества: несмотря на устойчивую каноничность композиций вышивок, ни одна из них не повторялась в деталях.

Подготовленные для вышивки узкие полотнища ткани сметывали в единое полотно, по которому *чизмакаш* с помощью отточенной камышинки и разведенной в воде сажи намечала контур будущих узоров. Затем полотно распарывалось для удобства

последующего вышивания одновременно несколькими мастерицами. По завершении вышивания оно вновь шивалось, на этот раз окончательно. Почти всегда случавшиеся легкие нестыковки в узоре соседних полотнищ придавали вышивке трогательную наивность ручной работы.

Чизмакаш – настоящая элита народных умелцов; рисовальщицы считали своим покровителем-*пиром* святого Бахауддина Накшбанди, как и профессиональные художники-*наккоши* (Бикжанова, с. 12). Бухарец Бахауддин Накшбанди был основателем одного из самых значительных суфийских орденов накшбандий; выросший в семье ткача, он владел мастерством составления узоров (*накиш* – узор, *банд* – связка). Связь с именем великого суфия придавала деятельности женщин характер особенности, святости.

«Профессия» рисовальщицы переходила по наследству, от матери к дочери, с обязательным обрядом посвящения – получением разрешительной молитвы *Фотиха*. Без благословения заниматься рисованием узоров *сюзана* «считалось неэтичным и даже опасным – души умерших рисовальщиц могли наказать болезнью» (Сухарева, 2006, с. 44). Также было чревато оставить занятие рисованием, если благословение было получено. Наконец, «если старая рисовальщица умирает, не оставив преемницы, то она искала себе замену после смерти, приходя к своей из-



Обучение девочек
вышиванию и в наши
дни остается доброй
традицией

браннице во сне (Сухарева, 2006, с. 48). Эти особенности посвящения в «профессию» аналогичны существовавшим во многих районах Узбекистана традициям посвящения шаманок и знахарок (*фолбин, жахрчи*), что вводит вышивку в круг магическо-обрядовых феноменов народной культуры.

При всей избранности *чизмакаш* отношение к ним в обществе было неоднозначным. С одной стороны, рисовальщица была окружена почетом и уважением всего села или города, с другой – к ней относились как к *хосиятсиз* – неудачнице по жизни: считалось, что ей угрожала болезнь, опасность оказаться бездетной, ее дети могли родиться с физическими или психическими недостатками (узб. *ишкастлих* – ущемленный) (Бикжанова, с. 12). В народе по-разному истолковывалась причина таких несчастий. Например, в несчастьях винили использование черной краски, которой наносились узоры (Бикжанова, с. 12). Имел значение также религиозный фактор – все, что было связано с изобразительной деятельностью, осуждалось мусульманскими ортодоксами. И хотя рисовальщицы в основном обращались к растительно-цветочным мотивам, в глазах обывателей они невольно навлекали на себя клеймо потенциальных грешников

(Бикжанова, с. 12). Возможно, в негативном со стороны общества отношении к «профессии рисовальщицы» крылось также обывательское неприятие даже к минимальной женской самостоятельности, неодобряемой в патриархальном мусульманском обществе.

Одна рисовальщица выполняла заказы всего села или городского квартала. Легким взмахом руки мастерица безошибочно размечала расположение элементов рисунка, образующих в результате единую, слаженную композицию. Используя классические композиции и элементы, *чизмакаш* каждый раз импровизировала, именно поэтому трудно обнаружить два одинаковых *сюзана*, если только они не были сделаны под заказ, для продажи. Индивидуальный подход в работе способствовал появлению бесконечного разнообразия узоров. Как объясняла О. Сухарева, рисовальщицы «совершенствовали линию и форму традиционного орнамента, придавая им индивидуальные особенности, ... другие, обладая живым воображением, сами придумывали или перерабатывали мотивы, привлекавшие оригинальностью выдумки» (Сухарева, 2006, с. 52). «Авторский» подход приводил к целой цепочке изменений канонических форм, а также появлению новых названий.

Наконец, к работе подключались вышивальщицы – *чокчи*. Вышивка – сама по себе работа очень трудоемкая, кропотливая и длительная. Известно, что опытная мастерица – *чевар* – подчас освобождалась от любой работы в доме, она лишь вышивала, так как это занятие могло прокормить семью. М. Бикжанова приводит в своем исследовании обряды, с помощью которых символически обеспечивалось успешное будущее мастерство вышивальщицы: «у барана во рту, на небе, есть пленка, привлекающая своим внешним видом: она состоит как бы из мелких складочек, сделанных очень искусно. В Ташкенте ее называют *чевари*, *чеварь*. При разделывании сваренной головы мать или бабушка сдирает эту пленку и ударяет ею по ладони девочки, пока та не ухватит пленку, приговаривая – «*чевар бул*» – «будь искусницей!» (Бикжанова, с. 10). Другой обряд был связан со сжиганием в очаге дома, принадлежавшего самой искусной *чевар*, первой неумелой работы девочки, сделанной, к примеру, на старой тюбетейке, чтобы вместе с самой вышивкой сторело и «неумение» ученицы.

Для обучения девочек искусству вышивания использовались специальные «пособия» *нускадон* (араб. *нуска* – рисунок, запись). Так назывались «альбомчики», представлявшие собой сшитые вместе кусочки домотканой *маты*, на каждом из которых были представлены различные образцы узоров и швов. Впрочем, к помощи «альбомчиков» обращались и взрослые женщины. Традиция такого рода «пособий» была широко распространена в Средней Азии. В Ташкентском государственном музее искусств хранится целая коллекция *нускадон*.

Основными инструментами у вышивальщиц были: металлические иглы разных размеров – *игна нина*, *ниндуз* (*сузан*), наперсток – *ангишвона*, крючок – *бигиз* (*дарауш*), пальцы – *чамбарак* и вышивальная тамбур-

ная машина *попур* (*попон*), получившая местное название по имени ее изобретателя Попова (Bogoslovskaya, 2007, с. 181).

Виды швов неоднократно описаны в литературе, поэтому мы ограничимся лишь перечислением основных. Каждый из центров демонстрировал приверженность к определенным видам швов. Так, самым популярным швом, распространенным во всех центрах, был *босма* – гладь вприкреп, образующий плотную, слегка рельефную фактуру. Близок *басме* шов *канда-хаел* – разновидность глади, при которой фактура вышивки напоминает скрученный шнур. Этот вид шва был популярен в Шахрисабзе, Китабе, Нурате, Самарканде, Сурхандарье. Шов *юрма* – тамбурный (петельчатый), цепочкой (Бухара, Нурага, Шахрисабз, Сурхандарья), выполнялся с помощью иглы или крючка *бигиз*; этим швом также часто отделялись контуры рисунка (во всех центрах). Шов *ироки*, как вариант глади вприкреп, узнавался по фактуре мелкого полукреста, дающего узору зернистую поверхность (крупные *сюзаны* из Шахрисабза, не имеющие и миллиметра свободного фона, испещрены мельчайшими крестиками *ироки*, которые создают впечатление прекрасного коврового рисунка). Наконец, можно упомянуть *дуруя* – двустороннюю гладь, при которой обе стороны изделия выглядели как лицевые.

На завершение одной крупной вышивки уходило подчас от полутора до восьми лет (Бикжанова, с. 6), поэтому нередко перед свадьбой женщины устраивали *хашар* (или *чокдузон* – букв. шитье скроенного; Сухарева, 2006, с. 39) – приглашали всех родственников и соседей для завершения этой сложной, кропотливой работы. Мастерицы умели сосредоточиться, накладывали стежки не торопясь, словно концентрируя в своей работе огромный заряд любви и творческой энергии, не ослабевавшей с годами и восхищающей нас спустя многие десятилетия.

Видовая специфика и функциональное назначение

Видовая специфика, размеры и функциональное назначение художественных вышивок определялись особенностями культурного типа производящей среды – оседлоземледельческой (городской и сельской), либо кочевнической. В частности, виды и размеры вышитых изделий зависели от пропорций жилища – стационарного дома или юрты – и особенностей интерьера. У оседлых групп населения преобладали крупные покрывала и настенные вышивки, в то время как у кочевников – более мелкие предметы быта (мешки и мешочки для хранения пред-

метов домашней утвари, специй и проч.), вышивка на одежде. Если для современного человека вышивка – это преимущественно декоративное украшение интерьера, то лет 100 и более назад в ней ценилось в первую очередь культовое и функциональное назначение. При этом в сознании общества тех лет «понятия полезности и целесообразности были одновременно главными критериями красоты, что объясняется одним из краеугольных положений мусульманской эстетики – *джамаль*: красивым может быть только полезное» (Стародуб, 2006, с. 12)

Вышивки в быту городского и сельского населения

Прежде чем мы перейдем к рассмотрению декора вышивок отдельных центров, остановимся на вопросе их использования в быту. В этом нам поможет знакомство с традиционным узбекским домом. Интерьер жилых комнат отличался от европейского: здесь практически отсутствовала мебель, а весь домашний скарб – постельные принадлежности, одежда, посуда и проч. – скрывался в сундуках и стеновых нишах – *тахмон*, *токча*, игравших роль своеобразных «шкафов». Как правило, в передней стене жилой комнаты размещались две большие ниши – *тахмон*, куда ставились сундуки, а между ними – простенок с небольшими полочками – *токча*, куда складывалось белье и прочий скарб. Стены и потолок декорировались росписью и резьбой по *ганчу*, насыщая пространство цветом и узорным ритмом. Развешанные и расстеленные вышивки гармонично вписывались в обстановку, создавали единый, праздничный интерьер жилища, в котором каждая вещь несла заряд радости, положительной энергии, вкладываемой мастерицей.

Наше перечисление начнем с вертикальных вышивок – *кирпеч* и *тахмонпеч*, которые предназначались для прикрытия разного рода бытовых и постельных принадлежностей, складывавшихся днем в ниши – *тахмон* и *токча*. Этой же цели служили *чайшабы*



Вышивка – домашнее рукоделие, объединяющее всех членов семьи

(парные – для занавешивания *тахмонов* в жилой комнате, поскольку здесь, как правило, было два *тахмона*, одинарный – для ниши на *айване* (веранде); Бикжанова, с. 23).

Платяные шкафы в традиционном узбекском доме заменяли две перекладки – *дор*, на которые развешивалась праздничная одежда; *дор* крепились поперек комнаты, под ближней и дальней потолочной балкой. Эти перекладки декорировались горизонтальными вышивками – *дорпеч*, свисавшими с потолка до перекладки, как бы разделяя пространство комнаты (размеры до 3,5 м в длину и 1 м в ширину). С начала XX в. перекладка *дор* исчезает из быта и *дорпеч* просто прибавляется на переднюю и заднюю стенку комнаты (Бикжанова, с. 31).

Дорпечи сочетались с такими же длинными и узкими вышивками – *зардеворами*,



Интерьер гостиной в традиционном узбекском доме. Самарканд, XIX в.



Убранство комнаты молодоженов. Ташкент, 1948 г.

которые также крепились под самым потолком, играя роль своеобразного декоративного фриза. Размеры *зардеворов* в среднем – 3,5–4 м в длину и 40–70 см в высоту. Если два *дорпеча* украшали две противоположные стены – переднюю и заднюю, то *зардеворы* – две другие, правую и левую (Бикжанова, с. 32). По нижнему краю *дорпечей* и *зардеворов* нашивалась бахрома контрастного по отношению к фону вышивки цвета.

Интерьер дополняло множество иных вышитых покрывал: *сандалипуш* – покрывало на столик *хонтахта* над *сандалом* (своеобразный камин-яма в центре комнаты, где тлели древесные угли), *дастархан* – скатерть на стол.

Особое внимание уделялось постели новобрачных. Она украшалась несколькими *сюзана* и покрывалами, накидываемыми на сложенные в изголовье подушки. В дневное время эти вышивки использовались также как покрывало для одеял и подушек, уже сложенных в нише. В Самарканде этот вид изделия назывался *болинпуш*, в Нурате – *такияпуш*, в Шахрисабзе и Ташкенте – *ястыкпуш*, в Сурхандарье – *борпуш*.

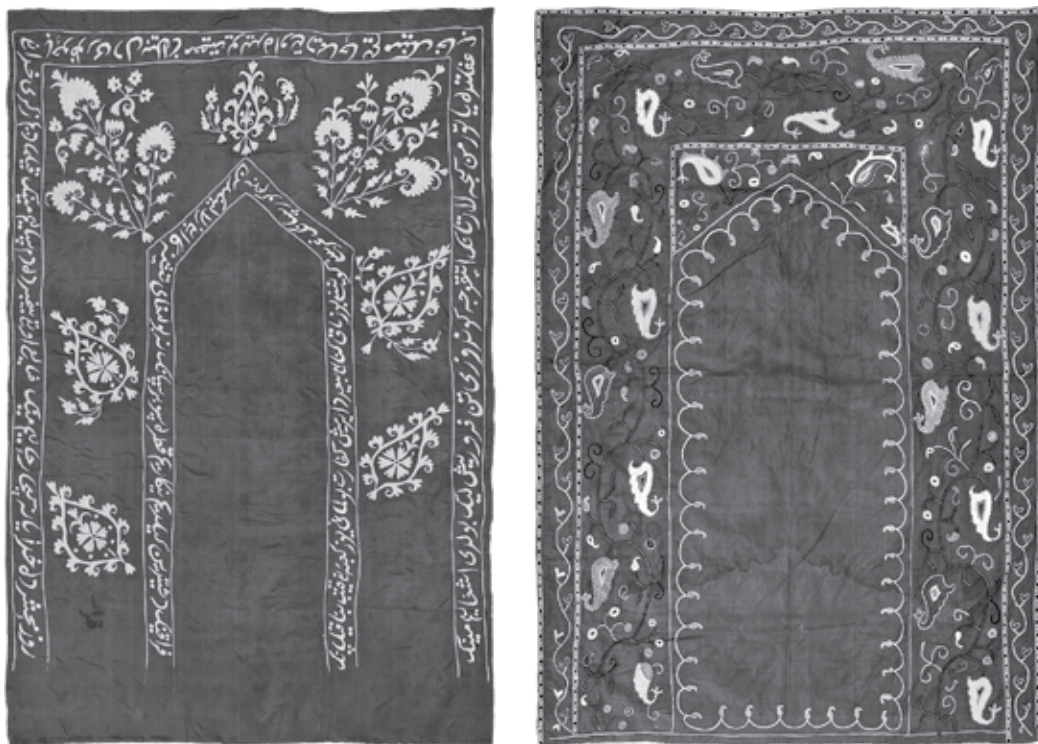
Сюзане – главный вид свадебной вышивки, его размеры варьировались от 1,5 x 2 м и выше. Само слово произошло от таджикского *сузан* – иголка, т.е. *сузани* буквально переводится как созданное иглой. Это определение подчеркивает кропотливость труда вышивальщицы, с помощью мельчайших стежков, напоминающих ювелирную фили-

грань, создававшей подлинные шедевры рукоделия. Изначально *сюзана* использовались как покрывала на постель новобрачных, в первую очередь – в дни свадеб, однако с рубежа XIX–XX вв. они чаще стали использоваться как стенные панно. О. Сухарева приводит информацию, что в Бухаре *сюзана* долго сохраняло функцию покрывала для свадебного ложа – несколько одеял (*курпачи*) и тюфячков складывали друг на друга, перемежая их расстеленными вышивками, богато декорированные края которых придавали постели праздничный вид. В то же время «в Самарканде *сюзана* развешивались по стенам свадебной комнаты, покрывая их сплошь» (Сухарева, 2006, с. 17).

Аналоги *сюзана* – ташкентские вышивки *палак* и *гулкурпа*. Считается, что изначально *палак* был двуспальным покрывалом на постель новобрачных; позже этот вид вышивки стал использоваться для декора стен во время праздничных церемоний, вывешиваясь на самом видном месте, нередко – в сочетании с *гулкурпой*. Также во время свадьбы невесту вводили в дом жениха, развернув над ее головой *палак*: считалось, что он «оберегал невесту от козней злых духов (*иж-джине*) и дурного глаза (*коз*)» (Бикжанова, с. 23). Этой же вышивкой покрывали постель новобрачных.

К более мелким изделиям относятся *ним-сюзана* (букв. половинка *сюзана*, в среднем 1,5 x 2 м), которые также были предназначены для декорирования стен комнат.

вышивка в культуре Узбекистана



Молитвенные вышивки джойнамазы имели определенное композиционное сходство со свадебными покрывалами – джойпушами, руйджо и яккандозами, однако в первом случае арка – мехроб – изначально имела стрельчатую форму, в то время как в покрывалах она образовывалась добавлением треугольных тимпанов к П-образной кайме.
Коллекция Фонда Марджани

Джойтуш, *руиджо* и *яккандоз* – различные местные наименования вышитых для постели новобрачных простыней или покрывал. Декор на них располагался П-образной каймой, оставляющей невышитым центральное поле и одну из узких сторон, приходящуюся на изножье кровати.

Традиция использования этого вида вышивок практически исчезла, и потому среди специалистов существуют разночтения по поводу ориентации П-образной композиции – должен ли символический портал стелиться своей вершиной к изголовью или к изножью. Так, Дина Григорьевна Зильпер, сотрудник Ташкентского государственного музея искусств, занимавшаяся формированием музейной коллекции вышивки, полагала, что портал *руиджо* ориентирован вниз

(информация ташкентского искусствоведа Л. Кодзаевой). Этой же точки зрения придерживается сотрудник московского Музея Востока Екатерина Станиславовна Ермакова, считающая также, что, возможно, существовали местные различия в использовании этого вида изделий.

Ольга Александровна Сухарева, в свою очередь, писала: «При постилании *руиджо* на постель свободная от каймы сторона ложилась к ногам новобрачных. Вероятно, это связывалось с представлениями, что замкнутость, закрытость орнамента по закону магической партиципации могла помешать «открыться» счастливой доле для новобрачных, повлечь за собой утрату способности иметь потомство, подобно тому, как к этому могло привести, по поверью, за-

мыкание недругом замка во время брачного обряда. Среди женщин ходило много рассказов о подобных случаях, когда таким образом сковывалась мужская сила жениха или плодovitость новобрачной. Открытие – *кушо-иш* – было формой доброго заклинания, а выражение «*бахт кушода шавад*» – пусть откроется счастье – обычным благим пожеланием девушке» (Сухарева, 2006, с. 55).

На некоторых *руиджо* встречаются изобразительные мотивы в виде чайников, кувшинов или цветков на ножке, которые также ориентируют общую композицию *руиджо* порталом вверх, что еще раз доказывает точку зрения О. Сухаревой.

Эти различия связаны с различным функциональным назначением *руиджо*. При застилании кровати вышивка стелилась порталом вверх, к изголовью. В свою очередь, в дневное время, когда *руиджо* использовалось как занавес для ниши – *тахмон*, его изголовье (верхняя вышитая узорная часть) оказывалось внизу, для лучшей видимости его узорной части, а изножье (часть без декора) накрывалось на стопку одеял. Специфика использования этого покрывала в быту и привела к появлению разных точек зрения в отношении его композиции. В этой связи становится оправданным подход экспозиционеров, которые размещают *руиджо* порталом вниз – именно такую развеску они могли наблюдать в реальной жизни, когда вышивка, закрывая *тахмон*, висела в перевернутом состоянии.

Возвращаясь к комплекту постельных вышивок, отметим, что ложе новобрачных дополняли различные подушки с расшитыми узорами наволочками – *естик* и *люля-болиш*.

Не только *сюзана*, но и другие виды вышивок, развешиваемых по стенам, в более ранние времена использовались как покрывала для свадебного ложа – *палак*, *чайшаб*. Так, само название *чайшаб* – от якобы искаженного *джой* – место и *шаб* – ночь – свидетельствует, что этот вид использовался и как простыня, в частности в Ферганской долине и Ташкенте (Бикжанова, с. 20). В таком случае узор на *чайшабе* также располагался широкой П-образной каймой, оставляя неор-

наментированной центральную часть и низ «простыни» – *аяк тамон* – сторона у ног (Бикжанова, с. 21). Аналогичная ситуация была с *яккандозом* – бывший покрывалом или одеялом (букв. покрывало для одного), он одновременно играл роль стенного панно (в Ташкенте традиция изготовления *яккандозов* исчезает, согласно М. Бикжановой, с начала XX в.; Бикжанова, с. 27).

Для совершения молитвы использовались расстилавшиеся на полу вышивки – *джойнамаз* (*джой* – место, *намаз* – молитва). Как правило, в странах мусульманского Востока были распространены ворсовые и безворсовые молитвенные коврики. Ковровые *джойнамазы* были в ходу и в Узбекистане, большей частью туркменской работы (беширские), продававшиеся на базарах Бухары и Самарканда. Однако первое место по популярности принадлежало тканевым, вышитым: во-первых, в силу большей развитости ткачества, во-вторых, – созданный в домашних условиях вышитый *джойнамаз* был гораздо доступнее продаваемых на базаре ковров.

Наконец, важную роль вышивка играла в украшении аксессуаров и одежды: узорами украшались платочки для рук невесты – *кулрумол*, полотенца для рук жениха – *козкулунги*, мужские поясные платки – *бельбог*, *белькарс*, *чорси*, вороты женских платьев – *тегмат*, *пешикурта*, декоративные полосы на женских шароварах – *джияки*, *тюбетейки* – *дупти* и многое другое.

ВЫШИВКИ В БЫТУ ПОЛУКОЧЕВЫХ ПЛЕМЕН

Особенности быта и жилища кочевников способствовали выработке совершенно иных видов текстильных изделий. При частых миграциях были необходимы емкости для перевозки домашнего скарба, и здесь на помощь приходили разномерные ковровые и вышитые сумки, свертки (последние, в силу непрочности, выступали, скорее, в роли праздничных декоративных маркеров). В этой связи традиционно считается, что текстильные вместелища для вещей, легкие и транспортабельные, – изобретение кочевой культуры (Пугаченкова, 1967, с. 175).

ВЫШИВКА В КУЛЬТУРЕ УЗБЕКИСТАНА

Так, яркие вышитые полотнища *бугджома* предназначались для заворачивания и хранения сезонной одежды, приданого невесты и проч. Интересно, что *бугджома* – вид вышивки, типичный исключительно для кочевых племенных групп, однако его удобство оценили и жители сельских сельскохозяйственных районов (у оседлой части населения *бугджома* часто вышивался узором по всей площади). Вышивкой украшались и *мапрамачи*, мешки для хранения домашних вещей и одежды, бывшие аналогами деревянных сундуков.

Во время стоянок все эти изделия использовались для оформления юрты. Особенности интерьера последней, в частности преобладающая роль ковров и войлоков, исключали использование крупных настенных вышивок, и потому все вышитые изделия у кочевников имели небольшие размеры. К их числу относятся многочисленные сумки-илгичи – *торбы*, *уук капы* и *табаклау*.

Украшались узорами и разного рода емкости для бытовых предметов – *ойна-халта* (тадж. *айна-пуш*) – мешочек для зеркала, *шона-халта* – мешочек для гребня, *чай-халта* – мешочек для хранения чая, *пул-халта* – мешочек для денег – и многие другие предметы. Подробнее об этой группе вышивок – в разделе, посвященном вышивке кочевников.



Ойна-халта и шона-халта – прообраз современных косметичек. Такой комплект мог иметь общее название ойна-халта, но чаще именовался *оча-бача* – «мать и дитя». Нурата, конец XIX в.



Сурхандарьинцы бережно сохраняют традиции кочевого образа жизни. Байсун, 2005 г.

Некоторые виды вышивок имели хождение как у кочевых, так и у оседлых групп населения: кроме упомянутого *бугджома* в эту группу можно включить *попоны*, *ойна-халта* и *шона-халта*. Последние два предмета также, очевидно, попадают в круг вышивки оседлой части населения в результате знакомства с кочевнической атрибутикой. Так, нуратинские и шахрисабзские невесты обязательно имели в своем приданом помимо крупных вышивок комплект из двух *ойна-халта* и *шона-халта* – некий прообраз современных косметичек. Такой комплект мог иметь общее название *ойна-халта*, но все же чаще именовался *оча-бача* – мать и дитя. Название образное, поскольку весьма крупная по размерам сумочка для зеркала и мелкая – для гребня – составляли единый комплект, как по назначению, так и по декору. В основе декора этих изделий – растительная и астральная орнаментация (узоры *мох* – Луна, *чинда-хиол забонча* – сложные цветочные розетки, *барг* – листья).

Роль вышивки в семейно-обрядовой практике

Исключительно важная роль вышивки в структуре художественных ремесел связана, безусловно, с ее огромным значением в жизни народа, в первую очередь – в бытовых семейных обрядах. В любом традиционном обществе приверженность определенным церемониям служит своего рода гарантом стабильности, благополучного и «правильного» течения жизни. Вышивка, войдя в круг ритуальных атрибутов, закрепила свой неизменный статус в жизни социума, который сохраняется вплоть до наших дней, несмотря ни на какие социально-культурные трансформации.

Века господства ислама не смогли искоренить веру в магиго-защитные свойства вышивки. Люди верили в ее способность сбегать от дурного глаза, обеспечить продолжение рода, благополучие и благосостояние семьи. Главная роль вышивки заключалась в ее охранных и магических свойствах, способствующих продолжению рода, во время обрядов, связанных с бракосочетанием. Обручение – *нихох*, свадьба – *туй*, переезд невесты в дом жениха, обряды *юз куарар* (смотрение лица на второй день свадьбы), *келин салом* (поклон невестки – первый прием гостей в доме мужа), *чимля* – первые 40 дней после свадьбы, рождение ребенка – все эти важнейшие события в жизни женщины не обходились без этих красочных текстильных шедевров народного искусства.

Во время обручения и свадьбы все подготовленные к торжествам изделия развешивались в комнате для приема гостей, сначала в доме невесты, потом – жениха. При этом преследовалась цель не только продемонстрировать уровень состояния семьи новобрачной, ее трудолюбие, но и защитить молодую семью, невесту как будущую рожицу, от сглаза, поскольку на свадьбах, при большом скоплении народа, молодожены были наиболее уязвимы и нуждались в символической охране, обеспечиваемой различными амулетами.

Ранние из сохранившихся вышивок сделаны на белой *мате* – и этот выбор не слу-



Традиционное убранство юрты.
1-я половина XX в. (из архива Б.Х. Кармышевой)

чаен. Белый цвет и, соответственно, белая домотканая материя считались ритуально чистыми и благодатными, угодными Богу, с ними связывались представления об изобилии, покое и чистоте взаимоотношений в семье (Лобачева, 1975, с. 318). К примеру, «во время свадьбы под ноги новобрачным стелили белую матерью (*пойяндоз*), которую потом разрывали на кусочки товарищи новобрачного в надежде на скорую свою женитьбу» (Лобачева, 1975, с. 320).

При выходе невесты из родительского дома женщины семьи несли над ее головой развернутое *сюзана* – как символ магической защиты, покровительства небес, либо с головой укутывали ее вышивкой (Сухарева, 2006, с. 16). В жилище молодых вышивки продолжали висеть вплоть до рождения первенца; они не только выполняли служебную и декоративную функцию, но и по-прежнему выступали как своеобразный магический щит, оберегающий молодоженов, обеспечивающий успешное зачатие и роды.

Особое внимание уделялось постели, которая украшалась для первой брачной ночи вышитыми простынями, *курпачами* (одеялами), перемежающимися с покрывалами *сюзана*; постель новобрачных отделялась от остальной части комнаты с помощью занавеса-*чимилдик*. После свадебных торжеств количество вышивок в оформлении интерьера постепенно сокращалось – праздник уступал место повседневному быту.

В юртах кочевников развешанные и растеленные вышивки – *илгичи* и проч. – также выполняли магико-охранные функции, связанные с идеей защиты и продолжения рода.

Известна практика использования вышивок как своего рода жертвоприношение, при лечении от бесплодия – «лечение будет более успешным, если на него пойдут деньги, вырученные от продажи вышивки из своего приданого» (Сухарева, 2006, с. 42).

Наконец, во время похорон незамужней девушки вышивкам также отводилась знаковая роль. Церемония прощания с усопшей сопровождалась имитацией свадебного обряда: «часть комнаты, где лежало подготовленное к выносу тело, отгораживали свадебной занавеской, а на остальной части развешивали ее приданое и даже исполняли свадебную песню – *ёр-ёр*. Делалось это для того, чтобы девушка не ушла из этого мира, не увидев свадебной занавески (*чимилдик курмай кетмасин*)» (Кармышева, 1986, с.167). Носилки с телом также покрывались *сюзана*, как некое символическое благопожелание для мира иного (Чепелевецкая, 1961, с. 18). После траурной церемонии покрывала, как соприкасавшиеся с умершей, считались нечистыми и потому отдавались обмывальщице (информация Е. Ермаковой).

Вышитые *джойнамазы* использовались в обряде моления. Как известно, раз в неделю, по пятницам, мусульмане молились в мече-

ти, в остальные дни намаз мог совершаться индивидуально в любом выбранном или вынужденно обретенном, например во время путешествия, месте. Тогда и возникала необходимость в некоем микропространстве, имитирующем интерьер мечети и символически отделяющем правоверного от внешнего мира для общения с Богом. Небольшой коврик или вышитое покрывало успешно справлялись с этой задачей. Размеры такого рода изделий были обусловлены практической необходимостью и рассчитаны на коленопреклоненную, распростертую фигуру человека. Каждый член семьи имел свой молитвенный коврик.

Кем бы ни был создан *джойнамаз* – профессиональным ткачом или рукодельницей в глухом селе, – он имел одну обязательную деталь: изображение арки – *михрабной* ниши, центрального места в мечети, куда обращал свою молитву верующий. *Михраб* имел значение Божественных врат, своеобразной переходной зоны из мира земного, бренного, в мир Божественный. Именно такая роль предназначалась арке и на текстильных изделиях, при этом нижняя часть коврового поля символизировала мир земной, а верхняя, над аркой, – небесный. В Узбекистане вышитые *джойнамазы* встречаются гораздо чаще, чем ковровые; в их декоре преобладают цветочные мотивы, воссоздающие атмосферу райского сада, идеального мира, созданного Богом.

Узоры как сакральный текст

Не только сами вышитые предметы, но и узоры были связаны с различными культурами, наделялись магическими свойствами. В истории искусства стран Востока декор предметов быта не был просто украшением, он отражал присущие тому или иному культурному кругу религиозные воззрения. Эту специфику весьма образно объяснил российский историк-востоковед Л. Лелеков, который писал: «Почти во все времена на Востоке полагалось изображать вещь с тем, чтобы символически указать на какую-то

идею, обычно религиозную. За обобщением надлежало прозреть иносказание. Относительная свобода от буквального изображения предмета позволяла неограниченно развивать любые символические истолкования. ... Если античную цивилизацию интересовал только человек, главный предмет искусства классики, а весь остальной мир для нее мало что значил, то средневековью, особенно восточному, был дороже образ сложно устроенного космоса, вращающегося вокруг идеи Бога, а человек в нем был лишь частностью.

Такую сложную картину гораздо легче передать в схеме, условными приемами, ведь ее можно охватить только умственным взором» (Лелеков, 1978, с. 110). В этой типичной для искусства Востока сакральной наполненности орнамент стал наиболее удачным способом создания некоего «метафорического образа всеобщей связанности бытия» (Лелеков, 1978, с. 118), адекватно соответствующего разным религиозным системам, которые, как известно, некогда существовали в Среднеазиатском регионе.

В определенном смысле орнаменты могут быть использованы для изучения не только эстетических, но и идеологических представлений разных эпох.

Наиболее архаичная часть декора вышивок – наследие местных древних оседлоземледельческих и кочевых культур – была связана с доисламскими культами и религиями (зороастризм, связанный с ним культ огня, астральный культ, культ умирающей и воскресающей природы, тотемизм, шаманизм и проч.). Другая часть была сформирована под влиянием исламской эстетики, с ее главенствующей темой райского сада.

Хотя ученые не раз предлагали различные трактовки текстильного декора, многие положения, связанные с интерпретацией его генезиса и семантики, до сих пор вызывают сомнения. Замечание О. Сухаревой о том, что орнаменты вышивок, при всем их богатстве и разнообразии, изучены совершенно недостаточно (Сухарева, 2006, с. 113), по-прежнему остается актуальным.

Как правило, объясняя значение определенного мотива, этнографы полагались на названия, которые бытовали на момент опросов в среде самих мастериц. Однако такой подход, скорее, уводил от реального понимания сути вещей: смысл архаичных мотивов к началу XX в. забывался, они наделались новыми значениями и названиями по аналогии формы с какими-нибудь хорошо знакомыми, распространенными в быту предметами. Как писал один из пионеров изучения казахского прикладного искусства Е. Шнейдер, «народные названия элементов являются результатом их вторичного осмысления» (Шнейдер, 1927, с. 56); его

замечание актуально и в отношении узбекских вышивок.

Учитывая эффект вторичной мифологизации узоров, т.е. их включения в контекст иных толкований, при изучении вопросов генезиса и семантики декора следует иметь в виду как вторичное осмысление, так и исходное значение, время создания, исторические корни конкретных мотивов. Также необходимо принимать во внимание факт полисемантической: один и тот же элемент в разных ситуациях мог иметь разное значение. В этой связи расшифровка содержания должна исходить из контекста, в котором они используются.

Некоторые традиционные узоры, теряя свой сакральный смысл, так и не обретали нового; тем не менее они по-прежнему сохранялись в народном творчестве, передавались из поколения в поколение и закреплялись в сознании мастериц как эталонные, обязательные, как носители позитивных, благожелательных понятий. Мастерицы называли их «полезными» (*хосият дорал*) (Сухарева, 2006), охраняемыми, защищающими от сглаза, для них важен был в первую очередь общий характер всей композиции, связанный с идеями пожелания благосостояния и продолжения рода.

В целом вторичная мифологизация – столь же значимая составляющая декора, поскольку она была инспирирована самой жизнью, магическими или бытовыми факторами, важными на тот момент для мастериц. Зачастую архаичные сакральные мотивы связывались со вполне обыденными предметами, окружавшими женщин в их быту. Перекодировка семантики – от сакральных знаков к профанным – также характерная черта народного искусства Нового времени, связанная с изменением религиозного сознания, а также расширением информационного поля, в котором бытовали традиционные ремесла.

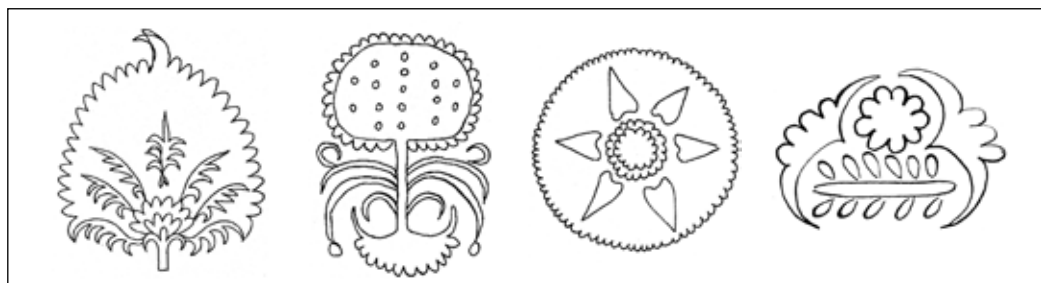
Так, заимствуя растительные узоры из багажа профессиональных художников-орнаменталистов, рисовальщицы вряд ли отдавали должное высокому «божественному» смыслу, который подразумевался в этих узорах в контексте культуры ислама, они на-

ВЫШИВКА В КУЛЬТУРЕ УЗБЕКИСТАНА

деляли их более понятным значением. Пышная пальметта из райских кущ превращалась в обычную кухонную шумовку – *кафгир* или специальную подушечку для сажания в тандир лепешек – *рафида*; абстрагированная цветочная розетка, также не напоминающая рисовальщицам ни один известный реальный цветок, обретает форму вполне понятной репы *шалгам*, зубчатый лист становится ножом-оберегом, а парные *ислими*, окружающие цветочную розетку, – мотивом «объятия» (Сухарева, 2006, с. 52). Отход от умозрительных божественных ассоциаций,

присущих мусульманской орнаментике, в сторону вполне реальных, приземленно-бытовых понятий свидетельствует о том, что народное творчество было далеко от присущего профессиональной художественной традиции абстрактного мышления.

Также важна культурологическая причина изменения названий – мотивы, связанные в прошлом с традиционными религиозными представлениями, теряли свою сакральную интерпретацию и обретали бытовую трактовку в связи со снижением роли религии в жизни социума.



Цветочные пальметты и розетки самаркандских вышивок, получившие названия *кафгир* (кухонная шумовка), *рафида* (подушечка для сажания в тандир лепешек), *шалгам* (репа), *объятия* (цветочная розетка в окружении стилизованных листьев *ислими*). Заимствуя растительные узоры из репертуара профессиональных художников-орнаменталистов, рисовальщицы уже не отдавали должное их высокому «божественному» смыслу, проводя ассоциации с более понятными бытовыми предметами (рис.: Сухарева, 2006, с. 52, 70)

В целом трансформация форм и названий – явление, присущее народному искусству: жизнь менялась быстрее, чем орнаменты, и мастерицы стремились связать смысл узоров с теми понятиями, которые оказывались ближе их пониманию. При этом новые смыслы по-прежнему оставались связанными с благопожелательными идеями – изобилием, весной, жизнью, цветением природы. Как писала Г. Чепелевская, «орнаментальные мотивы вышивки служили пожеланием счастья, благополучия, символом плодородия» (Чепелевская, 1961).

Не только узоры, но и композиция в целом имела символическое значение. Она мыслилась в представлении мастериц как своего рода картина мира, образ мирозда-

ния, где бордюр выполняет функции охранительной границы. Такое понимание декора сохранилось у мастериц до сих пор. Например, байсунские (Сурхандарья) и джизакские вышивальщицы понимают бордюр как границу, охраняющую мир от внешних негативных воздействий. В этой связи не случайно по четырем углам центрального поля вышивки они помещают фигурку *фаришта* (ангел), или амулет – *тумор*, которые как бы защищают, «держат» под своим покровительством этот мир. «Вселенная» на вышивке населялась самыми разнообразными мотивами, при этом сохранялась ее информационно-смысловая целостность.

Интересно, что в крупных городах осознание декора вышивки как единого ин-

сады небесные и сады земные

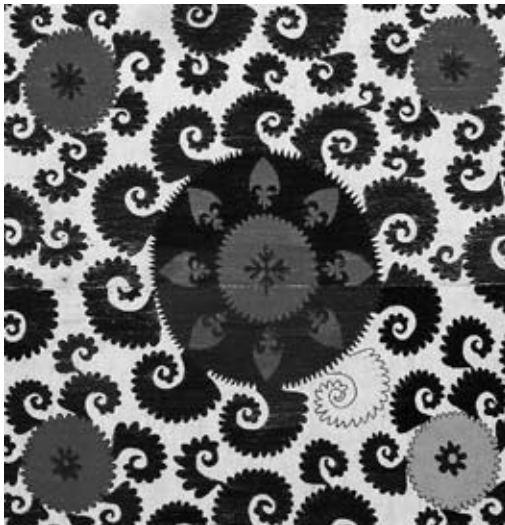
формационного поля исчезает уже в начале века, что свидетельствует об упадке культурной традиции. Так, О. Сухарева пишет в отношении Самарканда о том, что мастерицы придавали узорам конкретное смысловое значение, отображали реальный мир, однако, объединяя мотивы в цельную композицию, не имели в виду единый сюжет, не заботились о том, чтобы мотивы были близки по семантике, логически связаны между собой (Сухарева, 2006, с. 57).

Некоторые специфические приемы оформления вышивки также были призваны «оберегать» мироздание, воплощенное в ее узорах. К примеру, существовал обычай обязательно оставлять незаконченный фрагмент – чтобы в доме никогда не завершались радостные события, а у мастериц – продолжалась работа. Иногда к краю *сюзана* пришивали пуговицу или черную бусину с белым глазком – *козмунчок*, с целью отвода сглаза и иных неприятностей.

Основные группы мотивов вышивки

Вышивка – уникальный источник по изучению орнамента, который играл огромную роль в истории среднеазиатского искусства. Самая архаичная его часть – геометрические мотивы: круги, вихревые розетки, треугольники, ромбы, полосы прямые и волнистые, зубчатые элементы, которые традиционно наделяются значением космологических

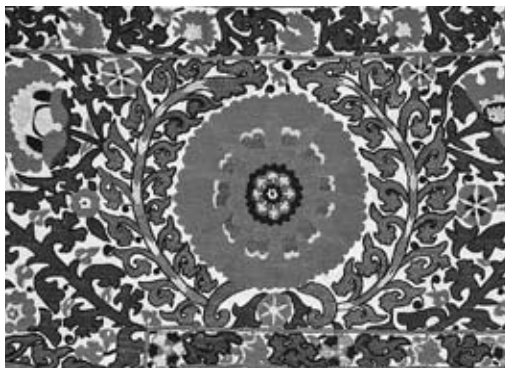
знаков-символов. С помощью этих элементов издревле воплощались представления о пространственном устройстве мира, природных силах и разного рода оберегах. Так, волнообразная линия и тонкие полосы каймы понимались как *су* или *оба* (вода). Треугольники – *тумары* – амулеты от сглаза. Круги изначально были связаны с переда-



Эволюция орнамента приводила к утрате старых и появлению новых смыслов: знаки древней космогонии превращались в растительные розетки в окружении листовых завитков, одновременно понимаемых как щенячьи головки или хвостики (фрагмент слева)



Вихревая свастика синтезируется также с мотивами калампир, удваивая тем самым свои магические свойства. Невышитый завиток на фрагменте самаркандского *сюзана* слева преследовал определенную цель – чтобы в доме никогда не завершались радостные события, а у мастериц – продолжалась работа



Наряду с абстрагированными растительно-цветочными мотивами рисовальщицы использовали при создании композиций стилизованные, но вполне узнаваемые изображения реальных цветов, к примеру роз и ирисов

Изобилие цветочного декора можно связать одновременно и с укорененным в народной среде культом природы, с главенствующей для него идеей весеннего пробуждения, и с присущей исламскому искусству темой райского сада. Такой декор был призван обеспечить женскую плодovitость, покровительство высших сил

чей астральных (звезды, Луна) и солярных (Солнце) символов. Это крупные медальоны – *катта ой*, *панджа ой* (большая Луна) и небольшие медальоны – *кичик ой*. Изображения небесных светил так или иначе имели отношение к идее плодородия. Особенно популярны эти мотивы в вышивке Ташкента, известной как *ой-палак* (вышивка с изображением Луны), *юлдуз-палак* (вышивка с изображением звезд), *беш ойлик-палак* (вышивка с пятью Лунами), *он икки ойлик палак* (вышивка с двенадцатью Лунами), *фалак* (небосвод). Космические узоры *сюзани* и *палаков* – дань древней традиции наблюдения за планетами, от расположения которых зависел ритм жизни и земледельца, и скотовода, а также сложившемуся на ее основе религиозному воззрению, связанному с поклонением небесным светилам. Стойкое, на протяжении тысячелетий, существование этих мотивов в народном искусстве предопределено важностью культов небесных светил и плодородия.

Растительный декор преобладает в вышивке почти всех школ и центров, за исключением ташкентской. Господство растительных узоров в вышивке не случайно: мир природы, растения, цветы и плоды – вот тот основной круг, к которому бесконечно обращались в

поисках новых форм народные мастерицы. На приоритет растительно-цветочного декора повлиял укорененный в широкой народной среде культ природы, древние празднества, связываемые с теми или иными цветами. «Появление весной цветов было знаком, который подавала природа, извещая, что настало время приступать к очередному этапу возделывания земли», – писала О. Сухарева (Сухарева, 1986, с. 31); в этой связи цветочный декор на готовящихся к свадьбе вышивках также можно рассматривать как символ предвестия благополучной брачной ночи. Позже, с приходом ислама, растительно-цветочная орнаментальная группа была подержана и развита главенствующей в этой религии темой райского сада.

В этой связи следует иметь в виду два основных источника растительных узоров: первый – творчество профессиональных художников-орнаменталистов, откуда женщины-рисовальщицы черпали некоторые композиции и элементы декора (сочиненные, не связанные с реальным миром природы пальметты, розетки, мотивы *ислими*, символизирующие красоты райских садов); эта группа была обусловлена влиянием на народную вышивку исламской художественной традиции.

сады небесные и сады земные

Второй – собственно народное творчество, отличающееся большей конкретикой форм, близостью реальным прототипам. Вариации здесь были чрезвычайно разнообразны: тюльпаны и маки, зачастую обозначавшиеся одним словом – *лола*, также ирисы – *гулсаусар*, гвоздики – *чинни гул*, лилии, петушиный гребешок – *тоджи-хуроз*, цветы яблони – *алма-гул*, сливы – *олхури*, мальва – *гулхайри*. Также к этому кругу относятся листья – *барг*, плоды граната – *анор*, яблони – *алма*, ветви – *шох*, цветущие кусты и букеты в вазах – *гулдаста* (особенно характерны для Нураты, Самарканда, Ферганы), деревья – *дарахт* и многое другое. Цветочно-растительные узоры демонстрировали богатство местной флоры, воссоздавали атмосферу весеннего пробуждения природы, вечного обновления жизни. Вместе с тем главное их назначение было связано с символическим обеспечением женской плодovitости.

Особая популярность была у тюльпанов и маков. В прошлом в честь этих цветов проводились приуроченные к *Наврuzu*, дню весеннего равноденствия (Новому году по восточному календарю), празднества и гулянья – *сайли гули сурх*, *кизил гул сайли* (праздник красного

цветка), славящие пробуждающуюся природу. Этнографы фиксировали вариации этого праздника, связанного с культом весенней расцветающей растительности, во многих районах – в Ташкентской, Самаркандской, Бухарской областях, Хорезме, Байсуне (Сурхандарья), Северном Таджикистане (Сухарева, 1986, с. 31–41). Столь же часто встречается изображение гвоздики – *чин*, *чинни гул* (китайский цветок). Судя по местному названию, этот цветок попал на территорию Узбекистана из Китая, региона Юго-Восточной Азии в целом. Свойства этого растения позволяли видеть в нем и прекрасный символ цветения, и оберег.

Столь же разнообразны в вышивке изображения плодов: в первую очередь излюбленный, символически емкий мотив граната – *анор* – один из популярнейших образов в народном искусстве. Гранат, как правило, изображался в профильном сечении, так, чтобы были видны наполняющие его зерна – главное выражение идеи плодородия; в других случаях «поверхность граната разбивалась на чешуйки, которые должны, видимо, передать перепонки-ячейки внутри плода» (Чепелевецкая, 1961, с. 72).



Калампир (перец) и *бодом* (миндаль) – мотивы, весьма близкие по форме и семантике: оба считались мощными оберегами. Дикий горный миндаль, как и жгучий перец, стали востребованными символами благодаря горечи вкуса, будто бы отпугивающей злых духов



вышивка в культуре Узбекистана



Рыбы, птицы и лошади – вот неполный круг изображений животных, столь популярных в народной вышивке

Мощными оберегами считались также миндаль – *бодом* и перец – *каламтир*, – мотивы, весьма близкие друг другу по форме. Дикий горный миндаль, как и жгучий перец, стали востребованными символами благодаря горечи вкуса, будто бы отпугивающей злых духов.

Миндалевидный мотив *бодом* известен в искусстве многих стран Востока также как *бута*; его форма и значение связывались с образами зороастрийского круга – стилизованным изображением фазана, петуха или павлина, язычком пламени или изображением кипариса (Григорьев, 1937, с. 128; Алиева, 1988, с. 34). Возможно, в прошлом в искусстве Узбекистана данный элемент также имел отношение к зороастрийским символам, однако в рассматриваемый период он прочно вошел в перечень знаков народной

магии как надежный оберег, средство от сглаза, а также символ роста, начала новой жизни.

Зооморфные мотивы встречаются довольно часто, и они всегда объяснимы с точки зрения еще доисламских культово-обрядовых представлений, устойчиво сохранявшихся в народной среде. Как правило, фигурки скрыты среди обилия господствующих в композиции растительных форм, что говорит о желании рисовальщиц «обустроить» умозрительное пространство ценными для них объектами одновременно реального и сакрального мира. К числу таких мотивов относятся птицы – *куш*, рыбы – *балык*, змеи – *илон*, пиявки – *зулук*, скорпионы – *чаян* и проч. Изображение пары птиц могло символизировать влюбленных или идею любви как таковой. Другие птицы: павлин – *тустовус*, утка – *урдак*, куропатка – *каклик* и др. – были давними астральными символами – от звездного неба до солнечного диска, и, соответственно, пожеланиями благоденствия и плодородия.

Изображения рыб – *балык* – характерны для вышивок бухарской школы (Кермине, Шафиркан). Рыбы относились к категории чистых существ, это традиционный символ водной стихии и, соответственно, плодо-



В художественном текстиле кочевых и полукочевых родо-племенных групп изображение животных следовало принципу «целое по части». Самый популярный культовый персонаж – баран – передавался с помощью рисунка рогов (мотив кучкорак)

сады небесные и сады земные

Предметные мотивы – вазы-гулдон, кувшины – кумганы и офтоба – поражают трогательной наивностью рисунка, столь характерной для творческого почерка рисовальщиц из народа



родия. Фигурка лошади – *от*, уподобленная декоративному знаку среди цветочно-растительного декора, могла восприниматься как пожелание богатства и достатка обладателю вышивки. Изображение змей и скорпионов также имело символическое значение. Змея – символ воды и одновременно – плодovitости (из одной ее кладки появляется несчетное количество змеенышей). Скорпионы, как ядовитые создания, были мощным оберегом, отводящим от новобрачных жалящие взгляды завистников.

Для вышивки кочевников была характерна передача зооморфных мотивов по принципу «целое по части». Это типично степная художественная традиция, связанная с поклонением и, соответственно, кодированием изображений животных, имеющих значение тотемов – животных-покровителей. Так, баран передавался с помощью рисунка рогов (мотив *кучкорак*), лошадь – с помощью отпечатка копыта (мотив *от-туяги*) и т.д.

Предметы быта также включаются в композицию на правах дополнительных элементов, но всегда имеющих определенное значение. Так, кувшины для воды – *офтоба* или *кумган* – это символы гостеприимства, ритуальной чистоты и благочестия, ювелирное украшение – *тумор* – сильный оберег (*туморы*-амулеты с вложенной в них запиской с цитатами из Корана были одним

из распространенных способов охранения от сглаза, болезней и проч. Масляный светильник – *чахар-чирог* или *чор-чирог* (четыре лампы) – зороастрийский символ Божественного света, очищающего огня; как отмечает О. Сухарева, «помимо чисто бытовых функций *чирог* употреблялись и в обрядах – зажженным *чирогом* обводили вокруг головы жениха и невесты при первом их свидании во время свадьбы» (Сухарева, 2006, с. 67). Наконец, в декоре вышивок встречаются стилизованные мужские фигурки (Бухара). Мы можем лишь предполагать, что такого рода изображения имели функцию привлечения хорошего жениха для дочери.

Таким образом, орнаментальный декор всегда был связан с идеями благопожелания, плодородия, продолжения рода, узоры вышивки несли в себе закодированную информацию, настраивающую на прибавление в семье; в этой связи не случайно вышитые изделия были непременной частью приданого невесты. Даже при забвении содержания определенных мотивов эти уникальные текстильные изделия передают поэтическое мироощущение, настраивают на позитивное восприятие жизни. Именно такое впечатление производит вышивка и сегодня на подсознательном уровне, на уровне «генетического» восприятия.

Часть II

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ





Бухара: сады небесные и сады земные

Знакомство с вышивкой Узбекистана стоит начать с Бухары. В XIX в. столичная Бухара была крупнейшим центром ремесленной традиции всего Среднеазиатского региона, средоточием лучших творческих сил. Городская культура того времени была ориентирована, как и в эпоху развитого Средневековья, на выражение исламских эстетических представлений; роль религии в развитии художественных процессов была значительна. К тому же «*Бухоро-и-шариф*» – «благородная Бухара» – была одним из признанных религиозных центров мусульманского мира. В этой связи рассмотрение особенностей вышивки этого центра хотелось бы предварить кратким экскурсом в специфику искусства ислама. Его особенность связана с приоритетом абстрагированно-изысканного орнамента, который был наиболее адекватным средством для выражения идеи Божественного совершенства, прекрасного мира, созданного Богом. Узоры, покрывавшие стены зданий и страницы рукописных книг, ткани и ковры, оружие и посуду, были не только украшением, они несли в себе сакральные смыслы и были ориентированы на ассоциативное прочтение, внутреннее, автокоммуникативное созерцание, даже медитацию (О. Грабар, цит. по: Шукуров, 1989, с. 168).

Пожалуй, ислам – одна из немногих культур, выбравших орнамент важнейшим средством своей визуальной идентификации, наделив его всей полнотой «божественных»

смысловых ассоциаций. Геометрические узоры – *гирихи* – воплощали идеи абсолютного космического устройства, растительные – *ислими* – ассоциировались с райским садом, обителью Бога.

«Когда к орнаменту он обращал свою кисть, то создавал рай второй раз», – писал средневековый художник и историк-хронист Сади́г бек Афшар о своем учителе и собрате по цеху (Сади́г бек Афшар, 1963).

Иррациональное, Божественное начало, заложенное в содержании орнаментов, переплеталось с рациональным – расположение узоров всегда было математически прочитано и подчинено выверенным схемам.

Создатели узоров – орнаменталисты-*наккоши* – наряду с миниатюристами и каллиграфами входили в когорту профессиональных художников, работавших в городских и дворцовых мастерских; деятельность последних патронировалась представителями правящих династий. Мастерство орнаменталистов находило применение и в оформлении рукописей, и в создании эскизов для их последующего воплощения в разных материалах – архитектурных изразцах и стеновых росписях, так называемых дворцовых коврах, резном дереве и *ганче*, чеканке и ювелирных изделиях...

В средневековой Бухаре исламские художественные традиции получили достойное воплощение, пример тому – архитектурные

шедевры города, которые были ярчайшим свидетельством высокого уровня мастерства местных художников и ремесленников. Достаточно упомянуть медресе Абдулазизхана (1652 г., зодчий Мухаммед Салих, орнаменталисты Мим Хакан и Мухаммед Амин), чье убранство представляет собой настоящую энциклопедию классической мусульманской орнаментики.

Последовавший с начала XVIII в. период феодальных междоусобиц привел к спаду профессионального искусства, однако к началу XIX в. упадок в определенной степени был преодолен. Лазарь Израилевич Ремпель очень живо описывает жизнь городской творческой элиты Бухары того времени. Так, миниатюристы и каллиграфы входили в один цех, в то время как орнаменталисты-*наккоши* и составители узоров для декоративной росписи и архитектурной мозаики – *маишаки* – в другой, который объединял также мастеров, изготавливавших кирпичи, специалистов по резьбе и росписи *ганча*. «Гилкоры постоянно обращались за помощью к декораторам – *наккошам* и *маишакам*, а те, в свою очередь, не обходились без каллиграфов» (Ремпель, 1982, с. 251).

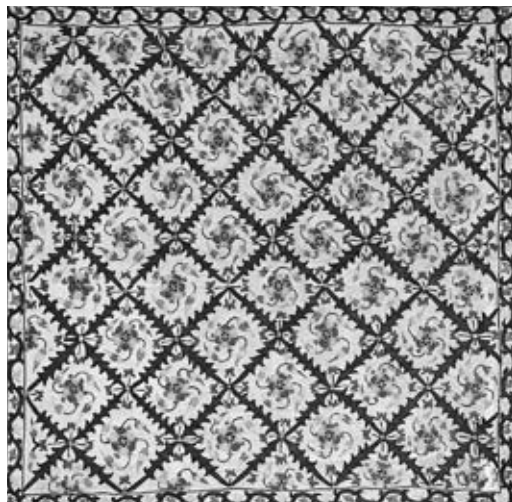
Хотя вышивка в Бухаре, как и в других городах Узбекистана, развивалась в форме домашнего женского рукоделия, связь ее декора с профессиональной художественной традицией, классикой исламского искусства несомненна. Сегодня трудно утверждать с уверенностью, откуда именно женщины черпали вдохновение для своих изумительных композиций, вторивших мусульманской классике, но та среда, в которой они жили, безусловно, влияла на их мировосприятие и художественный вкус. Возможно, создаваемые ими узоры были подсмотрены в настенных росписях мечетей и медресе или в продаваемых на местных рынках знаменитых коврах из Тебриза, Кирмана и Ардебилля. Выказывалось также предположение об участии в создании стиля бухарской вышивки профессиональных художников-мужчин, работавших в городских и дворцовых цеховых организациях, однако достоверные доказательства этого факта отсутствуют. Возможно, в данном случае речь шла о мастерах золо-

того шитья; этим видом ремесла по традиции занимались исключительно мужчины. Однако не исключено, что женщины также выполняли заказы двора и потому придерживались стиля рисунка, характерного для профессиональной художественной традиции.

О том, что *сюзаны* создавались в том числе в дворцовых мастерских, свидетельствует уникальный экземпляр из фондов Государственного музея искусств Узбекистана (Ташкент) начала XX в., где вышивка шелком сочетается с золотым и серебряным шитьем. Ткань основы – *мата*, узор выполнен цветными нитями, в то время как весь свободный от узора фон зашит золотом. Для рельефности рисунка использован настил из простых хлопчатых ниток. Декор панно традиционен для того времени – пышный букет в вазе на фоне арочного свода; сама ваза вышита серебряной нитью. Также в Берлинском этнологическом музее хранится *сюзана* из коллекции Рикмерса, предположительно выполненное в дворцовой мастерской, поскольку содержит надпись: «Это была эпоха Сайида, избранного в 1224 г.Х.» (т.е. 1809 г.) (Домбровски, 1997, с. 274). Очевидно, оно украшало покои эмира Хайдара, прославившегося как богослов и добавившего к своему имени эпитет *сайид*.

Некоторые бухарские вышивки подражают иранским, в том числе южно-азербайджанским, «садовым» ковровым композициям, для которых характерно преобладание абстрагированного цветочного декора. В целом вышивка Бухары синтезировала в своих узорах профессиональную, элитарную художественную традицию, основанную на канонах искусства развитого мусульманского средневековья, с народным видением художественного идеала.

Характерные черты бухарских вышивок – изобилие цветочно-лиственных узоров, филигранность исполнения, богатая цветовая палитра с преобладанием красно-зеленых орнаментов по светлому фону основы. Изображение цветов в исполнении местных рисовальщиц следует приемам профессиональной художественной традиции, бывшей для них, очевидно, эталонной. Самые популярные мотивы – пальметты – профилейные



Дасторпеч с композицией тободони.
Бухара, XIX в. Коллекция Государственного
музея искусств Узбекистана, Ташкент

изображения, передающие цветок в сечении, а также розетки – вид цветка сверху. Силуэты всегда изящны, а формы сложно профилированы, с множеством мельчайших деталей и подробностей. Перед нами – цветы вообще, абстрактные, не связанные с реальными прототипами, представляющие некий идеальный образ коранических райских садов.

При известной общности местных *сюзане* с нуратинскими и шахрисабзскими бухарские более деликатны по цвету, их композиции безупречно сбалансированы, а узоры гармоничны.

К числу самых популярных видов бухарских вышивок относятся *сюзане*, *ним-сюзане*, *джойнамаз*, *дасторпеч*. Генезис рисунков *сюзане* – интересная тема, позволяющая взглянуть на процесс художественных взаимодействий в искусстве XIX – нач. XX в.

Одной из самых узнаваемых бухарских композиций является сеточная, делящая серединное поле на ячейки-ромбы; сетка-схема формировалась с помощью листовых веточек *шохча*, которые именовались также *танобак* – веревочка, или *тир* – стрела. Листья, отходящие от веток, назывались *канотак* – крылышки (от *канот* – крыло). Ячейки заполнялись однотипными цветочными мотивами (*чоргул*, *себарг*, *шохчагул*).

Как результат, создавался образ некоего структурированного и упорядоченного пространства. Этот тип композиции относился к числу основных в исламском искусстве и был известен как *бенди-руми*, т.е. румийская вязь (Румом арабы называли Восточную Римскую империю, т.е. Византию). Местное название такого рода сеточных построений более конкретно – *панджара* (решетка), или *тободони* (решетчатая). Мы встретим эту композицию в разных материалах – коврах и архитектурных изразцах, тканях и изделиях из металла. Широкий географический ареал ее распространения, охватывающий все страны мусульманского Востока. Орнаментальная композиция *бенди-руми* символизировала понятие универсальной красоты, симметрии и порядка. Ее широкая популярность в Бухаре свидетельствует о приверженности местных мастериц-*чизмакаш* классике мусульманского искусства. Яркий пример вышивки с композицией *панджара* – *такия-пуш* из коллекции Фонда Марджани, второй половины XIX в. Его серединное поле разбито на ромбы, в каждом из которых размещены различающиеся по цвету, но однотипные по рисунку цветочные мотивы *панджа*. Несмотря на крупный по пропорциям рисунок не мешает общему восприятию декора, исполненного легкости и живописности.

Другой популярный тип орнаментации бухарских *сюзане* – медальонная композиция, известная в исламском искусстве как *лачак-турундж* (*турундж* – крупный медальон в центре, *лачаки* – его четвертинки по углам серединного поля). Медальон мог иметь форму звездчатой либо фестончатой розетки. В качестве дополнительных мотивов использовались многочисленные цветочные розетки и пальметты, расположенные на свободных участках серединного поля. Такая композиция известна с X–XII вв. по орнаментальным оформлением переплетов и страниц рукописных книг, позже она встречается в архитектурном декоре и художественном текстиле, прежде всего в так называемых дворцовых коврах.

В искусстве Востока общая композиция декоративно оформленного предмета всегда выступала в качестве модели мира. Свои

сады небесные и сады земные



Абстрагированные цветочные пальметты и розетки бухарской вышивки – пример влияния и адаптации профессионального стиля мусульманской орнаментики

модели были характерны и для исламской художественной культуры. Помимо упомянутых сеточных *бенди-руми*, ассоциирующихся с логической упорядоченностью универсума, к числу классических относились медальонные композиции, апеллирующие к идее монотеизма. Крупный медальон в центре (*турундж*) и повторения его четвертинок (*лачаков*) по углам поля выступают как выражение центричности и безграничности созданной Творцом Вселенной. Широкое распространение этой композиции не случайно: ее классическим реальным аналогом может рассматриваться Кааба, центр Вселенной для мусульман. Медальон становится изобразительным эквивалентом идеи единобожия, сути мироздания, куполом веры.

В исламском искусстве существовало два вида медальонов – круглый, *шамс* (араб. Солнце), и медальон удлиненной формы *турундж* (перс. цитрусовый плод, апельсин). Генезис последнего также связан с идеей

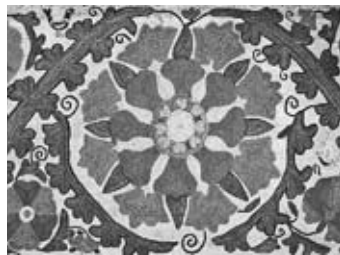
Солнца: в классической литературе Востока *турундж* или *торанзи зарин* (золотой *турундж*) символизировал источник света, а в богословских сочинениях обозначал Солнце, которое являлось центром Вселенной (Керимов, 1983, с. 97). Вместе с тем медальон объединяет в себе множество иных «высоких», Божественных понятий. Упомянув об их тождестве, мы можем привести пример из «Фатихат аш-шабаб» Джами:

**«Сияние вечности явилось –
Солнце Мухаммада»**

(цит. по: Шукуров, 1989, с. 137)

Таким образом, медальонные и сеточные построения олицетворяли безграничность и всеохватность созданного Богом мира, отражая характерное для мусульманской культуры понимание пространства Вселенной как «бесконечно продолжающейся ткани» (Стародуб, 2006, с. 18).

Один из самых популярных мотивов вышивки бухарской школы – чинда-хиол забонча – стилизованная гвоздика в виде пальметты либо розетки, с ростками-язычками забонча между лепестками, придающими цветку более детализированную, сложную форму. Этот цветок можно рассматривать как творческую находку народных мастериц, интерпретирующих мотивы из репертуара профессиональных художников-орнаменталистов



К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Параллели между иранскими «вазовыми» коврами и бухарскими сюзана. Математически рассчитанная ковровая композиция в интерпретации бухарских рисовальщиц-чизмакаш трактуется произвольно, но с соблюдением ритма и симметрии. Также прослеживается сходство в изображении цветочных пальметт или розеток в окружении тонких ветвей

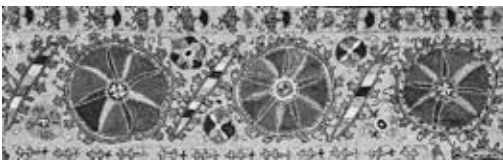
Трудно сказать, сохранялось ли в сознании рисовальщиц это высокое понимание исламского декора, скорее они наделяли его иными смыслами, более реальными и понятными для обывательского восприятия. Во всяком случае, растительно-цветочный орнамент в вышивках всегда отличался самобытностью трактовки и вполне «приземленными» местными названиями. Так, в качестве центрального медальона использовалась крупная малиновая или бордовая розетка, интерпретируемая как гвоздика (*чинда-хиол*), в окружении зеленого фестончатого венчика. Все серединное поле могло заполняться мотивами *от-туяги* (след лошади) – трансформированными пальметтами в обхвате листовых мотивов (редуцированные листья-ислими). Цветы *чинда-хиол* украшали также полосу бордюра. Заметим, что и тот и другой мотив часто использовались в архитектурном декоре, в частности в мозаике медресе Улугбека (XV в., Бухара) и многих других.

В некоторых случаях названия цветов вообще носили произвольный характер. К примеру, крупные розетки, нарисованные с помощью опрокинутой чаши – *коса*, назывались просто – *коса-гул* (цветок – большая чаша), цветы поменьше – *коса-чинни* (цветок размером с китайскую, т.е. фарфоровую, чашку), *пийола-гул* (цветок-пиала), *табакгул* (цветок-блюдо) или *кун-и пийола* (розетка, чей размер не превышал размер доньшка

пиалы) (Сухарева, 2006, с. 115). Эти названия – блестящий пример остроумной народной метрологии, подразумевающей использование подручных средств при разметке узоров. Угловые *лачаки* – неизменные в классических композициях четвертинки медальона – замещались цветочными букетами, либо просто отделялись тонкой прямой линией от остальной части поля.

Третий популярный тип бухарских композиций – *тупбаргул* – два или три крупных медальона на серединном поле. Такие построения также были широко распространены в привозных иранских и азербайджанских коврах (три медальона как олицетворение трехчастной модели мира); очевидно, в вышивке они использовались как «модный» прием организации пространства.

Композиции *тободони* (*бенди-руми*) и *лачак-турундж* были не единственным примером влияния профессионального искусства орнамента на народное творчество. В XVII в. в Иране появляется ставшая впоследствии чрезвычайно популярной ковровая композиция «Шах Аббас» (по имени правителя Сефевидской династии), известная также как «вазовая», т.к. на серединном поле ковра, среди обилия цветочных розеток, изображались две небольшие, не всегда заметные на первый взгляд вазы (впрочем, были «вазовые» ковры и без изображения ваз) (Керимов, 1983, с. 269). Декор «вазовых» ковров представлял собой разбросан-



Бордюрная композиция *герати* (*гератская*) – пальметта, фланкированная двумя видами листьев – *ислими* и ланцетовидным листом с зубчатым краем – в азербайджанском ковре и бухарской вышивке

ные по полю крупные и мелкие цветочные пальметты и розетки, организованные в строгую схему, основанную однонаправленными волнообразными (синусоидальными) линиями, с точками соприкосновения и пересечения. Подражания этой композиции известны у многих народов, появляются они и в бухарских *сюзанах*. Однако рисовальщицы по вполне понятным причинам не используют математически выверенную схему и превращают волнообразные линии в побег ветви, следующий от одной пальметты к другой, отдавая дань соблюдению ритма и симметрии. Иногда симметрия нарушалась, и рисунок приобретал более импровизационный, несколько хаотичный характер. Разбросанные по всему срединному полю цветочные пальметты и розетки, в сплетении тонких, изящных ветвей и листьев, полностью покрывали срединное поле и создавали образ некоего абстрактного цветущего сада, понятный и востребованный в любой социальной или этнической среде. Такого рода композиции получили у мастериц название *дарахт-нуска* – «узор дерева». В целом «вазовые» ковры стали прототипом значительного числа бухарских вышивок.

Бухарские рисовальщицы уделяли особое внимание оформлению бордюра *сюзана* (*хошия*), относительно широкого и богато декорированного. Очевидно, здесь также

просматривается влияние так называемых дворцовых ковров, кайма которых была орнаментирована столь же продуманно, как и срединное поле. Кроме того, такой композиционный принцип идеально соответствовал функциям *сюзана*: как отмечает О. Сухарева, в Бухаре их не развешивали по стенам, а стелили на высокую свадебную постель, каждое – через несколько одеял, при этом кайма выглядывала одна над другой и была доступна обозрению» (Сухарева, 2006, с. 108).

Чаще всего при оформлении бордюров использовалась цепь *герати* (*гератская*) – пальметта, фланкированная двумя видами листьев – *ислими* и ланцетовидным листом с зубчатым краем. Среди мастеров этот орнамент был известен также как *ислими накиш* (Джумаев, 2003, с. 20). Название мотива явно указывает на его генезис. Столичный город Темуридской империи Герат, крупнейший культурный центр, являлся своего рода законодателем мод в искусстве мусульманского Востока. Еще в 1420-е гг. его прославила мастерская-*китабхане*, созданная царевичем Байсункуром, при которой работало большое количество каллиграфов, миниатюристов и орнаменталистов. Позже, во второй половине XV века, при султানে Хусейне Байкара, придворное искусство получило новый импульс к развитию, на этот раз под покровительством выдающегося поэта и государственного деятеля Алишера Навои. Здесь в *гератской китабхане* творил величайший миниатюрист того времени Камалиддин Бехзад, и, возможно, именно при

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Вариант мотива зубчатого листа из цепи герати, который вышивальщицы стали называть корди-ош (нож), по ассоциации с традиционным для народного искусства изображением ножа – известного охранного символа. Справа – ляган с мотивами ножей. Риштан, Ферганская долина, конец XIX в. Коллекция музея этнологии, Берлин

его участии появляется этот новый тип арабескового узора, получивший впоследствии беспрецедентную популярность в текстильном декоре многих стран (Грубе, 1969).

Как рисунок бордюра *герати* стал популярнейшим мотивом ковров и тканей всего Ближнего и Среднего Востока. Он встречается с XVI в. в коврах Ирана (Тебриз), Азербайджана (как мотив серединного поля или основной мотив бордюра), Туркмении (ковры «*бешир*» и «*эрсари*», где цепь *герати* украшает серединное поле ковра). В некоторых центрах мастера уже не помнят источник происхождения этого мотива и дают ему свои названия (например, иранский вариант – *мохи-балыг*), однако в ряде случаев названия композиций ковров сохраняют информацию о происхождении их основного мотива (азербайджанские кубинские ковры *герат-пиребедиль*). Иногда в композициях используются лишь некоторые элементы цепи, например зубчатый лист, который в ряде мест стал восприниматься как изображение рыбы (иранские и азербайджанские ковры *балыг*). Мотив *герати* стал основой для бесчисленного числа орнаментальных композиций. Ему была суждена удивительно долгая жизнь – он существует в искусстве уже на протяжении более пяти столетий.

В бухарской вышивке *герати* также претерпел некоторые трансформации. Иногда он прочитывается легко – в результате упрощения рисунка арабески-*ислими* выглядят как треугольник с загнутыми концами; зубчатый лист, как и пальметта, близки оригиналу. Однако в большинстве случаев со-

храняются лишь пальметты (как вариант – крупные круглые розетки) в обхвате тонких лепестков редуцированного *ислими* (или без него), и крупный, диагонально расположенный зубчатый лист (иногда трактуется как пышная ветвь).

Со временем менялась не только трактовка цепи *герати*, забывался и ее генезис. Каждый ее составной элемент получил отдельное название. Пальметта в обхвате тонких лепестков упрощенного *ислими* стала одним из самых популярных мотивов во многих центрах вышивки. Ее названия менялись в зависимости от места производства. Если в начале XX в. в Бухаре еще сохранялось определение *ислими нахш*, то в других местах рисунок изящных листьев, полукругом охватывающих цветок, давал неограниченный простор для новых ассоциаций. В результате появлялись такие смысловые трактовки элемента, как *от-туяги* – копыто лошади (Нурата, Шахрисабз), *туя-туяги изи* – след верблюда (Ташкент), либо даже мотив «объятия» (Ургут). В свою очередь, зубчатые листья между розетками стали ассоциироваться с ножами – *корд*, или даже саблями – *кличак* (от *килич* – сабля), предметами, с которыми в народном сознании связывались понятия оберега, защиты. Новоявленный мотив *корди ош* (кухонный нож) стал излюбленным узором, встречающимся почти во всех вышивках Бухары, Нураты, Шахрисабза, Самарканда и проч. Рисунок зубчатого листа из цепи *герати* действительно напоминает нож, что и дало повод для столь неожиданной трактовки сугубо раститель-

ного элемента и превращения его в мотив-оберег (все колюще-режущие предметы в народных представлениях рассматривались как амулеты). Мотив ножа был также весьма популярен в оформлении посудной керамики, и вышивальщицы стали с легкостью ассоциировать похожую форму зубчатого листа с этим предметом. Пытаясь выявить семантику элемента по его названию, О. Сухарева писала: «То, что этот мотив действительно исходит из изображения ножа (по законам орнаменталистики превращенного в растение), подчеркивается силуэтом его концов, повторяющих специфический облик среднеазиатских ножей, в частности кухонного, сделанного из толстого тяжелого куска железа и употребляемого женщинами для размельчения мяса и других продуктов» (Сухарева, 2006, с. 69). В Вабкенте этот же лиственный орнамент назывался *таноб* или *танобча* – веревка, веревочка; ассоциация вполне оправданная, так как идущий по диагонали лист как бы соединял две соседние розетки.

Сочетание круглой цветочной розетки и так называемого ножа также весьма интересно с точки зрения выявления новых смыслов. Известно, что «длинные и острые предметы фольклорное сознание зачастую связывало с фаллическими культами, а круглые – с культом женского плодородия» (Гамзатова, 2012, с. 109–110); в этом смысле рассматриваемый рисунок бордюра обретает вполне определенное значение, органично вписывающееся в контекст свадебной обрядности.

В целом эволюция мотива *герати* – наглядный пример оригинальной вторичной мифологизации, ставшей результатом утраты прежних смыслов. Несмотря на переосмысление сути, сохранение гератских узоров в бухарской вышивке является ярким примером преемственности культурных и художественных традиций, ориентированности бухарских мастериц на стиль и приемы профессионального рисунка.

Отдельную группу бухарской вышивки образуют *джойнамазы*, особо востребованные в городе, считавшемся одним из важнейших центров исламского мира. Сво-

образии их декора заключалось в формах арок и сложности трактовки растительных мотивов: чем сложнее рисунок, тем выше его качество. Как правило, рисовальщицы подражали профессиональному стилю *ислими*, основанному на волнообразном побеге ветви, унизанной изысканной формы раздвоенными листьями и цветочными пальметтами. И хотя в их исполнении *ислими* выглядел несколько упрощенным, тем не менее ему была свойственна особая легкость и изящество. Молитвенные вышивки имели определенное композиционное сходство с *джойпушами*, однако в первом случае арка – *мехроб* – изначально имела стрельчатую форму, а не образовывалась, как на *джойпушах*, добавлением треугольников к П-образной кайме (Сухарева, 2006, с. 107). Цветочный узор располагался исключительно в бордюрной части, оставляя незаполненным пространство внутри ниши.

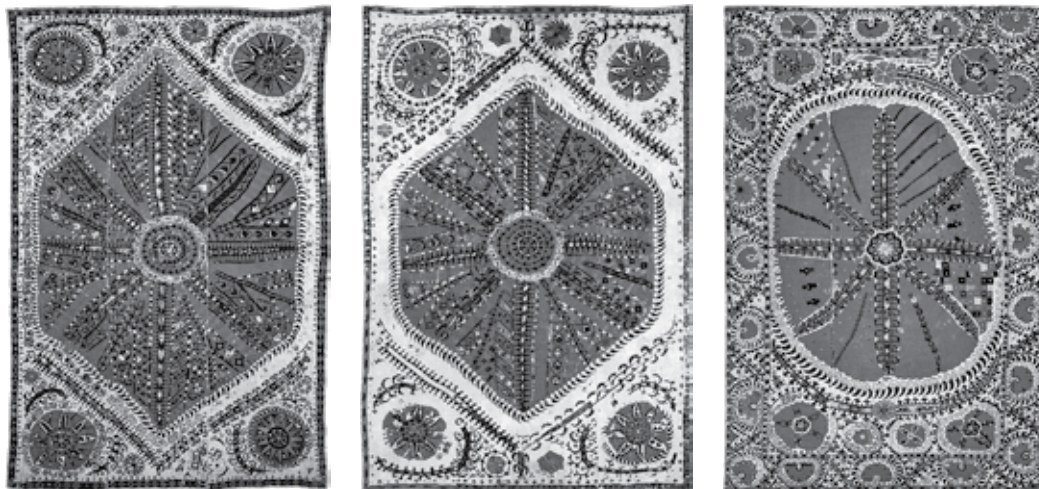
Вышивка бухарской провинции

Вышивку в бухарском стиле производили также в городах и селениях близ столицы – Кермине, Шафиркане, Вабкенте, Гиждуване, Каракуле и др.

Очевидно, в одном из этих центров была создана своеобразная и весьма необычная группа вышивок, известных в литературе как «*сюзаны* с крупным медальоном» или «большие вышивки Бухары» (Frances, 2000). Их декор производит сильное впечатление благодаря экспрессивному рисунку и насыщенному колориту. Впервые эти *сюзаны* попадают в круг внимания коллекционеров и исследователей в 1970-е гг.; тогда было известно восемь подобных образцов. К 1991 г. их количество увеличилось до двадцати трех, затем – до сорока четырех. В настоящее время речь уже идет о 54 экземплярах. Все они находятся в различных зарубежных музейных и частных коллекциях; так, коллекция Игнасио Вока располагает восемью *сюзанами* с крупным медальоном.

При общности художественного решения, *сюзаны* далеки от идентичности. Крупный медальон, занимающий почти все пространство срединного поля, мог иметь

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Бухарские сюзаны с крупным медальоном: первая вышивка – из коллекции Игнасио Вока, вторая и третья – из частных зарубежных коллекций (Кристиан Ербер, 2011)

форму овала, шестиугольника или прямоугольника; в каждом случае он заполнялся радиально расходящимися от центральной розетки массивными лучами, что и придавало всему рисунку ощущение стихийной природной силы. По углам среднего поля размещались небольшие круглые розетки или пальметты, солярные символы. Оформление бордюра также различно. Как правило, узкий бордюр декорировался рогообразными завитками. В случае более широкой каймы использовался упрощенный рисунок цепи *герати* – с крупными, экспрессивными пальметтами, чередующимися с ланцетовидными листьями, скорее напоминающими узкие клинки. В колорите преобладают яркие красные тона, белый фон основы практически скрыт вышитыми узорами. Все сохранившиеся экземпляры выполнены в XIX в., однако не исключен их более ранний генезис (Erber Christian, с. 74).

Традиция изготовления *сюзаны* с крупным медальоном была утрачена в XX в., но после некоторых сомнений специалисты пришли к выводу, что они относятся к бухарскому кругу (Frances, 2000; Erber Christian, 2011, с. 74). Необычное, смелое художественное решение, насыщенный цвет выделяют эти вышивки из привычного круга изящных растительно-цветочных бухарских

образов. М. Франсес опубликовал великолепный каталог с этими *сюзаны*, включающий иллюстрации фрагментов в натуральную величину, где выделил в рамках группы десять отдельных типов, основываясь на форме медальонов, а также ширине бордюра.

Эти уникальные вышивки никого не оставляют равнодушными: «некоторые ненавидят, считая их художественно незрелыми, агрессивными и недостаточно изящными. Другие восхищаются сильным, даже варварским, дизайном и считают их самыми лучшими примерами искусства вышивания» (Frances, 2000). По мнению М. Франсеса, трудно сказать, кто именно создал этот тип *сюзаны*, однако он связывает его генезис с культурой оседлых земледельцев.

Г. Хельмеке, также исследовавшая *сюзаны* этой группы из коллекции Берлинского музея исламского искусства, сосредоточилась на семантике декора. Она пришла к выводу, что в его основе – изображение постоянно движущегося и одновременно неизменного мира, мистической Вселенной, управляемой Солнцем и Луной: «о более достоверной интерпретации рисунка остается лишь догадываться» (Хельмеке, 1997, с. 279–282).

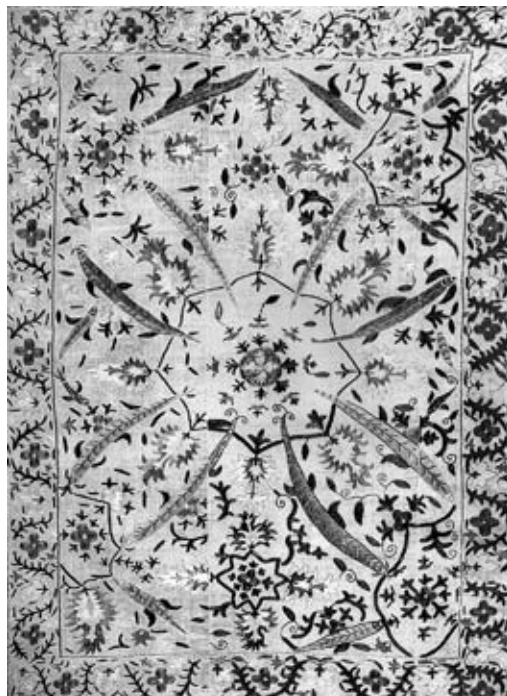
Такая трактовка, безусловно, верна, поскольку декор любой вышивки так или иначе связан с представлениями о мире,

реальном или умозраительном. Вместе с тем анализ композиции позволяет утверждать, что в ее основе использована все та же схема *лачак-турундж* из арсенала профессионального орнаментального искусства; вариант этой схемы с увеличенным центральным медальоном нередок в «городских» коврах многих стран мусульманского Востока. Исходя из изложенного, прообразом для появления данной группы бухарских *сюзане* могли быть привозные ковры. В свою очередь, эскиз был создан провинциальными художницами-*чизмакаш*, не случайно исследователи подчеркивают его несколько грубоватую трактовку. Сельские мастерицы явно стремились подражать «городской» манере, используя для организации пространства схему, типичную для исламского орнаментального искусства.

Таким образом, в декоре синтезированы профессиональная и народная художественные традиции: классическая композиция, переданная в стилистике народного рисунка, использована для создания картины мира, включающей в себя символы древней, еще доисламской космогонии.

По всей видимости, в Кермине в конце XIX в. появилась композиция *сюзане* со стилизованным изображением садов с рыбными прудами. Известно, что в этом небольшом городе недалеко от столицы находилась летняя резиденция двух последних бухарских эмиров – Сеид-Абдул-Ахад-хана и Сеид-Алим-хана, и, очевидно, мастерицы создали этот тип композиции как подражание быту знати, под впечатлением от садов правителей. *Сюзане* с рыбами с определенной долей условности можно отнести к сюжетным.

В настоящее время известно не так уж много вышивок этой группы, возможно, в силу относительно позднего появления этой композиции. Одна из них находится в коллекции Игнасио Вока, несколько экземпляров находится в других частных зарубежных коллекциях. В каждом случае художественное решение сюжета, как и самих фигурок рыб, варьируется. Как правило, *сюзане* имеет центральный круглый медальон, такие же медальоны могут быть размещены по углам серединного поля. Стилизованные



Сюзане с изображением стилизованного рыбного пруда. Шафиркан, начало XX в. Коллекция Игнасио Вока

рыбы располагаются в круг, как на фоне медальонов, играющих роль водоемов, так и на свободных участках серединного поля. Нельзя не заметить, что их формы напоминают листья – в этом умении превратить растительный мотив в зооморфный проявляется талант рисовальщиц из народа. На шафирканской вышивке из коллекции Вока пластичные тела крупных рыб размещены радиально вокруг центрального звездчатого медальона, как основной элемент декора (Джумаев, 2003, с. 30). В колорите этой группы вышивок сделан акцент на синий и голубой цвет.

Тема сада или парка, с птицами, водоемами и плавающими рыбами хорошо известна на примере так называемых садовых ковров Ирана, традиция производства которых уходит своими корнями еще в доисламское время. По своему орнаментальному убранству они воссоздавали образ сада реально. С расцветом исламской культуры изо-

бражение цветущей природы приобретает условно-абстрактную трактовку, как олицетворение фантазийных райских куш (ковры XVI в.). Однако со временем в садовые композиции возвращается реальное видение темы: композиции таких ковров представляют собой строго очерченные квадраты или прямоугольники, разделенные между собой водными протоками с плавающими рыбами. На фоне квадратных участков размещались птицы, цветущие кусты и деревья. На протяжении XVIII в. иранская композиция все более схематизируется, превращаясь в ряды прямоугольников с цветочными розетками; водные протоки и рыбы исчезают. В этой связи, рассматривая бухарские вышивки с изображением прудов в контексте известной в художественном текстиле стран мусульманского Востока темы, следует подчеркнуть их самостоятельность. Рисовальщицы проявляют незаурядность фантазии, каждый раз предлагая новые видения образа. Вряд ли стоит усматривать здесь какой-либо культовый подтекст – вероятно, *сюзаны* с рыбами возникают как стремление женщин подражать роскоши быта знати. Вместе с тем образ рыбы был близок и понятен в контексте свадебных торжеств, как символ водной стихии и плодородия.

Замечательный экземпляр провинциальной бухарской вышивки хранится в Фонде Марджани – это *такьяпуш* середины XIX в., предположительно из Кермине. Основу его декора составляют крупные пальметты и розетки в сочетании с более мелкими цветочными мотивами и обрамляющими их тонкими ветвями. Мастерство рисовальщицы проявляется как в композиции, выстроенной по осевой симметрии, так и в трактовке мотивов, каждый из которых отличается от других в деталях и расцветке. Расположение двух основных пальметт по вертикальной оси словно подчеркивает идею роста, стремительного движения вверх. Их сочетание с другими цветочными мотивами можно расценить как намек на приумножение блага, достатка, пополнение семьи, в то

время как гибкие зеленые ветви, унизанные листьями, легким кружевом заполняющие пространство срединного поля, придают композиции ощущение взаимосвязанности всего сущего. Декору срединного поля аккомпанирует бордюры, где такие же крупные пальметты предстают в лиственном окружении – вариант мотива, известного в народе как *от-туяги*. Идея пышного цветения и приумножения как нельзя лучше передана в этой вышивке, где изящество рисунка сочетается с воздушностью общего композиционного решения.

В бухарских вышивках часто встречаются также изображения птиц и животных, фигурки кувшинов – *кумган* или *офтоба*, приборов для курения – *чилиим*. Включение в орнаментальные построения изображений предметов быта можно рассматривать как своего рода десакрализацию абстрагированных цветочных парадизов, стремление «населить» их столь же ценными с точки зрения народного восприятия символами, «обжить» и сделать понятнее «вселенную» на *сюзаны*.

В целом бухарская вышивка – искусство, глубоко народное по своему духу, кругу образов и тем, однако ее следует рассматривать и в контексте исламского искусства, профессиональной художественной традиции. Творчество местных мастериц является ярким примером симбиоза элитарного и народного художественного стиля, взаимодействия традиций «дворцовой» и массовой культуры. Характерная для народных культов тема расцветающей природы находит свое продолжение в цветочных парадизах, бывших самым выразительным проявлением исламской эстетики. Используя композиции из арсенала профессиональных *наккошей*, рисовальщицы вносят в них значительную долю творческой импровизации, делают акцент на декоративной интерпретации исламской орнаментики. Цветочные узоры становятся живописным гимном семейного счастья и благополучной жизни; Сады Небесные превращаются в сады земные.



Нурата: хоровод цветов и Лун

В XIX в. Нурата – большое селение, центр Нуратинского бекства Бухарского эмирата, вышивка которого славилась повсеместно; более того, «многие считают нуратинскую вышивку высшим достижением этой отрасли народного декоративного искусства Средней Азии» (Сухарева, 2006, с. 127). С бухарской ее связывает известная ориентация на творческий стиль профессиональных художников-орнаменталистов. В этой связи О. Сухарева совершенно справедливо выделяет «бухарско-нуратинскую стилистическую группу», основными чертами которой являются «богатая живописная гамма мягких, спокойных тонов, более мелкие орнаментальные формы, их богатство и разнообразие, меньшая стилизованность орнаментальных мотивов, композиционное превалирование каймы, сложные приемы композиционного решения» (Сухарева, 2006, с. 105).

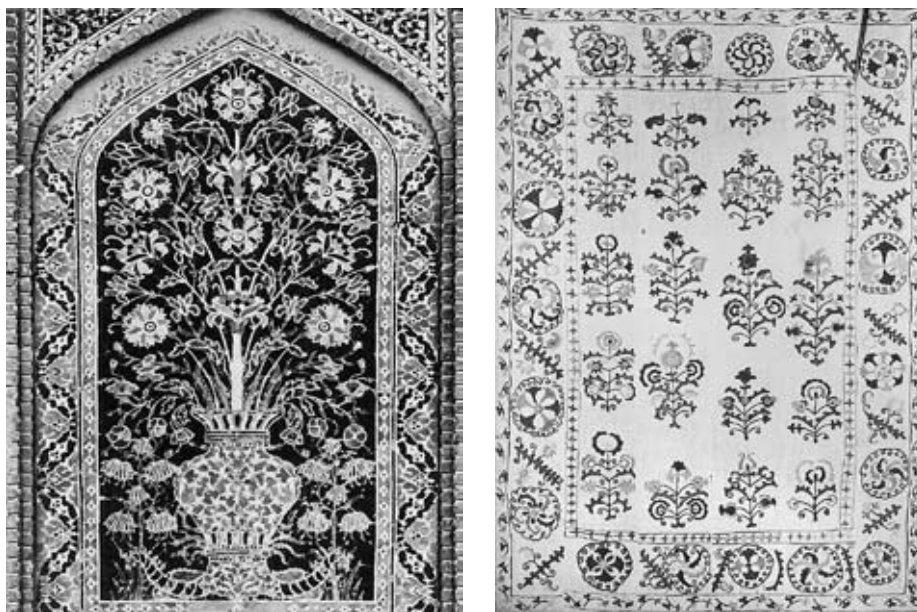
Несмотря на общность, доходившую до полной идентичности некоторых композиций, к примеру сеточных, типа *тободони* (*бенди-руми*), все же нуратинские вышивки демонстрируют неизменную привязанность к одному излюбленному сюжету – изображению пышных цветочных кустов. При этом мастерство местных рисовальщиц заключалось в фантастическом умении на основе одной стандартной темы создавать бесчисленное множество вариантов, поражающих каждый раз неожиданными находками. Эта вариативность касалась как композицион-

ного решения, так и трактовки цветочных мотивов – кустов или букетов.

Нуратинские мастерицы производили почти все известные виды вышивки: *сюзаны*, *ним-сюзаны*, *джойнамаз*, *такияпуш*, *сандалипуш*, *дасторпеч*, комплекты *оча-бача* (*ойна-халта* и *шоа-халта*), *богча* (*бугджома*). *Сюзаны* при этом составляют самую известную группу.

Типичная нуратинская композиция – центрическая, с крупным, сложно-разработанным медальоном, фестончатой либо звездчатой формы, и большими кустами-букетами (*гулдаста*), усыпанными множеством цветов, «вырастающими» из четырех углов среднего поля по направлению к медальону. Свободный от основного узора фон также заполнялся кустами поменьше, мотивами *маджнунтол*, расположенными параллельно вдоль поля вышивки, при этом заполнение было довольно разреженным, что придавало всему художественному решению легкость и воздушность. Одна из вариаций – использование таких же кустов-букетов в центре, вместо медальона. Весьма своеобразно *сюзаны* из коллекции В. Рикмерса (Берлинский этнологический музей), где в качестве центрального медальона используется прямоугольник с тремя круглыми розетками на его фоне; крупные цветочные кусты размещены по всему периметру прямоугольника (Наследники, 1997, с. 273).

Размеры и состав кустов в нуратинских *сюзаны* не поддаются перечислению – от



Цветочные букеты и кусты – традиционные и широко распространенные мотивы в искусстве Узбекистана. Фрагмент мозаичной облицовки медресе Абдулазиз-хана (Бухара, 1652 г.) и нуратинское сюзане с композицией шох-шоох, начало XX в., коллекция Бухарского государственного художественно-архитектурного музея-заповедника

пышных, заваленных, обеденных тоненькой линией лиственных мотивов, до изящных, в виде длинной цветущей веточки. Количество цветов на кусте варьировалось от 3–25 и больше, вплоть до 40; некоторые из них имели вполне реальные прототипы: *чинни-гул* – гвоздика, *гули саусар* – ирис и проч. Количество самих кустов, каждый раз разных, не повторяющих друг друга даже в деталях, могло достигать до 20 на одной вышивке. Любопытно, что один из кустов мог изображаться с зелеными цветами и красными листьями; этот прием можно истолковать как сознательную неправильность, аналогичную не до конца вышитым фрагментам. Такое нарушение обычного порядка могло быть истолковано следующим образом: «идеален лишь Аллах, человеку свойственно ошибаться»; одновременно изменение привычного цветового решения притягивало взгляды, отвращая тем самым дурной глаз.

Генезис центрических композиций тяготеет к уже упомянутой схеме *лачак-турундж*, однако рисовальщицы адаптируют ее под

свой вкус и заменяют угловые четвертинки медальонов – *лачаки* – цветочными кустами. Надо отметить, что подобное специфическое решение медальонно-кустовой композиции известно также в иранских («*афшар*», «*герис*») и азербайджанских («*ханлыг*», или «*аг чичеклер*») коврах – там также используется медальонная схема в сочетании с букетами, усыпанными белыми цветочками, помещенными в вазы (Керимов, 1983, с. 216). Несмотря на то, является ли данная схема заимствованной либо оригинальной, общее художественное решение демонстрирует нескончаемую творческую фантазию нуратинских рисовальщиц. Так, цветы отличаются детализацией формы, размерами, подбором ниток разных цветов, задающих ритм рисунку. Особую привлекательность вышивке придает легкая асимметрия рисунка, разновеликость кустов, даже в тех случаях, где по задумке они должны быть идентичны – в этой неловкости и несоответствиях проглядывает трогательный наив народного искусства.

Цветочный куст – традиционный и широко распространенный мотив практически во всех видах искусства Узбекистана – архитектурной и посудной керамике, стенных росписях, тканях. Он выступает своего рода дериватом древа жизни и несет в себе идею роста, цветения, изобилия, столь актуальную для свадебного торжества. Сама композиция с кустами получила в народной среде вполне логичное название *чор шоху як-мох* (четыре ветки и одна Луна) (Чепелевецкая, 1961, с. 28). Название симптоматично – мастерицы, заимствуя и видоизменяя формальный профессиональный прием, апеллирующий к категориям мира Божественного, придавали ему более понятное для них поэтическое содержание, связанное с идеями цветения и плодородия. Популярность этой композиции связана с тем, что цветы, как было упомянуто, играли огромную роль как в доисламской обрядовой практике, так и в художественной культуре ислама.

В отличие от бухарских узоров нуратинские цветочные мотивы просты, подчас натуралистичны и, очевидно, представляют местную флору, однако эта простота восполняется их разнообразием. Здесь известны такие формы, как *гули хафтранг* (семицветный цветок), *гули хаиштарк* (восьмилепестковый цветок), *хибча бахмаль* (бархатный цветок), *гули олича* (цветок вишни), *гули гуза* (цветок хлопка), *гули чинда-хиол* (гвоздика). Одни из самых популярных – *чинда-хиол забонча* (гвоздика, изображаемая в виде пальметты либо розетки, с тоненькими отростками-язычками *забонча* между лепестками, придающими цветку более детализированную, сложную форму), *гули занджира* (цепочка из мелких цветов, мотив бордюра), *от-туяги* (след лошади) – пальметта в полуобхвате листьев.

Среди *сюзаны* этой группы встречаются эксклюзивные, очевидно выполненные на заказ, – таков экземпляр композиции *чор шоху як-мох*, необычайно сложный, насыщенный цветочными кустами, полностью заполняющими все пространство среднего поля. Необычность ему придают два куста с синими цветами (синий индиго был весьма трудоемким и редко используемым

красителем), а также наличием в деталях золотой нити (частная коллекция).

Уникально также *сюзаны* XIX века из коллекции Государственного музея искусств (Ташкент), композиция которого включает в себя помимо кустов четыре букета в вазах, расположенных со всех сторон от медальона (вышивка с аналогичным декором имеется в коллекции Государственного музея Востока). Вазы установлены на *ляганах* (плоских блюдах), сбоку от них – по два граната; сам букет состоит из шести крупных и множества мелких цветов и листьев, в которых угадываются реальные формы – ирисы и гвоздики. Общее решение композиции вышивки поражает мастерством исполнения и богатством фантазии рисовальщицы. Несложно заметить, что сочетание в едином сюжетном ряде всех упомянутых мотивов, символов плодородия – цветов, листьев, букетов, кустов, гранатов, ваз как образов чрева, медальонов как идеи звездного покровительства – способствует многократному увеличению магической силы вышивки.

Оформление бордюров *сюзаны* этой группы также тяготеет к бухарским традициям: используются мотивы *чор-чирог*, *цепь герати*.

Дальнейшее развитие композиции *чор шоху як-мох* идет по линии отдаления от классических схем и упрощения. Так появляется вариант с узким бордюром и средним полем, на котором многочисленные и разнообразные цветущие кусты размещены вокруг медальона рядами, либо в шахматном порядке – композиция *шох-шоху як-мох* (ветки-ветки и луна), или *шох-шох* – ветки без медальона. По-прежнему важное значение имеет свободный светлый фон поля, что придает общей композиции изысканность и утонченную красоту.

Упрощение декора не ослабляло его магической силы: цветы, цветущие ветви и их аналоги принимали участие в свадебных обрядах, например во время одевания невесты в день бракосочетания завязки ее шаровар продевали при помощи палочки от плодового дерева (Лобачева, 1975, с. 320).

Одной из особенностей нуратинской вышивки является включение в орнаменталь-

сады небесные и сады земные

Изображение павлина в вышивке связывалось, очевидно, с понятием счастливой и благополучной жизни новобрачных, а также было атрибутом богатства

ные цветочные композиции разнообразных зооморфных и предметных мотивов; этот прием весьма типичен для народного творчества. Каждый из предметов или образов всегда нес скрытый смысл, понятный посвященным. К примеру, для декора *джойнамазов* было обычным изображение кувшинов для омовения (*офтоба-нуска, кузача-нуска*). На одной из вышивок из коллекции Государственного музея искусств Узбекистана (Ташкент) мы встречаем изображение павлина. Рисунок подкупает сочетанием примитивизма и находчивости – оперение передано множеством черточек, придающих силуэту птицы сходство с елочкой, а идею роскошного хвоста воплотили три длинных пера, украшенные глазчатым рисунком. Семантика этого образа в разных культурных традициях была неоднозначной. Если говорить об общих значениях, то в зороастризме павлин являлся символом Солнца, с ним ассоциировался также образ Анахиты; в исламе павлин – это райская птица, с которой связаны представления о счастье (Шукуров, 1989, с. 30). В народной вышивке изображение этой царственной птицы, очевидно, также связывалось с понятием счастливой и благополучной жизни новобрачных, а также



выступало в качестве атрибута богатой жизни – известно, что этих пернатых специально выращивали в окрестностях Бухары для садов эмира.

Нередко в нуратинской вышивке встречаются фигурки маленьких птичек (возможно, Симуург) с загадочными завитушками либо шариками на спинках – это отголосок древней зороастрийской традиции устанавливать на спинках вылепленных из глины птиц небольшие светильнички с масляными фитилями для возжигания священного огня. В доисламский период такие скульптурки священных птиц или животных дополняли погребальные камеры-оссуарии (Залетаев, 1979, с. 110). При всей архаичности эта традиция сохранилась до наших дней в тех видах искусства, которые отличаются большей консервативностью форм. Так, маленькие светильнички на спинках птиц мы встретим не только в узбекской вышивке, но и в туркменских йомудских коврах, в ювелирных украшениях туркмен. В Узбекистане



Стилизованные выступы на спинках птиц, встречающиеся и на глиняных свистульках, и в узорах вышивки, восходят к зороастрийской традиции, связанной с установлением масляных светильничков для возжигания священного огня



К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ

традиция изготовления глиняных фигурок многозначна – некоторые из них выполняли функции светильников, некоторые – и светильников, и одновременно свистулек, использовавшихся в магических обрядах вызывания дождя. На протяжении XX в. такие игрушки – *хуштак* – изготавливались в разных районах Узбекистана; самым известным центром был небольшой кишлак Уба близ Вабкента (Бухарская область), где жила прославленная мастерица Хамро Рахимова (ныне ее дело продолжает мастерица Кубаро Бабаева). Фигурки птиц в исполнении народных гончаров середины XX в. также имеют рудиментарный выступ на спинке. Однако чаще всего он заменялся на вполне конкретное изображение другого существа. Например, вместо светильника на спине у лошади могла размещаться все та же птица. Смысл древней зороастрийской традиции давно забыт, но осталось связанное с животными и птицей, имеющими на спине светильник, понятие оберега. Более того, некоторые животные демонизируются, превращаются в подобие устрашающих монстров. Эта трансформация некогда благодетельных персонажей в отрицательные – широко распространено явление, связанное с идеологическим противостоянием «старых» и «новых» религиозных представлений.

На нуратинской вышивке из коллекции Государственного музея искусств, с композицией *панджара* (решетчатая), имеется изображение коня под седлом – олицетворение достатка в доме. Оно размещено у края срединного поля и не сразу бросается

в глаза. Привлекает внимание выдумка рисовальщицы, ловко «вписавшей» фигурку коня в отведенный для него треугольный сектор, пожертвовав его «устойчивостью», а также разбивка фигурки на множество разноцветных ромбов в стиле композиции вышивки. Каждый ромб при этом имеет по центру акцентированную белую точку – типичный символ плодородия, размножения, «засеянного поля».

Все эти рисунки, как тайные знаки, подчас трудно различимы в сплетении листьев и цветов, что лишь усиливает их магическую функцию.

К началу XX в. декор нуратинской вышивки все более упрощается, количество и многообразие кустов уменьшается, и лишь образцы XIX в. свидетельствуют о необыкновенно высоком уровне развития традиций, сложившихся в этом удивительном центре. Разнообразные цветочные мотивы превращаются в однотипные круги, в оформлении бордюра используется обычная волнистая полоса – мотив *танобак* (веревочка), либо мотив *биби-гулак* (бабушкин узорчик) – простейший по рисунку цветок с листиком. Тем не менее сохраняется общее благожелательное значение цветочных узоров, столь понятное в любое время и в любой культурной ситуации.

Традиция установления светильников на спинках животных отчетливо прослеживается на этих терракотовых фигурках-свистульках мастерицы Ф. Сагдулмаевой (Бухара, 1980 г.), в то время как в вышивке светильник заменяется простой завитушкой





Шахрисабз: симбиоз зороастрийских и исламских символов

Крупнейшим центром по производству вышивки был Шахрисабз, третий по величине в Средней Азии после Бухары и Самарканда. Свое название – «зеленый город» – он получил «благодаря обилию зелени и ослепляющих глаз цветов» (Маньковская, 1979, с. 20). Возникший около 3 тыс. лет тому назад, Шахрисабз пережил немало важных исторических событий. В Средние века город был прославлен как родина Амира Темура, вотчина рода барласов, к которому принадлежал великий правитель. Знаменитые архитектурные памятники – дворец Ак-Сарай, фамильная усыпальница Темуридов Дорус Саодат («Вместилище власти»), культурно-мемориальный комплекс Дорут-Тилават («Дом размышлений», или «Вместилище чтецов Корана»), соборная мечеть Кок-Гумбаз – свидетельствуют о том, что в XIV–XV вв. этот населенный пункт стал крупным административным и культурным центром Мавераннахра. По приказу Амира Темура сюда свозились мастера и ремесленники из разных стран Востока, что способствовало превращению города в один из известных центров художественной жизни темеридской эпохи.

С середины XIX в. Шахрисабз входит в подчинение Бухарского эмирата. Здесь по-прежнему процветают торговля и ремесла, сохраняют свое значение художественные традиции мусульманского средневековья. Близлежащий Китаб был связан с Шахрисабзом общностью исторического развития,

что дает основание рассматривать вышивку обоих городов в едином контексте.

В многообразии шахрисабзской вышивки возможно выделить три основные группы. Первая отражает эстетику городской среды, сформировавшуюся под влиянием исламских представлений о художественном идеале, вторая – провинциальную интерпретацию тех же популярных городских мотивов, и третья – отражает вкусы недавних кочевников, перешедших к оседлому образу жизни, освоивших городские виды ремесла и привнесших в них собственное видение художественного идеала.

Отличительные черты вышивки первой группы – изобилие растительно-цветочного декора. Крупные, экспрессивные мотивы орнамента – цветочные розетки и пальметты – в сочетании с более мелкими цветами, ветвями, листьями, как и в бухарских, заполняли все пространство вышивки, почти не оставляя свободных участков фона. Значение такого приема трактуется в европейской литературе как «боязнь пустоты» («horreur vacui»). В мусульманском искусстве он «исходит из коранического образа неустанной созидательной работы Бога, который впервые производит творение, потом повторяет его» (Коран, 30:10/11), а также из понимания пустоты как несуществующего, тьмы, неведения (*джахилийя*) в значении неверия, противостоящего существующему, свету, ведению, или знанию (*илм*) в значении истинной веры» (Стародуб, 2006, стр. 12).

Однако местные вышивальщицы использовали сплошное заполнение поверхности полотна узорами, скорее как подсмотренный формальный прием, незамысловато называя такие композиции *йомма* – т.е. густозащитые, от *ёмма-ён* – близко друг к другу. При этом в расположении узоров прослеживается четкий порядок, с повтором определенного раппорта. Растительный декор как символическое выражение райского сада в народном сознании был связан, скорее, с идеей изобилия жизни, великолепия природы и восходил к старинным праздникам цветов. Узоры словно воплотили в себе всю красоту Шахрисабза, который в Средние века считался одним из чудеснейших мест мира: «Весной блеск и обилие зелени на его склонах доходят до такой степени, будто постелили здесь небесный ковер... анемоны и прочие цветы растут на крышах домов и на стенах», – писал средневековый автор Махмуд ибн Вали (Маньковская, 1979, с. 20).

Исследователи не раз отмечали, что по богатству и разнообразию цветочного декора шахрисабзские вышивки близки бухарским и нуратинским. И это не случайно. Бухара, столица эмирата, была эталоном для других городов, ей стремились подражать во всем, в том числе и в искусстве вышивания. Кроме того, художественная культура городов развивалась в русле единых тенденций, отражающих специфику средневекового исламского стиля с его приверженностью орнаментальному началу. Также можно найти много общего в узорах вышивки и декоре памятников архитектуры – они были отражением единого, профессионального, орнаментального стиля, классическим выражением которого являются изысканные растительно-цветочные узоры.

Вместе с тем шахрисабзская вышивка отличалась более плотным распределением орнамента по неокрашенной ткани основы; весьма популярны были и цветные фоны, особенно фиолетовые, и ткани с *абровым* рисунком. Предпочтение отдавалось шву *канда-хаел*, использовались также басма и *юрма*. Специфически шахрисабзский шов – *ироки* – был характерен для изделий со сплошным зашивом фона: парад-

ных халатов, головных уборов, поясов, покрывал, *дастарханов*, обложек для Корана, мешочков для чая – *чай-халта*, попон. При изготовлении вышивок применялись шелковые и шерстяные нити.

Крупнейшими заказчиками шахрисабзских вышивок были бекский и эмирский дворы, поэтому местные женщины много вышивали на продажу (Чепелевецкая, 1961, с. 33). Вопрос коммерциализации этого ремесла был предметом отдельного изучения К. Гиббон и А. Хейла, которые полагают, что во второй пол. XIX в. в Шахрисабзе появляется институт профессиональных женщин-вышивальщиц, выполнявших свою работу за определенную плату (Gibbon, Hale, 2007, с. 89–91). Предположение основано на обнаружении в разных зарубежных коллекциях почти идентичных *сюзане*, демонстрирующих почерк одной и той же рисовальщицы.

Также вполне вероятно, что в городе действовала вышивальная мастерская, обеспечивавшая потребности двора. Известно, что профессиональная ремесленно-цеховая деятельность была исключительно мужской прерогативой. Согласно документальным данным 1871 г. (Каталог Туркестанского отдела Русского Императорского Географического Общества), профессиональные гильдии мужчин, занимавшихся золотым шитьем и вышивкой, появились в Бухаре, а затем распространились в Коканде и Ташкенте (Gibbon, Hale, 2007, с. 89). Значительное число практически идентичных изделий – покрывал и скатертей (*дастарханов*), в том числе дарившихся иностранным посольствам, – дает основание предположить наличие таких гильдий и в Шахрисабзе.

Самая популярная композиция местных *сюзане* – центрическая, с крупным медальоном в виде фестончатой или звездчатой розетки на срединном поле в окружении цветочных мотивов. Бордюры, как правило, – широкий, его оформлению также уделялось большое внимание. Некоторые изделия этой группы повторяют классическую схему *лачак-турундж*. Так, в коллекции Государственного музея искусств имеется *сюзане* с фестончатым медальоном и его четвертинками-*лачаками* по углам срединного поля. В некоторых



Чор-чирог – глиняный светильник (Афрасиаб, кон. X – нач. XI в.) и его аналог в вышивке как символы священного огня, охраняющего молодоженов

случаях вместо *лачаков* от медальона «прорастают» пышные цветочные кусты; такой тип весьма близок нурагинским вышивкам. Использование классических для мусульманской орнаментики композиций свидетельствует, что искусство Шахрисабза, как Бухары и Нураты, развивалось в русле единых для Переднего и Среднего Востока художественных тенденций.

Другой популярный вариант шахрисабзских рисунков – композиция с мотивом *чор-чирог* (четыре светильника), который мог выступать как украшение и центрального поля, и бордюра. Такого рода масляные светильники с рожками для хлопковых фитилей – керамические либо металлические – были популярны в народном быту на протяжении длительного времени. Количество рожков варьировалось – от одного до четырех; в вышивке встречается орнаментализированный четырехрожковый светильник.

Изображение *чор-чирогов* в прикладном искусстве связывается с зороастризмом – светильник выступает как олицетворение священного огня или *атаида*на – переносного алтаря в виде сосуда. Также в его форме, словно освящающей пространство по четырем сторонам, просматривается прямая аналогия с храмами огня – как правило, квадратными в плане, имеющими открытые источники огня на каждом из углов.

В вышивке светильник стал изображаться как цветочная розетка средней величины, от которой в четыре стороны на тонких ветвях расходятся такие же по размеру пальметты, представляющие продольное сечение цветка, каждая – в окружении листовых колец. Сам мотив *чор-чирого* обрел охранное значение и стал символизировать очищающую силу огня.

Вопрос о значимости зороастризма и связанного с ним культа огня в раннесредневековой Средней Азии до сих пор дискутируется. Считается, что зороастризм, как официальная религия Ирана, не мог иметь здесь господствующего положения – он не поощрялся местными, туранскими, правителями, по легендам, разрушавшими храмы огня (Беленицкий, 1954, с. 58). Тем не менее полиэтническое общество того времени отличалось в известном смысле веротерпимостью: так, в Согде имели возможность проповедовать адепты всех известных на то время религий: буддизма, христианства, иудаизма, манихейства. Не был исключением и зороастризм: хотя он не играл преобладающей роли, средневековые источники упоминают о существовании храмов огня в Хорезме, Бухаре, Пайкенде, Самарканде, Ташкенте и др. (Беленицкий, 1954, с. 54, 56). Сохранение зороастрийской символики в вышивке симптоматично: культовый

образ огня прекрасно вписался в обыденное сознание, семейно-бытовую обрядность как символ очищающего и оберегающего света, домашнего очага, уюта, тепла и уверенно закрепился в народном искусстве. Так, известно, что во время первого свидания жениха и невесты «вокруг их голов обводили зажженными светильниками, чтобы защитить от злых духов и очистить от всякой скверны» (Лобачева, 1975, с. 320). Флоризация мотива – его «прорастание» цветами и листьями – связана с вечной для народного искусства темой расцветающей природы, а также с последующим влиянием ислама с приоритетной для этой религии темой прекрасного райского сада. Вместе с тем в такой трактовке одновременно сочетается идея плодородия (цветы, листья) и охранительная сила очищающего огня (*чирог*), удваивая магические свойства вышивки.

Как правило, на серединном поле размещен один крупный «проросший» мотив *чор-чирог*, либо попарно четыре аналогичных мотива. В оформлении бордюра чаще используется чередование крупной цветочной пальметты и того же *чор-чироба*. *Сюзане* с этой темой, которых было создано немало, обладают особым шармом и очарованием – в чуть асимметричных рисунках чувствуется импровизация и вдохновение, творческий полет пера рисовальщицы-каламкаш, в колорите – ощущение весенней свежести и энергии пробуждения природы. Рисунок восхищает тщательной прописанностью мельчайших деталей, сложностью художественного замысла. Эта композиция является типичной для Шахрисабза и практически не встречается в других центрах.

Другой популярный узор бордюра – уже упоминавшаяся цепь *герати* – повторяющиеся крупные цветочные пальметты, фланкированные с двух сторон зубчатой ветвью. Анализ даже небольшого количества орнаментальных мотивов позволяет заметить, что искусство эпохи Темуридов сыграло важную роль в дальнейшем развитии вышивки Шахрисабза.

Весьма оригинально *сюзане* конца XIX в. из коллекции Государственного музея искусств, без упоминания о котором не обхо-

дится практически ни одно исследование по шахрисабзской вышивке. Оно интересно не только разнообразием орнаментального и изобразительного ряда, но и наличием надписи-пожелания, выполненной арабской вязью и заключенной в картуши, идущие цепочкой по периметру серединного поля в узкой дополнительной кайме. Эта надпись обращена к девушке, к свадьбе которой готовится вышивка. Кроме того, она дает характеристику самой вышивке – «удивительного *сюзане*, восхищающего сердце» (Чепелевская, 1961, с. 35). Вышивка выполнена шелковыми нитями по шелку темно-фиолетового цвета. Композиция классическая – крупный центральный медальон, образованный широкой ветвью вокруг небольшого круга, и удлиненные пальметты по углам серединного поля. На широкой кайме – чередование крупных цветочных розеток, обрамленных лиственными кольцами. Разнообразные сюжетные мотивы – изображения парных петухов и *кумганов* – расположены по узким сторонам серединного поля и на бордюре. Вокруг небольшого центрального круглого медальона – шествие шести птичек, с завитушками на спинках. Каждое изображение по своему рисунку и декоративной разработке не повторяет другое.

Сюзане отличается также глубокой смысловой насыщенностью декора. Так, птички вокруг центральной розетки узнаются без

Удод с завитушкой на спине – стилизованным светильником – популярный мотив нуратинской и шахрисабзской вышивки



К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Попона, декорированная мотивами бодом. Шахрисабз, конец XIX в. Государственный музей искусства народов Востока, Москва

труда – это стилизованные фигурки удонов, с характерным пестрым оперением, раздвоенным хвостом и хохолком-трезубчиком на головах. Удод был весьма распространенной птицей в Средней Азии. Одновременно это и популярный образ суфийской поэзии – известно, что в знаменитом произведении Фарид ад-Дина Аттара «Мантик ат-тайр» («Язык птиц») именно Удод возглавил поход птиц в поисках Симурга, бога всех птиц. Его образ воспринимается как олицетворение мудрости, приведшей к озарению.

Завитушка на спинке удода – все то же стилизованное изображение светильника, где возжигался священный огонь, символ защиты. Исходя из такой трактовки, несложно заключить, что центральный круг, вокруг которого расположены удоды на *сюзане*, – не что иное, как символическое изображение Солнца. Сохранение в шахрисабзской вышивке мотива птицы со светильником на спине – еще один уникальный пример стойкости древней изобразительной традиции.

Весьма оригинален рисунок петухов, с длинными метелками-хвостами. В зороастрийской традиции петухи, вестники утра,

также считались символом солнца и связывались с идеей плодородия; при восходе солнца в день *Наврुза* совершалось жертвоприношение петуха (Беленицкий, 1954, с. 62).

Цветочные розетки в бордюрной части словно прорастают по контуру мотивами *бодом* (миндаль), придающими им сходство с вихревой розеткой – еще одним символом солнца и огня. Да и сами многолепестковые розетки у многих народов Востока служили солярным знаком. В результате становится понятно, почему все эти рисунки, чье символическое значение связано с идеями жизни, Солнца, плодородия, появляются на *сюзане*, вышитом к свадьбе. Вся его композиция обретает смысл пожеланий дальнейшей благополучной жизни.

Богатством убранства и высоким качеством исполнения отличались шахрисабзские халяты, по которым можно судить о вкусах знати и моде того времени. Здесь использовался прием сплошного зашива фона, придававшего этому виду верхней одежды впечатление солидности, роскоши и богатства. В свою очередь, сочетание контрастных цветов – часто красные мотивы по желтому фону – сообщало им броскую яркость.

Крупные цветочные пальметты, цветы в вазе или мотив *бодом* на толстом стебле, декорированном поперечными полосками контрастных цветов, – основа декора халатов.

Интересна трактовка *бодомов*, которые одновременно напоминают по форме миндаль, язычок пламени или изящно загнутый лист. Его декоративной разработке также уделяли большое внимание. Например, лист мог делиться пополам, причем одна часть его состояла из красных и желтых полос, а другая сохраняла белый фон, на котором расположены более мелкие, красные *бодомы*. Символика мотива была связана с магией оберега, так как дикий горный миндаль, как горький плод, наделялся свойством отвращать глаза и прочие неприятности.

Такие же орнаментальные мотивы присутствуют попонам, нередко выполненным в той же манере, что и халаты, составляя с ними своего рода комплект. Украшению лошади традиционно уделялось большое внимание. Очевидец, немецкий исследователь и путешественник фон Шварц, писал в начале

XX в.: «Попоны, вышитые золотом, относятся к роскошнейшим, какие я когда-либо видел. Под лучами туркестанского солнца нарядные лошади производят прямо-таки потрясающее впечатление. В отношении эффектного подбора красок и дорогих тканей жители Центральной Азии превосходят европейских художников, привыкших к небу свинцового цвета» (цит. по: Кальтер, 1997, с. 174). Действительно, колорит вышивок отличался яркой цветовой гаммой, усилившей их декоративные качества. Используя лишь несколько цветов, мастерицы добивались разнообразия колористического звучания за счет их контрастного сочетания. К наиболее популярным из них относились: малиновый с сине-голубым или ярко-красный с желтым.

В целом «городские» шахрисабзские вышивки демонстрируют синтез мусульманской орнаментики и приемов композиционного решения с доисламским художественным наследием, органично включенным в новый контекст.

Вышивка сельской провинции

Не менее интересную группу шахрисабзской вышивки представляют изделия сельской провинции, не столь богатые по декору, но покоряющие своей чистотой и наивностью. Сложные «городские» цветочные рисунки здесь многократно упрощены, некоторые из них понимаются как зооморфные мотивы. Типичные образцы этой группы – *руиджо* с вьющимся побегом цветущей ветви по П-образному бордюру. В тимпанах – по пальметте в полуобхвате стилизованными листьями, которую мастерицы называют *от-туяги* – копыто лошади (след лошади).

«Судьба» этой уже не раз упоминавшейся цветочной пальметты с зооморфным названием, распространенной во многих городских и сельских центрах вышивки, весьма интересна. Мотив – из арсенала профессиональных художников-орнаменталистов Средневековья, изначально она фланкировалась раздвоенными листьями-*ислими*. Од-



Популярный мотив бордюра – албасты-бодом – гарантировал защиту молодой женщины от возможных проблем при вынашивании и рождении ребенка

нако позже *ислими* и пальметта упрощаются, как сложные для прорисовки, и получившийся вариант получает новое, зооморфное название. В свою очередь, выбор этого названия был обусловлен сходством получившегося элемента с другим популярным знаком, который был широко распространен в

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Мотив *от-туяги* – пальметта в окружении тонких листьев – восходит к цветочной пальметте, фланкированной листьями-ислими, из творческого репертуара профессиональных художников. Очевидно, выбор этого названия был обусловлен сходством получившегося элемента с другим популярным знаком, широко распространенным в искусстве скотоводов, – тотемным мотивом *от-туяги*

искусстве скотоводов – тотемным мотивом *от-туяги*. Очевидно, образы, связанные с культурой степи, были дороги сознанию мастериц, особенно сельчанок, что дает также возможность делать выводы о том, что прошлое значительной части населения было связано со скотоводством.

Замечательный образец шахрисабзской вышивки второй половины XIX в. с мотивом *от-туяги* принадлежит Фонду Марджани. В центре серединного поля размещена

восьмиугольная розетка, декорированная цветочными пальметтами, в то время как остальная часть полностью скрыта под стилизованными букетами, состоящими из однотипных цветочных пальметт *от-туяги*. Композицию дополняет зигзагообразное решение бордюра, где также доминируют цветочные розетки. Удачное соотношение пропорций мотивов, каймы и серединного поля, изящество графического решения дают возможность отнести это *сюзани* к лучшим образцам этого центра.

Интересно, что «степной» тотемный символ – «след лошади» – проявил себя и в ювелирном искусстве – популярная бухарская подвеска – *бибишак* – в форме полумесяца, обрамляющего цветочную розетку, связанная, очевидно, с астральным культом, была известна также как *от-туяги*. Появление этого названия в ювелирном искусстве, как и в вышивке, можно объяснить аналогичными побуждениями.

В оформлении бордюров шахрисабзских и нуратинских сельских вышивок часто встречается цепочка миндалевидных мотивов либо простейших профильных



Термин *от-туяги* встречается также в ювелирном искусстве – так в народе называли бухарскую подвеску-бибишак, символически связанную с астральным культом и имевшую форму полумесяца с вырастающей из середины пальметтой

цветов – *албасты-бодом*. Это наименование также раскрывает одну из интересных страничек доисламской обрядности. *Албасты* – один из широко распространенных демонических образов у многих народов Средней Азии – ведьма, которая могла принимать человеческий облик. Считалось, что она может показываться людям чаще всего в образе многогрудой женщины с длинными непокрытыми волосами, которые она расчесывает, сидя под ореховым деревом (Сухарева, 1975, с. 30). Было широко распространено поверье, что *албасты* особенно опасна роженицам и вообще женщинам в том возрасте, когда они могут родить потомство (Сухарева, 1975, с. 31). Почему же мотив *албасты-бодом* присутствует на готовившейся к свадьбе вышивке в качестве охранного магического круга?

Ольга Сухарева приводит данные самаркандских легенд, согласно которым *албасты* велит делать свои изображения и обещает не вредить тому, кто носит их при себе. Амулеты с антропоморфным изображением *албасты* действительно были в ходу у населения – как правило, ведьма изображалась с овальным туловищем, испещренным точками, которые олицетворяли тысячу и одну грудь, и черточками, обозначающими покрывающую ее тело шерсть (Сухарева, 1975, с. 32). В этой связи ученые сделали вывод, что в доисламском прошлом ее изображение связывалось с иными, благотворными функциями. Одновременно «подчеркнуто женский облик *албасты* и обнаруженное М.С. Андреевым поверье о необходимости ее присутствия, чтобы мог родиться ребенок, привели его к предположению, что «*албасты* – это трансформировавшийся образ богини рождения, даже больше того – образ древней азиатской Венеры – Анахиты» (Сухарева, 1975, с. 32).

Таким образом, данные этнографии свидетельствуют о существовании многовековой традиции ношения защитных амулетов с антропоморфными изображениями богов,

в частности Анахиты, «богини священных вод», подательницы плодородия. С приходом ислама эта традиция сохранилась в кругу семейной обрядности, и хотя некогда благотворная богиня доисламского прошлого вполне закономерно превратилась в демона, как и в случае с терракотовой пластикой, народное сознание прочно хранило веру в ее защитную функцию.

Что касается вышивки, то наделение мотива *бодом* дополнительным определением *албасты* усиливало его магические свойства (горечь миндаля здесь вполне корреспондировалось со злым характером ведьмы, в которую оборотилась зороастрийская богиня-мать; при этом оба символа используются как обереги), а само изображение *албасты-бодомов*, в виде бегущей по бордюру охранной цепочки, гарантировало защиту молодой женщины от возможных проблем при вынашивании и рождении ребенка. Одновременно связь мотива *бодом* с именем *албасты* вновь корреспондирует его к кругу зороастрийских символов.

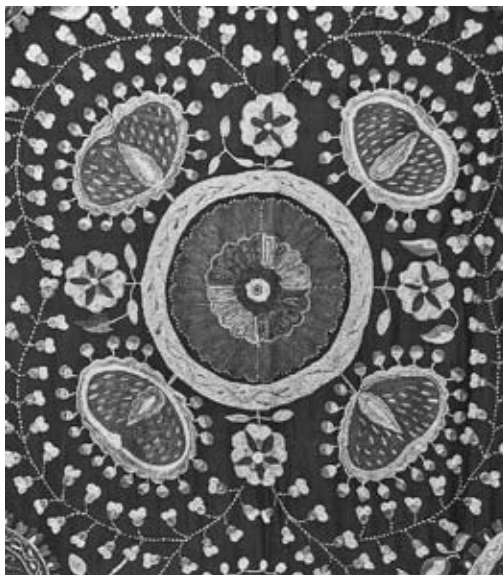
Возвращаясь к сельским вышивкам, отметим, что часто в качестве фона основы у них используются шелковые ткани – *шохи-абр* (окрашенные в технике иката) – бордовые, фиолетовые, зеленые, желтые, компенсируя собственным пятнистым рисунком несколько примитивный узорный ряд вышивки. Весьма пестрые, удовлетворяющие тягу к яркости, эти вышивки отражают невзыскательный провинциальный вкус сельчан; вместе с тем невероятный контраст между *абровыми* разводами и вышитыми узорами придает им несомненное очарование.

Еще одна яркая особенность шахрисабзских вышивок – включение в орнаментальный ряд изобразительных мотивов. Небольшие по размерам *офтоба* (кувшины для омовения), петухи, удоды, гранаты и прочее на первый взгляд неразличимы среди избытка цветочного декора, однако эта скрытость усиливает их магическую силу.

Проблема вышивки «Шахрисабз, локаи»

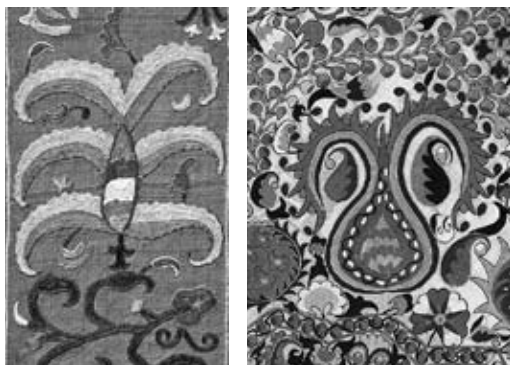
Существует еще одна группа шахрисабзской вышивки, отличающаяся устойчивым типом композиции и специфическими растительными мотивами. В зарубежной литературе, среди ученых, коллекционеров и дилеров она атрибутируется как «Шахрисабз, локаи» (Gibbon, Hale, 2007, с. 138, 150). К ней относят в первую очередь *сюзаны* на цветном фоне основы (фиолетовый, желтый, зеленый), с медальонными композициями: медальон – зубчатый либо фестончатый, от которого по углам серединного поля расходятся крупные элементы – *бодом*; свободный фон поля декорирован оригинальными цветочными мотивами и побегами тонкой ветви, унизанной почками-бутонами. Бордюр – широкий, с узором типа *герати*, либо с чередованием миндалевидных мотивов и розеток, в сочетании с весьма оригинальным растительно-цветочным мотивом нечеткой этиологии с шестью длинными загнутыми ланцетовидными лепестками, отходящими от мясистого основания. Некоторые *сюзаны* данной группы декорированы исключительно этим цветочным мотивом, расположенным рядами на серединном поле и бордюре.

Эрбер Кристиан также ссылается на то, что вышивки локаев часто атрибутируются принадлежностью к Шахрисабзу, Самарканду, Карши, Кермине и Каттакургану (Erber Christian, 2011, с. 74). Джефф Спурр проводит классификацию шахрисабзских *сюзане*, выделяя две основные группы. Первая, по



Типичный мотив шахрисабзской вышивки, ассоциирующийся с изображением цветочной розетки в окружении созревших коробочек мака в разрезе. Принимая во внимание использование опиатов в народной медицине и шаманской практике, а также главенствующую роль маков в сезонных праздниках цветов, *сюзаны* с мотивами кукнар обретают огромный интерес

версии автора, отражает «стандартный для данного региона тип с консервативным дизайном по белому фону, вторая – имеет характеристики, соотносящиеся с небольшими по формату вышивками степных локаев, включая пристрастия к активным художественным экспериментам» (Spurr, 2011, с. 14).



Цветок с длинными загнутыми ланцетовидными лепестками, отходящими от мясистого основания, – возможно, еще один вариант мотива кукнар (слева). В декоре шахрисабзских *сюзане* нередко встречается еще один мотив, типичный для «кочевнических» илгичей конца XIX – начала XX в. (справа), что и дает основание связывать определенную группу крупных шахрисабзских вышивок с культурой полукочевых племен

Отнесение этой группы *сюзаны* к локайским связано с тем, что некоторые элементы их декора были известны у дашт-икыпчакских вышивальщиц (Gibbon, Hale, 2007, с. 150). Так, определенного рода растительные мотивы этих вышивок действительно были характерны для «кочевнических» кашкадарьинских *илгичей* конца XIX – начала XX в., что дает полное право связывать вышеозначенные шахрисабзские изделия с культурой местных кочевых племен. Свою роль сыграл также тот фактор, что в них, как и в вышивке номадов, были использованы преимущественно цветные ткани основы. Как результат, впервые появившись на рынках Кабула в 1970-х гг., *сюзаны* получают в среде торговцев атрибуцию «Шахрисабз, локаи», на основании своего специфического декора и колорита. В дальнейшем это определение подхватывается дилерами во всем мире, и – далее – распространяется в научных исследованиях.

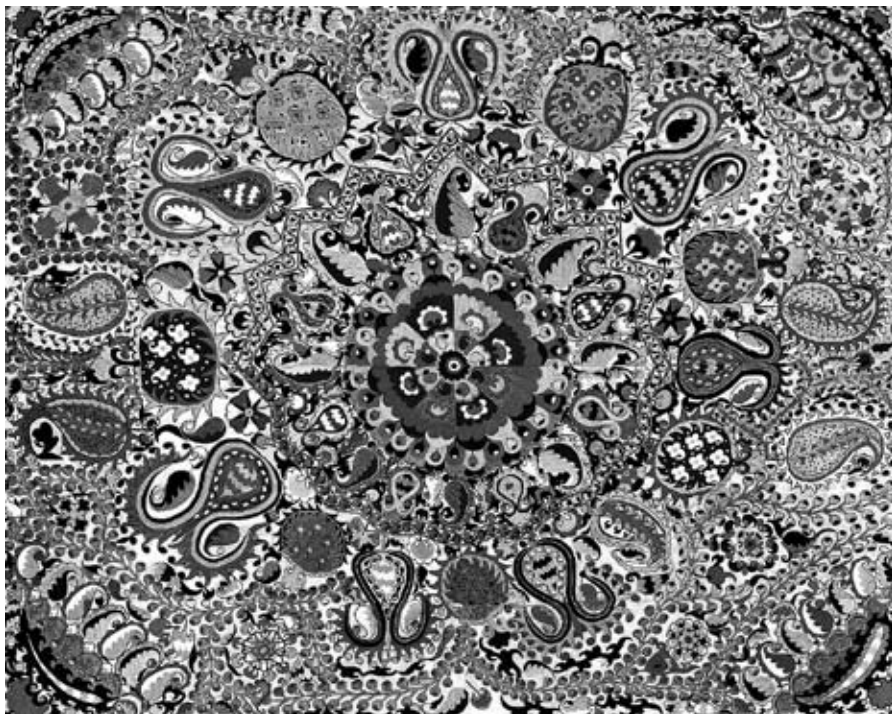
Однако парадокс заключается в том, что в числе проживавших в Кашкадарьинском районе и Шахрисабзской области, в частности, узбекских племенных групп – кунграты, карлуки, кенагасы, катаганы, мангыты и др. – локаи никогда не значились. Их локализация отмечалась в Хисарском и Бальджуанском бекствах (Кармышева, 1976). Даже учитывая известную общность искусства кочевого мира, вряд ли корректно связывать вышивки этой группы лишь с одним определенным племенем. Подобный ход объясним, скорее, с точки зрения коммерческих интересов: бренд «локаи» исключительно популярен на международных рынках антикварного текстиля.

Возвращаясь к *сюзаны*, отметим, что появление крупных вышивок у вчерашних кочевников – закономерное явление, связанное со сменой стереотипов поведения, восприятием особенностей оседлого образа жизни. При этом логично допустить существование двух источников их производства. Первый – *сюзаны*, выполненные городскими мастерицами по заказам кочевой знати. Эта версия звучит особенно убедительно, если иметь в виду появление в Шахрисабзе в конце XIX в. института профессиональных вы-

шивальщиц. «Заказные» вышивки отличались более сложным дизайном, следованием «городским» медальонным композициям. Второй – работа самих женщин кочевий, изготавливавших вышивку крупных форм самостоятельно. Перенимая производство новых для себя видов текстильных изделий, они подходили к процессу творчески, демонстрируя отмеченное Дж. Спурром пристрастие к активным художественным экспериментам. Однако в обоих случаях растительные узоры *сюзаны* явно связаны с миром степных оазисов, отражая приверженность номадов важным для них образам. Цветы привлекают также реалистичностью трактовки – четкой прорисовкой стебля, листьев, семян, корешка. Этим они радикально отличаются от абстрагированных «городских» розеток и пальметт. Ботаническая достоверность рисунка позволяет делать предположения о явных прототипах в степной флоре.

Самые близкие аналогии дают растения-опиаты – конопля и мак. Так, цветок с шестью длинными загнутыми ланцетовидными лепестками, отходящими от мясистого основания, – очевидно, мотив *кукнар* (мак). В декоре *сюзаны* встречается также изображение коробочки мака в разрезе, где семена изображаются мелкими черными точками. Дикий мак, растущий в степях, был известен как болеутоляющее и снотворное средство и потому широко использовался в народной медицине, в частности в шаманской лечебной практике, как легкодоступный наркотик и галлюциноген. Общеизвестно также, что галлюциногены растительного происхождения шаманы называли «плотью» или «пищей» Бога; в этой связи изображение коробочки мака вырастает до значения культового символа, возможно игравшего роль в визуализации лечебного обряда.

Также коробочка мака – оберег от глаза и злых чар (этим свойством наделялись шумящие в коробочке семена), символ плодородия, в силу своей плодovitости и опять-таки наполненности коробочки семенами – образ оплодотворенности. В этой связи не случайно, что мак был так популярен в ис-



Пример *сюзана*, атрибутируемого как «Шахрисабз, локаи» (фрагмент). Связь подобных *сюзана* с локаями объясняется, в частности, с тем, что некоторые элементы их декора восходят к искусству степных полукочевых племенных групп. Однако учитывая тот факт, что локаи не проживали в близлежащих к этому городу районах, подобная атрибуция объясняется нами, скорее, как коммерческий прием. Вероятно, авторство данной и аналогичных вышивок принадлежит шахрисабзским мастерицам, выполнявшим заказы полукочевой знати

кустове номадов. Даже перейдя к оседлому образу жизни, степняки сохраняли любовь к этому цветку, емкому символу плодородия, веря в его магическую способность обеспечить продолжение рода. Принимая во внимание использование опиатов в народной медицине и шаманской практике, а также главенствующую роль маков в сезонных праздниках цветов, *сюзана* с их изображениями обретают огромный интерес.

В целом разнообразная ландшафтная специфика области – наличие обширных равнин, благоприятных для земледелия, и горных пастбищ со степными приделами, где локализовались скотоводческие хозяйства, – непосредственным образом влияла на характер местного искусства, в котором отразились взаимодействия городской и кочевнической художественных традиций.

Возвращаясь к вопросу атрибуции, отметим, что использование определения «локаи» все же является некорректным, поскольку заказчиками этих вышивок могли быть представители разных племенных групп. Так, аналогичные растительные мотивы характерны для кунгратских *илгичей* конца XIX – нач. XX в.; также в середине XX в. кунграты Сурхандарьи производят *сюзана*, цветочные мотивы которых перекликаются с узорами так называемой локайско-шахрисабзской группы.

Подводя итоги главы, отметим, что шахрисабзская вышивка развивалась в постоянном контакте с бухарской и нуратинской. Вместе с тем специфика местного стиля заключается в первую очередь в удивительной верности зороастрийским символам. Последние органично вплетаются в растительно-цветочный

сады небесные и сады земные

контекст, сочетаясь с пальметтами и розетками, пришедшими в народную вышивку из профессионального орнаментального искусства. Смысл зороастрийских символов отчасти был уже забыт – это видно по трансформации формы – светильники-*чирог* превращались в растительные мотивы, светильники на спинках птиц – в декоративные завитки. Однако они по-прежнему включались рисовальщицами в общий орнаментальный кон-

текст как *хосият дорал* (т.е. полезные) – все еще сильна была вера в охранное значение этих узоров. Как результат, парадоксальный на первый взгляд синтез зороастрийских и исламских мотивов стал возможен благодаря их символической общности – и те и другие связывались в народном сознании с идеями Божественного покровительства и плодородия. «Степные» мотивы составляли еще одну часть декора Шахрисабзской вышивки.

Вышивка Карши

Одним из центров, тяготеющих к шахрисабзским традициям вышивки, был Карши. Информация о каршинской вышивке XIX – нач. XX в. крайне скудна в первую очередь в силу плохой сохранности фактического материала. Однако немногочисленные ее примеры дают возможность заметить, что в Карши производилась самобытная по стилю

вышивка, вобравшая в себя различные шахрисабзские и нуратинские влияния.

В XIX в. Карши представлял собой довольно крупный город; здесь была своя цитадель, окруженная крепостной стеной, *шахристан*, где жили зажиточные горожане, и, наконец, *рабад* – наиболее заселенная часть города, с улицами и переулками, базарами и ремесленными мастерскими. Здесь активно развивались ремесла, кипела торговля. Карши играл



Джойнамазы. Кашкадарья, начало XX в.
Коллекция Фонда Марджани

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Ним-сюзане. Кашкадарья, XX в. Государственный музей прикладного искусства Узбекистана, Ташкент.
Цветочный декор этой вышивки, где доминируют мотивы чиндахиол и бодом, типичен для Кашкадарьинской области

заметную роль среди крупнейших в Среднеазиатском регионе текстильных центров. В начале XX в. в городе существовало 19 шелкоткацких мастерских (для сравнения – в столичной Бухаре – 46 мастерских); местная ткань была даже предметом экспорта.

Как и в других городах, в Карши женщины вышивали *сюзане*, *джойнамазы*, *джойпуши*, *руиджо*, *такияпуши*, *зардеворы*, наволочки, а также разные предметы одежды: женские и мужские пояса, тубетейки, платочки невесты, *джиаки*. В качестве основы местные мастерицы предпочитали однотонные ткани ярких цветов – желтых, зеленых, насыщенный цвет которых при скромности узора становился основным колористическим акцентом вышивки. В декоре отмечается сочетание двух-трех цветов, гармонирующих с фоном основы. Самый популярный шов – *босма*.

Прорисовка узоров отличалась условностью форм и тонкостью исполнения, что придавало кашкадарьинскому стилю хрупкость и графичность. Чаще всего использовались растительные, цветочно-лиственные мотивы. Композиции – центрические, с отходящими от медальона к четырем углам поля мотивами *бодом* или цветущими кустами – явная апелляция к нуратинским и шах-

рисабзским прототипам. В решении бордюра чаще всего использовался мотив *герати*.

Оседание кочевников внесло в кашкадарьинскую вышивку образы и символы искусства степи. Так, в ней появляются изображения рогов (как центральный элемент композиций), вихревые розетки, меандровые побеги в оформлении бордюров и проч. Известны свадебные покрывала с крупными рогообразными элементами *кучкорак* (букв. баран-производитель) на серединном поле – считалось, что такой рисунок способствует плодovitости.

Во второй половине XX в. в каршинской вышивке появились новые самобытные композиции, в которых отчетливо видно самаркандское влияние. Так, *сюзане* и *джойпуши* с однотипными по рисунку летящими птицами явно навеяны самаркандской композицией с рядами цветочных кустов.

В целом вышивки Кашкадарьинской области конца XIX – начала XX в. – это не только великолепные произведения народного искусства, но и свидетельство высокого уровня развития традиционной культуры края. Они заняли свое достойное место в системе материального и духовного наследия узбекского народа.



Самарканд: отблеск согдийских традиций

Самарканд – один из древнейших урбанистических центров мировой цивилизации, столичный город древнего и средневекового Согда, позже – империи Амира Темура. На протяжении веков он сохранял свое значение крупнейшего на Востоке культурного центра, славящегося своими художниками и мастерами.

В рассматриваемый период народное прикладное искусство Самарканда, в отличие от бухарского, демонстрирует меньшую связь с «дворцовым» искусством, профессиональной, элитарной художественной традицией. Причины – пережитый кризис, связанный с постоянными набегами кочевников, особенно в конце XVII – XVIII в., когда в «Самарканде не осталось ничего живого» (Сухарева, 1966, с. 115). Однако в XIX в. город вновь оживает, а ремесла процветают.

Самаркандская вышивка – это в первую очередь *сюзаны*, сразу узнаваемые благодаря специфическому дизайну: ряды круглых цветочных розеток в обрамлении тяжелых лиственных венков. Как правило, *сюзаны* имели крупные размеры, соответствующие большим площадям жилых помещений горожан. Не менее популярны *сюзаны* с рядами пальметт в полукруге цветоножки. Еще одну самостоятельную группу составляли вышивки, в декоре которых основную роль играли однотипные цветочные кусты. Бордюры, в отличие от вышивки бухарской школы, – чаще узкий, что также является одним из признаков самаркандских *сюзан*. В оформлении *джой-*

намазов и *руиджо* используются П-образные композиции, обусловленные функциональными особенностями этих изделий.

Самые ранние известные изделия датируются серединой XIX в.; они выполнены по белому домотканому *карбосу*. В качестве основы для более поздних вышивок популярны также привозные шелковые и хлопчатобумажные ткани красного и желтого цвета, фабричные и кустарные. Нити – кустарные шелковые. Шерстяные нити красного цвета, как отмечала О. Сухарева, появились в вышивке Самарканда не ранее середины XIX в. и исчезли в 1880-х гг., что является одним из датирующих признаков. С первого десятилетия XX в. используются преимущественно нити хлопчатобумажные.

Колорит изделий XIX в. отличался интенсивностью и одновременно строгостью цветовых решений: малиновые розетки в зеленых лиственных кольцах на белом фоне основы; с конца XIX в. зеленый сменяется черным. Трудно связать это изменение цвета с какими-то новыми эстетическими пристрастиями мастериц, скорее оно было вызвано практическими факторами – черный цвет, получаемый из цветков мальвы и гранатовых корок, был общедоступным. О. Сухарева приводит реакцию старых мастериц, которые протестовали против такого нововведения: «У вас нет стыда, разве нельзя делать узор зеленым?!» (Сухарева, с. 109). Красно-малиновые тона в сочетании с черным по белому фону стали визитной карточкой са-

маркандских *сюзане* конца XIX – XX в., сразу выделяющей их в разнообразном спектре вышивки Узбекистана.

Эволюция самаркандской вышивки становится яснее при учете основных периодов ее развития, предложенных О. Сухаревой. Первый период датируется 1850–1880 гг.; изделия этого времени отличаются более детализированным рисунком и разнообразной цветовой гаммой (сочетание красного и зеленого по белому фону, иногда на бордовых, зеленых или фиолетовых привозных тканях, в деталях – голубой, серый, светло-коричневый, желтый). Присущий им стиль вполне обоснованно считается живописным, натуралистичным (Сухарева, с. 4).

Дальнейшие изменения идут по пути упрощения колорита и дизайна, при одновременном увеличении размеров вышивки. В 1890–1905 гг. (второй, переходный, период) рисунок, как и шов, заметно укрупняется – лиственное кольцо превращалось в некое подобие зубчатого обруча, розетки в отдельных случаях достигают 1 м в диаметре (по Сухаревой, их количество могло доходить до 15–20 штук на одном *сюзане*); зеленый цвет заменяется черным. В этот же период происходит коммерциализация вышивки – она становится предметом рыночной купли-продажи.

Наконец, в третий период (1905–1917 гг.) используются фабричные ткани и нити, орнаменты сохраняют монументальность форм, мелкие детали исчезают вовсе, расцветка становится графичной и контрастной. Резкое увеличение размеров вышивки исследователи связывали с социальным фактором – «через вышивку развивающийся класс торговой буржуазии стремился показать свою мощь, дать доказательство своего богатства» (Сухарева, с. 9). Однако эта монументализация негативно сказалась на декоре и художественном качестве работы. Стремление укрупнить рисунок приводит к тому, что лиственное кольцо превращается в широкий, вьющийся веночек (побег) с упругими завитками, увенчанными трилистниками или пятилистниками, который заполняет все свободное поле вышивки, не оставляя места для каких-либо дополнитель-

ных мотивов, полностью изменяя ее дизайн. На некоторых вышивках этот веночек трансформирован в многочисленные спирали, которые отходят непосредственно от цветка, уподобляя его вихревой розетке. Так в результате естественной трансформации рисунка возникают новые варианты листового кольца, которые «становятся самым модным видом листового орнамента» (Сухарева, с. 121). Сравнительно тонкие вначале, они постепенно утолщаются, делая орнамент массивным и статичным. Таковы были запросы заказчиков – делать листовый орнамент толще, чтобы на его вышивание шло больше ниток и было бы видно, что вышивка принадлежит богатым людям (Сухарева, с. 122). В научной литературе эти мотивы трактуются как «спиралевидные завитки побега бахчевых культур» или «плети бахчевого растения (усы)». Трудно, однако, согласиться с предлагаемой Сухаревой трактовкой этих элементов как с «отражением производственной деятельности женщины-вышивальщицы эпохи матриархата, когда она собирала съедобные растения, а позднее – их культивировала» (Сухарева, 2006, с. 133).

Несмотря на то, что самаркандская вышивка изучена наиболее полно, многие известные положения, связанные с интерпретацией генезиса и семантики ее мотивов, вызывают сомнения.

Особый интерес представляет обнаружение в вышивке XIX – нач. XX в. элементов предшествующих исторических периодов. Древнейшие архетипы в творчестве мастериц хотя и трансформированы, но, тем не менее, узнаваемы и составляют основную группу узоров. Это круги, звездчатые мотивы, вихревые розетки и крестообразные элементы, бывшие традиционными солярными и астральными символами.

Популярный в вышивке звездчатый мотив мы встречаем в античном и раннесредневековом искусстве. Тогда, в художественном металле и терракоте. Так, на терракотовом фрагменте оссуария из Афрасиаба мы видим играющих на музыкальных инструментах персонажей, восседающих на некоем покрывти, возможно, вышивке, ниспадающем в форме



Звездчатые розетки на сюзане конца XIX – начала XX в. и на фрагменте оссуария из Афрасиаба (VI–VII вв.) свидетельствуют об устойчивой популярности этого мотива в искусстве Самарканды

полукруга, весь фон которого занимает крупная остролистая розетка в круге перлов (VI–VII вв.). Две крупные остролистые розетки в круге перлов присутствуют и на других известных афрасиабских терракотовых плитках того времени. Аналогичные по форме розетки известны и в согдийском металле (ложчатые чаши из Чилека, Согд, VII в.). Наконец, мотив восьмиконечной звезды в фестончатом обрамлении и на фоне круга известен по более позднему резному штуку афрасиабского дворца Саманидов (X в.).

Устойчивость данного мотива на протяжении длительного времени в разных видах согдийского искусства позволяет характеризовать группу вышивок со звездчатыми розетками как наиболее типичную для Самарканды. Сам мотив, очевидно, имел отношение к астральному культу и зороастризму, получившим распространение в Самарканде, где, как известно, в доисламский период было семь святилищ огня (Альбаум, 1961, с. 30). В вышивках XIX–XX вв. композиции со звездчатыми розетками расценивались как благожелательные и охранные.

С зороастрийской символикой связан и уже упоминавшийся мотив *чор-чирог* (по информации О. Сухаревой, в Самарканде он практически выходит из употребления к 1880-м гг.). В основе мотива – «проросший»

листьями и пальметтами крест, который ассоциируется у мастериц с крестообразным светильником, реально использовавшимся в быту. Как и в вышивке Шахрисабза, он имел охранное значение.

Не менее характерна для самаркандских вышивок и композиция, состоящая из рядов круглых розеток *лола* (тюльпан), заключенных в широкие листовые венки-кольца, которые мастерицы часто называют *абрибахар* – весеннее облачко; аналоги этой композиции имеются в бухарской и джизакской вышивке. При попытке выявить генезис этой композиции взгляд падает на иранские «вазовые» ковры (XVI–XVII вв.), композиции которых состоят из рядов пышных цветочных пальметт и розеток, взятых из круглых ветвей; такого рода цветочный декор всегда ассоциировался с идеей прекрасного райского сада. Однако есть и более близкий аналог – раннесредневековые согдийские ткани, сыгравшие важную роль в истории художественного текстиля Средней Азии (VI–VIII вв.). Узор тканей также состоял из круглых медальонов в кольце из перлов; на фоне первых размещались композиции с деревом жизни и охранителями, отдельные фигуры животных или солярные розетки. Некоторые исследователи видят в этих медальонах стилизацию брактеата – украсе-



Розетка в окружении перлов, древнейший символ Солнца, сохраняется в искусстве Согда на всем протяжении его исторического развития при известной трансформации формы и смысла. В античный период эта розетка является атрибутом солнечных божеств (голова божества из Еркургана, III–IV вв.); в раннем Средневековье используется как медальон, уже с иными культовыми персонажами в магическом охранном кольце из перлов (фрагмент согдийской ткани VII в.). Наконец, в позднесредневековой вышивке в прошлом солярный мотив трактуется как растительный, а перлы обретают характер лиственных завитков

ния типа бляхи, нашиваемого на одежду и распространяемого на Востоке в течение многих веков, еще со времен Ахеменидов (Дьяконова, 1969, с. 81). Считается, что его семантика связана с древними космологическими представлениями. Так, Л.И. Ремпель усматривал в мотиве солнца-розетки, окруженной перлами, часто встречающейся в декоре согдийских оссуариев, «символ светила и царства света, куда вступает усопший» (Ремпель, 1987, с. 13). Н.В. Дьяконова также видит в кольце из мелких кружков некую магическую ограду, охраняющую «тотемное животное или розетку-солнце» (Дьяконова, 1969, с. 94). В любом случае связь мотива с солярной и – шире – космологической символикой несомненна.

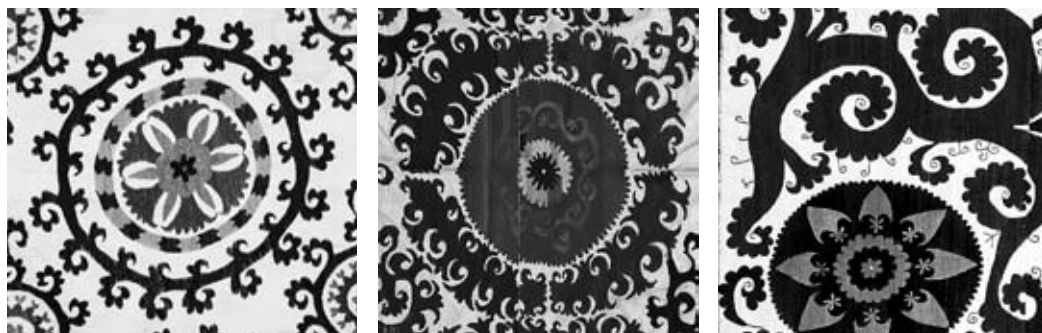
Отношение этого популярного согдийского мотива к космологической символике подтверждается и более ранним материалом. Самый ранний пример – образы солнцеголовых божеств из Тамгалы (середина 2-го тысячелетия до н.э.), связанные с древнейшими солярными культурами Евразии. Тот же мотив встречается на лицах женских божеств крито-микенской культуры (эпоха бронзы, 2800–1100 гг. до н.э.), а также

женских образов этрусского искусства, что дает основание для самых широких выводов в отношении древних связей евразийских культур. Образы божеств с солярной символикой почитались и в Согде: один из примеров – еркурганская богиня с росписью на лбу и щеках в виде круга в окружении перлов (III–IV вв. н.э.) (Искусство и культура, 1991, с. 186).

Генетическая связь медальонов самаркандской вышивки, как и кругов на согдийских тканях, с астральной тематикой несомненна; в этой связи трудно согласиться с О. Сухаревой, что «мотивы астрального характера были чужды для орнаменталистики самаркандских вышивок» (Сухарева, 2006, с. 58). При этом следует иметь в виду, что эти мотивы испытали значительную художественную трансформацию – астральное начало уступает место растительной стилизации, круг из перлов или остролистных фестонов-лучей заменяется широким лиственным кольцом.

Подобного рода переосмысление символов древней космогонии в растительные – явление закономерное, свидетельствующее о постепенном забвении изначального содер-

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ

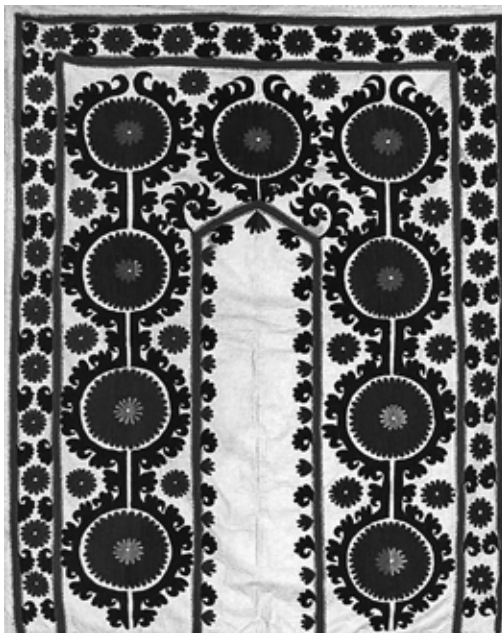


Эволюция солярного охранного кольца в вышивке Самарканда: в более ранних изделиях лиственные завитки еще напоминают по рисунку круг из перлов, однако со временем кольцо превращается в массивный венок, и наконец все более «прорастает» гибкими стеблями, и уже трактуется как «завитки побега бахчевых культур»

жания узора, его декоративной интерпретации. Под влиянием ислама характерный для ранних солярных культов, зороастризма или буддизма космологический мотив приобретает растительную трактовку, как более характерную для новой религии, с ее любимой темой райского сада. Наконец, образ расцветающей природы всегда был ближе бытовому сознанию. В этой связи вполне закономерно, что многие символы народного искусства, чье изображение было освящено традицией, но значение уже забыто, постепенно приобретали растительное истолкование.

Изменение формы узора сопровождалось появлением новых названий. Круглая солярная розетка была известна как *лола* – тюльпан, самый распространенный мотив самаркандской вышивки. Более сложно профилированные розетки обозначаются как *гули анор* (цветок граната) или *кукнор* (головка опийного мака), однако, по сообщениям О. Сухаревой, они быстро выходят из моды. Им на смену приходят не столь замысловатые формы, которые ассоциируются теперь с изображениями овощей – морковью, репой и помидорами (*сабзи, шалгам, баракаджон*) (Сухарева, 2006, с. 61). Таким образом, самаркандская розетка проделывает путь от сакрального астрального символа к мотиву, ассоциирующемуся с обыкновенным овощем.

Такую же замысловатую трансформацию претерпел рисунок «охранного» кольца вокруг розетки – он стал трактоваться как лиственный венок-кольцо. Эволюция этого венка – одна из увлекательных линий развития декора самаркандской вышивки.



Джойнамаз с мотивом оташ-ароба, Самарканд, нач. XX в. (Сухарева, 2006)

Так, венки с довольно длинными зубцами-отростками становится известен как *давранистоки* (круглое-фисташковое, или, как пишет Сухарева, круглое-зеленое), *дойрагул* или *дойра-pistoки* (узор *дойры*, фисташковая *дойра*; или: зеленое в форме бубна), *чамберек* (пьяльцы) (Сухарева, 2006, с. 64): древний сакральный символ полностью профанируется.

В зависимости от особенностей деталировки рисунка мотив назывался также *абрибахор* – весеннее облако, или *тир-у камон* – стрела и лук (также понимался как радуга, или молния) (Сухарева, 2006, с. 65). Фестончатые округлые завитки, закручивающиеся в одну сторону, дали ему новое название – *кичик васа* – щенячки. Считалось, что в основе этой ассоциации – щенячья головка, которые, впрочем, были больше похожи на завитки хвостов (такие кольца также были характерны для ранних вышивок). Эта эволюция форм и названий дает возможность заметить, что утрата смысла древнего космогонического мотива привела сначала к его десакрализации, а позже – появлению множества других названий, корреспондирующихся с его новыми художественными трактовками. Например, расположенные друг за другом однотипные розетки в окружении лиственного венка, образующие единую П-образную композицию на *джойнамазах*, стали пониматься рисовальщицами как мотив *оташ-ароба* (поезда), хотя понятно, что к поезду рисунок имеет лишь ассоциативное отношение (Сухарева, 2006, ил. 14).

Со временем венки все более «прорастают» гибкими стеблями и уже трактуется как *палак*, или «завитки побега бахчевых культур» (Сухарева, 2006, с. 74) – древний солярный медальон в окружении магического кольца астральных кружков-перлов, пройдя несколько кругов превращений, становится в восприятии рисовальщиц простым арбузным усиком. В начале XX в. такого рода побеги были довольно изящны по рисунку, однако со временем они стали приобретать все более монументальную трактовку, утолщаться и заполнять практически все свободное поле вокруг медальонов. Тенденция к массивности лиственных побегов вокруг

медальона-розетки была впоследствии подхвачена в Ургуте, где этот тип рисунка, практически оторвавшись от прототипа, стал одним из ведущих.

Многочисленные трактовки и различные названия лиственного венка – проявление незаурядной творческой фантазии рисовальщиц; вместе с тем в эволюции одного мотива – отражение специфики и динамики развития народного искусства. Старые символы теряли свое значение, превращались в профанные, обыденные, однако становились основой для появления новых форм, обеспечивая преемственность художественной традиции.

В целом цветочная розетка в лиственном венке стала одним из самых популярных мотивов в самаркандской вышивке; изделия с такого рода узорами также можно отнести к типичным образцам, учитывая перекодировку семантики основного мотива.

Рассмотренная группа мотивов – круглые фестончатые и зубчатые розетки, розетки и пальметты в лиственном круге, крестообразные мотивы *чор-широг* – восходит к древнейшему кругу автохтонных космологических и астральных мотивов, демонстрируя преемственность тем и образов в художественной культуре Самарканда. Их устойчивость связана, очевидно, с неизменной ценностью основополагающих идей – продолжением жизни и ее защитой.

Появившиеся в самаркандской вышивке узоры из практики профессиональных художников-орнаменталистов также приобретают новые названия – по ассоциации с различными бытовыми предметами. Так, цветочная пальметта может пониматься как *кафгир* (шумовка) или *рафида* (подушечка для сажания в *тандир* лепешек). Тонкие изогнутые ветви трактуются как *гардани шутур* – узор «шея верблюда». Популярный в Самарканде мотив удлинённого зубчатого листа из цепи *герати*, как и в Бухаре, трактуется как изображение кухонного ножа *корди ош*. Однако генетическая связь мотива с лиственно-цветочным гератским прототипом несомненна. Обычный лист ничего не значил в представлении мастериц, стремящихся наделить свои рисунки апо-



Несомненная генетическая общность связывает популярную композицию самаркандских сюзане – ряды однотипных кустов – с композицией так называемых «кустовых» ковров Кирмана (Иран, XVIII в.). Вместе с тем своеобразие трактовки самаркандского варианта позволяет говорить о его художественной самоценности

тропическим значением, – так и возникло желание трактовать этот мотив как изображение ножа, который считался сильнейшим оберегом. Другой вариант трактовки – *тегча*, уменьшительное от *тег* – лезвие, острый нож.

Изменение форм и названий – явление, типичное для народного искусства: мастерицы стремились приблизить заимствованные узоры к тем понятиям, которые были им ближе. Судя по этим новообретенным названиям, с узорами уже не связывались сколь-либо существенные магические смыслы, они обрели исключительно декоративную функцию. Подчас мотивы назывались просто *джингила* – завиток, это название давалось тогда, когда «семантика мотива забыта или ее не знали, так как мотив был заимствован» (Сухарева, 2006, с. 69).

Другой известный вариант самаркандской вышивки – ряды веерообразных пальметт в полукруге листовых цветоножек (сам стебель понимался как *айланма* – завиток). Такого рода узор также унаследован из эпохи раннего Средневековья, его прототип – аналогичные мотивы в согдийском металле (ряд пальметт в полукруге цвето-

ножки – типичный мотив декора кружек VIII в.). Дальнейшие корни мотива апеллируют к позднеантичным образцам, в частности к римско-византийскому растительному узору, восходящему к рисунку виноградной лозы (Маршак, 1971, с. 62). Вместе с тем если говорить о текстильных композициях, то здесь прослеживается еще один аналог, а именно – все те же кирманские «вазовые» ковры с пальметтами, размещенными на стыке формирующих структуру композиции волнообразных линий. Эти синусоиды трансформируются в исполнении самаркандских мастериц в полукруг цветоножки. Возможно, композиции «вазовых» ковров, формировавшиеся на общемусульманском наследии, выступали своего рода импульсом, напоминающим мастерицам о более ранних традициях искусства, в том числе собственно самаркандских.

Наконец, третий вид узоров самаркандских вышивок состоит из расположенных на центральном поле одинаковых цветущих кустов (этот тип совершенно новой для местной вышивки композиции получает популярность, согласно О. Сухаревой и Г. Чепелевцевой, с конца 80-х гг. XIX в.). Такого



Джойнамаз с круглыми розетками – трансформированными мотивами кучкорак. Такие узоры были широко распространены в вышивке сельских районов, население которых еще сохраняло связь с традициями кочевой культуры. Самаркандская область, начало XX в. (Сухарева, 2006)

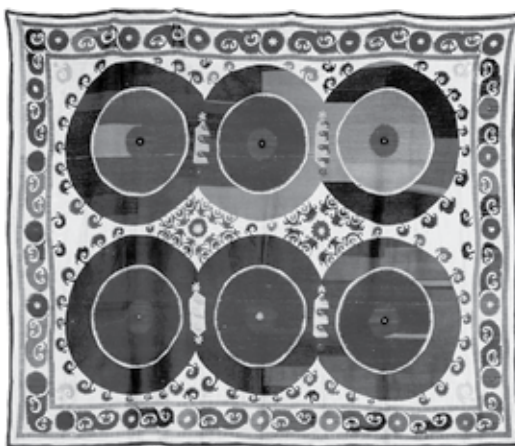
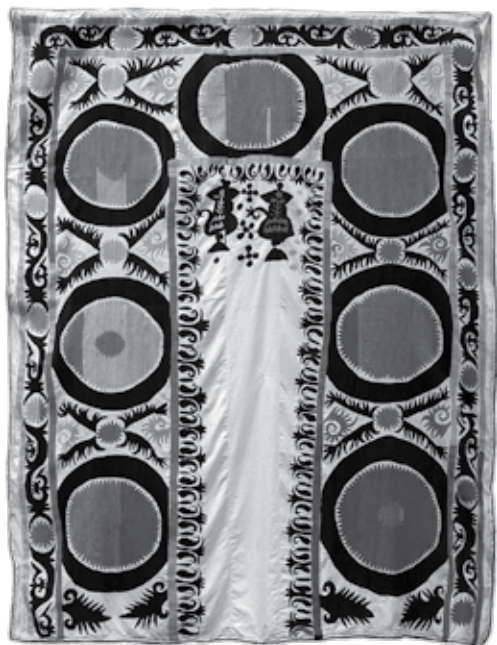
рода композиции встречаются на головных и поясных платках – *карсах*, *сюзанах* и *болинпушах*. Цветущий куст – один из классических, широко распространенных мотивов в искусстве мусульманского Востока, он встречается практически во всех видах ремесел – росписях и резьбе по дереву и ганчу, керамике, вышивке и коврах почти всех районов. Однако как вид специфической текстильной композиции конца XIX – нач. XX в. он, на наш взгляд, также связан с кирманскими коврами, известными как кустарниковые (*Shrub rugs*, XVII в.). Отмечаемое исследователями столь неожиданное появление этой композиции в самаркандских *сюзанах* дает основание говорить о ее заимствованном характере: вероятно, она возникла под влиянием привозных ковров, рисункам которых мастерицы стремились подражать. Ориентация самаркандских мастериц на

ковровые узоры не сводилась к слепому подражанию, она всегда была результатом творческой интерпретации, осмысленного художественного процесса, который в первую очередь выражал локальные эстетические категории и приоритеты.

На орнаментальный багаж вышивальщиц Самарканда определенное влияние оказало и искусство провинции, в первую очередь ковры скотоводческих племен, живших компактно или разбросанно на территории области. Таких мотивов немного, в основном они встречаются в вышивке сельского пригорода, где жили узбеки, сохранившие родо-племенные традиции кочевого прошлого. Это рога барана (*кучкорак*); крупные вышивки с рисунком рогов в виде парных закрученных спиралью завитков имели широкое распространение как в Кашкадарьинской, так и в Самаркандской области в конце XIX в. Рисунок рогов фиксировался, в частности, на *сюзанах* с характерным красным фоном и свадебных простынях *руиджо*. Вероятно, простыни с таким узором имели символическое значение, так как рога барана издавна олицетворяли производящую силу, потенцию, мужское начало. Данный мотив выступал также в качестве оберега, предохраняя будущее потомство: известно, что «если в семье умирали в младенчестве дети, то новорожденного мальчика нарекали Кучкоракком» (Сухарева, 2006, с. 61).

Другой элемент – круглая фестончатая розетка, разделенная крест-накрест на четыре равных сегмента, – трансформированный элемент *кучкорак* или *муйиз-нуска* (букв. узор рогов), заимствованный из ковров узбеков Нураты и Самаркандской области (встречается в декоре *сюзанах*, *джойнамазов* и *болинпушей* Самарканда и Ургута). Это самый популярный элемент орнаментики многих кочевых народов, со временем получивший широкое распространение в искусстве оседлоземледельческих племен. Наиболее ранний пример данного мотива дают нам войлочные ковры Пазырыка (Горный Алтай, VI–V вв. до н.э.), где он встречается в оформлении бордюра известного войлочного ковра с изображением всадника и богини. Далее распространение мотива шло с востока на

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Развивая традиции самаркандского дизайна, ургутская вышивка демонстрирует новый стиль, где абстрактные геометрические композиции все более отдаляются от классического декора. Руиджо и сюзанае, 1-я половина XX в., село Гус Ургутский район Самаркандской области. Коллекция Мамута Чурлу

запад и было связано с миграцией носителей кочевой культуры. Канонизация формы не исключает разнообразия ее трактовок в зависимости от вмещающей среды.

Этот универсальный мотив известен в искусстве всех тюркских народов; его широкое использование можно объяснить лишь одним обстоятельством – он обладал очень важным значением. Этот емкий, полисемантический символ вобрал в себя важнейшие понятия, определяющие жизнь степных народов, – Солнце (крест), а также потенция, продолжение жизни, плодородие (рога). В целом с мотивом связаны идеи изобилия, богатства, покровительствующей силы, т.е. ценности, имевшие главенствующее значение в жизни скотовода, чья жизнь и деятельность была тесно связана с природой. Данный мотив можно считать элементом жизни, ее гарантом, имеющим общее благопожелательное значение. В коврах, узоры которых зачастую отражали родовые особенности, этот элемент не был племенным знаком, ему выпала роль общетюркского универсального символа, вбирающего в себя жизнеутверждающие, благопожелательные и охранные понятия. В вышивке мотив за-

метно флоризуется, уподобляется цветочной розетке, тем не менее сохраняет значение благопожелательного знака.

Подводя итог, можно отметить, что декор самаркандской вышивки XIX – начала XX в. был связан с наиболее архаичными местными пластами искусства, что позволяет рассматривать Самарканд как один из важнейших центров зарождения этого вида художественной деятельности. Часть узоров восходит к местным художественным традициям оседло-земледельческих и степных кочевых культур (древнейшие автохтонные астральные и растительные мотивы, при этом каждый из них является звеном в цепочке трансформаций, корни которых восходят к более ранним историческим эпохам), часть является результатом влияния популярных в странах мусульманского Востока текстильных композиций, созданных по эскизам профессиональных художников. Особую роль в формировании самаркандских узоров сыграли традиции согдийского текстиля.

Содержание узоров широко варьировалось – от отголосков тотемных культов, огнепоклонничества и солнцепоклонничества до вполне реальных, приземленно-бытовых

предметных форм, окружающих женщин в их повседневной жизни. В середине XX века в вышивке появляется советская символика – пятиконечные звезды в центре круглых розеток, пропагандистские надписи, но эти нововведения носили временный характер. В целом, несмотря на утрату сакрального начала, вышивка Самарканда выступает как уникальное явление позднесредневековой у-

дожественной культуры Узбекистана; она сохранила в своих узорах древнейшие архетипы и отразила взаимодействие различных художественных традиций (городских, сельских оседлоземледельческих, степных) благодаря взыскательности вкуса и богатству фантазии рисовальщиц. Авторитет вышивки Самарканда проявился и в ее воздействии на соседние центры – Ургут, Каттакурган, Джизак.

Ургутский супрематизм

На протяжении XX в. в Самарканде оставалось все меньше женщин, помнивших навыки мастерства, однако традиции самаркандского стиля сохранил и развил провинциальный Ургут, небольшой населенный пункт в 40 км к юго-востоку от города, который и в настоящее время является известным центром вышивки. Здесь до сих пор господствуют композиции, сложившиеся в Самарканде начала XX в. и доведенные до максимальной выразительности, – крупные розетки в обрамлении широких лиственных колец. Вместе с тем ургутские рисунки по сравнению с самаркандскими более просты и грубоваты. Сохраняется и лаконичная трехцветная гамма – бордовые, малиновые, красные розетки в окружении черных колец.

Интересный пример развития самаркандского стиля демонстрирует *руиджо* 1-й половины XX в. из села Гус Ургутского района (коллекция Мамута Чурлу). Композиция вышивки стандартная, в виде П-образной арки, по трем сторонам которой размещены семь крупных медальонов в обрамлении венков. Медальоны и венки максимально упрощены и предстают как мелкозубчатые бордово-фиолетовые розетки в кругу черного кольца по белому полю основы. Между медальонами – Х-образные растительные мотивы, как производное от бывших лиственных рисунков. Более детально прописаны бордюры – по внешнему краю каймы размещен побег-*ислими*, по внутреннему – цепочка мотивов *албасты-бодом*. Весь декор связан с оберегающей магией – медальоны с акцентированной цветом сердцевинной воспринимаются как популярные в народе аму-



Фрагмент вышивки с примером так называемого бесфоновго декора, для которого характерна равноценность и взаимозаменяемость узора и фона

леты – бусины-*козмунчок* (Rudyk, Churlu, 2010, с. 7), стилизованные ветки поддерживают идею плодородия. Однако главный семантический акцент сделан на изображении двух кувшинов. Они размещены в совершенно несвойственном им месте – в верхней части *руиджо*, на фоне арочного проема, что придает общему художественному решению ярко выраженное своеобразие. Такой прием сразу вызывает в памяти свисающую в арке лампада на турецких и иранских молитвенных коврах. Очевидно, сам принцип был подсмотрен рисовальщицей на одном из привозных *джойнамазов*, однако вместо светильника рисовальщица размещает в арке два кувшина – как явный намек на молодоженов, для которых была предназначена эта простыня (Rudyk, Churlu, 2010, с. 7). Так в одном изделии совместились и исламская художественная традиции, и



Изображение чайников широко распространяется в ургутской вышивке второй половины XX в. Чойшаб, XX в. Коллекция Фонда Марджани

ее народная трактовка, позволяющая расширять смысловые значения магического рисунка вышивки.

При всей преемственности традиции ургутский дизайн представляет собой качественно новый этап в развитии рисунка – самаркандский лиственный веночек зачастую превращается в сложно-рельефный декоративный мотив, который, «разрастаясь», заполняет собой все поле вышивки. Оставшиеся небольшие просветы белой ткани основы обретают при этом важную декоративную функцию – они воспринимаются как тонкий графический узор, белый рисунок на черном фоне. Интересно, что данный декоративный эффект, известный как бесфоновый узор (узор одновременно выступает в роли и фона, и узора, и наоборот), типичен для художественной культуры кочевников, раньше в вышивке самаркандской школы он не встречался.

Очевидно, в вышивках Ургута прослеживается влияние степной культуры, что не случайно – вблизи этого небольшого города, где жили преимущественно таджики, были расположены поселения кочевых в прошлом узбеков и казахов. В их среде испокон веков было развито производство войлочных ковров, один из приемов изготовления которых – мозаичный – и стал основой для

появления бесфоновых узоров. Сам способ подразумевал наличие двух слоев войлока разных цветов, наложенных друг на друга, из которых вырезался узор будущего ковра. Затем вырезанный узор одного войлока вкладывался в фон другого, образуя, таким образом, зеркально отраженные композиции, различающиеся по цвету (Маргулан, 1986).

Этот пример кочевнических приемов в искусстве оседлого населения – не исключителен. Так, керамика Гурумсарая демонстрирует аналогичный прием бесфонового узора в декоре ляганов и кувшинов. Ее монументальный, архаичный декор состоит из криволинейных орнаментов, образующих контрастные бирюзово-белые композиции, которые изначально были характерны для войлочных ковров-алакиизов.

Оригинальные ургутские узоры – заключительный этап в эволюции древнейшего изобразительного мотива – розетки-солнца; солярный знак древности трансформировался в медальон в обрамлении разросшихся, широких зубчатых побегов. Стилизованное лиственное кольцо сохраняет свой черный цвет, но зеленый все же появляется в некоторых деталях – центре розеток, вставках и проч.

Во второй половине XX в. цветовая палитра местных вышивок становится разнообразнее, а декор превращается в поле для смелых экспериментов, приводящих к появлению абстрактных геометрических композиций, где уже с трудом различима связь с классическими узорами. Фантазия рисовальщиц неисчерпаема – она может поспорить с работами известных европейских художников-абстракционистов. Все чаще в ургутской вышивке используются изобразительные мотивы, например *кумганы*, а также европейские фаянсовые чайники и пиалы как символы достатка и гостеприимства. Их изображения встречаются на *сюзана*, *ним-сюзана*, *джойтушах*, *руиджо* и проч. Ургут и поныне остается активно работающим центром вышивки, где художественное наследие не сковывает творческих поисков, вырывающихся за пределы привычных для нас представлений.



Джизак: образ храма в узорах сюзанае

Архаичность и явный консерватизм декора джизакской вышивки побудили нас подвергнуть ее специальному рассмотрению. Джизак – небольшой город, возникший на Великом шелковом пути в живописном оазисе у подножия гор Нуратау. Богатая история края, хранящего согдийское и темуридское культурное наследие, разнообразная этническая среда, особенности местной природно-климатической и ландшафтной среды – все эти факторы нашли свое отражение в местной вышивке. Так, ее колористическая гамма словно воплотила в себе характерные краски джизакской природы – залитые жарким солнцем скалистые горы в сочетании с глубокими, прохладными тенями оазисов.

С 1756 по 1866 г. Джизакское бекство входило в состав Бухарского эмирата; население города насчитывало более 20 тысяч человек. Однако в своих эстетических пристрастиях местные мастерицы тяготели не к растительно-цветочному стилю столичной Бухары, а к древним астральным символам, что сближало их изделия с продукцией соседнего Самарканда, расположенного в 90 км к северо-востоку. Общность джизакской и самаркандской вышивки отчетливо прослеживается на уровне декора; генетическая связь обоих центров – несомненна.

Вышивка Джизака – *сюзанае*, *руиджо*, *болитпуши*, *чай-халта* и др. – это крупные элементы декора, брутальный, экспрессивный рисунок и насыщенный колорит. С тех пор

как на местных рынках появился фабричный текстиль, мастерицы стали использовать в качестве основы ткани оранжевого и желтого цвета, реже – фисташковые и зеленовато-синие. Предпочтение отдавалось оранжевому: «джизакские вышивальщицы из всего разнообразия завозившихся в Среднюю Азию русских фабричных тканей выбрали одну из них – оранжевую плотную ткань вроде тика и остались верны своему выбору до конца» (Сухарева, 2006, с. 98). В орнаменте доминирует малиновый тон розеток в обрамлении темно-зеленых или синих колец с широкой черной окантовкой.

Как и в самаркандских, в джизакских *сюзанае* основное внимание уделено крупным розеткам в обрамлении декоративного венка; девять одинаковых розеток на среднем поле в три ряда составляют типичную композицию покрывала. Однако специфика местного рисунка проявляется в большей, по сравнению с самаркандским, архаичности и условности, отсутствии столь явно выраженной флоризации рисунка. Так, розетки, имеющие в самаркандской вышивке явно выраженную растительную трактовку, выглядят как массивные однотонные круги с зубчатым контуром, а обрамляющие венки распадаются на несколько «орбит». Внутреннее обрамление таких «венков» представляет собой круг с фестончатым внешним краем, следующее кольцо состоит из чередующихся черно-белых W-образных элементов, наконец, наружный – это круг,

декорированный своеобразными зубчато-лиственными элементами, концы которого в верхней и нижней части розетки отогнуты наружу в разные стороны. Между основными розетками *ой* расположены мотивы поменьше, в которых без труда узнаются «проросшие» формы *чор-чирога*, с цветком посередине и сложными по профилировке листьями по краям. Такой тип композиции – ряды кругов-медальонов, чередующихся в шахматном порядке с мотивами меньших размеров, типичен для согдийских тканей; более того, стилизованные формы *чор-чирога* сразу заставляют вспомнить согдийские крестообразные мотивы, использовавшиеся между основными медальонами. Нельзя не заметить, что джизакские *сюзаны*, как и самаркандские, сохранили композиционную структуру согдийского декора, утратив сюжетные изображения на фоне медальонов и заменив круги из перлов кольцом из чередующихся черно-белых W-образных элементов.

Особое внимание джизакские мастерицы уделяют оформлению углов серединного поля, помещая туда треугольные мотивы *туморча* – обязательный мотив джизакской вышивки. «Видимо, – пишет Сухарева, – этот мотив действительно означает амулетик, которому в Средней Азии придавалась традиционно треугольная форма. “Подвески” на амулете джизакского орнамента говорят о том, что это ювелирное украшение» (Сухарева, 2006, с. 97). Действительно, такого рода украшения в виде футляров разных форм, в том числе треугольной, – *туморы* – были популярны у населения еще с доисламского времени; они имели как декоративное, так и сакральное значение, связанное с верой в их защитную, магико-охранительную функцию (Гюль, 2008). Изначально *туморы* содержали колюще-режущие предметы – иглу, острый кусочек коралла или просто стекла с режущим краем, лечебно-заговорные травы, соль, клочья овечьей или верблюжьей шерсти, запах которой оберегал от скорпионов и змей, пряные специи, с резким ароматом – все это распугивало злых духов и помогало уберечь человека от злых чар. Позже, с приходом ислама, в *тумор* стали вкладывать небольшие листки бумаги с текстом молитвы

из Корана. В любом случае *тумор* на протяжении многих веков играл роль сильного оберега, в связи с чем не случайно его появление в народной вышивке по углам серединного поля как гарантированная защита всего пространства. Изображение *туморов* встречается также в других видах художественного текстиля – на бухарских *адрасах*, узбекских *килимах* и беширских коврах (Туркмения).

Декор джизакских *сюзане* вновь побуждает нас обратиться к вопросам идеологии доисламского времени (до арабского завоевания Джизак был одним из крупных городов Уструшаны, входившей в состав Согда). Мотивы *чор-чирог* апеллируют к зороастризму, а круги – к астральной символике; какая связь может существовать между ними?

Средневековые арабские источники, к примеру хроники ат-Табари (IX–XI вв.), упоминают наряду с согдийскими «храмами огня» и «храмы идолов», намекая на отличие иранского зороастризма от родственных зороастризму культов Согда; арабский хронист Белазори в рассказе об осаде Самарканда Кутейбой также пишет о передаче арабам «домов идолов и огня» (Беленицкий, 1954, с. 56). Обычно «культ идолов» выступает в источниках как более древний, чем культ огня, и, более того, враждебный зороастризму. Однако очевидно, что на территории Средней Азии происходит слияние элементов обоих верований: «сосуществование различных религиозных систем в Средней Азии до вторжения арабов давало широкий простор для синкретизации отдельных культов и их взаимного воздействия» (Беленицкий, 1954, с. 62). Возможно ли связать этих загадочных идолов с медальонами джизакских *сюзане*? Те же источники сообщают, что идолы изображались в виде антропоморфных фигур и символизировали небесные светила, планеты (Беленицкий, 1954, с. 61–62). В этой связи вполне логично предположить, что медальоны-планеты выступают как отголосок астрального культа, где антропоморфные символы заменяются в народной интерпретации кругами-планетами.



Тумор (амулет) – неперенный мотив джизакской вышивки, размещаемый по углам серединного поля. Справа – ювелирный тумор-амулетница, нагрудное украшение. Маргилан, нач. XX в.

Известно, что астральный культ, включавший в себя поклонение планетам – Солнцу, Луне и прочим, возник еще в эпоху бронзы в Месопотамии как дитя ассиро-вавилонской астрологии. Позже он был привнесен в Среднюю Азию манихеями, которые, в частности, основали в Самарканде свою общину. Вместе с тем поклонение светилам было издавна известно и в самой Средней Азии. В частности, близ Джизака еще в 1960-е гг. был обнаружен курганный комплекс, культурное предназначение которого связывается с сакским календарем (Булатов, 1988); такого рода сооружения отражали астрономические познания кочевых племен.

Последователи астрального культа верили, что планеты «предводительствуют людьми», оказывают влияние на их общественную и семейную жизнь. Они призывали в своих молитвах «Солнце, Луну и еще пять планет, называя их “лучезарными богами” и считая тенями духов предков»; в честь священных планет возводились храмы, где поклонялись олицетворявшим планеты антропоморфным идолам (Беленицкий, 1954, с. 49). Средневековая литература сохранила описание этих идолов – фигур, олицетворявших планеты: Луны, Марса, Меркурия, Юпитера, Венеры, Сатурна и, наконец, Солнца, известны также их изображения на согдийских оссуариях. Поклонение идолам сопровождалось верой в их покровительствующую, оберегающую силу.

В Согде культ планет, восходящий к анимистическим представлениям, сосущество-

вал с зороастризмом, создавая некие синкретичные формы: «когда арабы пришли в Согд, они увидели, что в храмах, в которых горел огонь, почитали и изображения богов, “дома огня” одновременно выполняли функции “домов идолов”» (Беленицкий, 1954, с. 56). Это своеобразие согдийской религии нашло отражение в строках договора 712 г. самаркандцев с арабами: «И заключил Кутейба с ними мир на [условиях выплаты] 2 тысяч дирхемов сразу и 200 тысяч дирхемов каждый год, и трех тысяч голов рабов, среди которых нет ни ребенка, ни старца, и того, что в домах огня из украшений идолов (ал-Куфи)» (Шкода, 2006, с. 4).

Таким образом, согдийская религия представляется как форма зороастризма, в которой «основным ритуалом было возжигание огня перед изображениями богов. Именно это своеобразие согдийского зороастризма позволило мусульманским авторам первых веков ислама назвать согдийские храмы “домами идолов”» (Шкода, 2006, с. 5).

Култ семи планет способствовал и формированию известного согдийского календаря, самого прогрессивного на то время, насчитывшего 27–28 лунных станций, с членением месяца на недели, а недели – на семь дней, где каждый день был посвящен определенной планете: «Михш заман – день Митры (Солнца) – воскресенье; Мах заман – день Луны – понедельник; Варахан заман – день Марса – вторник; Тир заман – день Меркурия – среда; Ормазд заман – день Юпитера – четверг; Анахид заман – день

Венеры – пятница; Кайван заман – день Сатурна – суббота» (пер. А. Фреймана); этот календарь VIII в. был обнаружен в руинах замка на горе Муг (Беленицкий, 1954, с. 48).

С приходом ислама храмы небесных богов-планет разрушались или переустраивались в мечети, их статуи сжигались. Расплавленные слитки золота и серебра – все, что оставалось от фигур и пожертвованных им ювелирных украшений. Но, несмотря на гонения, культ идолов сохранялся почти до середины IX в. (Беленицкий, 1954, с. 60, 61).

Этот экскурс в историю позволяет предположить связь между древним астральным культом и декором джизакских *сюзане*: очевидно, вышивки сохранили отголоски поклонения одновременно и небесным планетам-богам, и алтарям огня, что, судя по всему, было широко распространено в народной среде. Медальоны могли символизировать божеств-покровителей, планеты на небесном своде. Сохранение отголосков поклонения планетам свидетельствует о вере в очищающую, оплодотворяющую силу Солнца, Луны, других звезд (Борозна, 1975, с. 289).

Таким образом, декор вышивок складывается в логичную, законченную картину: перед нами возникает символический образ храма, где алтари с горящим огнем (мотивы *чор-чирог*) устанавливались перед изображениями богов-планет (круглые медальоны). Одновременно это и картина гармоничного мира – Вселенной с планетами-звездами, охраняемыми горящим огнем. Такой сюжет можно рассматривать как отголосок древнейшего астрального культа, который был известен на территории Согда в домусульманский период.

Также вероятна версия о связи декора *сюзане* с согдийским календарем, где каждый круг-медальон мог символизировать определенный месяц или день недели. В этой связи количество кругов на *сюзане* также, очевидно, имело определенное значение.

О том, что аналогичный декор имели и самаркандские вышивки, свидетельствует *болинпуш* середины XIX в., из коллекции Самаркандского музея, а также *сюзане* с утратами фрагментов из коллекции Фонда Марджани. На их центральном поле изо-

бражено пять круглых крупных розеток-светил, и с двух сторон между ними – два мотива *чор-чирог*. Если рассматривать эту композицию как символическое храмовое пространство, то она также находит подтверждение в средневековых источниках. Так, в одном из пехлевийских текстов сасанидского времени говорится: «В Самарканде семь святилищ огня... Проклятый Афрасиаб, туранец, сделал каждое из них пристанищем демонов...» (Альбаум, 1960, с. 31). Цитата показательна: она вновь намекает на непростое положение зороастризма в Согде, а также свидетельствует о том, что храмы огня одновременно были домами идолов, которые, как мы отметили выше, ассоциировались со священными планетами на небесном своде.

В дальнейшем эта композиция встречается в Самарканде все реже и реже, под влиянием новых веяний и вкусов *чор-чирог* заменяется более мелкими по форме розетками, однако провинциальный Джизак сохранил архаичную версию, вполне убедительно подтверждающую сведения средневековых источников о специфике доисламских храмов и верований Согда.

За многие века ислама культ небесных светил канул в лету, однако «информация» о нем закодирована в вышивках Самарканда, Джизака, Ташкента, Сурхандарьи. Народное искусство сохранило древние символы, как и веру в их магическую силу, однако композиции в целом были переосмыслены с точки зрения бытовой магии. Так, девять кругов на джизакских *сюзане* стали восприниматься как девять месяцев, положенных для вынашивания ребенка. Это время – самое важное и одновременно опасное в жизни женщины, и потому к символам девяти месяцев были привлечены многочисленные амулеты, обеспечивающие защиту и предохраняющие от глаза. В числе амулетов – и светильники *чор-чирог*, и упомянутые заговоренные *туморы* по углам серединного поля, и магические крути защиты (охранные кольца) вокруг медальонов-месяцев – круг из знаков W предохранял от глаза, как и внешний разомкнутый круг, который трактовался как изображение двух ножей («в Джизаке... ножи



Забвение старых смыслов узоров приводит к появлению новых: растительные завитки, которыми «прорастает» светильник чор-чирог, понимаются джизакскими вышивальщицами как фигурки ящериц и сов

приобрели форму полуколец, сохранив от реального прототипа лишь отгибающиеся концы» (Сухарева, 2006, с. 97).

Абрисы лиственных мотивов на среднем поле принимали столь причудливую форму, что ассоциировались у мастериц с изображениями ящериц и сов, которые будто бы также защищали будущую мать. Так древний культ небесных светил трансформировался в народном сознании в защитную магию, направленную на благополучный исход родов.

В аналогичной стилистике были выполнены джизакские свадебные простыни *джойпуши* (также для них используется наименование *яккандоз*); они несли в себе символы покровительствующих небесных светил, охраняемых пестрыми защитными поясками, а также двумя треугольными *туморами* в верхней части композиции. В оформлении этого вида изделий выработался некий стандарт, что позволяет говорить о серийном производстве, по заказу. В качестве основы использовалась хлопчатобумажная ткань

оранжевого цвета, в узорах – синий, бордовый, черный, белый цвета. В верхней части П-образной композиции размещалась крупная розетка *ой* в нескольких кольцах магической защиты; по две меньшие розетки располагались в левой и правой боковых частях. Специфика джизакских *джойпушей* заключалась в том, что узоры располагались и внутри арочного проема, который в других центрах обычно оставался невышитым – здесь располагался такой же небольшой медальон в сопровождении цветочных мотивов. Мы можем лишь строить предположения о смысле этого приема; возможно, дополнительный медальон символизировал идею слияния, плод, новорожденного и вышивался позже, после появления на свет ребенка.

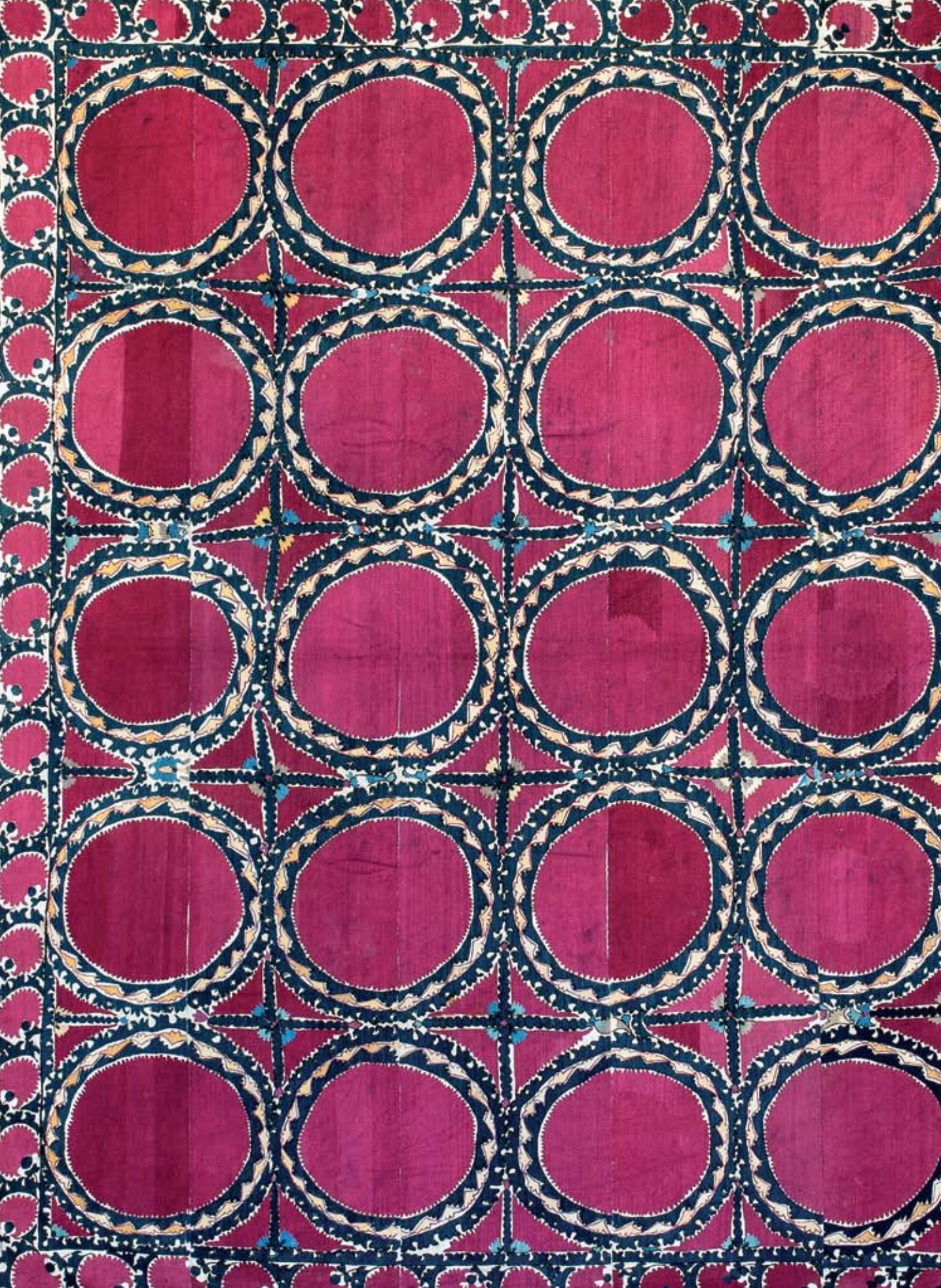
Более поздняя джизакская продукция демонстрирует упадок стиля – декор становится массивным, грубоватым, мелкие элементы орнамента исчезают, шов укрупняется, придавая вышивке небрежность. Тем не менее джизакские *сюзаны* и *яккандозы* все еще сохраняют особую экспрессию рисунка, тяготеющего к абстракции, стихийную брутальность форм, пронзительность цветовых решений, где по-прежнему доминируют оранжево-малиновые сочетания.

В целом вышивка Самарканда и ближайших к нему центров – Ургута и Джизака – представляет собой устойчивую, самобытную школу, сохранившую архаичные формы декора. Большая часть ее узоров связана с зороастрийским наследием, а также солярными и астральными культурами раннего Средневековья.

Интересно, что призывы в честь небесных светил сохранились даже в практике таджикских и узбекских шаманок Самарканда, которые во время обрядов пели:

**Во славу Неба, которое держится без столбов,
Во славу Звезд, которым несть числа,
Во славу прекрасного Солнца,
Во славу прекрасной Луны,
Во славу прекрасной Земли**

(Муродов, 1975, с. 112).



Ташкентские палаки: парад планет

Ташкент, столица Узбекистана, известный в средние века как Мадинат-аш-Шаш, Бинкет, – один из древнейших урбанистических центров региона. На протяжении большей части XIX в. город находился в подчинении то Кокандского ханства, то Бухарского эмирата; с 1865 г. он становится главным городом Сырдарьинской области и столицей Туркестанского генерал-губернаторства.

Как и в других центрах, в основном до нас дошла ташкентская вышивка так называемого колониального периода – со второй половины XIX в., более ранние образцы не сохранились. Более того, как утверждает М. Бикжанова, до завоевания края и первое время после завоевания крупная декоративная вышивка не была широко распространена в силу малой обеспеченности народа (Бикжанова, с. 3). Однако вполне вероятно, это был лишь спад временного характера. К ташкентской вышивке примыкает продукция близлежащего Пскента; изделия обоих центров объединяет художественная и технологическая общность.

Декоративные характеристики этих вышивок настолько своеобразны, что сразу выделяют их из всего круга узбекского художественного текстиля. Здесь доминируют крупные круги, сплошь «залитые» локальным малиновым или бордовым цветом; такой смелый, даже агрессивный дизайн придает изделиям Ташкента и Пскента гипнотическую выразительность. Круглые медальоны сочетаются с тщательной и

дробной прорисовкой мельчайших деталей, с вкраплениями дополнительных цветов, подобных драгоценной инкрустации. В результате общий образ строится на контрасте: на первый взгляд монументальный узор ташкентских и пскентских вышивок вблизи оказывается удивительно тонким, ювелирно разработанным. Поражает и техническое исполнение: поверхность кругов, вышитых в технике *босма*, отличается идеально ровной фактурой; равномерное расположение стежков, закрепляющих нить настила, создает красивый рельеф в виде диагональных рубчиков. Однотонность крупных узоров, все тех же красных кругов, иногда нарушается особым приемом разработки мотива, при котором круглый медальон разбивается на несколько концентрических полос с зубчатым краем. Детали рисунка, например мельчайший зубчатый край огромных кругов-медальонов, или узоры окружающих их концентрических колец, выполнены тончайшими стежками, с максимальной тщательностью. Такая вышивка требовала поистине исключительного терпения.

В традиционный комплекс крупных декоративных вышивок Ташкента и связанного с ним Пскента входили *палак* и *гулкурпа*, заменяющие здесь *сюзаны*. Также было распространено производство *чойшабов*, *джойнамазов*; с 1880-х годов фиксируются также *зардевор*, *дорпеч*, *кирпеч*, *яккандоз-палак*, *козик-лунги* (Бикжанова, с. 4).

сады небесные и сады земные

Гулкурпа, Ташкент, кон. XIX – нач. XX в.
Коллекция Государственного музея
искусств Узбекистана, Ташкент

Вышивка *гулкурпа* (букв. цветочное или вышитое одеяло) имела в среднем размеры 220x230; в конце XIX – нач. XX в. она использовалась для декора стен, размещаясь с двух сторон от основного *палака*. Вместе с тем, судя по названию, ранее этот вид изделий служил покрывалом или одеялом для постели новобрачных. Об этом свидетельствует и поговорка – «*гулга гул кушимин*» (да присоединится к цветку цветок), с которой украшали постель молодоженов (Бижанова, с. 22). В 1890-е гг. вошли в обиход *гулкурпа* с основой из черного бархата, в чем усматривается влияние Казани и Азербайджана (экземпляр азербайджанской вышивки на черном бархате, в частности, хранится в фондах Государственного музея искусств).

Стандартный декор *гулкурпы* – восьмиконечная звезда или фестончатый медальон в центре серединного поля, от которого по углам отходят четыре цветочных куста. Какие-либо дополнительные мотивы на свободном фоне отсутствуют, что в целом придает композиции графичность и воздушность. Кайма широкая, с основной полосой и двумя узкими каемками, ее обрамляющими. Основная полоса декорирована такими же, как на серединном поле, цветочными кустами, расположенными на расстоянии друг от друга, без дополнительных элементов.

Общее решение декора *гулкурпы* – модификация все той же классической схемы *лачак-турундж*, ее варианты характерны также для вышивок Нураты, Бухары, Шахрисабза. В этой связи можно сделать вывод, что Ташкент вошел в круг распространения популярных в искусстве ислама схем, однако трактует их по-своему, в упрощенном варианте. Цветочные кусты в отличие от нуратинских не столь богаты и разнообразны, в большей степени тяготеют к ферганским. Очевидно, ташкентские *гулкурпы* связаны одновременно и с бухаро-нуратинскими, и с ферганскими изобразительными традиция-

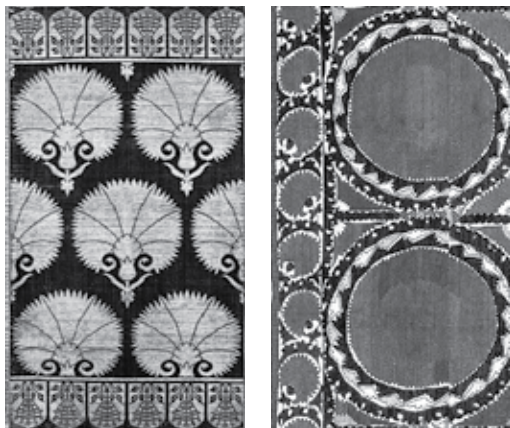


ми. Ферганские влияния вполне объяснимы – Ташкент одно время входил в состав Кокандского ханства.

Учитывая культовую функцию *гулкурпы* как свадебного одеяла, семантика его декора, как и вышивок других центров с цветочными кустами, читается легко – по закону парциальной магии кусты должны были передать молодоженам силу своего цветения, обеспечить плодовитость невесты; композиция в целом несла в себе идею божественного покровительства природных сил. Роль цветущих ветвей отмечается и в обрядовой практике жителей Ташкента: во время обряда *юз курар* (смотрение лица), проводимого на второй день после свадьбы, молодуху в *парандже* (несколько белых платков, закрывающих лицо) представляли новой родне, и специально приглашенный мальчик с помощью веточки обязательно фруктового, а не бесплодного дерева открывал ее лицо. Считалось, что плодоносные, животворные свойства дерева через веточку передадутся молодой и она будет также плодотворной (Бижанова, с. 23).

Предельно лаконичен и выразителен декор ташкентских и пскентских *палаков* (от арабск. *фалак* – небо, небесный свод). Композиционное решение этой группы выши-

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Типичный ташкентский узор *олма-гул* в оформлении бордюра на фрагменте справа ассоциируется с изображением гвоздик в декоре турецких османских тканей. Слева: фрагмент бархатной ткани, Османская Турция, XVII в.

вок переключается с *гулкурпой* – как правило, это та же центрическая схема, с крупным медальоном и меньшими узорами по углам серединного поля, однако вместо растительных мотивов здесь господствуют монументальные однотонные круги. Также в отличие от *гулкурпы*, кайма *палаков* – узкая, в качестве декора здесь чаще используется побег лиственных мотивов, разрозненные ланцетовидные листья, либо такие же, как на серединном поле, круги.

Палак – почти квадратное по формату панно, в среднем 3х3 м; основным мотивом его декора являются круги *ой* (букв. месяц, также Луна в полной фазе), понимаемые как астральные знаки, которые плотно заполняют поверхность ткани. Считается, что, чем старше *палак*, тем больше этих медальонов *ой*. В колорите доминирует локальный темно-красный, бордовый цвет, несущий сильный энергетический и эмоциональный заряд. Насыщенность и богатство цвета *палаков* достигались и за счет крашения нитей мареной (*руян*).

В представлении носителей культуры *палак* наделялся огромной магической силой: «символизировавшая само небо вышивка должна была защитить молодую от злых духов в самый опасный период ее жизни – *чилья*»; «даже в тех случаях, когда в приданом невесты не было *палака*, его ничто не могло заменить, и обычно брали на временное пользование таковой у родственников или знакомых» (Бижанова, с. 24).

Тема небесных светил в *палаках* была разнообразной: *ой-палак* – вышивка с изображением Лун (лунное небо), *юлдуз-палак* – вышивка с изображением звезд (звездное небо), *беш ойлик-палак* – вышивка с пятью Лунами, *он икки ойлик-палак* – вышивка с двенадцатью Лунами, *фалак* – небосвод и проч. Пожилые информаторы сообщали, что в прошлом были даже *кырк ойлик-палак* – вышивки с 40 Лунами *ой* (Бижанова, с. 26). Ряды однотонных кругов образно передавали «парад планет» на небесном своде.

Однако и ташкентские мастерицы не могли остаться в стороне от «моды» на растительный декор – во второй половине XIX в. они предпринимают попытку отойти от традиции и превращают круги-планеты в более привлекательные, с их точки зрения, цветочные мотивы. К кругу с одной стороны «прирастает» черешок-веточка; получившийся таким образом «цветок» берется в полукруг тонких зеленых ветвей. Так появляется мотив, ассоциирующийся с популярным рисунком турецких османских тканей с изображением гвоздик.

В Ташкенте этот мотив известен как *олма-гул*, он используется в качестве основного элемента серединного поля, а также в декоре бордюра. Череда *олма-гулей* в полосе бордюра стала пониматься как следы верблюда – *туя-туеги изи*. Визуальное сходство здесь действительно просматривается, однако более интересно парадоксальное сочетание в одном мотиве нескольких смыслов – изначально астральный знак трактуется как растительный, но получает название, связанное с образом животного! Такого рода чудесные перевоплощения были типичны для народного искусства, где зооморфные

сады небесные и сады земные

Тогора-палак,
Ташкент, первая половина XX в. Коллекция Национального музея искусств им. Б. и В. Ханенко, Киев. Справа – типичный мотив декора палаков – зулук (пиявка), использовавшийся как охранный символ



узоры с легкостью трансформировались в растительные, и наоборот.

Если круги-олма-гули украшали плотными рядами серединное поле, то между ними размещались мотивы *саусан* (ирис), *каламшир* (перец), *бодом* (миндаль); такие «цветочные» *палаки* были особенно популярны в 1880-е гг.

С течением времени облик *палаков* меняется кардинально: количество кругов становилось меньше, их величина – больше. На рубеже веков преобладают *палаки* с одним огромным кругом, образованным несколькими концентрическими кольцами, со звездой в центре. Такой *палак* называется *бир ойлик палак* (с одной Луной), *кыз-палак* (девичий, т.е. часть приданого), или *тогора-палак* (*тогора* – большой таз) (Бижанова, с. 26). Узор в целом напоминает схему Вселенной с орбитами планет, охраняемую с четырех углов серединного поля треугольными вставками – стилизованными амулетами-*туморами*. Однако название мотива – *тогора* – весьма показательно: древние символы постепенно десакрализируются в народном сознании.

По диаметру одной из «орбит» располагаются размашистые S-образные мотивы *зулук* (пиявка, черный водяной червяк). Как правило, *зулук* вышивается в два контрастных цвета (чередующиеся желтые и красные, или розовые и бордовые участки), и это не случайно. Сочетание двух цветов, чаще черного и белого, имело в народной куль-

туре апотропеическое значение и именовалось *ала курт* – пестрый червяк (также – *ала каи* – пестрая кровь (Кармышева, 1955, с. 137). Генезис этого образа был связан с двумя змеями – черной и белой, олицетворяющими добро и зло, двуединство мира в зороастрийской традиции (Мамедов, 2004, с. 58). Со временем двух перевитых змей разных цветов заменили различные мотивы с пестрой двухцветной расцветкой, которые приобрели значение оберега. Так, двухцветный крученный вывязанный или сотканный шнур из верблюжьей или бараньей шерсти – *аладжа* (букв. пестрые нити) степняки раскладывали вокруг колыбелей с целью защиты младенцев от нападения скорпионов. Также эти шнуры могли крепиться над входом в дом, либо внутри жилища; тонкие *аладжа* носились на запястье, шее, пришивались к одежде (Байриева, 2006, с. 68). Считалось, что шнур имел магическую силу, хотя в действительности скорпионов отпугивала не магия, а специфический запах шерсти. Узкие черно-белые полосы бордюра понимались как «имитация змей»; полосатая двухцветная окраска усиливала магические свойства любого элемента – *бодомов*, *каламширов* и проч. В декоре *палаков* пестрая пиявка также выступает как сакральный, защитный символ, отвращающий опасность. Популярность черно-белого сочетания как оберега была чрезвычайно широка и встречалась также в плетеной тесьме, ворсовых и безворсовых коврах, кошмах и т.п.

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Иногда вместо *туморов* по углам срединного поля *палаков* рисовальщицы помещали «букетик» из трех *калампи*ров, мотивов, которые также обладали магической охранной силой, способностью отпугивать духов и пери. Перец выступал как сильный оберег благодаря своей жгучести – известно, что гирлянды из нанизанных стручков вешали в жилых помещениях для защиты беременных и детей от злого духа – *албасты* (Сухарева, 2006, с. 86). Считалось также, что духов отпугивает запах перца, лука и чеснока: по поверьям, почувствовав «свой» запах, духи думают, что он исходит от их собратьев, и не причиняют находящемуся рядом человеку зла (Борозна, 1975, с. 286). Соответственно, аналогичными свойствами наделялись и изображения стручков перца.

В любом случае вся образная система этого вида вышивок была связана с идеей охраны центрального мотива – Луны. Вместе с тем вполне возможно, что она ассоциировалась в народном сознании с образом самой «луноликой» невесты – известно, что с Луной в народной магии связывалось женское, материнское начало.

Крупный центральный медальон *тогора-палака* полностью заполняет поверхность ткани при сплошном зашиве фона швом *босма*. Это был самый трудоемкий вид *палаков*:

Амулеты-туморы в ташкентских палаках зачастую трансформировались в «букетик» из трех калампиров, мотивов, которые также обладали магической силой, способностью отпугивать духов и пери

при вышивании одним цветом значительных площадей требовалось соблюдение одинаковой плотности стежков, ровности шва, и потому такие вышивки доверялись рукам одной мастерицы. Также большое значение уделялось цветовой гамме: при использовании доминирующего малинового, розового, бордового или почти фиолетового в деталях использовались желтый, коричневый, черный.

В целом декор этой группы вышивки отличается монументальностью форм, четкой организацией рисунка, производящего при этом впечатление стихийной, непостижимой мощи Вселенной. Сохранившееся аутентичное название основных элементов – *ой* – вновь связывает содержание декора с миром небесным, Божественным, – звездами и планетами. Мастерицы полагали, что эти орнаменты обеспечивали магическую защиту – «небесным светилам отводилась роль оплодотворяющего начала» (Борозна, 1975, с. 290), и потому *палаки* были незаменимы во время свадеб. Логично также предположить, что мы вновь сталкиваемся в данной ситуации с отголосками рассмотренного выше астрального и анимистического культов. Вместе с тем «космические» узоры ташкентских *палаков* – дань древней традиции наблюдения за небесными светилами, управляющими ритмом жизни и земледельцев, и скотоводов, которая положила начало формированию соответствующих культов.

Как было упомянуто, астральные мотивы присущи не только вышивке Ташкента, но и Самарканда, Джизака, Сурхандарьи как косвенное свидетельство широкого распространения в прошлом связанных с ними идеологических представлений. В разных центрах эти мотивы испытали разный уровень трансформаций: если в Ташкенте и Джизаке сохранилась их четкая связь с не-

сады небесные и сады земные

Оссуарий. Согд, VII в. Аркадная композиция этого прямоугольного глиняного ящика-костехранилища, подражающая декору римских саркофагов и иудейских оссуариев, воссоздает символический образ некоего храма, «населенного» уже согдийскими богами. Такого рода художественное решение апеллирует к миру верхнему, небесному



бесной сферой, то в Самарканде и Сурхандарье бывшие астральные мотивы уже ассоциируются с объектами растительного мира и зачастую получают новые названия.

Необходимо также провести параллель между вышивками со звездно-лунными мотивами (Ташкент, Самарканд, Джизак, Сурхандарья) и сохранившимися согдийскими тканями – их композиционная общность и трактовка основных элементов декора не вызывает сомнений, что вновь дает основание говорить о сохранении согдийских традиций в художественном текстиле XIX – начала XX в.

В первой четверти XX в. условный образ древней космогонии, воплощенный в узорах ташкентских *палаков*, превращается почти в реальный; космос, мир Божественный и сакральный, трактуется как обычное звездное небо. Так, на *кирпеч-палаке* из коллекции Государственного музея искусств Узбекистана мы видим два крупных круглых светила; несомкнутые тонкие кольца вокруг них обретают вид соприкасающихся спинками удлиненных полумесяцев, вокруг этих «солнц» и полумесяцев разбросаны звездные мотивы. Такие полумесяцы мастерицы называют *мох* (Луна), или *кучкорак* (рога). Рисунок на бордюре – цепочка *каламтиров*, охвативших звездно-лунное небо кольцом магической защиты.

Другие виды ташкентских вышивок также сохраняют астральную тему и по своему

декору близки *палакам*. Так, *чайшабы* (формат приблизительно 140х90 см) декорированы аналогичными круглыми медальонами и цветущими кустами. Несколько примитивный рисунок компенсировался огромным разнообразием форм; цветы трактовались довольно реалистично. Если декор шел широкой П-образной каймой по краям полотна, оставляя пустой центральную часть полотна, *чайшаб* могли использовать и как простыню. Такой же принцип оформления характерен для *яккандозов*, которые отличаются лишь более узким форматом. Стандартный узор такого рода вышивок – шесть *ой* (*олти ойлик нуска*) (Бижжанова, с. 28).

На *кирпечах*, выполненных чаще всего из фабричных тканей *альвон* красного цвета, мотивы *ой* располагались по три в ряд. Дополнением служили фигурки птиц, изображения кувшинчиков.

Наконец, своеобразную по декору группу составляют *зардеворы* и *дорпечи*. Как правило, этот вид вышивок декорируется чередой *михрабов* – арочных ниш; на фоне каждого – однотипный растительный орнамент.

Высказывалось предположение, что арочный узор на этих вышивках подражал *ганчевым* архитектурным фризам, украшавшим богатые городские дома (Хакимов, Гюль, 2006, с. 128). Узорчатые полосы ткани в традиционном жилом доме имитировали интерьеры домов знати, богатый *ганчевый* и расписной декор которых включал

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Зардевор, Ташкент, конец XIX в. Берлинский музей этнологии. Характерный прием композиционного решения, передающий архитектурные арочные конструкции, предполагает генетическую общность декора зардеворов с оссуариями. Очевидно, аркадная композиция сохранилась в узбекской вышивке как охранная

в себя в том числе фриз из арок как переходную зону от пространства стены к потолку. Вместе с тем не менее интересна высказанная специалистом по художественному текстилю Центральной Азии Еленой Царевой версия о связи такого типа декора с ранне-средневековыми согдийскими оссуариями, имевшими аналогичное композиционное решение: на стенках костехранилищ изображалась аркада, в проемах которой помещались изображения согдийских богов. По сути дела, в этом случае речь вновь идет об архитектурном декоре, только более древнем и храмовом.

Известно, что декор согдийских оссуариев имеет средиземноморское происхождение и связан с воспроизводством «декора римских саркофагов и иудейских оссуариев эпохи Поздней империи, причем заимствование это произошло в самом Согде, куда бежали от гонений в Малой Азии и Иране христиане и иудеи. Однако на местной почве привнесенные иконографические схемы претерпевают изменения и дополняются изображением богов согдийского пантеона, в результате чего создается «новый вариант согдийской иконографии» (Культура и искусство, 1991, с. 64). Из Согда эта традиция распространилась также на Чач.

Вполне вероятно, что согдийская культурная аркадная композиция сохранилась в вышивке Самарканда и Ташкента как благожелательная и охранная, однако вместо

запрещенных исламом божеств-идолов в арочных сводах появились цветы. Использование зардеворов, как и сюзане (палаков) со звездчато-астральными узорами в районах Самарканда, Ташкента, Сурхандарьи вновь наталкивает на мысль о связи декора этих вышивок с согдийским астральным культом и образами идолов-планет. В целом ташкентская и пскентская вышивка сохранила в своих узорах преимущественно символы раннесредневековых культов, в то время как влияние ислама носило формальный характер.

В XX в. вышивка Ташкента, ставшего столичным городом, превратилась в поле для творческих экспериментов с участием профессиональных художников. В коллекции Государственного музея искусств Узбекистана хранятся экземпляры, сделанные в 1960-х гг. по эскизам М. Крюгера, с изображением карты республики Узбекистан, герба республики, заменившего традиционные медальоны, или с сюжетными композициями с колхозниками и колхозницами в обрамлении растительных узоров. Такие нововведения были лишь краткой, но весьма оригинальной страницей в развитии художественного текстиля Узбекистана. Что касается традиционной линии, то ее развитие практически остановилось, и лишь в наши дни на арт-базарах вновь появляются первые образцы, подражающие классическому астральному декору этого центра.



Ферганская долина: степные реминисценции в городской вышивке

Ферганская долина – древний Паркан – благодатный оазис Средней Азии, который упоминается в древнейших китайских источниках; китайский посол Чжань Цзань в 104 г. до н.э. насчитал здесь около 70 больших и малых городов. Известная географическая изолированность привела к формированию здесь самобытной локальной культуры, вместе с тем проходившая через долину одна из трасс Великого шелкового пути обеспечила ей процветание. Ландшафтное разнообразие – сочетание высокогорий, полупустынь и плодородных речных долин – способствовало сосуществованию различных хозяйственно-бытовых и культурных укладов, оседлоземледельческого и полукочевого. Наконец, столь же разнообразен был этнический фон – здесь издавна проживали узбеки, киргизы, уйгуры, каракалпаки, таджики, калмыки...

Образование в начале XIX в. независимого Кокандского ханства и укрепление государственности приводит к подъему хозяйственной и культурной жизни: города растут, ремесла процветают; с конца XIX в. кочевое население активно переходит к оседлости. Художественные процессы в долине развивались в русле единых тенденций с соседним Бухарским эмиратом. Общая граница с Восточным Туркестаном (Синцзян) способствовала активным культурным контактам и с этой областью, тем более что ее этнический состав был близок ферганскому. Так, С. М. Дудин отмечал большое сходство

уклада жизни, быта кашгарцев (уйгуров) и сартов (ферганских оседлых узбеков), его поразило даже чисто внешнее сходство Кашгара с Кокандом или Ошем (Чவர்ь, 1986, с. 217). Важную роль в развитии ремесел играли рынки – Кокандский, Андижанский, Маргиланский, Наманганский: сюда привозили товары из различных областей и стран, что способствовало взаимообмену художественными идеями.

Ферганская долина – это прежде всего регион, известный своим художественным текстилем. Здесь издавна развивались традиции шелкоткачества и ковроделия; вышивка также получила повсеместное распространение и даже сформировалась в самобытный локальный тип. Изделия местных вышивальщиц имели аналогичную другим центрам видовую специфику и не уступали им по качеству исполнения и своеобразному дизайну. В конце XIX в. женское домашнее производство текстиля, как и в других регионах Узбекистана, приобретает черты товарного производства. По сообщениям информаторов, вышивки, как ковры и ткани, становятся предметом купли-продажи на рынках (Наливкин, 1886).

Вышивка долины до сих пор относится к наименее изученным. Анализ традиционного комплекса вышивок позволяет говорить о его определенной общности с ташкентским, бухарским, нуратинским, самаркандским, а также уйгурским. Особая близость прослеживается между ферганскими и таш-

сады небесные и сады земные

Сочетание арабской эпиграфики и связанных с бытовой магией амулетов-калампинов в этом медальоне вполне объяснимо с точки зрения «народного» ислама, адаптировавшего элементы доисламских культов и верований. Фрагмент сюзана XIX в. Коллекция Государственного музея искусств, Ташкент

кентскими изделиями, и это не случайно: на протяжении нескольких десятилетий – с 1807 по 1865 г. – Ташкент входил в состав Кокандского ханства. При всех культурных взаимодействиях местные узоры совершенно самобытны, отличаются изяществом прорисовок, графичностью дизайна. Влияние исламской художественной традиции с характерным для нее стилем *ислими*, столь отчетливым в вышивке бухарской школы, здесь практически не прослеживается. Доминирующий растительно-цветочный орнамент имеет собственную природу стиля, при этом своеобразные приемы формообразования подчас приближают его к оригинальным геометрическим абстракциям.

Местные крупные вышивки выполнены по цветному фону основы, чаще всего – темно-зеленому, темно-коричневому или фиолетовому сатину (более ранние вышивки по *мате* не сохранились), шелковыми, частично шерстяными либо хлопчатобумажными нитями. Весьма популярен был черный шелк или сатин.

Основной вид вышивок долины – *руиджо* и *сюзана*. Местные *руиджо* отличались предельным лаконизмом художественного решения – однотипные цветочные букеты или кусты *шохча-гул*, или круглые розетки *олма-гул* без дополнительных деталей, размещались П-образным фризом, оставляя свободной центральную часть простыни. Символическое решение декора напрямую соответствовало назначению изделия – мы вновь сталкиваемся с законом парциальной магии, при котором цветущие кусты выступают гарантом благополучного зачатия во время брачной ночи.

Сюзана имеют стандартное композиционное решение, с разбивкой на серединное поле и бордюр. Бордюр – чаще узкий, с при-



митивной орнаментацией в виде волнистого побега либо чередующихся вихревых свастик, листьев и проч. На серединном поле преобладает цветочный декор, представленный изысканными по рисунку букетами или ажурными цветочными розетками. Слабое заполнение поля придает общему виду еще большую графичность и воздушность, а также активизирует роль свободной от узоров поверхности фона.

Среди всего многообразия дизайна есть возможность выделить несколько устойчивых типов: медальонные композиции со стилизованными букетами по углам поля (близкие ташкентским *гулкурпа*, бухарским и нуратинским *сюзана*), композиции из рядов стилизованных букетов или розеток (напоминающие аналогичный самаркандский тип) и, наконец, вышивки, в которых отчетливо просматривается уйгурское влияние – с цветочными букетами оригинальной формы, вторящей уйгурскому стилю рисунка.

Первый тип вышивок отражает характерную для городской среды эстетику: *сюзана* этой группы имеют серединное поле, где доминируют цветочные букеты и отдельные розетки, а также более широкий и разработанный бордюр, с круглыми розетками, образованными сомкнутой в кольцо ветвью, чередующимися с цветочными кустами. Композиция может следовать бухарским и

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Мотивы калампир и тумор являются популярными символами в вышивке Ферганской долины. Фрагмент сюзаны XIX в. Коллекция Государственного музея искусств, Ташкент

нуратинским – с четырьмя кустами, разбегающимися по углам поля от размещенного в центре медальона, либо иметь своеобразное решение, при котором количество кустов увеличивается как минимум вдвое.

Специфика местного стиля заключается в трактовке мотивов: их формы максимально упрощены и схематичны, но при этом весьма изысканны по рисунку и оригинальны по цветовому решению. Так, цветочный куст может выглядеть как три тонких стебля, исходящие из простейшей многолепестковой розетки, с черточками-листьями, и розетками-цветами, над которыми двумя полукольцами дополнительно размещаются такие же ветви с листьями. Медальон – зубчатые или фестончатые концентрические кольца, внутри которых могут располагаться перлы либо мотивы *бодом*.

В коллекции Государственного музея искусств Узбекистана имеется великолепное ферганское *сюзаны* на темно-сером шелке, с крупным ажурными медальоном, демонстрирующем незаурядную фантазию рисовальщицы, где четыре цветочных куста пре-

вращены в небольшие тоненькие веточки, отходящие от медальона. Вместо «настоящих» кустов по четырем углам серединного поля размещаются такие же по рисунку, но меньшие по форме медальоны. В целом композиция – блестящий пример того, как на основе известных схем создаются оригинальные, самобытные варианты, восхищающие новизной интерпретаций. Внутренние кольца всех пяти медальонов орнаментированы искусно вплетенной арабской каллиграфией (надпись не прочитана). Такой узор свидетельствует о высоком классе рисовальщицы-*чизмакиш*. Как правило, в надписях указывалось имя заказчика, мастера или благопожелание, иногда это были *аяты* из Корана или нравоучительные народные поговорки. Другое кольцо вокруг медальона образовано цепочкой изысканных по рисунку мотивов *калампир* (изображение стручкового перца чрезвычайно популярно в вышивке долины). На первый взгляд парадоксально сочетание арабской надписи и незамысловатого предмета домашней обрядности, однако это соседство вполне объяснимо с точки зрения «народного» ислама, адаптировавшего элементы доисламских культов и верований.

Второй тип вышивок, с рядами цветочных кустов либо вихревых розеток, также демонстрирует предельную геометризацию и схематизацию растительных мотивов. Иногда *сюзаны* этой группы вообще не имели бордюра, что также упрощало общую композицию. Тем не менее рисунки этих вышивок, далекие от привычных приемов и канонов, требовали творческого подхода, незаурядного художественного воображения. Именно эта нестандартность делает вышивку Ферганской долины ярким феноменом позднесредневекового искусства.

Тесные контакты земледельческих и скотоводческих групп населения внутри

сады небесные и сады земные



Ферганские цветочные узоры весьма самобытны, отличаются изяществом прорисовок и графичностью дизайна. Влияние исламской художественной традиции с характерным для нее стилем ислими, столь отчетливым в вышивке бухарской школы, здесь практически не прослеживается. Доминирующий растительно-цветочный орнамент имеет собственную природу стиля, при этом своеобразные приемы формообразования подчас приближают его к оригинальным геометрическим абстракциям. Именно эта нестандартность делает вышивку Ферганской долины ярким феноменом позднесредневекового искусства.

долины, отрезанной от окружающего мира высокими горами, массовое оседание кочевников в XIX в. усиливают проникновение мира образов степи в орнаментацию ферганского художественного текстиля. Нет достоверной информации о том, что вчерашние кочевники вышивали *сюзаны*, однако декор этих вышивок включает в себя огромное количество типично «степных» узоров, угадываемых среди растительно-цветочного парадиза. Так, мы

встречаем в вышивке круглые медальоны, в центре которых размещен мотив *кучкорак* – классика искусства номадов, сильный сакральный знак, характерный для всех видов текстиля – ковров и войлоков. Он лишь слегка изменил свою форму: вместо ромба в центре появляется цветочная или свастическая розетка, а сами рога зачастую напоминают растительные завитки. В популярных в долине медальонах из крест-накрест расположенных цветочных розеток также

Вышивки с рядами цветочных кустов демонстрируют предельную геометризацию и схематизацию стиля. Иногда *сюзаны* этой группы вообще не имели бордюра, что также упрощало общую композицию. Тем не менее рисунки этих вышивок, далекие от привычных приемов и канонов, требовали творческого подхода, незаурядного художественного воображения.



К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Вышивка Ферганской долины активно адаптирует сакральные символы искусства скотоводов. Некоторые мотивы напоминают куйгуры, кожаные сосуды для кумыса, характерные для культуры кочевых племен

просматривается этот классический для скотоводов символ; между розетками размещается мотив с рогообразными завитками, одновременно напоминающий по форме *куйгуры* – кожаные сосуды для кумыса, характерные для культуры кочевых племен. Изображение *куйгуров* на вышивке отлично вписывается в общий благопожелательный контекст: сосуд выступает как символ достатка и домовитости.

Значительное количество «степных» узоров используется в *сюзани* на правах дополнительных элементов. Это могут быть вихревые розетки (как основной мотив центрального поля либо как мотив бордюра) – традиционная солярная и благопожелательная символика, типичная для декора войлочных ковров, а также все тот же клас-

сический для кочевнического искусства мотив *кучкорак* – крест с завитками рогов на концах.

В целом декор вышивки Ферганской долины нес в себе огромный заряд позитивных смыслов, скрытых в сакральных знаках, одинаково понятных и земледельцам, и скотоводам. Ее образный мир был наполнен идеями цветения природы как гаранта продолжения рода, благополучной жизни молодоженов и семьи в целом, защищенной знаками-оберегами. И если в вышивке долины «степные» узоры представлены уже как реминисценция уходящей в небытие кочевнической культуры, то в изделиях других районов, где также был высок процент кочевого населения, традиции искусства номадов сохранились с большей уверенностью.



Сурхандарья: архаика и модерн провинциального стиля

Несколько изолированно от крупных городских центров развивалась вышивка Сурхандарьи, области, также входившей в XIX – начале XX в. в состав Бухарского эмирата. Однако ее провинциальность не явилась помехой для динамичного развития различных видов прикладного искусства, в том числе – художественного текстиля. Более того, местная вышивка представляет особый интерес как самобытный локальный стиль, сохранивший архаичные элементы декора.

Сурхандарьинская вышивка рубежа XIX–XX вв. – это небольшие по формату изделия полукочевых узбекских племенных групп – кунгратов, катаганов, барласов и др. (*торбы, ойна-халта, бугджома* и проч.) для хранения бытовой утвари и постельных принадлежностей, столь необходимые при подвижном образе жизни (эта вышивка будет рассмотрена в соответствующем разделе). Крупные покрывала, созданные в XIX в. в среде оседлоземледельческого населения, нам неизвестны. Этот факт оставляет открытым вопрос об исторических корнях вышивки в области. Судя по однотипному декору сурхандарьинских *сюзане*, а также их отчетливой связи с другими областями и центрами, этот вид домашнего рукоделия стал, очевидно, распространяться среди местного оседлого населения лишь с первых десятилетий XX в. К 1950-м гг. искусство вышивки крупных форм прочно вошло в быт как городских центров – Термеза, Денау, Байсуна, Шурчи, Дашнабада, Шерабада,

Джаркургана, так и кишлаков с этнически разнородным населением. Местные изделия демонстрируют сложение оригинального локального стиля с доминированием круглых медальонов *ой*. Некоторая однотипность рисунков стала причиной невысокого интереса к ней зарубежных коллекционеров. Однако музеи искусств Узбекистана имеют замечательные коллекции сурхандарьинской вышивки 1950–70-х гг., собранные в ходе экспедиций.

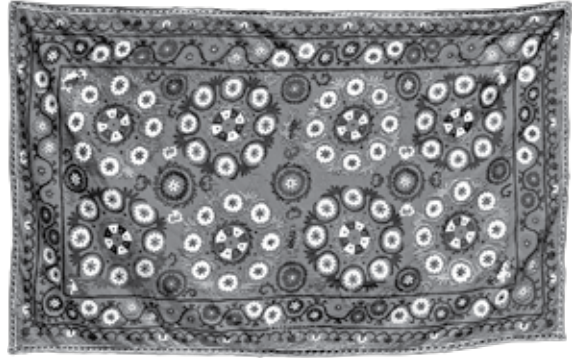
Текстиль Сурхандарьинской области относится к числу малоизученных; не последнюю роль в этом сыграла ее отдаленность. В 2003–2005 гг. автор участвовал в комплексной байсунской научной экспедиции под эгидой ЮНЕСКО, которая стала первым шагом в деле исследования художественных ремесел Байсуна, одного из районов Сурхандарьинской области. В этой связи рассмотрение сурхандарьинской вышивки в первую очередь опирается на материалы экспедиции (Хакимов, Гюль, 2006).

Исследование показало, что на протяжении XX в. искусство вышивки процветало почти в каждом населенном пункте. О развитии этого вида надомного рукоделия свидетельствует разнообразный спектр изделий, технологических приемов, архаичность декора. На байсунской вышивке отразился не только относительно замкнутый характер развития района, но также его этнический состав, специфика образа жизни различных хозяйственных групп. Близость

сады небесные и сады земные



Борпуш. Байсунский район,
Сурхандарья. 1960-е гг.



Сюзане. Байсунский район,
Сурхандарья. 1980-е гг.

Таджикистана и Туркмении предопределила проживание здесь наряду с узбеками таджиков и частично – туркмен (в настоящее время туркменское население практически полностью эмигрировало). Интерференция культур, обусловленная длительным совместным проживанием, привела к тому, что степняки, сменившие юрты на стационарные дома, переняли опыт производства *сюзане* и *зардеворов*, а в вышивку горожан проникли мотивы, характерные для степного дизайна (геометрические ковровые узоры, узор рогов и проч.). В данном разделе будет рассмотрена вышивка оседло-земледельческой части населения.

В Байсуне каждый дом – это своеобразный музей народной культуры. Но в отличие от музейных экспонатов, изделия, созданные байсунскими умельцами, до сих пор используются в современном быту; в этой укорененности традиции заключается главная особенность культуры региона. До сих пор невесты вышивают к свадьбе яркие *сюзане*, а полы в домах байсунцев устилаются паласами, кошмами и удивительными по колориту *пустаками* – своего рода матрасами из окрашенных или неокрашенных шкур.

Наибольшей популярностью в быту оседло-земледельческого населения района на протяжении XX в. пользовались крупные вышивки – *сюзане* и *зардеворы*. Кроме того, к этой группе вышивки относится: *борпуш*, *болинпуш* (покрывало на стопку одеял-*курпача*, сложенных на сундуке или в нише-

тахмон), *джойпуш*, *джойнамаз*, *люля-болиш* (наволочка для продолговатой подушки), *танпок* (полотенце), *сандалипуш* (покрывало на низкий столик-*хонтахта* над сандалом), *тегмет*, *белкарс*, *бельбог* (мужские поясные платки, несмотря на различные названия, имели аналогичные функции), *дуппи* (тюбетейки). В первую очередь вышивки были непременной частью приданого, в комплект которого в обязательном порядке входили по два *сюзане*, *борпуша*, *джойнамаза*, *зардевора*, *болинпуша* и *бугджома*.

В качестве основы для вышивки используется фабричный сатин, реже – шелк. Нити для вышивания – хлопчатобумажные или шелковые, часто кустарной выделки (выращивание тутового шелкопряда в домашних условиях весьма распространено в районе). В XX в. все активнее востребованы фабричные нити. Натуральные красители также практически полностью вытеснены анилиновыми, в изобилии продающимися на местных рынках.

Традиции вышивки не затухали в районе на протяжении почти всего XX в., вплоть до второй половины 1980-х гг. Их устойчивость была связана с сохранением, несмотря на социальные трансформации, старинных обрядов и обычаев, в первую очередь – обычая подготовки к свадьбе приданого (тадж. *сен*, узб. *сарпа*), где вышивки играли значимую роль.

Несмотря на обилие вышивок в домах жителей района, в основном это продукция

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ

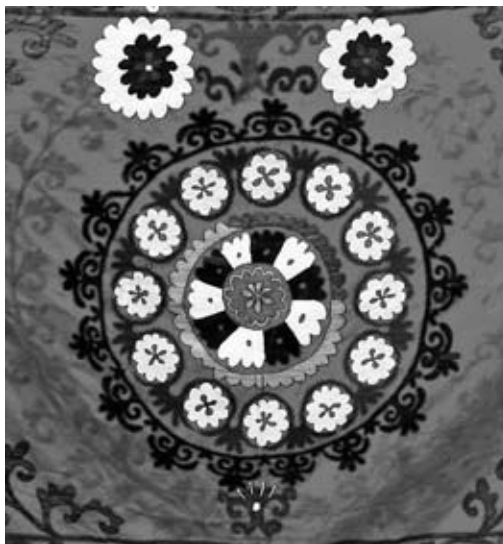
Типичный медальон сурхандарьинской вышивки, трактуемый одновременно как *ой* (Луна) и *лола* (тюльпан), в магическом охранном кольце из росточков *туморча* (амулетик). Такие медальоны были одновременно связаны и с астральным культом, и с культом природы, которые находили свое выражение в праздновании Навруза и появления первых весенних цветов (*кизил гул сайли*)

1960–1990-х гг. Более ранние изделия, первой половины XX в., представлены в музеях республики. Имеющийся материал дает возможность сделать вывод, что вышивка Байсуна – яркий и своеобразный художественный феномен, достойно представляющий культуру края.

В Байсуне сохранилась «профессия» *чизмакаш*, этим родом деятельности занимаются даже мужчины (*кишлак Кучкак*). Вместе с тем многие женщины создают простейшие эскизы самостоятельно, что было немыслимо в XIX в. Чаще они копируют рисунки вышивок своих матерей. Некоторые, стремясь к разнообразию, создают узоры, обрисовывая сорванные прямо с лозы листья винограда, либо рисуют орнамент по памяти. Особенность байсунской вышивки – ее насыщенный колорит с активным использованием ярких тканей основы (красный, бордовый, темно-синий, желтый, оранжевый). В узорах также используются контрастные сочетания насыщенных, ярких цветов – красных, желтых, зеленых и проч.

Самый распространенный у оседло-земледельческой части населения тип вышивки – *сюзана* с круглыми розетками (от 1 до 8) на центральном поле; эти розетки изначально трактовались как астральные мотивы (*ой* – Луна). Мотивы *ой*, в свою очередь, разделяются на большие – *катта ой* или *панджа ой* и малые – *кичик ой* – Луны. Как видно из названий, местные узоры также связаны с архаичными культами небесных светил. Узор *ой* в разных вариациях использовался на всех видах вышивки.

По внутренней стороне крупного круга розетки размещаются розетки поменьше, образуя своего рода кольцо из перлов. Та-



кой тип узора и композиции вновь вызывает устойчивые ассоциации с декором ранне-средневековых согдийских тканей и, очевидно, является отголоском связанной с ними классической художественной традиции.

Являясь изначально астральным символом, мотив *ой* одновременно трактовался и как растительный, и понимался некоторыми мастерицами как *лола* – тюльпан, как или цветок вообще. В этой двойственности смыслов проявляется равноценность и взаимосвязанность для народного обрядового сознания древних знаков космогонии и образов культа природы.

Тяготение крупных розеток к растительной группе узоров подчеркивается множеством словно «прорастающих» по диаметру трех- или пятилепестковых ростков. Такие росточки называются *туморча* (амулетик) и в представлении вышивальщиц наделяются сакральным, охранным значением. Байсунское *сюзана* легко узнать именно по таким крупным розеткам. Их количество варьируется: чем больше количество медальонов использовано в декоре, тем сложнее композиция и выше мастерство *чизмакаш*.

Можно с большой долей вероятности предположить, что медальоны-розетки *ой* или *лола* в байсунских вышивках были одновременно связаны и с архаичным астраль-

сады небесные и сады земные

ным культом, и с культом природы, которые находили свое выражение в праздновании Навруза и появления первых весенних цветов (*гули сурх*). Как отмечала Б. Кармышева, в самом Байсуне имелся *мазар гули сурх* и жила родовая группа *ходжей гули сурх* (в переводе Кармышевой – *ходжи красной розы*); праздник цветов справлялся примерно в день весеннего равноденствия и сопровождался народными гуляньями. Шейхи *мазара – ходжи гули сурх* – устанавливали на *мазаре* шест с бунчуком, куда в течение трех месяцев происходило паломничество местных жителей окрестных селений. По мнению О. Сухаревой, «приведенное описание не оставляет сомнений, что под красным цветком подразумевалась не роза, а ранний весенний цветок, вероятно тюльпан или мак» (Сухарева, 1986, с. 36).

Явную параллель можно усматривать также между байсунскими медальонными *сюзане* и декором раннесредневековых со-

Джойнамаз с мотивами фаришта. Байсунский район, Сурхандарья. 1970-е гг.



Зардевор. Кишлак Авлод, Байсунский район, Сурхандарья. 1968 г.

гдийских тканей: всего лишь один незамысловатый медальон по-своему отразил многовековой путь одной художественной традиции.

В качестве дополнительных между розетками могут использоваться растительно-цветочные мотивы – вазы с цветами, крупные бутоны или букеты (*даста-гул*), тюльпаны (*лола*), листья (*барг*), ветви (*шох*), миндаль (*бодомча*, *бодом-гул*), фигурки птиц (ласточка – *калдиргоч*, соловей – *булбул*); реже встречаются надписи на кириллице, меморативного характера, типа «5 Мая», или имена владельцев. Мотив *бодом* всегда изображается в два цвета (белый – черный, желтый – черный, красный – синий и проч.) прием, подчеркивающий и усиливающий его магическую защитную силу.

Композиция *сюзане* в целом представляет собой поэтическую метафору – так представляется народным мастерам идеальный мир, гармоничная Вселенная, в которой «существуют» их семья, род, община. Этот мир защищен различными оберегами и как бы запрограммирован на благополучное развитие. Не случайно по углам серединного поля мы встречаем также стилизованное изображение крылатой фигурки, которую мастерицы называют *фаришта* – ангел, а само поле обрамляется широкой каймой с вьющимся узором *мехробгул* (букв. узор *михраба*); внешние края каймы украшаются волнообразным побегом узора *оба* (тадж. вода), символически обозначающего границы этого волшебного мира, а также символизирующего достаток (Хакимов, Гюль, 2006, с. 109).



Зардевор. Байсунский район, Сурхандарья. 1970-е гг.

Несмотря на кажущуюся однотипность рисунков *сюзаны*, эта группа вышивок восхищает бесконечными вариациями в пределах канона, а также особой энергетикой колорита, где предпочтение отдается ярким, насыщенным сочетаниям – красные, розовые, желтые, оранжевые, зеленые ткани основы и многоцветные узоры создают образ цветущего по весне макового поля.

Акцент на астральной символике, подвергшейся флоризации, сближает *сюзаны* Байсуна с самаркандской и джизакской вышивкой, таджикскими *палаками*. Наибольшая связь прослеживается с самаркандским стилем. Параллели с джизакским и таджикским, в частности, проявляются по характерным треугольным мотивам в углах серединного поля, имеющим единый генезис. Речь в данном случае идет о джизакском и таджикском мотиве *туморча* и сурхандарьинском *фаришта*, которые близки друг другу по форме и свидетельствуют о существовании единой художественной и культовой традиции. Вместе с тем трактовка основных символов в значительной степени различается. Сурхандарьинский вариант в большей степени «прорастает» растительными элементами, придающими медальону живописную форму и множественность символических трактовок.

Декор местных *зардеворов* нередко вторил узорам *сюзаны*, образуя единую декоративную тему в оформлении помещений. Длина этого вида изделий достигала 3–6 метров, ширина колебалась от 50 до 90 см. Самый популярный узор – повторяющиеся в ряд крупные медальоны (иногда на всю ши-

рину полосы), между которыми, так же как и на *сюзаны*, разбросаны мотивы типа цветов миндаля, тюльпана и растительных побегов.

Не менее известны *зардеворы* с орнаментом в виде ряда стрельчатых арок, внутри которых вышиты однотипные растительные узоры. Как и в отношении таджикских, мы можем предполагать связь этих узоров с декором раннесредневековых оссуариев.

К числу традиционно востребованных в жизни байсунцев текстильных изделий относятся *джойнамазы*. Интересно, что большая часть этого вида изделий была создана в период с 1950 по 2000 г., что говорит о том, что даже в советское время в районе были востребованы предметы религиозного культа. Размеры колеблются от 80 до 100 см в ширину и от 150 до 180 см в длину. Основной материал – сатин, шелк.

Художественное решение местных молитвенных вышивок является типичным для народной традиции – используются растительные мотивы как апелляция к теме райского сада в сочетании с различными обрезами ветви, унизанной простейшими по рисунку цветочными пальметтами или мотивами *бодом*, отдельные цветочные кусты или букеты из раскрывшихся тюльпанов – *лола*, череда круглых розеток, мотивы *фаришта*. К числу немногочисленных предметных мотивов относится изображение *офтоба* – символа, связанного с представлениями о ритуальной чистоте.

Вышивание наволочек для подушек *люля-болиши* было распространено в основном в быту оседлого узбекского и таджикско-



Карабахский сюжетный ковер, изображающий девушку с оленем (конец XIX – нач. XX в.) и сюзане кийик тасвири, Байсунский район, Сурхандарья. 1970-е гг.



го населения. Орнамента *люля-болишей* строится на основе все тех же розеток, между которыми помещаются различные растительные мотивы, довольно примитивные по своему рисунку.

Другой популярный тип вышивки появляется в районе с 1950-х гг. – это весьма популярная сюжетная композиция «девушки и олени» (встречается на *сюзане, борнушах, зардевогах*). Вышивальщицы называют их *кийик тасвири* (букв. изображение *кийиков* – местной разновидности оленей). При наличии устойчивого типа каждый раз эта композиция удивляет творческим видением темы, разнообразием любовно прописанных деталей. С каким явным удовольствием художницы-*чизмакаш* выписывают профили черноволосых красавиц, их прически и туфельки, рюши и узоры на платьях, грациозные позы с живописным разворотом корпуса...

По информации местного краеведа Х. Хурсандова, местные мастерицы вышивают эти *сюзаны* с 1950-х гг., когда в Байсун переехали две семьи из Осетии. В их доме хранился ковер, на котором был изображен этот сюжет. Женщины по-разному объясняли значение сюжета. Одни считали, что на вышивке изображена местная красotka, «горная невеста», другие видели в сюжете персонажей поэмы «Лейла и Меджнун». А. Хакимов считает, что этот сюжет был заимствован из импортных бархатных настенных ковров и восходит к древнегреческим мифам о богине Артемиде и охотнике

Актеоне, увидевшем ее обнаженной и купающейся, за что был наказан и превращен в оленя (Хакимов, Гюль, 2006).

Плюшевые ковры с оленями, привезенные из Германии, действительно были популярны в советское время, однако животные, без людей, были изображены на них в реалистической манере, в окружении такого же реалистического лесного пейзажа. Наше недавнее исследование выявило, что на самом деле у этой композиции есть прямой прототип – карабахский ковер с аналогичной композицией (конец XIX – нач. XX в.), который и был, очевидно, привезен в Байсун осетинцами. На ковре из Карабаха девушка обнимает за шею оленя в окружении других сохатых; также в композицию включен стилизованный горный пейзаж с деревьями и крохотными изображениями домиков. В байсунском варианте композиция несколько трансформирована – наряду с изображением одной девушки с оленем (исходный вариант) появляется ставшая более популярной схема «две девушки с оленями» по сторонам центрального медальона либо стилизованного древа жизни; элементы пейзажного фона заменяются россыпью цветочных мотивов.

Оригинал карабахского ковра в Байсуне не сохранился, что и дало повод фантазировать на тему происхождения данной композиции. В любом случае заимствованный сюжет с оленем получил новое творческое прочтение, а сама вышивка в наши дни стала неотъемлемой частью народной культуры края, придав традиционной вышивке налет модерна. Заметим также, что в 1970–80-е гг. мастерицы охотно обращались к изобразительным сюжетам – портретам влюбленных и прочим романтическим сюжетам. Однако эти нововведения как попытка отойти от традиционных композиций не смогли закрепиться так же устойчиво, как сюжет с оленями.

Активная адаптация «чужих» композиций вновь свидетельствует о заимствованном генезе вышивки крупных форм в Сурхандарье, где традиционно преобладал другой вид художественного текстиля – ковроделие (длинноворсовые *джульхирсы*, безворсовые *гиламы*). Вместе с тем динамика ее развития, как и других видов художественного текстиля Байсуна на протяжении XX в., многовидовой спектр, востребованность в повседневной жизни опровергают мнение об упадке народных промыслов; один из активных периодов бытования вышивки крупных форм пришелся на 1960–80-е гг. Если в городских центрах и наблюдался закономерный спад ремесленничества, то на периферии у него была собственная жизнь, в меньшей степени подвластная переменам времени.

Лишь 1990-е гг. были отмечены спадом этого вида домашнего рукоделия, качества и количества вышивки, вызванным социально-экономическими проблемами этого времени. Одновременно предпринимались попытки ввести вышивку в рамки ремесленного производства. С 1993 по 1996 г. в Байсуне был организован Центр художественных ремесел, где изготавливались *сюзаны* на продажу. Открытие центра было призвано поддержать женщин в непростой период экономической перестройки. По сведениям организатора Х. Хурсандова, здесь работали 56 мастериц, действовали обучающие двухмесячные курсы. Работали также надомни-

цы, около 80 человек. Все мастерицы строго соблюдали традицию. В центре проводили и эксперименты с натуральными красителями. Свою продукцию успешно продавали за рубеж. Однако деятельность этой организации носила локальный и исключительно коммерческий характер. С начала 2000-х гг. количество вышивки значительно сокращается, в первую очередь в силу финансовых причин – труд мастериц экономически не оправдывается. В основном женщины вышивают небольшие изделия – салфетки на белой ткани основы для домашнего пользования довольно низкого качества, часто используя нетрадиционные узоры.

В 2002 г. ЮНЕСКО объявило Байсун «Шедевром устного и нематериального наследия человечества», что дало новый толчок для активизации искусства вышивки в районе. В самом городе Байсун по инициативе руководства был открыт Центр по возрождению и развитию традиционной вышивки и ковроделия. К работе центра были привлечены мастерицы близлежащих кишлаков, которые занимались надомным изготовлением как традиционных, так и новых видов изделий. Из последних особой популярностью пользуются сумки с вышивкой. Сохранившая живую связь с народной средой, современная вышивка области вместе с тем постепенно выходит на республиканский рынок, с традиционной и сувенирной продукцией.

В целом исследование вышивки этого района дает возможность позиционировать Байсун как важный локальный центр, уникальность которого заключается в самобытности провинциального стиля. Несмотря на все перипетии истории, традиция живет, и у нее есть будущее. Байсун оказался настоящим заповедником народной культуры, где традиции вышивки представлены во всем многообразии. Изучение вышивки этого района, фиксация неизвестных до сих пор в научной литературе устойчивых композиций свидетельствует также о том, что в сфере художественного текстиля Узбекистана еще существуют нераскрытые страницы, нуждающиеся в дальнейшем изучении.



Вышивка полукочевых племен: символы и ритуалы

Из истории кочевых племен

Вышивка полукочевых племен наиболее ярко представлена в Сурхандарье и Кашкадарье, где был значителен процент скотоводческого населения; в обеих областях традиционно проживают кунграты, катаганы, дурмены, жузы (юзы) и другие узбекские племенные группы. Кроме того, крупным племенным объединением были узбеки-локаи, обитавшие в XIX – нач. XX в. в Центральном и Южном Таджикистане, на юге Узбекистана и на севере Афганистана.

Считается, что локаи и кунграты являются потомками наиболее древней тюркской части населения азиатских степей. По одной из версий, в начале XVI века эти племена вместе с другими тюркскими и тюрко-монгольскими племенами, возглавляемыми Шейбани-ханом, мигрировали из дашт-икыпчакских степей на юг, завоевывая оазисы и города Мавераннахра (Кармышева, 1954, с. 35). Художественные традиции, как и образ жизни, обычаи и верования этой части населения, чья жизнь и судьба были связаны с культурой Великой степи – обширного степного пояса Восточной Евразии, имели много общего, что позволяет нам выделить рассмотрение вышивки номадов в единую главу.

Сведения о кунгратах мы встречаем, в частности, в «Сборнике летописей» историка Рашид ад-Дина, который пишет о них как о «тюркских племенах, прозванием которых в давнее время было монголы». Извест-

но, что кунграты с давних времен являлись одним из крупнейших племен, проживавших на территории нынешних Хорезмской, Самаркандской, Бухарской, Навоийской, Кашкадарьинской и Сурхандарьинской областей. В XX в. кунграты локализовались в основном в Кашкадарье, а также в долинах рек Шерабад и Каратаг Сурхандарьинской области (Байсун, Шурчи, Дашнабад, Шерабад). Отдельные группы кунгратов встречаются в Джизакской, Каттакурганской, Самаркандской, Бухарской областях.

Комплексная научная экспедиция в Байсун также выявила в этом районе значительный процент местного населения, четко идентифицирующего себя как кунграты, катаганы, жузы, кенагасы. Для них характерно компактное расселение: некоторые кишлаки области полностью состоят из представителей этих племенных групп (Даштигоз, Кофрун, Дахнаижон, Шуроб, Гуматак, Курганча, Яккатол, Кизилнавр, Бешэркак, Мунчок, Чиланзар). Некоторые семьи переехали в Байсун из Кашкадарьи уже во второй половине XX в. В целом местные скотоводы сохранили особенности своей культуры, что проявляется в образе жизни, сохранении эпоса, устного народного творчества, национальной одежды, традиционных ремесел (кошмоваляние, ковроткачество, вышивка), несущих отчетливый отпечаток степного кочевого прошлого. Что касается катаганов, они не утратили свою идентификацию, но в меньшей степени сохранили связь с соб-

сады небесные и сады земные

Международный фестиваль фольклора и художественных ремесел «Байсун бахори» (Байсунская весна), проходивший в Байсуне в 2002–2005 гг. под эгидой ЮНЕСКО в связи с объявлением края Шедевром устного и нематериального наследия человечества, стал демонстрацией бережно сохраняемых народных традиций, в том числе – связанных с кочевой культурой



ственными художественными традициями. Иная ситуация сложилась с родственными катаганам локаями.

Информация о локаях довольно скудна. В первой половине XIX в. этот народ входил в состав племени катаган, основная масса которого жила в своем *юрте* (уделе) – Кундузе; локаи занимают обширные пастбища горных долин юга Таджикистана и Узбекистана, области вокруг Балха и Кундуза в Северном Афганистане и по-прежнему занимаются скотоводством, основывают небольшие селения, сочетая отгонное скотоводство с земледелием, сохраняя политическую независимость и племенную целостность.

С образованием узбекских ханств обжитые локаями и кунгратами территории входят в состав Бухарского эмирата. В 1869 г. эмир Бухары, разгневанный вызывающим поведением независимого духом племени, никогда не платившего дань, провел против локаев жестокую военную операцию, разбив их лидеров, захватив стада и принудив, таким образом, к подчинению (Gibbon, Hale, 2007, с. 33). К 1889 году локаи вынужденно переходят к полукочевому образу жизни, также начинают заниматься сельским хозяйством и устанавливают политический и военный союз с Бухарой (Gibbon, Hale, 2007, с. 33).

В первые годы советской власти локаи вновь выступают как ярые борцы за независимость своих земель, однако их сопротивление было исторически обречено. Некоторые семьи так и остались на территории Северного Афганистана (область Кундуз), но большая его часть остается на землях северного берега Амударьи и включается в новую,

колхозную, жизнь Страны Советов. В наши дни локаи Таджикистана продолжают сохранять свою самобытность как этническая группа в составе узбекского народа.

Особенности политической истории, племенная независимость и даже своего рода изолированность полукочевых групп способствовала тому, что их удивительное прикладное искусство, в первую очередь – текстиль, с одной стороны, имеет общие черты с искусством многих степных народов, с другой – отличается весьма самобытными и неповторимыми чертами, где кажущаяся примитивность рисунка сочетается с магической силой и загадочностью образов.

Лучшие образцы локайской и кунгратской вышивки относятся в основном к периоду 1875–1925 гг., однако это не означает, что женщины кочевий не вышивали ранее. Начиная с 1930 гг. качество степного декоративного текстиля все более ухудшается, что в первую очередь было связано с социально-политическими изменениями в обществе. Советизация и коллективизация вели к изменению быта, постепенному забвению вековых семейных обрядовых традиций и обычаев, где текстиль играл заметную роль; широкое распространение фабричного текстиля также не способствовало сохранению надомной ручной вышивки. Поздние локайские вышивки датируются 1950-ми годами, демонстрируя состояние явного упадка. Последовавшее забвение «кочевнической» вышивки и ковров было связано как с прекращением традиции их производства с 1950-х годов, так и с массовым вывозом сохранившихся образцов за рубеж.

С начала 1970-х гг. локай и кунграты вновь выступают в своем амплуа завоевателей: на этот раз их текстиль, до поры неизвестный широкому кругу специалистов, наводняет рынки Кабула (Carmel, 1996, с. 110). Далее, через посредство афганских торговцев и дилеров, он завоевывает Стамбул и, покоря любителей восточного искусства своей необычностью, расходуется по всему миру. За короткое время вышивка степняков, особенно локайская, более архаичная, становится модным трендом и взлетает в цене в первую очередь благодаря своему потрясающе выразительному, полному энергетике и тайны, декору. Формирование частных коллекций сопровождается попытками ученых объяснить содержание загадочных рисунков, многие из которых имели весьма самобытный характер и не встречались нигде более. Так был дан старт коллекционированию и изучению локайского и кунгратского текстиля за рубежом, и в наши дни вышивка и ковры этих удивительных племен являются гордостью многих частных и музейных коллекций.

У популярности была и обратная сторона – устойчивый спрос на племенную вышивку привел к появлению многочисленных подделок. Кроме того, любая среднеазиатская вышивка небольших размеров стала называться на Западе локайской, что также приводило к путанице в атрибуции. До сих пор трудно говорить о разнице между локайскими и кунгратскими изделиями, между тем

для специалистов она отчетлива с точки зрения как техники, так и декора. В частности, в кунгратской вышивке преобладают звездные и растительные мотивы; последние со временем начинают доминировать. В свою очередь, локайские изделия отличаются разнообразием самобытных узоров, семантика большинства которых по-прежнему вызывает споры специалистов.

В 2006 г. в Ташкенте состоялась первая, и пока единственная, выставка локайской вышивки, озаглавленная весьма красноречиво: «Неизвестные локайцы», где были представлены экземпляры из собрания коллекционера Т. Таирова, галереи «Караван» и риштанской региональной ассоциации «Хунарманд». Вышивке этой племенной группы была также посвящена моя статья (Гюль, 2012).

Еще в меньшей степени в отечественной науке изучена вышивка кунгратов. Если за рубежом внимание к этой группе вышивок было столь же пристальным, как и к локайской, то в Узбекистане публикаций по кунгратскому текстилю нет вообще. По сути дела, кунгратская вышивка впервые попадает в поле зрения ученых во время комплексной Байсунской научной экспедиции (2003–2005 гг.). Однако в опубликованном по итогам экспедиции Атласе художественных ремесел она не анализируется в полной мере как самостоятельный художественный феномен (Жакимов, Гюль, 2006).

Видовая специфика вышивки полукочевников

Виды локайской и кунгратской вышивки довольно разнообразны. К числу самых массовых изделий относятся *илгичи* (букв. вывешиваемая вещь) – сумки квадратной (в среднем 60x60, 70x70), прямоугольной, приближающейся к квадрату, или пятиугольной формы (Кармышева, 1955, с. 146). Согласно исследованиям Б. Кармышевой, *илгичи* бывают трех видов: *табаклау*, *торба* и *уук кап*. *Табаклау* – прямоугольная или квадратная сумка в форме конверта для хранения и транспортировки посуды (*табак* –



Юрты до сих пор используются в быту местного населения как летние мобильные жилища

чашка). *Торба* или *ат-торба* – декоративная сумка, которая вешалась на грудь лошади во время больших праздников или в иных торжественных случаях; от *табаклау*, имеющей форму конверта, она отличается отсутствием клапана. Встречаются примеры, когда *торба* используется в качестве попоны (покрывала для седла), для чего с одной стороны прорезывалось отверстие для передней луки. *Уук кап* – сумка для *ууков*, т.е. жердей юрты, которые связывались в две связки во время перекочевков и навьючивались на лошадей. На верхний конец каждой связки надевался вышитый чехол – *уук кап*. Этот вид *илгича* имеет пятиугольную форму. Более удлиненная пятиугольная вышивка предназначалась для хранения ножниц для стрижки овец – *кайчидон*. Существовали также специальные вышитые туалетные сумочки для зеркал, считавшихся весьма большой ценностью у кочевников, – *ойна-халта*, мешочки для чая – *чай-халта*. Широко распространенный вид – покрывала с одним вышитым углом *бугджома* (узб.), или *сегуша* (тадж.), которые использовались для закрывания постельных принадлежностей, одежды и проч., либо набрасывались на сложенные вдоль стен стопки одеял. *Бугджома*, как правило, украшалась по краю тесьмой и бахромой, иногда – серебряными бляшками, бисером, бусинами и проч. С двух углов полотнища пришивались специальные тканые полосы – *куи*, украшенные кисточками – *тунак*, для завязывания свертка с одеждой; уже свернутый тюк именовался *богча*. Вышитые изделия использовались и как украшение юрты (развешивались вдоль решетки); позже, с прекращением сезонных миграций, превратились в элемент декора интерьера жилых помещений.

К числу более крупных вышивок относится *мапрамач* – мешок для хранения домашних вещей и одежды, аналог деревянного сундука. Как правило, у кочевников в ходу были ковровые *мапрамачи*, однако известны и *мапрамачи* из ткани с вышитой передней и боковыми стенками (в среднем длина 90–95 см, ширина 20–30 см, высота 35–40 см (Кармышева, 1955, с. 123). Как сообщает Б. Кармышева, при переезде невесты

в дом жениха в *мапрамач* складывали принадлежности внутренней отделки юрты – тканые полосы, тесьму и прочее.

Вышивка наряду с коврами (*джульхирсами*, паласами и *килимами*) еще в 1930-х гг. была непременной частью приданого невесты; девушка из состоятельной семьи имела в приданом 3–4 пары *илгичей* (по одной паре каждого вида), менее состоятельная – по одному *илгичу* каждого вида (Кармышева, 1955, с. 147).

В качестве основы для вышивок использовалось фабричное российское или английское тонкое сукно (Stroud, West England, попадало на местные рынки из России или Индии), хлопчатобумажная или шерстяная байка; вероятно, более ранние изделия были выполнены на шерстяной домотканой основе. Цвет – преимущественно красный, реже – черный, коричневый, темно-синий, серый. Иногда встречается прием комбинирования тканей разного цвета: красное сукно – по центру, черное – кайма по краям. У некоторых изделий встречаются вставки из абрового шелка. Сама вышивка делалась шелковыми нитями, которые закупались чаще уже окрашенными, у торговцев из Бухары, Куляба, Кабадиана (Кармышева, 1955, с. 147). Красители: натуральные и синтетические. Колорит вышивки отличался сочетанием ярких локальных цветов; типичные сочетания – белый с черным, желтый с синим, бордо с зеленым по красному фону.

При вышивании использовались несколько видов швов: *юрма* (тамбурный), *уроки* (полукрестом, разновидность шва, близкая к *басме*), *басма* и *канда-хаел* (гладь вприкреп). При этом *басма* преобладала в кунградской вышивке, в то время как локалы использовали комбинацию разных швов.

Как и при изготовлении крупных вышивок в других регионах Средней Азии, процесс вышивания начинался с прорисовки на ткани основы эскиза будущего узора, который доверялся опытной мастерице – *сызгыч* (Кармышева, 1955, с. 147).

Общепринято мнение о бытовой функции кочевнических вышитых изделий, однако фактически они не слишком прочны (в отличие от войлочных аналогов), чтобы

служить в качестве емкостей; в этой связи мы можем усматривать в них в большей степени декоративную и, более того, культовую функцию, забытую со временем. В этой связи представляется возможным представить локайскую и кунгратскую вышивку не только как уникальный художественный памятник, но и как «текст», отражающий религиозно-культовые воззрения скотоводов.

Обыденная жизнь кочевых народов была ритуализирована буквально на каждом шагу; в этой связи несложно вообразить, что именно культовые представления во многом определяли содержание декора предметов домашней утвари. В среде кочевых и полукочевых племен Центральной Азии вплоть до XX в., несмотря на тотальное распространение ислама, устойчиво сохранялись архаические представления, которые объединяют общим понятием *тенгрианство*. Под этим термином подразумевается сложный культово-мировоззренческий комплекс, в основе которого – вера в верховное божество *Тенгри*, бога неба, в сочетании с параллельно существующими тотемными культурами, культом предков, практикой шаманизма, где вера в существование трансцендентального, потустороннего мира и духов-покровителей проявлялась в ритуалах мистического общения с ними путем погружения шамана в транс.

Шаманизм был одним из наиболее укорененных культов в среде кочевников; шаманские ритуалы исполнялись как мужчинами, так и женщинами. Практикующих мужчин – *бахши*, *суфи-шаманов* и женщин-*фолбин* можно встретить в провинции и в наши дни; термин *суфи-шаман* свидетельствует о прочной связи, преемственности обеих мистических практик – шаманской и суфийской. В основном шаманы проводили ритуалы «лечения» больного путем изгнания из его тела вредоносных духов, гадали, а также занимались практикой родовспоможения. Вполне логично предположение, что в узорах и формах локайской и кунгратской вышивки, бывшей сферой творческого самовыражения женщин, мы можем встретить прямые и косвенные указания на сакральные шаманские ритуалы и заговоры.

Попытки истолковать символическое значение форм и узоров вышивки в наши дни носят большей частью умозрительный характер. Тем не менее они находят косвенное подтверждение в шаманской мифологии и особенностях культовой и ритуальной практики номадов.

Вышивка использовалась в первую очередь во время перекочевков, когда члены семьи покидали пределы символического защитного круга юрты, домашнего мира, закрытого от посторонних глаз, либо в дни празднеств, когда юрта, как сакральное пространство семьи, становилась открытой для посторонних. Учитывая этот факт, можно предполагать, что вышивка, очевидно, имела отчетливую защитную функцию, была оберегом от сглаза для дома и его обитателей. На это указывают также ее необычайно яркий колорит и узоры, бывшие своего рода защитными знаками-талисманами. Даже в формах *илгичей* угадываются формы символических щитов, будто оберегающих владельцев от дурного глаза: К. Гиббон и А. Хейл отмечают, что «локайские *уук капы* – это щитообразные текстильные изделия, которые имитируют магические способности меньших амулетов треугольной формы. ... Эти защитные ассоциации были целенаправленно развитыми символическими идеями, а не простым совпадением» (Gibbon, Hale, 2007).

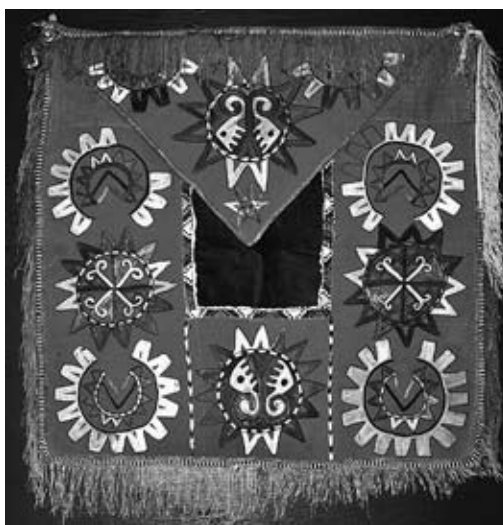
Насколько перспективна попытка истолкования декора степной вышивки с точки зрения шаманской практики? Изображения на шаманских атрибутах, к примеру, имели символическое значение. Рисунки на бубнах воспроизводили модель Вселенной в шаманском понимании: «здесь изображались небесные светила, обитатели земного, подземного и надземного миров, а также духи – помощники шамана» (Смоляк, 1991, с. 2). В этой связи можно предположить, что декор вышивки также был частью культовой практики, к примеру настраивал шамана и участников камлания на погружение в транс. Вышивка локаев, как в большей степени сохранившая аутентичные черты, дает интересный материал для рассуждений на эту тему.



Локайские илгичи: тайные коды шаманских знаков

Богатейшее разнообразие локайских узоров позволяет выделить несколько устойчивых композиций. Самый легко читаемый символ вышивки локаев – вихревая розетка, астральный знак, классический знак Солнца, блага, извечного движения и круговорота жизни. На *уук капах*, как правило, вышивались две розетки, на *торбах* – четыре, в каждом случае форма вышивки диктовала определенное художественное решение. Солярная и астральная символика закономерна на вышивках кочевников, которые не только прекрасно ориентировались по звездам при перекочевках, но и поклонялись светилам как небесным богам, а также олицетворяющему их в реальной жизни огню. Известно даже о ежегодных шаманских праздниках огня, которые проводились с целью предотвращения несчастий. Четыре вихревые розетки по углам *илгича* – как символ освященности четырех сторон света. Такие композиции выступали залогом счастья, благополучия и удачи для всех членов семьи.

Возможно, с шаманскими представлениями связаны также зооморфные мотивы. Зооморфная символика играла одну из важнейших ролей в искусстве кочевого мира. Она была обусловлена тотемными представлениями, верой в родство и покровительство определенных животных, игравших важнейшую роль в жизни степняков. При этом животные всегда изображались в виде характерных символов по принципу целое – по части (*pars pro toto*). Тотемистически-заклинательная основа, по выражению Галины Анатольевны Пугаченковой, обуславливала «символико-



Табаклау с мотивом *от-туяги* (след лошади) по углам серединного поля и астральными розетками. XIX в. Коллекция Джеймса Аллена, США

изобразительный характер передачи животных, где было сознательно изгнано реальное подобие, но сохранена условная передача целого по части – загадочная для постороннего взора, но понятная для посвященных» (Пугаченкова, 1967, с. 179). Самыми распространенными зооморфными символами были такие части тел животных, как рога, когти или отпечатки следов; все они имели магико-охранительное значение.

Так, для *ат-торб* характерен медальон в виде несомкнутого круга в меандровом обрамлении, известный как *от-туяги* (*ат-туяги*) – копыто, след лошади. Он имеет

сады небесные и сады земные

подковообразную форму и действительно напоминает след копыта лошади (отметим, что этот мотив был характерен исключительно для *ат-торб*). Интересно, что изображение разного рода «следов» – популярная тема в искусстве степных кочевых народов. С помощью следа туркмены, к примеру, изображали в ковровом декоре тотемных птиц (мотив *газ-аяк* – лапа гуся) и льва (мотив *шир пендже* – лапа льва), среднеазиатские арабы – медведя (мотив *пайи хирс* – след медведя), киргизы – верблюда (мотив *туя тапан* – след верблюда), кунграты Сурхандарьи – собаку (мотив *ит изи* – след собаки). Эти знаки-следы можно истолковать как оберег, скрытое от непосвященных присутствие животного-покровителя и, соответственно, защиту с его стороны.

Возвращаясь к анализу декора *ат-торбы*, отметим, что конь играл огромную роль в хозяйственной и культовой жизни кочевников. Одно из его основных ритуальных предназначений – быть жертвенным животным, гарантирующим благополучную жизнь всего рода. У алтайских шаманистов в этой связи известны закланания, в которых конское копыто упоминается при обращении к небесным богам:

*Отче Ульген, трижды восхваленный!
Для которого блестят бока Луны,*

*Который использует конское копыто,
Ты, Ульген, это ты сотворил всех людей,
Которые вокруг нас суетятся.
Ты, Ульген, подарил всем, всем нам стада!
Не допусти, чтобы нас постигла беда!*

В этом смысле возможно, что изображение отпечатка копыта коня на вышивке – скрытый намек на жертвоприношение, а также гарант защиты, предотвращения козней злых сил.

Одновременно конь – распространенный во многих культурах медиатор между миром земным и небесным; известно также, что шаманский бубен понимался как крылатый конь, на котором шаман возносился на небо. Возможно, что в декоре *ат-торб* подковообразные формы одновременно олицетворяли и коня, и бубен шамана. Наконец, конь ассоциировался с Солнцем – не случайно на вышивке изображения копыт всегда сочетаются с солярной звездой в центре как олицетворение покровительства верхних сил.

В декоре *илгичей* мы встретим не менее популярный элемент – крест с ромбом в основании и рогами по сторонам креста – *кучкорак*. Этот мотив – пожалуй, наиболее популярный символ в орнаментике кочевых в прошлом народов, свидетельствующий о генетическом родстве их культур; с ним связаны идеи изобилия, богатства, плодородия,



Уук кап и торба с мотивом кучкорак, с которым были связаны идеи изобилия, богатства, плодородия, покровительствующей силы. XIX в. Коллекция Джеймса Алена, США

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



покровительствующей силы, т.е. ценностей, имевших главенствующее значение в жизни скотовода. Его можно считать символом продолжения жизни, имеющим благопожелательное значение. Одновременно мотив *кучкорак* – это и модель мира в шаманском восприятии, поскольку крестообразный знак в шаманизме – символ структурированного мира, с четко выраженным центром, играющим роль «космической пуповины» (Львова, 1988).

Другой общераспространенный символ в локайской вышивке (*уук капы*) – ступенчатый ромб в обрамлении рогообразных завитков, популярный мотив ковровой орнаментики у узбеков, туркмен, киргизов, турок, азербайджанцев, – всех народов, чье прошлое было связано с историей Великой степи. Так, на коврах *напрамачах* узбеков-туркман (область Нураты) он известен как *чодор муйиз*; этот мотив отражает культурные связи узбеков с туркменами Закаспия, обитавших в районе Мангышлак – йомудами и чодорами. Этот же медальон мы встретим в коврах Азербайджана (*Муган, Нахичеван*; известен как *муган-гель*) и Турции, что свидетельствует о путях миграции номадов (огузы-сельджуки). Наконец, в европейской литературе данный медальон известен как *мемлинг-гель*, так как запечатлен на картине

Ступенчатый ромб в обрамлении рогообразных завитков – вариант мотива *кучкорак* – популярный символ в художественном текстиле узбеков, каракалпаков, туркмен, киргизов, турок, азербайджанцев и проч. – всех народов, чье прошлое было связано с историей Великой степи

фламандского живописца Ганса Мемлинга «The virgin and child with st. James and st. Dominic presenting the donors and their family» (правда, вместо 12 рогов художник изобразил лишь 8). Замечательный путь миграции одного мотива!

Азербайджанский исследователь Лятиф Керимов, основываясь на сведениях старых мастеров, отмечал, что данный мотив – изображение древнего календаря, основанного на 12-летнем цикле; такой календарь был известен у древних тюрков как *мучал* (*мушел*). Этот сильнейший символ являлся не только календарем, но и мировоззрением, он выражал повторяемость жизненных циклов, определял ритм жизни степных народов, морально-этические, нравственные нормы бытия и был важен для всех племен без исключения. Вот почему именно этот мотив повторялся веками на вещевых сумках и небольших вышивках, которые сами по себе, как предмет быта, олицетворяли идею вечного и бесконечного движения.

В декоре вышивки нередко встречается мотив *джиллик боши* (голова петуха), напоминающий гребень (Gibbon, Hale, 2007, с. 118). На наш взгляд, под гребнем скрывается растительная форма – цветок петушиный гребешок (целозия гребенчатая), весьма популярный оберег в вышивке оседлоземледельческой части населения. Одновременно «гребень» напоминает по силуэту завитки бараньих рогов, чем, очевидно, и объясняется распространение этого мотива в вышивке полукочевников.

К числу классических мотивов локайских *уук капов* относится расположенный по центру «луковичный» мотив с двумя расходящимися вверху рогообразными завитками; такой элемент не имеет аналогий в орна-

сады небесные и сады земные

Уук кап – сумки (лицевые стороны) с мотивом, одновременно символизирующим древнетюркскую покровительницу рожениц и младенцев, богиню Умай, и коробочку мака кукнор, символ плодородия, использовавшийся также как опиат-анестетик в практике родо-вспоможения. Оба – конец XIX в. Коллекции Джеймса Аллена, США (слева) и Фонда Марджани



ментике других кочевых народов. В поисках его семантики предлагались многочисленные толкования. Так, исследователи считают, что это «семенно-стручковая форма, которая несет необходимые всходы для жизни нового поколения. Стручок часто выполнен в желтом цвете, который может быть символом Солнца, теплого времени года, когда все вокруг оживает и растет. Заключенные внутри стручковой формы звездоподобные элементы могут изображать семена, находящиеся внутри этого стручка, символически иллюстрируя идею о развивающейся будущей жизни. Двойные завитки, вытягивающиеся из стручка, часто называют рожками баранов. Ассоциируются с овцой или козой, в любом случае они заключают в себе аналогичный символический смысл плодородия и существования поколений через потомство» (Gibbon, Hale, 2007, с. 123).

Известна также связь данного мотива со скорпионом, мощным защитным символом, который типичен для вышивок, имитирующих форму щита (Gibbon, Hale, 2007, с. 123). Узбекистанские авторы склоняются к мнению, что данный мотив – образ Богини-матери (Абдуллаева, 2002, с. 6).

Развивая эту мысль, отметим, что одной из ключевых целей шаманской практики было сохранение здоровья и лечение болезней, в том числе на шамана возлагалась помощь роженицам при трудных родах, бес-

плодным, беременным и проч. В этой связи в данном мотиве отчетливо прослеживается связь с антропоморфным изображением – перед нами древнетюркская богиня-мать Умай, одна из ключевых фигур в пантеоне кочевников, дочь Матери-Земли. Умай – покровительница рожениц и младенцев практически у всех тюркских народов. Олицетворение женского начала отразилось и в самом имени Умай, что означало чрево матери, матку и даже отрезанную пуповину (Потапов, 1973).

Интересно, что сама луковичная форма нашего мотива напоминает матку, и вполне возможно, что в вышивке подразумевался именно этот орган женского организма. Надо сказать, что кочевники-скотоводы, чей способ хозяйствования предполагал знакомство с анатомией крупного и мелкого рогатого скота, прекрасно знали строение внутренних органов, и потому мы можем усматривать вполне правдоподобное изображение матки на вышивке этой группы. Внутри матки-«луковицы» изображались зерна, как намек на ее оплодотворенность. В некоторых экземплярах в центре луковичного мотива встречается четкое изображение женской фигурки – еще одно подтверждение его связи с образом Умай. Иногда в сочетании с луковичной формой появляется антропоморфный мотив, апеллирующий к палеолитическим Венерам, с четко прори-

сованной, хотя и стилизованной, маткой и яичниками.

Преобладание растительных мотивов в этой группе вышивок также является подтверждением, что перед нами изображение, ассоциирующееся с Великой богиней-матерью как покровительницей всего сущего, в том числе мира растительности и природы в целом. На вышивке можно встретить символы, напоминающие гребень, лук, стрелы, которые были классическими атрибутами *Умай*. Аналогии данной темы встречаются у других народов шаманистского круга. Так, нанайцы изображали на ткани или бумаге «небесных духов и богов в целях излечения», правда, в виде уток, змей и проч.; также шаманы создавали «образ болезни», которая мучит пациентов, вырезая ножницами из бумаги фигурки, олицетворяющие злых духов (Смоляк, 1991).

К. Леви-Стросс, исследовавший культы и ритуалы так называемых «первобытных» обществ, пришел к выводу, что визуализация матки способствовала разрешению потенциальных проблем при родах, выступала как своего рода «визуальная анестезия» (Леви-Стросс, 2001; Подорога, 1995). Вышеиваемые в юрте *уук капы* также могли выступать в роли такой «анестезии»: «шаман с помощью визуализации разграничивал тело и переживаемые им родовые муки, давал возможность представить роженице ее тело (матку) вне родовой боли» (Бабенко).

В декоре *уук капов* встречается и фаллическая символика в ситуации проникновения в «матку». Вероятно, в данном случае в роли фаллических символов выступают шаманские персонажи (нелеганы), которые, по К. Леви-Строссу, «проникают» в матку (Леви-Стросс, 2001). Как отмечает Е. Бабенко, «матка, таким образом, является символом мифической географии, но символом, который действен в том случае, если больная находит в себе силы не только признать его, но и пережить как особое психическое пространство. Именно матка, ставшая эффективным символом, организует это пространство, без которого избавление от боли не получилось бы. Больная же находится вне матки, но в том мифическом пространстве,

которое воссоздано шаманом на основе символа матки» (Бабенко, с. 23).

Одновременно данный «луковичный» мотив напоминает головку опийного мака – *кукнор*; это сходство вполне оправдано и дает возможность более уверенно говорить о реальном генезисе данного мотива. Аналогичные по форме мотивы – в виде «сосудообразного плода, сужающегося к горловине», играющего вспомогательную роль в композициях, – встречаются в вышивке Самарканда, где известны как *кукнор* (Сухарева, 2007, с. 61). Маковая головка, наполненная зернышками, как и гранат, уже сама по себе выступает как символ плодovitости и потому вполне логично увязывается с общим контекстом декора *уук капов*. Кроме того, выше уже шла речь о том, что опиаты были широко востребованы в традиционной медицине и искусстве кочевников. В этой связи разумно предположение, что мотив, олицетворяющий собой мак, одновременно выступает и как символический образ плодородия, и как опиат-анестетик, использовавшийся в практике родовспоможения (известно, что у многих народов Востока, в том числе кочевых, отвар маковых головок, как и конопля, был востребован как обезболивающее средство).

Различные трактовки мотива по-своему расширяют его символическое значение: так, «внутри» этой луковично-маковой головки могут изображаться антропоморфные фигурки *Умай*, россыпь соляных символов, наконец, небольшие круглые медальоны – как символ оплодотворенности. Все эти мотивы и знаки, так или иначе, несут в себе одну и ту же идею – зарождение жизни.

Таким образом, декор этой группы *уук капов* отражает тему плодородия (чадородия); основной его символ полисемантичен, одновременно связан с самым популярным образом – покровительницей рожениц *Умай*, а также с изображением головки опийного мака, полной зерен-зародышей. Композиция наполнена множеством родственных знаковых ассоциаций: воспроизводство, деторождение, плодородие, цветение, магическая охрана. Возможно, эти *уук капы* действительно использовались в шаманской



Оригинальный мотив на илгичах в виде зубчатого круга с небольшой ручкой, внутри которого изображено некое подобие стилизованной антропоморфной маски, возможно, был связан с шаманским зеркалом кузунгу, использовавшимся при камланиях. Слева – бронзовое зеркало, Сапалмитепа. XVII–XVI вв. до н.э.

практике в качестве визуальной анестезии. Очевидно, вышивка помогала шаману в создании предмета или объекта из подручных материалов, работать со «сведенными моделями» реальных объектов (матки и тела) (Подорога, 1995). Изначальная бытовая функция этого рода изделий, заключавшаяся в декорировании концов жердей юрты при перекочевке, позволяет усматривать в сочетании жердей, близких к фаллической форме, и украшавших их сумок с изображением матки идею священного брака как гаранта благополучной жизни в данной юрте.

Только в локайской вышивке встречается оригинальный мотив в виде лучистого круга с небольшой ручкой, внутри которого изображено некое подобие стилизованной антропоморфной маски; чаще всего этот мотив объясняется исследователями как образ насекомого (Kalter, 1983, с. 158). Однако обращение к истории шаманизма вновь позволяет делать иные выводы. Среди атрибутов великих шаманов обязательно присутствовало *кузунгу* – бронзовое круглое зеркало, которое вешается на ленте на шею. Эти зеркала были широко распространены в древности в кочевой среде, с ними было связано

множество культовых представлений. Характерный блеск бронзы позволял связывать с зеркалом такие понятия, как Солнце, плодородие и плодовитость, жизненная сила. Кроме того, зеркало – символический портал в мир иной, глядя в него, шаман или шаманка налаживали связь с миром духов.

Кузунгу считался самым сильным эргеном – защитником-оберегом, амулетом. Существовали легенды, что шаман случайно находит его у разрушенных скифских курганов, под высокими берегами рек или оно само прыгает ему в руки; этот атрибут был незаменим при любом камлании, лечении, и потому наличие *кузунгу* является в шаманской среде вопросом престижа (<http://voodoo.ru/tag/tuvinskie-shamany>). Даже в юрте для *кузунгу* было предусмотрено свое особое место – за очагом напротив входа. В шаманской практике народов Узбекистана использование уже обычного зеркала при гадании сохраняется вплоть до XX в. (Сухарева, 1975, с. 78).

Явное сходство рисунка на вышивке с бронзовым зеркалом позволяет предполагать, что на *илгичах*, возможно, был изображен *кузунгу*, игравший огромную роль в

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Основной мотив этого илгича – ромб в окружении крючкообразных элементов – заимствован из коврового декора туркменского племени йомудов. В оригинале он обладал значением племенного герба, где крючкообразные элементы символизировали когти охотничьего орла – одного из тотемов огузов. Заимствование мотива свидетельствует о культурной близости локаев и огузско-туркменских племен. Коллекция Томаса Коула, США

Подводя итог, отметим, что в научной литературе преобладает установка на функциональное значение локайской вышивки, однако попытки дешифровать содержание узоров все больше свидетельствуют о том, что эти небольшие текстильные изделия имели прямое отношение к культовой шаманской практике. Истинная трактовка символов в наши дни уже вряд ли возможна: сами носители культуры практически забыли содержание текстильных узоров.

Тем не менее вполне убедительно звучит вывод, что узоры локайской вышивки, как сфера шаманизма, были направлены на обеспечение благополучной жизни, благоприятного исхода родов, прибавления в семье и стаде, защиты от дурного глаза. В этом смысле декор вышивок действительно можно рассматривать как заклинательные тексты, а сами изделия – как «портативные религиозные произведения для кочевых народов» (Gibbon, Hale, 2007). Соляные символы, шаманское зеркало *кузунгу*, опийный мак и галлюциногенные грибы, покровительница рожениц *Умай*, священные птицы, небесные кони и рогатые животные – вот мир образов локайской вышивки, понять который невозможно вне контекста шаманских ритуалов. Однако в любом случае ясно прочитывается еще одна подлинная ценность этих уникальных текстильных шедевров – удивительная энергетическая наполненность цвета и линий, архаичность форм, до сих пор будоражащих воображение исследователей.

лечебной практике. Его вышитое изображение связывалось, по-видимому, с сильным охранным значением, гарантией блага.

Не все узоры локайской вышивки поддаются расшифровке, кое-что до сих пор остается неразгаданным. Так, по-прежнему сложно говорить о реальном значении грибовидных мотивов: возможно, они действительно имели отношение к грибам, использовавшимся в шаманских ритуалах для достижения транса. Также вопросы вызывают зонтичные символы, круглые розетки со стилизованными «крыльями» (возможно, вариант *кузунгу*), мотивы, отчетливо напоминающие тестикулы.



Кунгратский стиль: от астральных символов к цветочным парадизам

Знакомство с кунгратской вышивкой XIX – начала XX в. дает возможность заметить, что при явной стилистической и тематической общности с локайской ее орнаментальный багаж имеет собственную специфику. Архаичные изображения небесных светил – круги в зубчатом обрамлении или вихревые розетки, расположенные по углам и в центре композиции, – являются самым популярным вариантом дизайна. Также в кунгратских, дурменских, как и локайских, илгичах популярны зооморфные мотивы и символы, к примеру изображения птиц или рогообразные мотивы *кучкорак*, которые необычайно широко распространены также в коврах и войлоках Сурхандарьи и Кашкадарьи. Композиции немногословны, в прорисовках отсутствует детализация. Вместе с тем отличительной особенностью вышивки кунгратов является тяготение к растительной стилизации.

Астральная и солярная тематика – одна из ключевых в искусстве кочевых в прошлом племен, поскольку их образ жизни предполагал хорошее знание карты звездного неба, умение ориентироваться по звездам в ходе сезонных миграций. Важность этой темы объясняется и религиозными воззрениями кочевников, поклонявшихся небу и небесным светилам. Главное божество nomadov – *Тенгри*, Отец Небесный вечное и бесконечное голубое небо – не имело антропоморфного облика и, возможно, изображалось в виде звездных мотивов. Солярные и астральные символы встречаются в вышивке всех центральноазиатских



Илгич с солярными символами, олицетворяющими небесное покровительство. XIX в. Коллекция Джеймса Аллена, США

народов; такого рода узоры рассматриваются как обеспечение покровительства небес.

Для кунгратских *илгичей* классическим приемом было изображение четырех крупных солярных знаков (круги в зубчатом обрамлении – как образ сияющей звезды) по углам *илгича*, и одного поменьше – в центре; еще четыре «светила» размещались между крупными угловыми. Вариации этой композиции (из девяти либо пяти светил) были бесчисленны. Интересно, что, по мнению некоторых народов шаманистского круга, Солнце – меньший бог, чем звезды (Смо-

сады небесные и сады земные

Классический для искусства кочевников мотив кучкорак приобрел в среде современных мастериц новое название – тугдона. Смена названия сопровождалась некоторой трансформацией формы – завитки рогов с четырех сторон одновременно понимаются как растительный мотив тоджи-хуроз (петушиный гребешок). Ойна-халта, Байсунский район, Сурхандарья, 1956 г.



ляк, с. 5). Возможно, в данной композиции мы как раз имеем дело с центральным, меньшим по размеру, символом Солнца и визуальнo более крупными знаками планет, в целом ассоциировавшихся с идеей бога Тенгри.

Поклонение сразу нескольким звездам – четырем, пяти, девяти, было характерно для шаманской практики. Аналогии такой «картины мира», состоящей из нескольких небесных тел, мы встречаем у многих народов, практиковавших шаманизм. В частности, по мифологии амурских жителей, в далеком прошлом существовало несколько Солнц, вплоть до девяти. У нанайцев также существует представление о верховном божестве Неба, которое они соотносили с понятием о Солнце (Смоляк, 1991, с. 5).

Таким образом, изображение небесных светил на кунгратской вышивке, предположительно, ассоциировалось с картиной мира и верховным божеством неба и могло быть своего рода визуальной молитвой о благо-

получии, даровании здоровья и проч. Смысл пяти или девяти солярных символов в одной композиции может быть истолкован и с точки зрения нумерологии – нечетные числа обладали более сильным защитным и сакральным смыслом (Gibbon, Hale, 2007, с. 125).

Вихревая розетка (вариант – вихревая свастика) – другой популярный символ в кунгратской вышивке. Судя по названиям, под которыми этот мотив известен у современных кунгратов, смысл ее также давно забыт. Так, в Сурхандарье чаще всего используют определение *гаджак* (завиток), или *кишик-бурун* (кривой нос). Также сложно истолкование иных элементов, чья форма



Бордюр этого илгича выполнен в технике лоскутного шитья – курак: из лоскутов собрана цепочка треугольников, имевшая значение оберега. Такой узор получил название турна – букв. журавль, по ассоциации с видом летящего в небе журавлиного клина. Начало XX в. Коллекция Фонда Марджани

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ

предполагает множественность смыслов. К примеру, популярным мотивом узеньких бордюров является миндалевидный узор, который возможно прочесть и как *бодом*, и как символическое изображение ростка, семени.

Нередко четыре вихревые розетки по углам поля сочетались с центральным солярным знаком, а также треугольными мотивами *тумор* (*ойна-халта*, нач. XX в.).

В оформлении кунградских торб чаще всего встречаются уже не раз упоминавшиеся крестообразные мотивы в обрамлении рогов – *кучкорак*. Современное сурхандарьинское название этого элемента – *тугдона*. *Тугдона* – так называемое железное дерево (каркас), растущее в горах. Оно отличается крепкой древесиной и считается священным; из него до сих пор изготавливают амулеты. Смена названия мотива вышивки достаточно показательна – в народной памяти его исконный смысл был забыт, но сохранилось отношение к данному элементу как к важнейшему знаку, и поэтому не случайно он получил новое название, символически значимое для населения района.

Нередко торбы обшиваются заранее подготовленными бордюрными полосами в технике *курак* (лоскутное шитье), декорированными цепочкой треугольников –

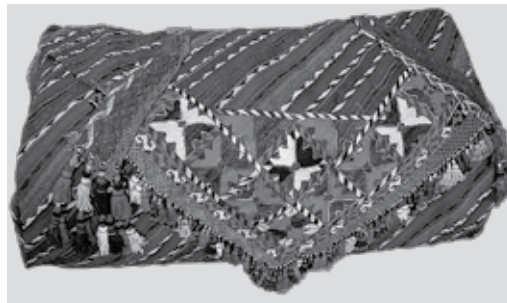
мотивом *турна* (букв. журавль, журавлиный клин); аналогичный прием, как и мотив, широко известен в текстиле и других видах ремесла многих тюркских народов. *Илгич* с бордюром в технике *курак* представлен, в частности, в коллекции Фонда Марджани.

Образ птицы – традиционный в искусстве степняков. Как правило, птицы имели функции тотемов и изображались по принципу целое по части (коготь, след от лапы); с ними связывались понятия неба, верхнего мира, силы и ловкости. В данном же случае используется условная форма с названием, воспринимающимся, скорее, как поэтический образ – так, гончары интерпретировали цепочку из треугольников как «птицы, летящие поздней осенью с запада на юг» (Рахимов, 1961, с. 35). Очевидно, изначально цепочка треугольников играла роль магической границы, преграждающей путь нечистой силе, поскольку треугольник – классический оберег в народном искусстве, и лишь позже получила новое название по ассоциации с клином летящих в небе журавлей.

Одновременно с упрощением древних символов стихийных природных сил мастерицы все чаще трансформируют их в растительные, либо вводят в композиции цветочные узоры. Те же звездчатые астральные мотивы сначала сочетаются с простейши-

Кунградская вышивка конца XIX – начала XX в. демонстрирует постепенное преобладание растительной орнаментики. Слева – илгич, начало XX в., коллекция Фонда Марджани, справа – илгич, начало XX в., коллекция Джеймса Аллена, США





Вышитое с одного угла тканевое полотнище бугджома (фрагмент слева, из коллекции Мамута Чурлу) – типичный продукт кочевнической культуры. С двух углов полотнища пришиты специальные тканые полосы – кул, украшенные кисточками-пупак, для завязывания свертка с одеждой; такой свернутый тюк именовался богча (справа)

ми по рисунку мотивами цветущих кустов, а позже с легкостью трансформируются в цветочные розетки, «прорастающие» множественными криволинейными побегами. Классический для кочевого искусства мотив *кучкорак* (крест–ромб–рога) также приобретает растительную интерпретацию, где ромб замещается многолепестковым цветком-розеткой, а рога – несложными профильными веерообразными пальметтами.

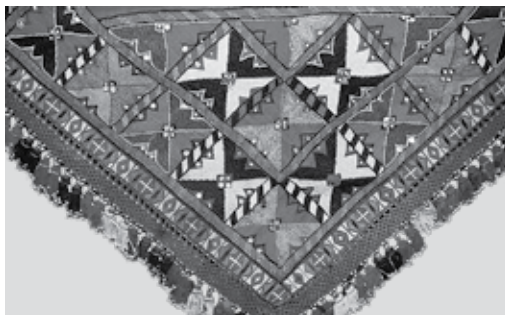
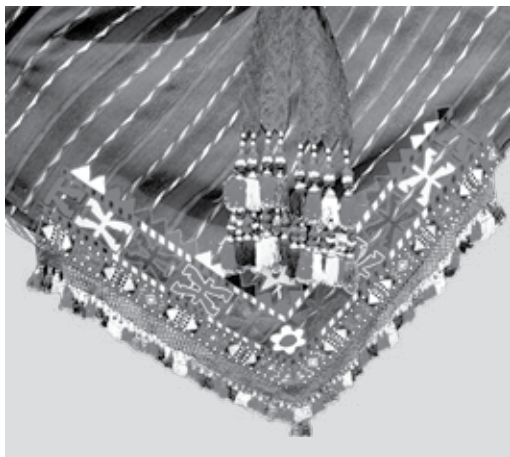
Один из самых популярных растительных мотивов в текстиле полукочевых племен – *тоджи-хуроз* (петушинный гребешок, или целозия гребенчатая). Этот цветок был весьма распространен в садово-парковой культуре Узбекистана, его изображение часто встречается и в вышивке городских мастериц. Яркие бордовые цветы целозии, напоминающие гребень и одновременно вызывающие ассоциации с завитками рогов, считались оберегом. Особое пристрастие скотоводов к этому мотиву, возможно, кроется в его двойственной природе. Узенькие каймы *илгичей*, в случае их наличия, часто оформляются волнообразным побегом ветви, прорастающей трилистниками и многолепестковыми розетками.

Постепенное преобладание растительной орнаментики в кунградских вышивках

конца XIX – начала XX в. было связано как со сменой собственных художественных стереотипов в результате перехода к оседлому образу жизни, так и с влиянием городского (и сельского) искусства с его излюбленной темой цветущего сада. В такого рода декоре уже трудно усматривать старое культовое начало, илгичи теряют былые функции и превращаются в небольшие декоративные панно, украшавшие стены жилищ вчерашних кочевников. Коллекционеры отмечали, что на обратной стороне многих таких вышитых вещей были видны следы глины, которые указывали на то, что *илгичи* вдавливались сразу после окончания строительства в еще сырую *пахсовую* стену (Кальтер, 1997, с. 203).

Влияние городской эстетики в определенной степени придало новый импульс вышивке кунградцев, постепенно забывавших поэтику и символы степного искусства. При этом трактовка растительных мотивов была вполне самобытна, не лишена художественного своеобразия и импровизационного начала. Так, в одном из *илгичей* из коллекции Дж. и А. Робинсон (Gibbon, Hale, 2007, с. 125) заметно подражание крупным вышивкам-*сюзане* с цветущими кустами из Нураты. Здесь изображен крестообразный

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Бугджома производилась из фабричной ткани размером 3х3 м и меньше; известны также тканые варианты этого вида изделий

мотив с рогаобразными завитками и цветочной розеткой в центре (трансформированный кучкорак), как парафраз медальона-Луны на *сюзана*, и «вырастающие» из углов серединного поля цветочные пальметты, явно вдохновленные рисунком нуратинских кустов. При этом мотивы каймы *илгича*, напоминающие стилизованные изображения насекомых – пауков и скорпионов, все еще апеллируют к степным реалиям.

На пополах конца XIX – начала XX в. мы также видим множество стилизованных пальметт и розеток с многочисленными длинными и тонкими лепестками-пальчиками, на первый взгляд хаотичных, но при более тщательном рассмотрении – организованных в абсолютно симметричные букеты. Декоративное оформление попон практически полностью переходит на растительно-цветочные формы – во многом такой декор показателен как переориентация, отход от древних зооморфных символов, под влиянием перехода к оседлому образу жизни.

Рубеж XIX–XX вв. дает лучшие образцы кунгратской вышивки. В дальнейшем ее качество постепенно ухудшается: узоры упрощаются, некоторые виды изделий, связанные с кочевым бытом, выходят из производства. Из всех видов *илгичей* во второй половине XX в. в производстве остаются *торба* и *ойна-халта*. Также вышивают *чай-халта*, *туз-халта*, в быту по-прежнему были востребованы *бугджома*.

Бугджома производилась из фабричной ткани размером 3х3 м и меньше; известен также тканый вариант этого вида изделий. Прямоугольное полотнище украшалось вышивкой только с одного или двух противоположных углов – как проявление разумного рационализма, поскольку при заворачивании в тюк мягкой рухляди наружу выпускался лишь один, специально для этого вышитый угол. В декоре более ранних *бугджома* встречаются как элементы, характерные для «степного» стиля (рогаобразные фигуры и вихревые розетки, знаки S, простые и ступенчатые ромбы, восьмиугольные звезды, мотив *сырга*), так и весьма примитивные растительные узоры, геометрического стиля. В орнаменте более поздних, производства 1960–80-х гг., все чаще появляются мотивы, заимствованные из *сюзана* – фестончатые розетки, образованные кольцом из перлов, элемент *бодом*, стилизованные кусты. Начиная с 1980-х гг. этот вид вышивки не производится.

В современном быту кунгратов *торбы* утратили свое функциональное предназначение и большей частью хранятся в домах как семейные реликвии (преимущественно изделия 1930–60-х гг.). Размеры этой группы вышивок варьируются от 50 до 90 см с каждой стороны. Материал – сатин, часто использовалась комбинация с *хан-атласом*. Декор *торб* аналогичен декору сумок *ойна-халта* – это центрические композиции в



Небольшие вышивки ойна-халта демонстрируют упадок художественного уровня, тем не менее они покорают трогательной наивностью своего декора. Байсунский район, Сурхандарья, середина XX в.

обрамлении каймы, растительные элементы преобладают над зооморфными (рогообразные мотивы *шохча*, *кучкорак*).

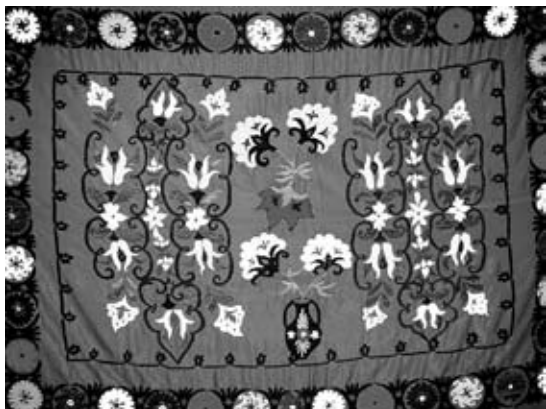
Фиксируемые нами *ойна-халта* были выполнены большей частью в 1960-х гг. Как и *бугджома*, они демонстрируют сохранение старинных степных символов при освоении мотивов, характерных для вышивок *сюзана*. Так, в Байсуне (кишлак Мунчок) были выявлены *ойна-халта* с древнейшим степным символом – крестообразным мотивом с завитками рогов по краям (*кучкорак*). Также сохраняет свою популярность вихревая розетка. Но чаще всего мастерицы отдадут предпочтение круглым розеткам из репертуара *сюзана*. Композиция из одной центральной и четырех угловых розеток получила название *панджа* – т.е. состоящая из пяти элементов. Декор *ойна-халта* 1970–80-х гг. все более деградирует: основным мотивом выступают обычные круги, иногда – в фестончатом обрамлении (Дашнабад). Наволочки *болиши* также демонстрируют традиционный степной дизайн – вихревые розетки, крестообразные элементы *кучкорак*.

Более мелкие вышитые изделия – мешочки для чая и соли – *чай-халта*, *туз-халта* – большей частью остались достоянием мест-

ных краеведческих музеев; в художественном отношении эта группа демонстрирует полную деградацию стиля, тем не менее покорают трогательной наивностью своего декора. В оформлении этих предметов нами были встречены лишь растительные мотивы – единичные фестончатые розетки, нарисованные произвольно, без соблюдения сколь-либо заметной симметрии, либо крестообразный элемент с примитивными цветочными пальметками по краям. В качестве дополнительных элементов на одном из *чай-халта* – стилизованное изображение уток. По краям вышитые мешочки обязательно украшались кисточками-*пулак*.

В целом художественный текстиль кунгратов отражает привязанность к степным традициям. В их среде до сих пор существует понятие *насл бузилмасин* – «чтобы род не испортить», которое проявляется в отказе от смешанных браков, сохранении культурного и художественного своеобразия (Хакимов, Гюль, 2006, с. 168). Тем не менее традиции постепенно деградируют, смыслы утрачиваются, «степные» символы упрощаются, им на смену приходит растительно-цветочный декор. Дальнейшее развитие вышивки кунгратов связано с освоением ее крупных форм.

К СИМВОЛИКЕ МОТИВОВ ВЫШИВКИ ЛОКАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ



Сюзане со свободным расположением цветочного орнамента. Кишлаки Дуоба и Мунчок, Байсунский район, Сурхандарья. 1980-е гг.

Если локайская вышивка постепенно исчезает к середине XX в., то кунградская эволюционирует, испытывая влияние оседло-земледельческой культуры. В 1950–70-е гг. кунградские женщины все чаще производят крупные вышивки – *сюзане*, *ним-сюзане*, *джойпуши*, *джойнамазы*, *зардеворы*, демонстрируя отмечаемые исследователями «явные пристрастия к активным художественным экспериментам». Их декор, с одной стороны, сохраняет традиционный кочевнический дизайн, с другой – отражает отчетливое влияние городских центров. Так, к примеру, *джойпуши* из Шерабада с крупными рисунками бараньих рогов на серединном поле практически полностью аналогичны кашкадарьинским – очевидно, речь идет о единой традиции, распространяемой переселившимися из Кашкадарьи семьями кунградтов. В этой связи упомянем об аналогичной ситуации с сурхандарьинскими (Байсун) коврами (*гаджари*, *окэнли*, *кохма*), которые имеют много общих черт с коврами других районов Узбекистана, где сохранились традиции «кочевнического» искусства (Хакимов, Гюль, 2006, с. 166). Не случайно в свое время С.М. Дудин объединил в одну группу ковры узбеков Кашкадарьинской и Сурхандарьинской долин (племен кунград, мангыт, локай, катаган и др.) (Дудин, 1928).

Во втором случае мы встречаем кунградские *сюзане* по мотивам «городских»

вышивок Самарканда и Бухары, при этом заимствованные мотивы и композиции максимально укрупняются, превращаясь в своего рода геометрические абстракции. Так, на *зардеворы* из Дашнабада (1960-е гг.) в качестве основного мотива используется трансформированный популярный в бухарской школе узор каймы *герати* – во много раз увеличенные и упрощенные круглые розетки, соединенные между собой диагоналями массивных зубчатых листов. Подражания самаркандской классике – ряды круглых розеток в лиственных венках – выглядят как круги, между которыми размещены крестообразные мотивы (*сюзане* Дашнабада).

К числу самобытных изделий относятся *сюзане* байсунских кунградтов со свободным расположением цветочного орнамента, не имеющие аналогов у других этнических групп. Цветы разнообразны по рисунку, преобладает изображение степного тюльпана, в качестве дополнительных элементов – простые фестончатые розетки и пальметты. Узкий бордюр часто решен в типично сурхандарьинском стиле – круги круглых розеток в сочетании с пятилепестковыми ростками. Художественный анализ этих *сюзане* весьма красноречиво говорит о том, что, поддаваясь очарованию растительного декора, кунградские мастерицы не копируют слепо цветочные мотивы из вышивок оседлого населения, а используют собственный

сады небесные и сады земные

Сюзане с двумя птицами.
Кишлак Кофрун,
Байсунский район,
Сурхандарья. 1979 г.



творческий потенциал, обращаясь к хорошо знакомой им родной степной флоре.

Интересно, что декор байсунских *сюзане* второй половины XX в. демонстрирует определенную стилистическую и тематическую общность с декором рассмотренных выше крупных вышивок кунгратов Кашкадарьи (тех, которые получили неверную, на наш взгляд, атрибуцию «Шахрисабз, локаев»), свидетельствуя о развитии единой художественной традиции. В обоих случаях преобладают весьма специфические цветочные мотивы, не имеющие аналогов в других известных нам центрах. В этой связи трудно оценивать эту группу как «некий периферийный вариант» (Хакимов, Гюль, 2006, с. 118), скорее это излет весьма развитой и популярной у кунгратов в начале XX в. растительной композиции. Параллели с байсунским материалом еще раз позволяют утверждать, что неверно предписываемые локаям шахрисабзские *сюзане* принадлежат культуре кунгратов.

В репертуар современной кунгратской вышивки входят также *зардевторы* с геральдическим изображением парных (или одинарных) птиц – *товус нусхали*, с узором павлина (Байсун) (Хакимов, Гюль, 2006, с. 118).

Генезис этой популярной древневосточной композиции у кунгратов нуждается в дальнейшем осмыслении.

Резюмируя, можно отметить, что вышивка полукочевых племенных групп стала ярким феноменом в истории узбекского текстиля. Обладающая оригинальным стилем, она вбирала в себя древние сакральные смыслы, связанные с идеей продолжения и сохранения рода, племени, общины. Переход к оседлому образу жизни, перипетии общественного развития стали нелегким испытанием для культуры кочевников. Прикладное искусство локаев значительно пострадало в 1920–30-е гг., в период установления советской власти, сопровождавшегося вооруженным противостоянием местного населения; кунграты, перейдя к оседлому образу жизни, постепенно утрачивали традиции «степного» искусства и одновременно испытывали воздействие культуры оседлого населения, перенимали новые для себя стереотипы поведения, в том числе – в художественной сфере. Забвение традиций обесмысливало тайные знаки прошлого. Однако сохранившиеся образцы по-прежнему несут в своих узорах сильнейший магнетический заряд, притягивая внимание коллекционеров всего мира.

Часть III иллюстрации

Бухара
Кермине
Нурата
Шахрисабз
Карши
Самарканд
Ургут
Джизак
Ташкент
Пскент
Ферганская долина
Сурхандарья

сады небесные и сады земные



Сюзане. Бухара, вторая половина XIX в. Аукционный дом Риппон Босвелл

Сюзане выполнено по мотивам классических приемов профессионального орнаментального искусства: срединное поле следует схеме лачак-турундж – с центральным медальоном-розеткой, играющим роль турунджа, и тимпанами-лачаками по углам.

В оформлении бордюра используется прием тободони. Разнообразные цветочные мотивы представляют собой упрощенную трактовку абстрагированных от реальных прототипов пальметт и розеток, также характерных для профессиональной художественной традиции. В целом декор этой вышивки призван воссоздавать образ райского сада

иллюстрации



Такияпуш. Бухара, 2-я половина XIX в. Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент
Композиции вышивок со сплошным заполнением поверхности полотна узорами именовались йомма (густозашитые). Асимметричное расположение узора на бордюре, а также однообразная трактовка розеток свидетельствуют о провинциальном происхождении вышивки. Цветочно-растительные узоры воссоздавали атмосферу весеннего пробуждения природы. Вместе с тем главное их назначение было связано с символическим обеспечением женской плодovitости

сады небесные и сады земные



Сюзане. Бухара, XIX в. Коллекция Фонда Марджани

Народное название композиции серединного поля этого сюзане – тободони, или панджара. Такой тип композиции относился к числу основных в исламском искусстве и был известен среди профессиональных художников как бенди-руми. Широкая полоса бордюра декорирована мотивом герати, где ланцетовидный лист, соединяющий розетки, превращен в пышную цветущую ветвь. Данное сюзане – еще один пример творческой интерпретации народными мастерицами профессиональных приемов рисунка. Оригинальные цветочные пальметты панджа синего и голубого цвета сочетаются с крупными красными розетками бордюра, создавая атмосферу цветения

иллюстрации

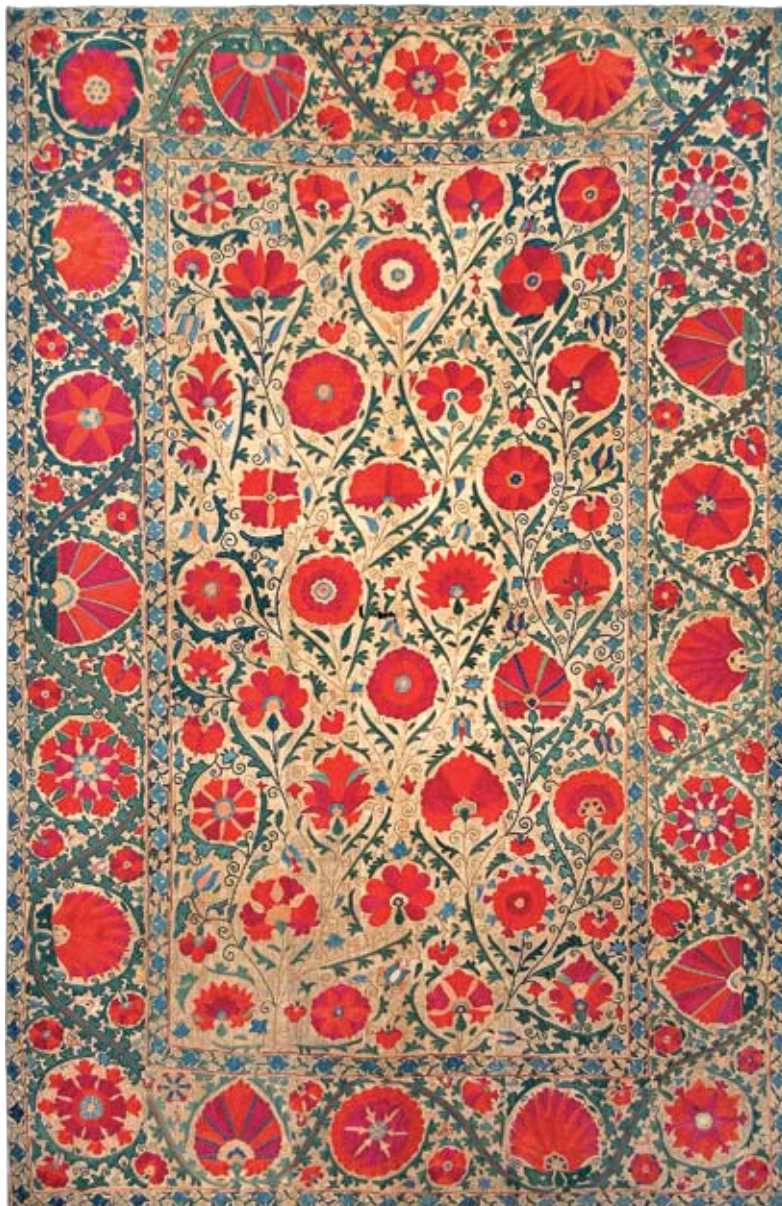


Сюзане. Бухара, 2-я половина XIX в.

Государственный музей прикладного искусства Узбекистана, Ташкент

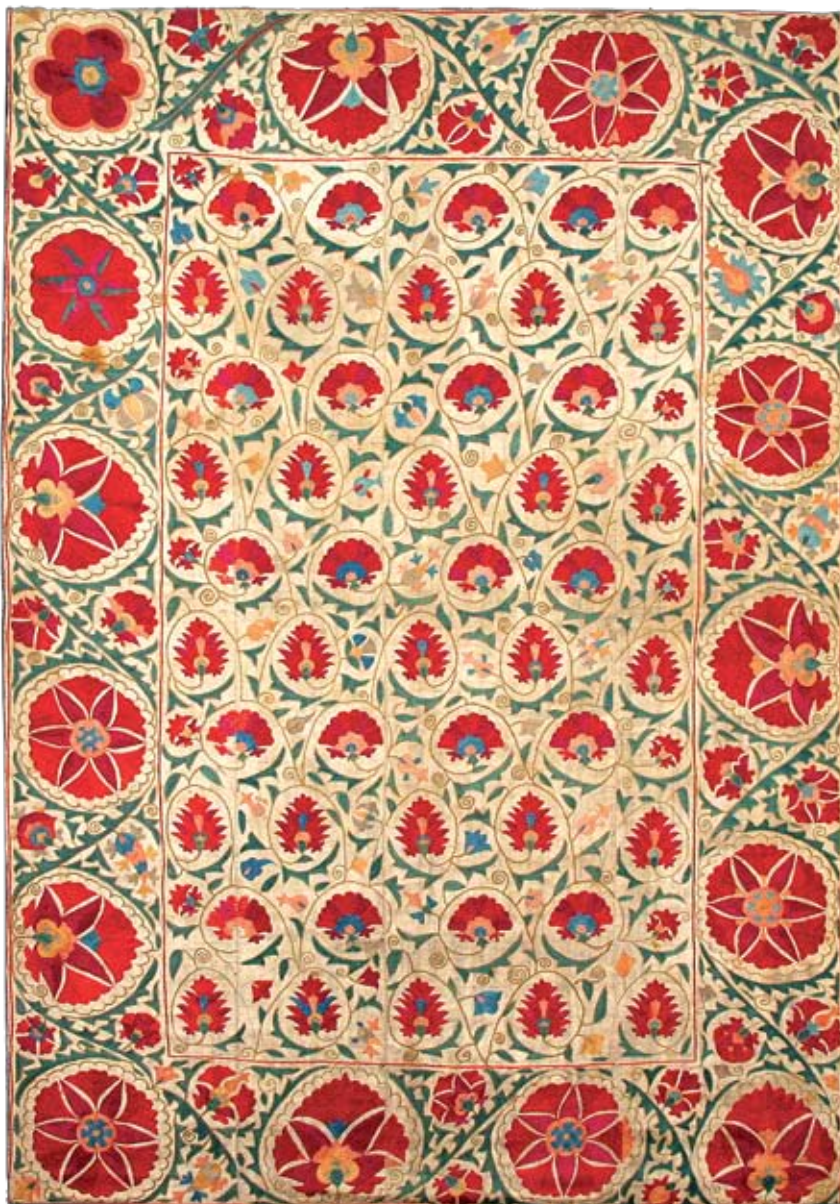
Рисовальщица совместила в декоре данной вышивки два типа композиции: медальонную и сеточную (тободони). В оформлении бордюра использована цепь герати, которая весьма приближена к оригиналу (чередование круглых цветочных пальметт, фланкированных трансформированными мотивами раздвоенного ислими, трактуемого как треугольник, а также удлинённым листом с отходящими от него завитками). Как и многие бухарские вышивки, декор этого сюзане подражает творческому почерку профессиональных художников-орнаменталистов

сады небесные и сады земные



Сюзане. Бухара, середина XIX в. Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент
Композиция данной вышивки представляет собой подражание иранским «вазовым» коврам. Рисовальщицы упрощают математически выверенную ковровую схему, трактуя волнообразные синусоидальные линии как произвольные побеги ветвей, следующие от одного цветка к другому. При нарушении симметрии рисунок приобретал более импровизационный, хаотичный характер. В оформлении бордюра использована упрощенная по рисунку цепь герати. Разбросанные по полю цветочные пальметты и розетки в сплетении тонких, изящных ветвей и листьев создавали образ цветущего сада

иллюстрации



Такияпуш. Бухара, вторая половина XIX в.

Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент

Эту вышивку можно рассматривать как реплику на иранские «вазовые» композиции, которая вместе с тем отличается оригинальностью трактовки. Ряды цветочных пальметт, каждая из которых заключена в полукруг тонкой ветви, создают одновременно и образ прекрасного райского сада, и сада земного в пору его цветения.

Такие композиции выступали символическим гарантом продолжения рода

сады небесные и сады земные



Сюзане. Кермине, середина XIX в. Аукционный дом Риппон Босвелл

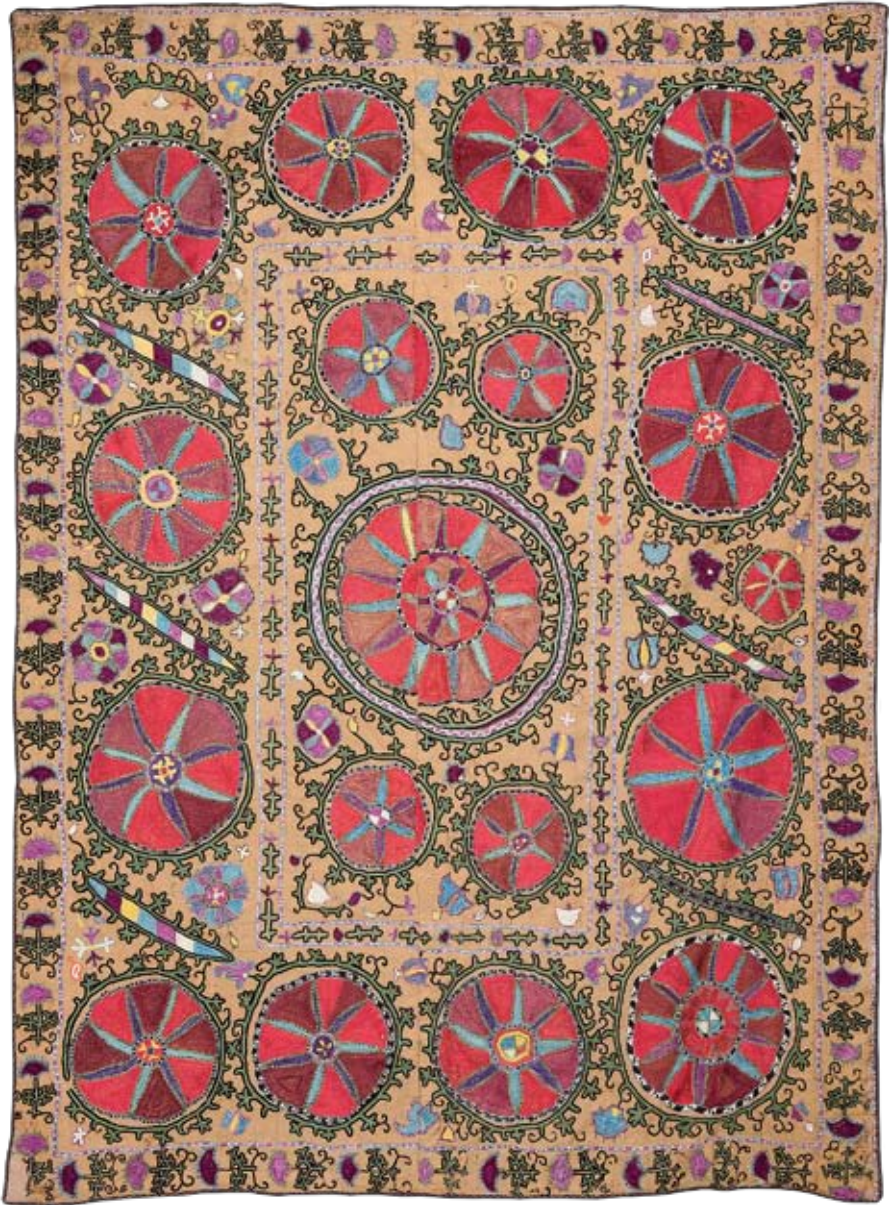
В данном сюзане классическая схема бенди-руми (тободони) предстает в значительно облегченном варианте – два крупных ромба на срединном поле. Своеобразна также трактовка цепи герати, украшающей бордюры. Упрощенный рисунок, крупные элементы декора, отсутствие дробной детализации свидетельствуют о провинциальном происхождении вышивки. Вместе с тем заметен творческий подход рисовальщицы-чизмакаш, создавшей свою художественную версию расцветающей природы

иллюстрации



Такияпуш. Бухара или Кермине, середина XIX в. Коллекция Фонда Марджани
На этой вышивке доминируют крупные цветочные пальметты и розетки в полуобхвате тонких ветвей, унизанных листьями, создавая вертикально ориентированную осевую композицию. Абстрагированные от реальных природных форм флоральные мотивы с весьма проработанной детализацией подражают профессиональной орнаментике. Очевидно, такияпуш создавался опытной чизмакаш, которая внесла в декор собственное композиционное видение и чувство стиля. Вышивку отличают также изысканный колорит и высокая техника исполнения

сады небесные и сады земные



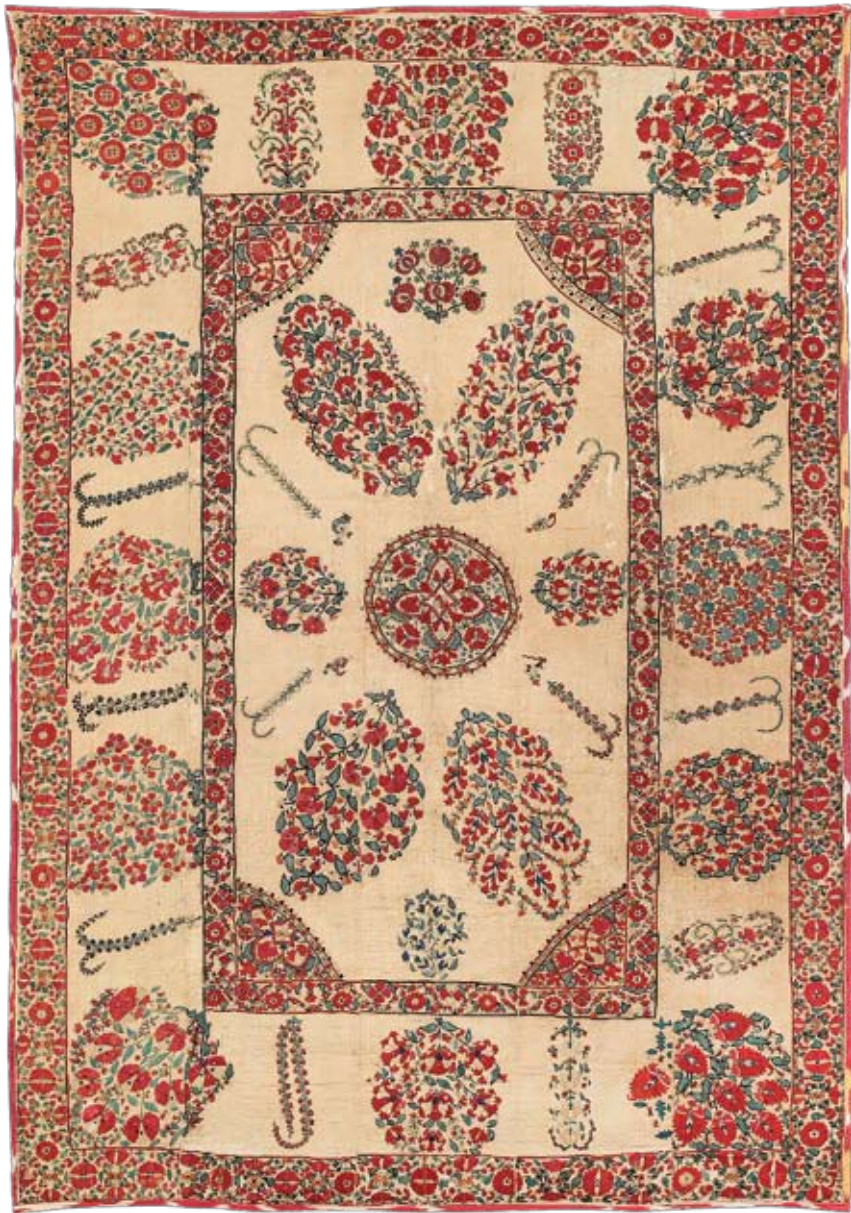
Сюзане. Бухарская школа, конец XIX – начало XX в. Коллекция Фонда Марджани
Данное сюзане – еще один пример упрощенной, возможно провинциальной, интерпретации композиции, характерной для творчества профессиональных художников-орнаменталистов. Классическая для исламского искусства схема лачак-турундж предстает в виде центральной цветочной розетки в сопровождении четырех более мелких розеток по углам серединного поля; широкая полоса бордюра оформлена упрощенной по рисунку цепью герати. Такого рода композиции являются ярким примером симбиоза элитарного и народного художественного стили, взаимодействия традиций «дворцовой» и массовой культуры

иллюстрации



Руиджо. Бухара, конец XIX – начало XX в. Коллекция Фонда Марджани
Вышивки подобного типа были характерны для всех центров бухарской школы. Основной мотив декора П-образного портала и треугольных тимпанов – волнообразный побег ветви с мотивами бодом. Цепочка из более мелких бодомов украшает и внутреннюю сторону арки. Такие узоры именовались также албасты-бодом и были весьма уместны на простыне для новобрачных. Считалось, что ведьма-албасты не вредит тому, кто имеет при себе ассоциирующиеся с ней амулеты; более того, эти амулеты являются обязательными для благополучного зачатия и рождения ребенка

сады небесные и сады земные



Сюзане. Нурата, середина XIX в. Аукционный дом Риппон Босвелл

Композиции с центральным медальоном и расходящимися от него к углам серединного поля крупными цветочными кустами были известны среди нуратинских вышивальщиц как чор шоху як-мох (четыре ветки и одна Луна). Их генезис связан с классической схемой лачак-турундж, где вместо лачаков или наряду с ними, как в данном случае, рисовальщицы помещали цветочные кусты. Своеобразие данного экземпляра состоит в том, что бордюр, как и серединное поле, также декорирован кустами разных размеров. По закону парциальной магии кусты должны были передать молодоженам силу своего цветения, обеспечив тем самым плодovitость невесты

иллюстрации



Сюзане. Нурата, середина XIX в. Аукционный дом Риппон Босвелл

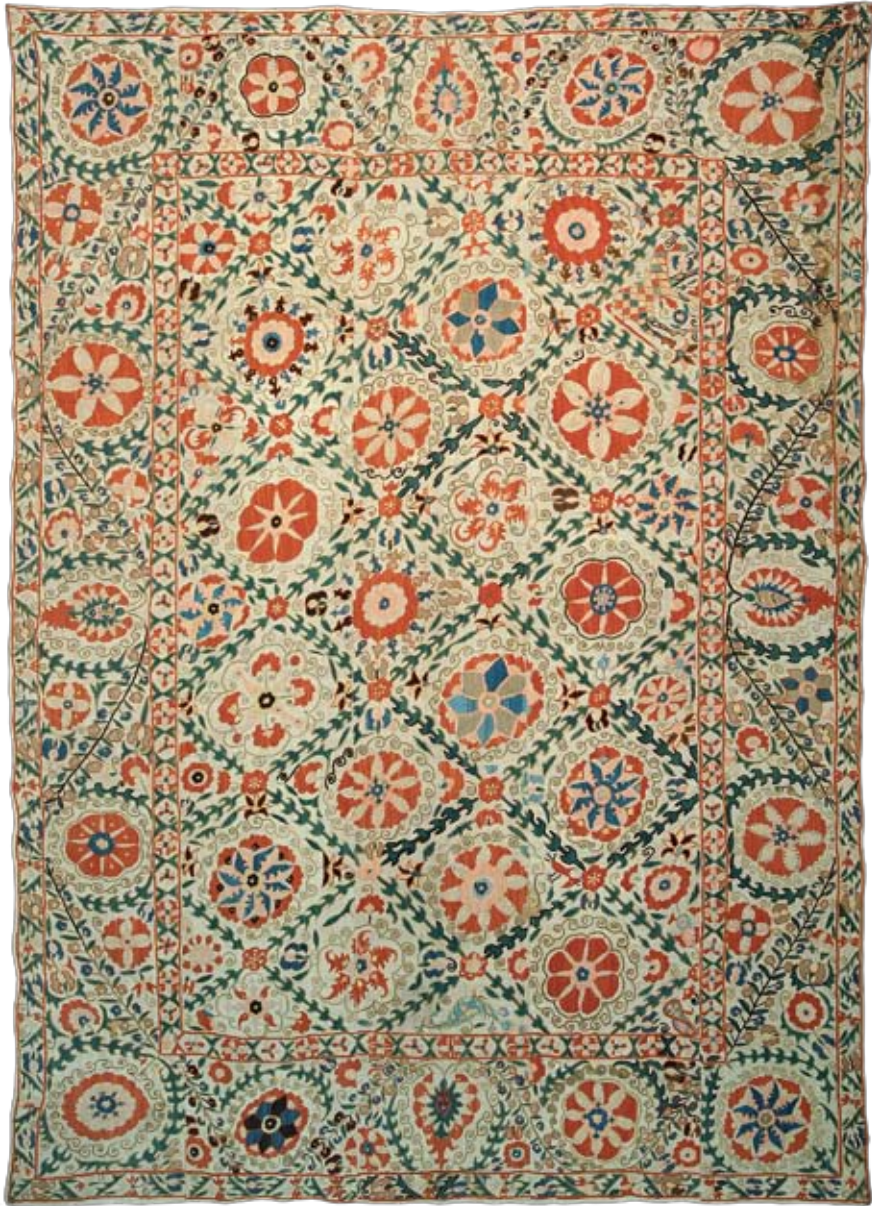
Данный вариант композиции чор шоху як-мох демонстрирует разнообразие растительных мотивов. Хорошо узнаваемые формы реальных цветов на серединном поле – гвоздики, ирисы, тюльпаны, розы – сочетаются с абстрагированными пальметтами и розетками в широкой полосе бордюра. Эти яркие выразители идеи плодородия дополнены фигурками маленьких птичек вокруг центрального медальона-Солнца. В прошлом зороастрийские символы, посредники между небесным и земным миром, в период позднего Средневековья птицы использовались в декоре как освященные веками обереги

сады небесные и сады земные



Такияпуш. Нурата, 1867 г. Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент
Оригинальность этой классической композиции чор шоху як-мох придает изображение павлина. Известно, что в зороастризме этот персонаж являлся символом Солнца, с ним ассоциировался также образ Анахиты; в исламе павлин – райская птица, с которой связаны представления о счастье. В народной вышивке изображение этой царственной птицы, очевидно, также связывалось с понятием счастливой и благополучной жизни новобрачных, а также выступало в качестве символа богатства – известно, что этих пернатых специально выращивали в окрестностях Бухары для садов эмира

иллюстрации



Сюзане. Нурата, 1873 г. Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент
Данная вышивка с композицией тободони интересна включением изобразительных мотивов-оберегов, скрытых от непосвященного взгляда в орнаментальном цветочном декоре. Так, фигурки маленьких птичек с завитушками на спинках – отголосок древней зороастрийской традиции, связанной с созданием глиняных фигурок птиц, несущих на себе масляные светильники для возжигания огня. Изображение коня под седлом также возможно трактовать как талисман, символ достатка и плодородия: фигурка разбита на множество разноцветных ромбов, при этом каждый ромб имеет акцентированную белую точку по центру – типичный символ размножения, «засеянного поля»

сады небесные и сады земные



Сюзане. Шахрисабз, XIX в. Аукционный дом Риппон Босвелл

Абстрагированный цветочный декор как выражение райских куш – популярного в искусстве ислама художественного образа – сочетается в данной вышивке с мотивами чор-чирог, расположенными в бордюрной части. Изображение чирогов связывается с зороастризмом – светильник выступает как олицетворение священного огня. Также в его форме просматривается прямая аналогия с зороастрийскими храмами – квадратами в плане, имеющими открытые источники огня на каждом из углов. В вышивке этот мотив обрел охранное значение и стал символизировать очищающую силу огня, оберегающую молодоженов

иллюстрации



Сюзане. Шахрисабз, XIX в. Аукционный дом Риппон Босвелл

Как и в предыдущей вышивке, в этом сюзане классический для исламского искусства образ райского сада сочетается с зороастрийским символом огня (мотивы чор-чирог). Такой симбиоз симптоматичен – в народном сознании он удваивал магические свойства вышивки. Культурные образы райских куш, священного огня и птиц прекрасно вписались в семейно-бытовую обрядность как символы плодородия (цветы), оберегаемые очищающим пламенем (чирог). Магическая сила огня использовалась и во время первого свидания жениха и невесты: вокруг их голов обводили зажженными светильниками, чтобы защитить от злых духов

сады небесные и сады земные



Сюзане. Шахрисабз, середина XIX в. Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент
Данное сюзане – еще один пример композиции, где доминируют абстрагированные растительно-цветочные мотивы в сочетании с элементами чор-чирог. Это соседство вполне объяснимо с точки зрения «народного» ислама, адаптировавшего элементы доисламских культур и верований. В целом вышивка демонстрирует синтез мусульманской орнаментики и приемов композиционного решения с доисламским художественным наследием, органично включенным в новый контекст

иллюстрации



Сюзане. Шахрисабз, 2-я половина XIX в. Коллекция Фонда Марджани

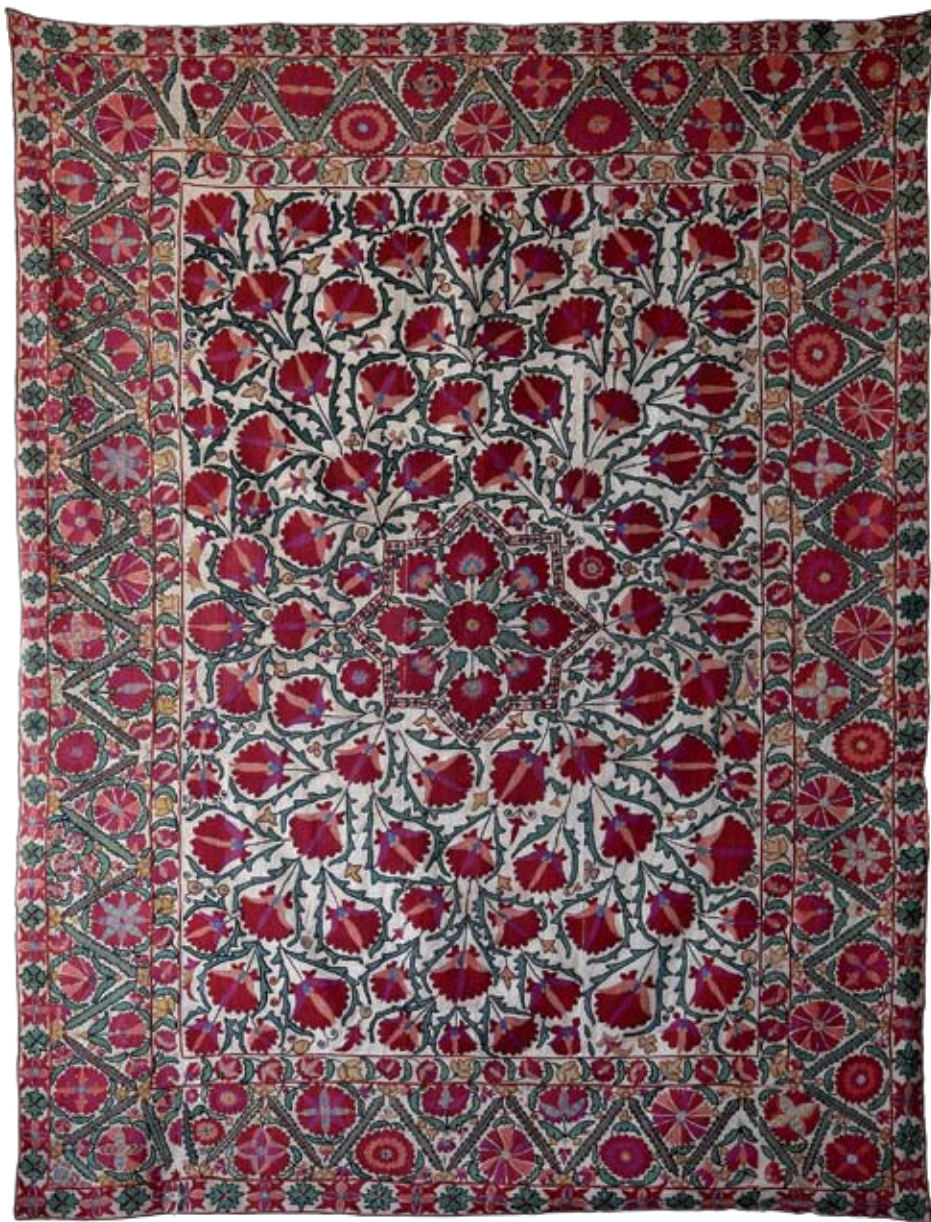
Отличительная черта этой вышивки – изобилие растительно-цветочного декора, организованного в сеточную композицию. Крупные, экспрессивные мотивы орнамента – розетки и пальметты – в сочетании с более мелкими элементами заполняют все пространство вышивки. В мусульманском искусстве такой прием исходит из коранического образа неустанной созидательной работы Бога. Однако народные мастерицы использовали сплошное заполнение поверхности полотна узорами как формальный прием, называя такие композиции йолмма – густозашитые. Абстрагированные растительные мотивы как символическое выражение райского сада в бытовом сознании были связаны с идеей изобилия, великолепия природы, передающей новобрачным свою животворную силу

сады небесные и сады земные



Джойнамаз. Шахрисабз, вторая половина XIX в. Аукционный дом Риппон Босвелл
Декор молитвенных вышивок придерживался неизменных правил, заключавшихся в изображении михрабной ниши и абстрагированных растительно-цветочных узоров. Михраб имел значение Божественных врат, своеобразной переходной зоны из мира земного, бренного, в мир Божественный. В свою очередь, цветочные мотивы символизировали райский сад, прекрасный мир, созданный Богом. Пышные пальметты и розетки этого джойнамаза свидетельствуют о незаурядном таланте рисовальщицы

иллюстрации



Сюзане. Шахрисабз или Карши, 2-я половина XIX в. Коллекция Фонда Марджани
По богатству и разнообразию цветочного декора шахрисабзские вышивки близки бухарским и нуратинским. В данном случае рисовальщица стремилась воспроизвести известную нуратинскую композицию чор шоху як-мох, однако кусты, «разрастаясь», заполнили все серединное поле вышивки. В основе рисунка кустов – повторяющаяся цветочная пальметта, известная среди мастериц как от-туяги (копыто лошади), имевшая охранное значение. Композицию дополняет зигзагообразное решение бордюра, где также доминируют цветочные мотивы. Удачное соотношение пропорций каймы и серединного поля, изящество графического решения дают возможность отнести это сюзане к лучшим образцам вышивки данного региона

сады небесные и сады земные



Сюзане. Шахрисабз, 2-я половина XIX в. Аукционный дом Риппон Босвелл

Данное сюзане отличается весьма реалистично трактованными цветочными мотивами, в которых легко узнаются степные тюльпаны. Характер декора позволяет предполагать, что вышивка была создана женщинами полукочевых групп, переходящих к оседлому образу жизни и перенимающих традицию изготовления вышивок крупных форм. Подобного рода вышивки атрибутируются за рубежом как «Шахрисабз, локаи», однако локаи в округе этого города не обитали. Вероятно, сюзане было создано кунградскими мастерицами. Мотив тюльпана – лола – был исключительно популярен в искусстве степняков как символ весеннего пробуждения природы, начала нового года

иллюстрации



Сюзане. Шахрисабз, 2-я половина XIX в. Частная коллекция

Ярчайший образец вышивки, также атрибутируемой за рубежом как «Шахрисабз, локаи». Уникальность сюзане заключается в его богатейшем декоре, органично сочетающем «городские» и «степные» художественные традиции. Используя классическую для исламского искусства композицию лачак-турундж, рисовальщица насыщает пространство мотивами, типичными для Шахрисабза (бодомы, гранаты), а также символами «степного» искусства (элементы, ассоциирующиеся одновременно с изображением богини Умай и маковой коробочки). Учитывая появление в Шахрисабзе профессиональных вышивальщиц, вероятно, что авторство сюзане принадлежит городским мастерицам, выполнявшим заказ богатого степного бека

сады небесные и сады земные



Ним-сюзане. Шахрисабз, конец XIX в.

Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент

Вышивка выполнена швом ироки, который предполагает сплошной зашив фона. Центральный солярный медальон, крупные и мелкие ромбы со звездами в центре олицетворяют покровительство небес, в то время как заполняющие все свободное пространство побеги ветвей с распускающимися красными цветами – узор дарахт-нуска – апеллируют к идее плодородия. Содержание вышивки связано с защитой новобрачных, обеспечением продолжения рода



Обложка для Корана. Шахрисабз, конец XIX в.
Коллекция Фонда Марджани

Изготовление обложек для Корана характерно для бухарской школы вышивки. Как правило, переплеты из тисненой кожи имели композицию лачак-турундж: крупный турундж в центре и его четвертинки по углам поля выступали как выражение центричности и безграничности Вселенной. Мастерница, вышившая эту обложку, следует канону, видоизменяя его. Роль медальона выполняет фестончатая розетка, вместо лачаков – спирали. В целом декор передает идею единого Бога, ассоциирующегося с ним райского сада

иллюстрации



Дастархан. Конец XIX в. Шахрисабз. Коллекция Фонда Марджани
Скатерти – весьма популярный вид городской вышивки. Значительное число сохранившихся до наших дней в различных коллекциях практически идентичных скатертей дает основание предположить, что их производство носило серийный характер. Возможно, этот вид вышивок создавался в городских и дворцовых мастерских, где работали мужчины. Продуманный и упорядоченный декор дастархана также свидетельствует о том, что он выполнен профессиональным художником

сады небесные и сады земные



Джойнамаз. Кашкадарья, начало XX в. Коллекция Фонда Марджани

Декор провинциальных джойнамазов следовал устоявшемуся канону – для них также было характерно изображение михраба и растительно-цветочный декор, однако трактовка мотивов носила упрощенный характер. В данном случае цветочные пальметты заменены мотивами бодом. Выполненные народными мастерицами джойнамазы зачастую отличаются также конкретизацией самого процесса моления – указаны места, куда должен опускать руки и голову молящийся. Так, рисовальщица маркирует в верхней части арки зону для рук и лба, для чего использованы две небольшие красные розетки и по центру – крупный звездчатый медальон, одновременно выступающий как символ Бога

иллюстрации



Джойнамаз. Карши, начало XX в. Коллекция Фонда Марджани

При всей незамысловатости декора данный джойнамаз выполнен в классических традициях. Арка декорирована цветущими кустами, символами райского сада, а верхняя, семантически самая важная зона, дополнительно маркируется тонкой красной линией, подчеркивающей силуэт михрабной ниши. Побег-ислими по внешней узкой полосе бордюра выступает как символическая граница, отделяющая мир Божественный от мира земного, профанного

сады небесные и сады земные



Ним-сюзане. Кашкадарья, первая половина XX в. Государственный музей прикладного искусства Узбекистана, Ташкент

Центрическая композиция и цветочный декор этой вышивки, где доминируют розетки чинда-хиол и мотивы бодом, типичны для Кашкадарьинской области. Вместе с тем упрощенный рисунок свидетельствует о провинциальном происхождении этого ним-сюзане.

Символика рисунка была связана с защитой новобранных (обереги-бодом) и пожеланием благополучной жизни (цветочно-растительные узоры)

иллюстрации



Сюзане. Самарканд, конец XIX – начало XX вв. Коллекция Фонда Марджани
Данный экземпляр выполнен в стиле ранних самаркандских вышивок, о чем свидетельствуют ее колорит (зеленый цвет лиственных узоров в большинстве вышивок конца XIX в. изменяется на черный) и архаичный декор. Звездчатые малиновые розетки-ой – олицетворение небесных светил – соседствуют с мотивами чор-чирог – зороастрийскими символами огня. Мы связываем такой декор с умоглядным храмовым пространством, где алтари огня сочетаются с символическими статуарными изображениями планет. Именно такие храмы, согласно средневековым источникам, существовали в доисламском Согде. Использование в декоре свадебных вышивок астральных мотивов было связано с верой в их оплодотворяющую силу

сады небесные и сады земные



Сюзане. Самарканд, 1-я половина XX в. Коллекция Фонда Марджани
Эволюция популярного самаркандского дизайна связана с постепенным исчезновением мотивов чор-чирог, вместо которых используются более мелкие по форме розетки. Астральные символы под влиянием ислама все более уподобляются цветочным мотивам, а магическое охранное кольцо вокруг них активнее «прорастает» лиственными побегами. Впрочем, смена смыслов не умаляет магической силы декора – он по-прежнему обладает, в представлении вышивальщиц, охранной силой, защищающей молодоженов

иллюстрации



Сюзане. Самарканд, конец XIX – начало XX вв.

Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент

Круглые розетки более поздних самаркандских вышивок трактуются как лола – тюльпан, а охранное кольцо, «проросшее» листьями, получает самые разные интерпретации, обусловленные забвением старых смыслов. В данном случае оно трактуется как фестончатые завитки вокруг розеток и получает название «кичик васа» – щенятки. Считалось, что в основе этой ассоциации – щенячья головки, которые, впрочем, были больше похожи на завитки хвостов – сакральные смыслы уступают место бытовым трактовкам

сады небесные и сады земные



Сюзане. Самарканд, начало XX в. Национальный музей искусств им. Б. и В. Ханенко, Киев
На рубеже XIX–XX в. наблюдается резкое увеличение размеров самаркандской вышивки, которое исследователи связывали с «классовым моментом» – зажиточные горожане стремились таким образом подчеркнуть свою состоятельность. Эта монументализация привела к трансформациям декора: лиственный кольцо превращается в широкий венок с завитками, заполняющий все свободное поле вышивки. Красно-малиновые крупные розетки в окружении массивных черных лиственных венков стали визитной карточкой самаркандских сюзане

иллюстрации

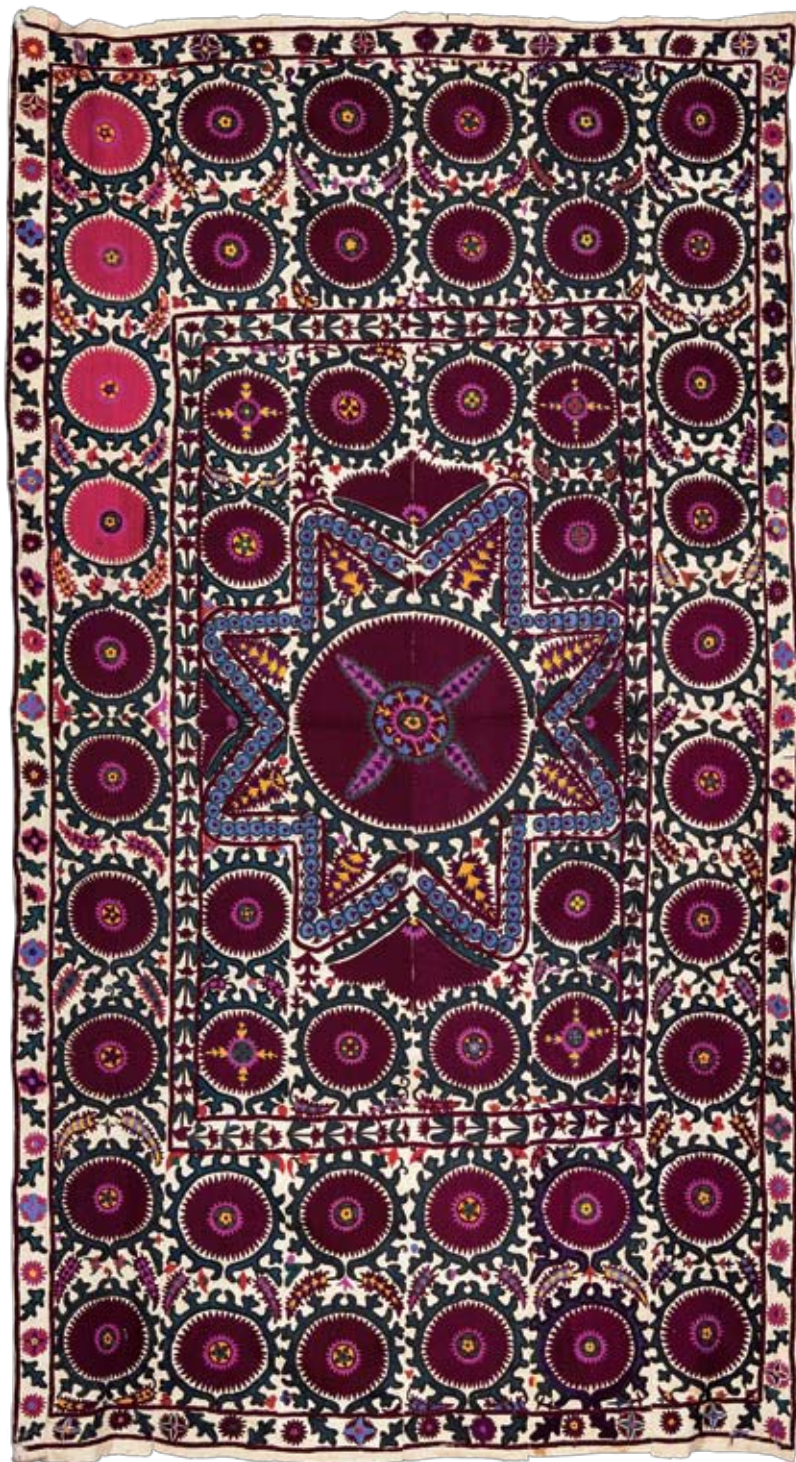


Сюзане. Самарканд, начало XX в. Государственный музей
прикладного искусства Узбекистана, Ташкент

В результате дальнейшей трансформации самаркандских узоров лиственный венки все более «прорастают» динамичными побегами. Таковы были запросы заказчиков – делать лиственный орнамент массивным, чтобы было видно – вышивка принадлежит богатым людям. Такие «проросшие» венки трактуются как побеги бахчевых растений.

В свою очередь, розетка понималась уже как изображение моркови, репы или помидоров. Таким образом, самаркандская розетка прошла путь от сакрального астрального символа к мотиву, ассоциирующемуся с обыкновенными овощами

сады небесные и сады земные



иллюстрации



Гаворапуш. Самарканд, 1-я половина XX в. Коллекция Фонда Марджани
Это покрывало на колыбель имеет весьма самобытный декор, состоящий из расположенных парами стилизованных цветочных кустов. Такие узоры также имели магическое значение, связанное с обеспечением покровительства сил природы. Считалось, что животворные свойства цветущих растений выступали залогом благополучной, здоровой жизни



Сюзане. Ходжент (Таджикистан), начало XX в. Коллекция Фонда Марджани
Данная вышивка – пример распространения самаркандского стиля в соседних центрах, в средние века территориально входивших в состав Согда. Устойчивость астральных мотивов на протяжении длительного времени в разных видах согдийского искусства позволяет характеризовать группу вышивок со звездчатыми розетками как типичную для Самаркандской школы. Звездные мотивы были отражением астрального культа и зороастризма. Подобного рода композиции расценивались как благопожелательные и охранные, гарантирующие покровительство небес

сады небесные и сады земные



Руиджо. Село Гус, Ургутский район, Самаркандская область.
Первая половина XX в. Коллекция М. Чурлу

Руиджо имеет стандартную композицию, в виде П-образной арки, декорированной крупными медальонами. По внешнему краю каймы размещен побег-ислими, по внутреннему – цепочка мотивов албасты-бодом. Весь декор связан с оберегающей магией – медальоны с акцентированной цветом сердцевинкой воспринимаются как популярные в народе амулеты – бусины-козмунчок. Однако главный семантический акцент сделан на двух кувшинах, как явный намек на молодоженов, для которых была предназначена эта простыня

иллюстрации



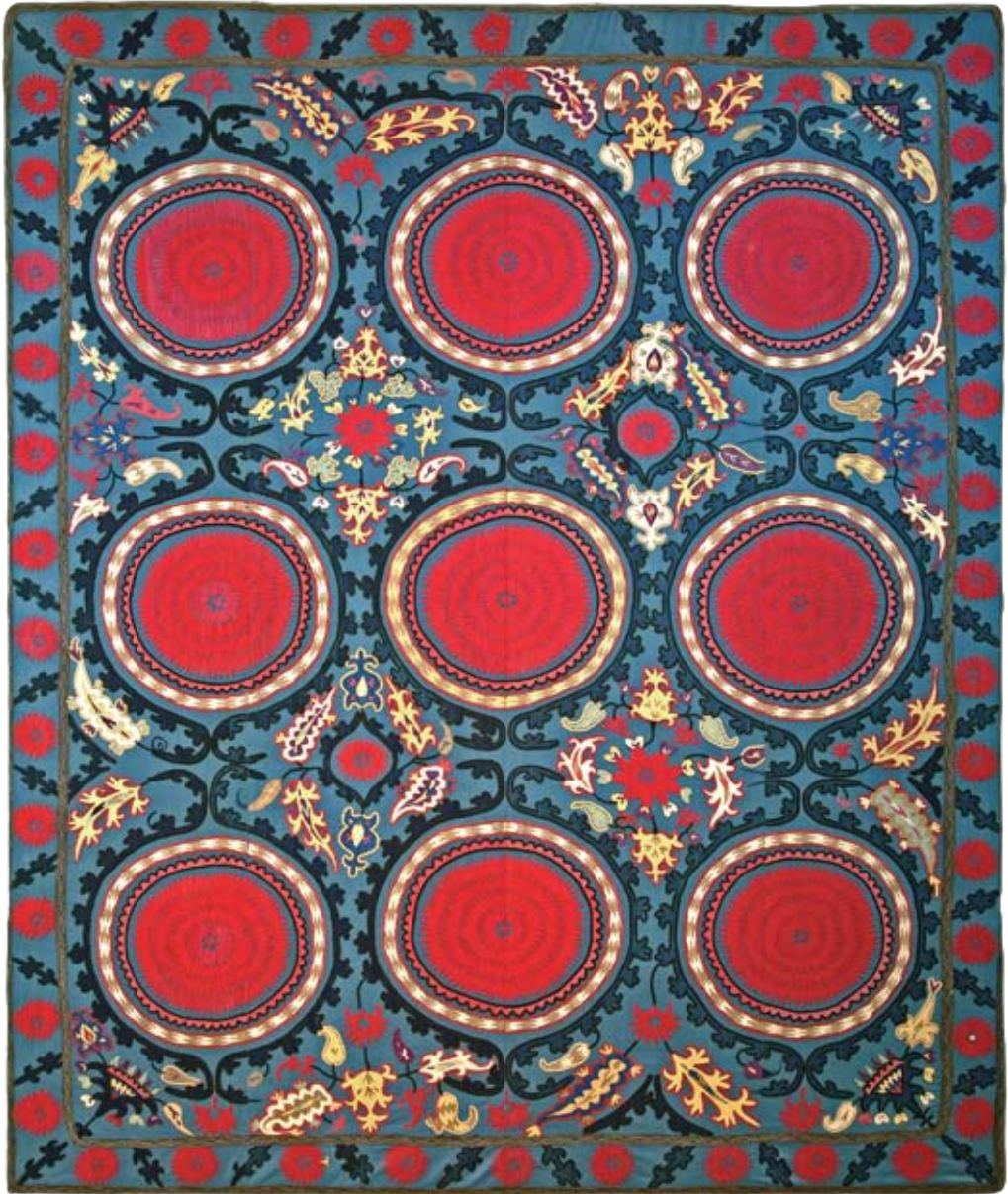
Чойшаб. Ургут, Самаркандская область.
Вторая половина XX в. Коллекция Фонда Марджани



Чойшаб. Село Гус, Ургутский район, Самаркандская область.
Вторая половина XX в. Коллекция М. Чурлу

Во второй половине XX в. цветовая палитра ургутских вышивок становится разнообразнее, а декор превращается в поле для смелых экспериментов, приводящих к появлению абстрактных геометрических композиций, где уже с трудом различима связь с классическими узорами. Фантазия рисовальщиц неисчерпаема – она может поспорить с работами известных европейских художников-абстракционистов. Все чаще в ургутской вышивке используются изобразительные мотивы, например кумганы, а также нововведения – европейские чайники и пиалы, как символы достатка и гостеприимства

сады небесные и сады земные



Сюзане. Джизак, конец XIX в. Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент

Джизакские сюзане воссоздают символический образ храма, где алтари с горящим огнем (мотивы чор-чирог) устанавливались перед изображениями богов-планет (круглые медальоны). Одновременно это и картина гармоничного мира – Вселенной с планетами-звездами, охраняемыми горящим огнем. Также вероятно версия о связи декора сюзане с согдийским календарем, где каждый круг-медальон мог символизировать определенный месяц или день недели. В этой связи количество кругов на сюзане также, очевидно, имело определенное значение

иллюстрации



Яккандоз. Джизак. Первая половина XX в. Коллекция М. Чурлу
Узоры на свадебных простынях располагались по периметру, с трех сторон, оставляя невышитым изножье – замкнутость, закрытость орнамента по закону магической партиципации могла помешать «открыться» счастливой доле для новобрачных, повлечь за собой утрату способности иметь потомство. Специфика джизакских яккандозов заключалась в том, что узоры заполняли и внутреннюю часть арочного проема, который в других центрах оставался невышитым. Мы можем лишь догадываться, что дополнительный медальон символизировал идею слияния, плод, новорожденного, и вышивался позже, после появления на свет ребенка

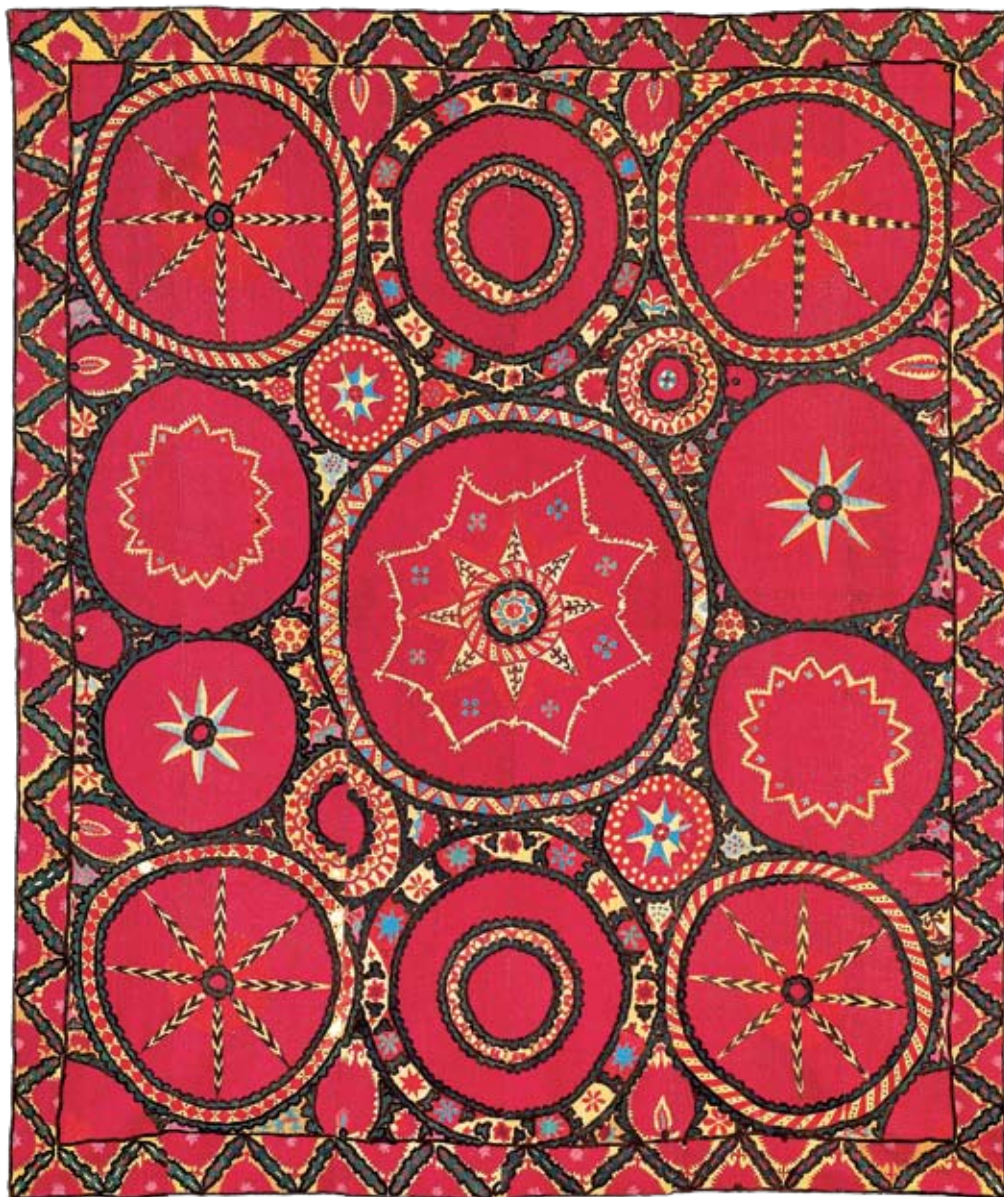
сады небесные и сады земные



Палак. Ташкент. Вторая половина XIX в.
Национальный музей искусств им. Б. и В. Ханенко, Киев

Палак – почти квадратное по формату панно. Основным мотивом его декора являются круги-ой (букв. месяц, также Луна в полной фазе), понимаемые как астральные знаки. В представлении носителей культуры палак наделялся огромной магической силой: «символизировавшая само небо вышивка должна была защитить молодую от злых духов в самый опасный период ее жизни – чилля»

иллюстрации



Палак. Пскент, вторая половина XIX в. Аукционный дом Риппон Босвелл
Декор палаков отличается монументальностью форм, четкой организацией рисунка, производящего при этом впечатление стихийной, непостижимой мощи Вселенной. Сохранившееся аутентичное название основных элементов – ой – связывает содержание декора с миром небесным, Божественным, – звездами и планетами. Мастерницы полагали, что эти орнаменты обеспечивали магическую защиту – небесным светилам вводилась роль оплодотворяющего начала, и потому палаки были незаменимы во время свадеб

сады небесные и сады земные



Тогора-палак. Ташкент, 1-я половина XX в. Коллекция Фонда Марджани

На рубеже веков преобладают палаки с одним огромным кругом, образованным несколькими концентрическими кольцами, со звездой в центре. Такой палак называется бир ойлик палак (с одной Луной), кыз-палак (девичий), тогора-палак (тогора – большой таз). Узор в целом напоминает схему Вселенной с орбитами планет, охраняемую с четырех углов серединного поля треугольными вставками – стилизованными амулетами-туморами

иллюстрации



Джойнамаз. Ферганская долина, конец XIX в. Коллекция Фонда Марджани

Характерная особенность этого джойнамаза – наличие эпиграфического декора. Как правило, надписи на молитвенных вышивках были представлены аятами из Корана. Они не только несли слово Бога, но и служили украшением. Изысканная вязь арабского – языка Корана – была неотъемлемой чертой памятников мусульманского искусства.

В данном случае надпись трудно поддается прочтению.

Суть надписи – обращение к Богу со словами раскаяния и просьбой о наставлении на путь истинный, когда молящийся находится в состоянии неопределенности

сады небесные и сады земные



Сюзане. Ферганская долина, конец XIX – начало XX вв. Коллекция Фонда Марджани
Изображение стручкового перца – калампир – чрезвычайно популярно в вышивке долины. Этот мотив обладал магической охранной силой, способностью отпугивать духов и пери, а также выступал как сильный оберег благодаря своей жгучести. Так, гирлянды из нанизанных стручков вешали в жилых помещениях для защиты беременных и детей от албасты

иллюстрации



Сюзане. Ферганская долина, 1-я половина XX в. Коллекция Фонда Марджани
Вышивка с рядами цветочных кустов демонстрирует предельную геометризацию и схематизацию рисунка. Иногда сюзане этой группы не имели бордюра, что также упрощало общую композицию. Тем не менее дизайн этих вышивок, далекий от привычных приемов, требовал творческого подхода, незаурядного художественного воображения. Эта нестандартность делает вышивку Ферганской долины ярким феноменом позднесредневекового искусства

сады небесные и сады земные



Сюзане. Байсун, Сурхандарья, 2-я половина XX в. Частная коллекция
Самый распространенный у оседлоземледельческой части населения тип байсунской вышивки-сюзане с круглыми розетками-ой (Луна), которые одновременно трактовались и как лола – тюльпан, мак или цветок вообще. В этой двойственности смыслов проявляется равноценность и взаимосвязанность для народного обрядового сознания древних знаков космогонии и образов культа природы: розетки были одновременно связаны и с архаичным астральным культом, и с культом природы, которые находили свое выражение в праздновании Навруза и появления первых весенних цветов (гули сурх)



Джойпуш. Асророва Т. Сурхандарья 1963 г.
Государственный музей прикладного искусства
Узбекистана, Ташкент

Оседание кочевников внесло в кашкадарьинскую вышивку символы степного искусства. Данное руйджо примечательно рисунком крупных рогов – кучкорак (букв. баран-производитель). Покрывала с таким узором имели символическое значение, так как рога барана олицетворяли потенцию, мужское начало. Считалось, что такой магически сильный знак на свадебном покрывале способствует благополучному зачатию. Аналогичные руйджо были известны в Самаркандской и Кашкадарьинской областях

иллюстрации



Илгич. Локаи, первая четверть XX в. Аукционный дом Риппон Босвелл



Илгич. Локаи, первая четверть XX в. Коллекция Фонда Марджани

Для локайских ат-торб характерен медальон в виде несомкнутого круга, в меандровом обрамлении, известный как от-туяги – копыто, отпечаток следа лошади. «Следы» животных в искусстве кочевников имели характер тотемных знаков, оберегов. Возможно, изображение отпечатка копыта было также скрытым жертвоприношением. Наконец, конь ассоциировался с Солнцем – не случайно изображения копыт всегда сочетаются с солярной звездой в центре, как олицетворение покровительства высших сил

сады небесные и сады земные



Илгич. Локаи, первая четверть XX в. Аукционный дом Риппон Босвелл
Вихревая розетка – астральный знак, традиционный символ Солнца, блага, извечного движения и круговорота жизни. Солярная и астральная символика закономерна на вышивках кочевников, которые не только прекрасно ориентировались по звездам при перекочевках, но и поклонялись светилам как небесным богам, а также олицетворяющему их в реальной жизни огню. Такие композиции выступали залогом счастья, благополучия и удачи для всех членов семьи

иллюстрации



Илгич. Локаи, первая четверть XX в. Коллекция Фонда Марджани

Оригинальный мотив, представленный на данной вышивке, был полисемантический – одновременно связан с образом богини-покровительницы рожениц Умай, а также с изображением матки и/или головки опийного мака, полной зерен-зародышей. Композиция в целом наполнена множеством родственных знаковых ассоциаций: воспроизводство, деторождение, плодородие, цветение, магическая охрана. Возможно, илгичи с таким декором использовались в шаманской практике в качестве визуальной анестезии

сады небесные и сады земные



Чой-халта. Локаи, конец XIX в. Коллекция Дж. Аллена

Мотив дырнаг-гель, используемый в этой вышивке, – известный племенной символ, передающий приемом *pars pro toto* образ орла, охотящегося за зайцами, одного из тотемов огузов; он был типичен для декора ковров туркмен-йомудов и ковров узбеков Самаркандской области. Его появление в вышивке свидетельствует о популярности и сильных магических качествах данного символа, с которым связывалось понятие оберега



Чой-халта. Локаи, первая четверть XX в. Коллекция Дж. Аллена

Мотив кучкорак – крест с ромбом в основании и завитками рогов на концах – один из самых древних и популярных в орнаментике кочевых в прошлом народов, свидетельствующий о генетическом родстве их культур. С ним связаны идеи силы, изобилия, богатства, мужского начала (рога), плодородия, женского начала (ромб), Божественной покровительствующей силы (крест как солярный знак). В целом этот мотив можно считать символом продолжения жизни, имеющим благожелательное значение

иллюстрации



Илгич. Локаи, конец XIX в. Коллекция Томаса Коула

Основной мотив этого илгича – кучкорак, один из древнейших благопожелательных символов в искусстве степных кочевых народов. Особенность композиции – в дополнительных мотивах-амулетах вокруг и на фоне кучкорака. Несмотря на абстрактность формы, утратившей связь с возможно реальным прототипом, их смысл угадывается без труда – перед нами олицетворение идеи зачатия, оплодотворенности

сады небесные и сады земные



Илгич. Кунграты, первая четверть XX в. Коллекция Фонда Марджани

Декор данного илгича несет в себе сильный энергетический заряд и полон множества сакральных смыслов. С одной стороны, перед нами возникают четыре выпущенные из луков стрелы, направленные к единому центру, с другой – рисунок луков и стрел прочитывается как антропоморфные знаки, возможно образы шаманов. Попытки дешифровать содержание узоров все больше свидетельствуют о том, что эти небольшие текстильные изделия кочевников имели прямое отношение к культовой шаманской практике

иллюстрации



Илгич. Кунграта, первая четверть XX в. Коллекция Фонда Марджани

Постепенное преобладание растительной орнаментики в кунгратских вышивках с начала XX в. было связано со сменой художественных стереотипов в результате перехода к оседлому образу жизни, а также влиянием «городского» искусства с его излюбленной темой цветущего сада. Такого рода декор уже не связан с шаманскими заклинательными «текстами». Создавая эту композицию с пальметтами, мастерица явно подражала городским вышивкам. И лишь грибовидные мотивы, китайские символы счастья, на узкой полосе бордюра, сохраняют связь с предшествующим художественным опытом

сады небесные и сады земные



Илгич. Кунграты, конец XIX – начало XX в. Коллекция Томаса Коула
Вихревая розетка, трансформированная в данном случае в квадрат, – популярный
солярный символ в кунгратской вышивке. Судя по трансформации формы,
используется как декоративный элемент, утративший культовое значение



Илгич. Кунграты, конец XIX в. Коллекция Томаса Коула
Ромб в обрамлении рогообразных завитков – классический мотив художественного
текстиля кочевников, известный также как мемлинг-гель, в связи с тем, что ковер с таким
мотивом запечатлен на картине фламандского живописца Ганса Мемлинга «Мария
с младенцем и со св. Иаковом и св. Домиником, как патронами донаторов и их семей».
Существует версия, что данный мотив – символическое изображение древнего
тюркского календаря мучал (мушел), основанного на 12-летнем жизненном цикле

иллюстрации



Илгич. Кунграты или дурмены, первая четверть XX в. Аукционный дом Риппон Босвелл
Астральные знаки (круги в зубчатом обрамлении – как образ сияющей звезды) – типичный декор кунгратских илгичей. Изображение небесных светил ассоциировалось с картиной мира и верховным божеством неба и могло быть своего рода визуальной молитвой о благополучии, даровании здоровья и проч. Звездчатые мотивы нередко сочетаются с простейшими по рисунку изображениями цветущих кустов – в декоре таких вышивок заложены идеи плодородия и покровительства небесных сил



Табаклау. Кунграты или дурмены, первая четверть XX в. Аукционный дом Риппон Босвелл
Влияние городской эстетики придало новый импульс вышивке кунгратов. Астральные мотивы легко трансформируются в растительные, при этом их трактовка была вполне самобытна, не лишена художественного своеобразия и импровизационного начала. Как и в вышивке оседлого населения, цветочные мотивы на илгичах можно рассматривать как классические символы плодородия

Заключение

Проведенное исследование показало, как прочно в не столь далеком прошлом вышивка была связана с семейной обрядовой практикой, повседневной и праздничной жизнью народа. Ее узоры воплотили в себе представления о магии плодородия; они дают также возможность оценить, какие именно сакральные идеи и представления были важны и устойчивы в общественном сознании – защита новобрачных, продолжение рода, покровительство природных сил, древних небесных богов и тотемов, обеспечение благополучия новой семье.

Анализ декора вышивки подтверждает, что исламские духовные ценности не столь явно отразились на ее образном мире; влияние исламской художественной традиции носило в большей степени формальный характер. Так, бухарская школа (Бухара, Нурата и Шахрисабз), где преобладают растительно-цветочные парадизы, центрические (серединое поле с крупным медальоном, широкий бордюры) и сеточные композиции, действительно тяготеет к исламской классике; в ней заметна ориентация на творческий почерк профессиональных художников крупных городов мусульманского Востока. Прототипы композиций бухарских вышивальщиц можно встретить в самаркандском и бухарском майоликовом или мозаичном архитектурном декоре XV–XVII вв., в так называемых «дворцовых» медальонных коврах. Однако влияние ислама проявилось преимущественно на

уровне классических приемов композиционного построения, а также пресловутой «боязни пустоты»; содержание же декора вышивок профанируется – оно ассоциируется не столько с миром Божественным, сколько со вполне земным, природным. Типично «исламские» композиции включают в себя и доисламские символы, например, зороастрийские, предметы реального мира, обладающие в представлении женщин ценностными качествами.

Вышивка других центров в разной степени испытала влияние общих тенденций, характерных для мусульманского искусства, но при этом в гораздо большей степени она являлась отражением народных художественных традиций, сохранявших отголоски доисламских верований, в первую очередь – культа умирающей и воскресающей природы и культа небесных светил. Так, самаркандские изделия также оперируют растительно-цветочными рисунками, но они представляют собой трансформацию более ранних символов древней космогонии, зороастрийских и отчасти тотемных мотивов. Как результат – самаркандская группа представляет собой некий промежуточный вариант между пышным растительно-цветочным стилем вышивки бухарской школы и лаконичным, несколько схематичным и геометризованным дизайном изделий Джизака и Ташкента. Глубоко самобытна джизакская и ташкентская вышивка; ее декор – астральная и солярная символика – сохраняет наиболее

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

архаичные образы и связанные с ними культы, что дает также возможность говорить о длительности предшествующего пути развития вышивки.

В целом можно выявить общие и различные черты вышивки Самарканда, Джизака и Ташкента: их объединяет тяготение к лаконичным композициям и крупным круглым розеткам, общность семантического ряда (мотивы древней космогонии). Джизакские композиции зачастую представляют собой более упрощенные самаркандские, а лаконизм ташкентских достигает своего предела, воплощаясь в мотивах однотонных кругов (астральных символов) разного диаметра. При всем художественном разнообразии вышивка этих центров сохраняет свою связь с древними культами огня, небесных светил, что в первую очередь отражается в названиях элементов.

Единый стиль формообразования в народном искусстве способствовал слиянию различных художественных традиций, появлению новых художественных трактовок известных мотивов при наделении их идентичными смыслами. Так, медальон-*турундж*, как Божественный символ в искусстве ислама, превращается в вышивке в звезду-солнце, а треугольной формы *лачаки* – в обереги-*турмары* по углам серединного поля...

Социальные трансформации в обществе на рубеже веков повлекли за собой забвение и отход от старых традиций и, соответственно, постепенную утрату магического, культового значения декора. Вместе с тем «чем дальше искусство отходит от культа, – по выражению П. Флоренского, – тем больше теряет в своем содержании». От образов сакральных к профанным – таков был путь развития орнамента; в узоры уже не вкладывали «глубокого содержания, они не были связаны с основами мировоззрения ... важнее было подчеркнуть идею богатства, изобилия» (Сухарева, 2006, с. 145).

XX век внес еще более радикальные перемены в социальную и духовную жизнь народа, и это не могло не отразиться на традиционных видах искусства. Постепенно сокращалось количество женщин, занимавшихся вышивкой, все более забывался

смысл узоров, вместе с утратой смыслов становилась примитивней форма. Охранно-магическая роль вышивок также постепенно сходилась на нет, уступая место их практической целесообразности.

На протяжении XX в. этот вид массового художественного творчества исчезал в крупных городах, но по-прежнему сохранялся в провинции, в сельских местностях, например в Сурхандарье, Кашкадарье. Популярность вышивки была связана с тем, что она все еще оставалась неременной частью приданого, предметом, от которого символически зависело благополучие молодоженов. Вовлеченность в обрядовую практику позволяла сохранять древнюю структуру и смыслы этого вида творчества.

Повсеместное возрождение древнего искусства началось с обретением Узбекистаном независимости. Оставаясь самой популярной формой домашнего рукоделия в провинции, в городах вышивка активно вовлекается в систему ремесленного производства. С середины 1990-х гг. вышивку производят на продажу, а также для представления на художественных выставках и конкурсах. В частности, при поддержке Швейцарского агентства по развитию и сотрудничеству были восстановлены традиции производства вышивки в таком известном в прошлом центре, как Нурата. Ташкент, Шахрисабз, Гиздуван, Бухара, Ургут, Хива – далеко не полный перечень городов и сёл, где традиционная вышивка переживает свое второе рождение. Благодаря занятию ремеслом женщины не только возрождают традиционное искусство, но и повышают свои доходы, социальный статус. Основным потребителем традиционной вышивки в наши дни являются туристы и гости республики, тем не менее и местные жители, горожане, все чаще приобретают рукодельные покрывала, используя их в первую очередь как украшения интерьеров жилищ.

Вполне закономерно, что возрождение традиционной вышивки в угасших центрах началось с прямого копирования классических музейных образцов. Так, нуратинские и бухарские вышивальщицы брали за основу известные вышивки этих центров, хра-

нающиеся в музейных коллекциях. Огромное внимание уделяется восстановлению рецептов по окрашиванию нитей натуральными красителями. Даже бязь для основы женщины ткнут сами, тонируя ее отваром гранатовой кожуры или *руяном* (мареной), дающей розоватый тон, в других случаях – *усьмой*, дающей голубоватый оттенок. Мир ярких образов и жизнеутверждающих идей, отточенный художественный вкус, воплощенные в узорах вышивки Узбекистана, продолжают и сегодня радовать поклонников этого замечательного вида народного искусства. Под влиянием рынка меняется и ассортимент изделий – наряду с традиционными *сюзана* появляются изделия, отвечающие современным требованиям быта – наволочки для диванных подушек, дамские сумочки, чехлы для сотовых телефонов, косметички, современной кроя одежда, обувь. Современная узбекская вышивка стала узнаваемым брендом за рубежом, она используется в дизайне интерьеров, одежды известных брендов и прочее.

Однако динамичное вовлечение вышивки в рыночные отношения приводит к спаду качества, утрате связи с традициями, разрушению локального своеобразия, превращению вышивки в ходовой экспортный сувенир. Так, практически забыта традиционная вышивка Ферганской долины, Джизака, Ташкента. При этом на рынках огромный выбор *сюзана* в бухарском и нуратинском цветочном стиле, который сейчас в моде. Отход от локальных канонов ведет к смешению стилей, эклектике, китчу.

Классические композиции по-прежнему пользуются устойчивым спросом на рынке, однако современные вышивальщицы все чаще предлагают потребителям авторские композиции, отражающие индивидуальный вкус. Далеко не всегда мастерицы разных городов и сел стремятся сохранить местные традиции, характерные технические приемы, элементы, колорит.

К разработкам дизайна вышивок подключаются и профессиональные художники. Их опыт зачастую оказывается неудачным – следуя интересам рынка, они обращаются к традициям турецкого текстиля, теряют связь с национальными корнями.

В целом активное возрождение домашнего рукоделия и ремесла в наши дни сочетается с восстановлением художественной традиции, которая, однако, постоянно испытывает натиск авторских работ, стремящихся к поиску новых, нестандартных рисунков. Более печальна ситуация – с «содержанием» вышивок: старые смыслы повсеместно забыты или переименованы, а новые еще не появились. Впрочем, любые «проблемы роста» – закономерное явление, обусловленное годами застоя, забвением народных традиций, происходившим в XX в.

Какой будет вышивка завтрашнего дня – покажет время, но хочется надеяться, что она вновь обретет живую связь с бытом, народными обычаями и традициями, которые отражаются в ее узорах в поэтико-метафорической форме, обогатит современную культуру. Раскрытие смысла орнаментов и сохранение видового и орнаментального разнообразия обретают огромную ценность, поскольку этот вид рукоделия является подлинным национальным достоянием Узбекистана, символом среднеазиатской культуры в целом.

Искусство вышивки обладает несомненным потенциалом, способным одухотворить наше повседневное пространство, наполнить его красотой; благодаря традиционным прикладным ремеслам современная культура сохраняет свою самобытность, столь ценную в век глобализационных процессов. Нужно понимать, что классическая вышивка, как часть национального самознания, будет жить до тех пор, пока сохраняется ее связь с корнями и традициями, и в этом смысле настоящее исследование по семантике ее декора – шаг в прошлое, чтобы сделать его достоянием будущего.

Литература

- Абдуллаева, 2006 – *Абдуллаева Ш.* Мир узоров неизвестных локайцев: Каталог выставки. Ташкент, 2006.
- Алиева, 1988 – *Алиева К.* Безворсовые ковры Азербайджана. Баку: Ишыг, 1988.
- Алламуратов, 1969 – *Алламуратов А.* Художественные особенности каракалпакской народной вышивки: Автореферат дисс. на соискание уч. степ. кандидата искусствоведения. Нукус, 1969. Архив ИИ АН РУз. Инв. № 45.
- Алламуратов, 1977 – *Алламуратов А.* Каракалпакская народная вышивка. Нукус: Каракалпакстан, 1977.
- Альбаум, 1961 – *Альбаум Л.* Балалык-тепе. Ташкент: Изд-во АН РУз, 1960.
- Амир Темур, 1996 – *Амир Темур* в мировой истории. Париж, 1996.
- Бабенко – *Бабенко Е.* Символизация матки и роды: шаманизм и психоанализ. http://kogni.ru/mag/symbol_mat.pdf
- Байриева, 2006 – *Байриева А.* Храни меня, мой талисман... // Туркменистан. № 2–3. Ашгабад, 2006.
- Беленицкий, 1954 – *Беленицкий А.М.* Вопросы идеологии и культуры Согда (по материалам Пянджикентских храмов) // Живопись древнего Пянджикента. М.: Наука, 1954.
- Бикжанова – *Бикжанова М.А.* Ташкентская вышивка XIX–XX вв.: Рукопись ИИ АН РУз. Инв. Б-60. 260, 124.
- Богословская, 2008 – *Богословская И.В.* Тайнопись каракалпакского узора // SAN'AT. № 2. Ташкент, 2008.
- Борозна, 1975 – *Борозна М.* Некоторые материалы об амулетах – украшениях населения Средней Азии // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М.: Наука, 1975.
- Булатов, 1988 – *Булатов М.* Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX–XV вв. М.: Наука, 1988.
- Гамзатова, 2012 – *Гамзатова П.Р.* Архаические традиции в народном прикладном искусстве. К проблеме культурного архетипа. М.: URSS, 2012.
- Григорьев, 1937 – *Григорьев Г.* Тус-тупи // Искусство. № 1. М., 1937.
- Грубе, 1969 – *Грубе Э.* Декоративное искусство эпохи тимуридов в Центральной Азии // Материалы международного симпозиума по искусству Центральной Азии в эпоху Тимуридов. М., 1969.
- Гюль, 2001 – *Гюль Э.* К проблеме генезиса композиций сюзане // Нафосат. Ташкент: Медиа Ленд, 2001.
- Гюль, 2001 – *Гюль Э.* Гератские узоры бухарских сюзане // San'at, № 3, Ташкент, 2001.
- Гюль, 2002 – *Гюль Э.* Вышивка Шахрисабса // San'at, № 1, Ташкент, 2002.
- Гюль, 2004 – *Гюль Э.* Сюзане Самарканда // San'at, № 3–4, Ташкент, 2004.
- Гюль, 2006 – *Гюль Э.* Вселенная на узбекском сюзане // Белла terra, № 8, Ташкент, 2006.
- Гюль, 2008 – *Гюль Э.* К проблеме генезиса амулетниц-тумаров // Культурные ценности. СПб., 2008.
- Гюль, 2010 – *Гюль Э.* Мотивы «степного» искусства в узбекских сюзане // Шаниязовские чтения, Институт Истории АН РУз. Ташкент, 2010.
- Гюль, 2011 – *Гюль Э.* Сюзани Самарканда: генезис и семантика орнаментального декора // Республиканская научно-теоретическая конференция «Актуальные проблемы искусствознания». Ташкент, 2011.
- Гюль, 2012 – *Гюль Э.* Забытые локайцы – вол-

- шебный мир степных аллюзий (к истории локайской вышивки) // *San'at*, № 3, Ташкент, 2012.
- Гюль, 2012 – Гюль Э. «Бактрийские» ковры: К вопросу греко-юэчжийских культурных взаимодействий // Международная научная конференция «Древние культуры Евразии и их взаимодействие с цивилизациями», посвященная 110-летию со дня рождения проф. М. Грязнова. СПб., 2012.
- Гюль, 2013 – Гюль Э. Религии на Великом шелковом пути и их отражение в памятниках искусства Узбекистана (к вопросу о генезисе рисунков самаркандской и джизакской вышивки) // Материалы конференции «Буюк ипак йулининг утмиши ва хозирги куни: ривожланишнинг ижтимоий-маданий, тарихий, сиёсий ва иктисодий йуналишлари». Институт Востоковедения. Ташкент, 2013.
- Джумаев, 2003 – Джумаев К. Бухарская традиционная вышивка конца XIX – начала XX в.: Автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ташкент, 2003.
- Джумаев, 2003 – Джумаев К. Живые краски бухарских сюзане // *San'at*, № 3, Ташкент, 2003.
- Домбровски, 1997 – Домбровски Г. Сюзане – вышивки из Средней Азии // Наследники шелкового пути. Узбекистан: Каталог выставки. Штутгарт, 1997.
- Дудин, 1928 – Дудин С.М. Ковровые изделия Средней Азии // Сб. Музея антропологии и этнографии АН СССР. Т. 7. М., 1928.
- Дьяконова, 1969 – Дьяконова Н. «Сасанидские» ткани // Труды Государственного Эрмитажа. Л.: Советский художник, 1969.
- Залетаев, 1979 – Залетаев В. Древние и новые дороги Туркмении. М.: Искусство, 1979.
- Исмаилова, 1999 – Исмаилова Э. К сложению семантики мотива вазы с цветами // *San'at*, № 2, Ташкент, 1999.
- Кальтер, 1997 – Кальтер Й. Аспекты культуры верховой езды / Наследники шелкового пути. Узбекистан: Каталог выставки. Штутгарт, 1997.
- Кальтер, 1997 – Кальтер Й. Жилье дома и их интерьер // Наследники Шелкового пути. Узбекистан: Каталог выставки. Штутгарт, 1997.
- Кармышева, 1954 – Кармышева Б.Х. Узбеко-локайцы Южного Таджикистана. Душанбе, 1954.
- Кармышева, 1955 – Кармышева Б.Х. Локайские мапрачи и ильгичи // Сообщения Республи-
- канского историко-краеведческого музея. Выпуск 2. История и этнография. Сталинабад, 1955.
- Кармышева, 1969 – Кармышева Б.Х. Традиционные формы бытового уклада в конце XIX – начале XX в. М.: Наука, 1969.
- Кармышева, 1976 – Кармышева Б.Х. Очерки этнической истории южных районов Таджикистана и Узбекистана (по этнографическим данным). М.: Наука, 1976.
- Кармышева, 1986 – Кармышева Б.Х. Архаическая символика в погребально-поминальной обрядности узбеков Ферганы // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. М.: Наука, 1986.
- Керимов, 1983 – Керимов Л. Азербайджанский ковер. Т. 3. Баку: Гянджаик, 1983.
- Культура и искусство, 1991 – Культура и искусство Узбекистана: Каталог выставки. М.: Внешторгиздат, 1991.
- Культура и искусство, 1991 – Культура и искусство древнего Узбекистана: Каталог выставки. Т. 2. М.: Внешторгиздат, 1991.
- Леви-Стросс, 2001 – Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Наука, 2001.
- Лелеков, 1978 – Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси и Восток. М.: Наука, 1978.
- Лобачева, 1975 – Лобачева Н.П. Различные обрядовые комплексы в свадебном церемониале народов Средней Азии и Казахстана // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М.: Наука, 1975.
- Львова, 1988 – Львова Э.Л., Октябрьская И.В., Сагалаев А.М., Усманова М.С. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Новосибирск: Наука, 1988.
- Мамедов, 2004 – Мамедов М.А. Генезис образа драконов в искусстве Центральной Азии (к проблеме интерпретации изображения на портале мечети Анау) // Культурные ценности: Международный ежегодник. СПб., 2004.
- Маньковская, 1979 – Маньковская Л.Ю. Архитектурные памятники Кашкадарьи. Ташкент, 1979.
- Маргулан, 1986 – Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. Т. 1. Алма-Ата: Онер, 1986.
- Маршак, 1971 – Маршак Б.И. Согдийское серебро: Очерки по восточной торевтике. М.: Наука, 1971.
- Муродов, 1975 – Муродов О. Шаманский обрядовый фольклор у таджиков средней части долины Зеравшана // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М.: Наука, 1975.

литература

- Наливкин, 1886 – *Наливкин В., Наливкина М.* Очерк быта женщин оседлого населения Ферганы. Казань, 1886.
- Наследники, 1997 – *Наследники Шелкового пути.* Узбекистан: Каталог выставки. Штутгарт, 1997.
- Писарчик – *Писарчик А.К.* Нуратинская вышивка. Архив ГМИ, инв. № 114.
- Подорога, 1995 – *Подорога В.* Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995.
- Потапов, 1973 – *Потапов Л.П.* Умай – божество древних тюрков в свете этнографических данных // Тюркологический сборник. М.: Наука, 1973.
- Пугаченкова, 1967 – *Пугаченкова Г.А.* Искусство Туркменистана. М.: Искусство, 1967.
- Рахимов, 1961 – *Рахимов М.К.* Художественная керамика Узбекистана. Ташкент, 1961.
- Ремпель, 1982 – *Ремпель Л.И.* Далекое и близкое. Страницы жизни, быта, строительного дела, ремесла и искусства Старой Бухары. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1982.
- Ремпель, 1987 – *Ремпель Л.И.* Цепь времен. Ташкент, 1987.
- Розвадовский, 1916 – *Розвадовский В.* Кустарные промыслы в Туркестанском крае. Ташкент, 1916.
- Садиг бек Афшар, 1963 – *Садиг бек Афшар.* Ганун ос-совар (трактат о живописи). Баку, 1963.
- Смоляк – *Смоляк А.* Шаман: личность, функции, мировоззрение (Народы Нижнего Амура). М.: Наука, 1991.
- Стародуб, 2006 – *Стародуб Т.Х.* Эволюция типов средневековой исламской архитектуры: Автореф. док. дисс. на соискание уч. степ. доктора архитектуры. М., 2006.
- Сухарева – *Сухарева О.А.* Вышивка Самарканда. Рукопись Института искусствознания АН РУз.
- Сухарева, 1934 – *Сухарева О.А.* Народное декоративное искусство советского Узбекистана. Ташкент, 1934.
- Сухарева, 1937 – *Сухарева О.А.* К истории развития самаркандской декоративной вышивки // Литература и искусство Узбекистана. Кн. 6. Ташкент, 1937.
- Сухарева, 1940 – *Сухарева О.А.* Свадебные обряды таджиков Самарканда и некоторых других районов Средней Азии // Советская этнография, № 3. М.: Наука, 1940.
- Сухарева, 1966 – *Сухарева О.А.* Бухара XIX – нач. XX вв. (Позднефеодальный город и его наследие). М.: Наука, 1966.
- Сухарева, 1970 – *Сухарева О.А.* Декоративная вышивка Самарканда: Рукопись. Библиотека НИИ искусствознания, Ташкент. 1970.
- Сухарева, 1975 – *Сухарева О.А.* Пережитки демонологии и шаманства у равнинных таджиков // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М.: Наука, 1975.
- Сухарева, 1986 – *Сухарева О.А.* Празднества цветов у равнинных таджиков // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. М.: Наука, 1986.
- Сухарева, 2006 – *Сухарева О.А.* Сузани: Среднеазиатская декоративная вышивка. М.: Восточная литература, РАН, 2006.
- Хакимов, Гюль, 2006 – *Хакимов А.А., Гюль Э.Ф.* Байсун: Атлас художественных ремесел. Ташкент, 2006.
- Хельмеке, 1997 – *Хельмеке Г.* Сюзане с крупным медальоном. Попытка толкования // Наследники Шелкового пути. Узбекистан: Каталог выставки. Штутгарт, 1997.
- Церрикель, 1997 – *Церрикель М.* Культура текстиля в Узбекистане // Наследники Шелкового пути. Узбекистан: Каталог выставки. Штутгарт, 1997.
- Чвырь, 1986 – *Чвырь Л.А.* Сравнительный очерк традиционных украшений уйгуров и соседних народов Средней Азии // Восточный Туркестан и Средняя Азия в системе культур древнего и средневекового Востока / Под ред. Б.А. Литвинского. М.: Наука, 1986.
- Чепелевецкая, 1961 – *Чепелевецкая Г.А.* Сузани Узбекистана. Ташкент, 1961.
- Шкода, 2006 – *Шкода В.Г.* Согдийские храмы огня // Митра. № 8 (12). М., 2006.
- Шнейдер, 1927 – *Шнейдер Е.Р.* Казахская орнаментика // Материалы Особого комитета по обследованию союзных и автономных республик. Серия «Казахстанская». Вып. 2. Л., 1927.
- Шукуров, 1989 – *Шукуров Ш.М.* Искусство средневекового Ирана. М.: Наука, 1989.
- Bausback, 1981 – *Franz Bausback.* Susani: Stickereien aus Mittelasien (Suzani: Embroideries from Central Asia). Mannheim. 1981.
- Bogoslovskaya, 2007 – *Bogoslovskaya I.* Materials and techniques used in Uzbek embroideries / Kate Fitz Gibbon and Andrew Hale. Uzbek Embroideries in the nomadic tradition. Minneapolis Institute of Arts. 2007.
- Carmel, 1996 – *Carmel Lorna.* At the Crossroad of the Continent: Textiles from Central Asia //

- Arts of Asia, The Textile Museum, volume 26, 1996, № 1.
- Erber Christian, 2011 – *Erber Christian*. Large, larger, largest ... Large medallion Suzanis in German Collection // *Oriental Carpet and Textile Studies*. VII. ICOC. 2011.
- Frances, 2000 – *Frances Michael*. The Great Embroideries of Bukhara. 2000.
- Frances, 2010 – *Frances Michael*. Uzbek Suzani. 2010. <http://www.tcoletribalrugs.com/article%2068Uzbek%20Suzani.html>
- Frances, Pinner, 1975 – *Frances Michael, Robert Pinner*. Uzbek. Basel, 1975.
- Frances, Pinner, 1978 – *Frances Michael, Robert Pinner*. Large-medallion Suzani from South-West Uzbekistan. HALI. T. I, II. 1978.
- Gibbon, Hale, 2007 – *Kate Fitz Gibbon and Andrew Hale*. Uzbek Embroideries in the nomadic tradition. Minneapolis Institute of Arts. 2007.
- Gibbon, Hale, 2007 – *Kate Fitz Gibbon and Andrew Hale*. Role reversal // *Hali. Carpet, textile and Islamic Art*. Issue 153. 2007.
- Gibbon, Hale, 1994 – *Kate Fitz Gibbon and Andrew Hale*. Lakai: the Bad Beys of Central Asia // *Hali, The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art*. № 75. 1994.
- Grube, 2003 – *Grube Ernst J*. Keshte, Central Asian Embroideries. The Marshall and Marilyn R. Wolf Collection. New York. 2003. 144 pp.
- Gyul 2011 – *Gyul E*. Suzani – the world of magic and beauty // *Jozan*, August 14th, 2011.
- Harvey, 1996 – *Janet Harvey*. Traditional Textiles of Central Asia. London. 1996.
- Illulian, 1990 – *Illulian R. Suzani*. I fiori ricamati in seta dell'Uzbekistan del XIX secolo (Flowers Embroidered in Silk from 19th Century Uzbekistan). Milano. 1990.
- Jumaev, 2006 – *Koregdee Jumaev*. Bukhara Embroidering of XIX–XX Century / Bucharastickerei des XIX. und XX. Jahrhunderts. Bukhara. 2006.
- Kalter, 1983 – *Kalter Johannes*. Aus Steppe und Oase. Stuttgart, 1983.
- Kalter, 1984 – *Kalter Johannes*. The Arts and Crafts of Turkestan. London. 1984.
- Rudyk, Churlu, 2010 – *Rudyk Ganna, Churlu Mamut*. Suzani – Amulet of Life. Ritual embroidery from Central Asia of 19th – 20th Centuries from private collections of Ukraine and the museum's holdings // *Kiev*, 2010.
- Schumann, 1996 – *Carl-Wolfgang Schumann*. Oriental Textiles, A Composer's Collection. Krefeld. 1996.
- Spurr Jeff, 2011 – *Spurr Jeff*. Stile and Identity, People or place: the Case for Lakai Suzani // ICOC XII Conference. Stockholm, 2011.
- Sukhareva, 2012 – *Sukhareva O*. Suzani – the Central Asian artistic embroidery. МИЦАИ. 2012.
- Sumner, 2004 – *Christina Sumner and G. Petherbridge*. Bright Flowers: Textiles and Ceramics of Central Asia. Sydney. 2004.
- Taube, 1994 – *Taube Jakob*. Suzani, A Textile Art from Central Asia. Munich, 1994.
- Vok, Taube, 2006 – *Ignazio Vok, Jakob Taube*. Vok Collection: Suzani 2. A Textile Art from Central Asia. Munich, 2006.

Глоссарий

А

абри-бахор (повсеместно) – весеннее облако, вариант декоративного узора на листовном венке вокруг медальона (Самарканд)
авлони зард (тадж.) – желтый кумач
айланма (узб., букв. водоворот, круг, кольцо, переносн.: завиток) – растительный мотив, также стебель, полукругом охватывающий цветок (Самарканд)
айланма шох (узб., букв. завитки рогов) – узор локайских мапрамачей в виде ромба, обрамленного когтеобразными или рогообразными завитками
айна-пуш (повсеместно, *ойна* – зеркало, тадж. *пуш* – от *пушидан*, т.е. покрывать) – вышитый мешочек для хранения зеркала
аладжа, алача (узб. пестрый) – так назывались пестрые, полосатые ковры у узбеков; также: двухцветный крученный шнур из верблюжьей шерсти, использовавшийся как оберег
ала курт (узб. пестрый червь), *ала каи* (узб. пестрая кровь) – пестрые, двуцветные мотивы или каймы, генетически восходившие к изображению переплетенных белой и черной змей; имели значение оберега
албасты (тюркск.) – наиболее распространенный в Средней Азии демонический образ, особенно опасный для рожениц; возможно, корни этого образа связаны с доисламским зороастрийским персонажем – богиней плодородия Анахитой
албасты бодом (миндаль ведьмы *албасты*, которая могла принимать человеческий облик) – мотив бордюра в виде цепочки миндалевидных мотивов либо простейших профильных цветов, оберег, обеспечиваю-

щий благополучное рождение ребенка (Нурата, Шахрисабз)
алма, алма гул (узб. яблоко, цветок яблони) – цветочный мотив, ассоциирующийся с идеей весны, плодородия (Ташкент)
алвон, авлон – фабричная красная хлопчатобумажная ткань, кумач
ангишвона (узб.) – наперсток
анор (повсеместно) – гранат, классический символ плодородия
ат-торба (узб. торба для лошади) – небольшой прямоугольный декоративный мешочек-торба, украшающий лошадь во время праздничных церемоний; отличается от *табаклау* отсутствием клапана (т.е. не имеет формы конверта); характерен для культуры кочевых и полукочевых племен

Б

балык (узб.) – рыба, символ воды и плодородия
бакараджон (тадж. помидор) – круглая розетка, в прошлом – соляренный символ (Самарканд)
барг (повсеместно) – лист, декоративный мотив, ассоциирующийся с идеей весны, плодородия; цепочка треугольников с листьями *барг* – мотив каймы в Ургуте
барг-и бед (тадж.) – лист ивы, удлиненный по форме
бахмал, гули бахмал, хибча бахмал (повсеместно) – бархат, бархатный цветок
бельбог (узб.) – мужской поясной платок, украшенный вышивкой
белькарс (тадж.) – мужской поясной платок, украшенный вышивкой
бенди-руми (повсеместно, букв. румийская связка, вязь) – классическая в искусстве

- ислама решетчатая композиция, символизирующая «бесконечно разрастающуюся ткань Вселенной»; в народном искусстве используется как канонический композиционный прием и известна как *тободони* (или *занджира*)
- биби-гуляк* (повсеместно, букв. бабушкин узорчик) – простейший цветок с листиком, мотив каймы (Нурата)
- бигиз* (узб.) – крючок для тамбурной вышивки
- богча, богчачеч* (тадж.) – узел с одеждой, тюрк мягкого домашнего скарба, завернутый в полотнище *бугджома*
- бодом, бодом гул* (повсеместно) – миндаль, узор миндаля; из-за своего горького вкуса дикий горный миндаль считался оберегом, соответственно, его изображение включалось в круг понятий охранной магии
- болинтуш* (тадж. *болин* – подушка, изголовье, *пуш* – от *пушидан*, т.е. покрывать; аналогичные виды: *борпуш, такайпуш, ястикпуш*) – небольшое покрывало на сложенные в нише одеяла и подушки, также использовалось как покрывало для изголовья постели (Бухара, Самарканд)
- болши* (тадж.) – наволочка на подушку (Сурхандарья)
- борпуш* (тадж.) – покрывало на сложенные в нише одеяла и подушки, покрывало для изголовья постели; Сурхандарья
- босма* (узб.) – вид шва, гладь вприкреп
- бугджома* (узб.; тадж. вариант – *сегуша*) – прямоугольное полотнище из ткани для завертывания мягкого домашнего скарба, с вышивкой на одном из углов и пришитыми лентами-«рукавами» *кул* для обвязывания свертка
- буз* (узб., тадж. аналог – *карбос*) – домотканая белая или тонированная бязь местного производства
- буирокарс* (узб. *буйра* – циновка, тадж. *карс* – покрывало) – вышитое покрывало на циновку (Самарканд)
- булбул* (узб.) – соловей, орнитоморфный мотив, символ любви
- Г**
- гаворануш* (тадж.) – покрывало на колыбель
- гаджак* (повсеместно, букв. завиток) – вихревая розетка, классический свастический символ благопожелания; также любые простейшие мотивы, украшенные завитками (Сурхандарья, Кашкадарья)
- гардани шутур* (тадж. шея верблюда) – растительный в своей основе мотив – пальметта в обхвате тонких листьев; мотив получил свое название из-за ассоциативного сходства полукругом изогнутых листьев с шеей верблюда (Самарканд)
- герати* (повсеместно, букв. гератский) – растительный мотив, впервые появившийся в Герате в XV в., состоит из пышной цветочной пальметты, фланкированной двумя видами листьев – *ислими* и ланцетовидным листом с зубчатым краем. В народной вышивке известен также как *ислими нахи* (исламский узор). Обрел важное конструктивное (как основной мотив бордюра) и декоративное значение в вышивке Бухарской школы, при разных степенях упрощения исходного образца (Бухара, Нурата, Шахрисабз, Самарканд)
- гилам, гилем, килем* (узб.) – общее название для узбекских ковров
- гирих, гирех* (араб. узел) – геометрический орнамент, основанный на математических расчетах, классика исламского искусства; *гирих* воплощал идеи гармоничного порядка, абсолютного космического устройства
- гуза-гул* (узб.) – стилизованный цветок в виде хлопковой коробочки (Шахрисабз)
- гул* (повсеместно) – цветок вообще, декоративный мотив, ассоциирующийся с идеей весны, плодородия
- гулдаста, даста гул* (повсеместно) – цветущие кусты или букеты, дериват древа жизни, классический символ плодородия (Бухара, Нурата, Шахрисабз)
- гулдон* (повсеместно) – стилизованное изображение вазы для цветов; дериват древа жизни, символ плодородия
- гули анор* (повсеместно) – цветок граната, также узор граната; декоративный мотив, ассоциирующийся с идеей весны, плодородия
- гули хафтранг* (повсеместно, *гул* – цветок, *хафт* – семь, *ранг* – цвет, т.е. небесная радуга) – цветок, вышитый нитями разного цвета; термин *хафтранг* утверждается в тимуридской художественной практике; он имел символическое значение и восходил к культуре семи планет, где каждое из обожествляемых небесных тел соотносилось с определенным цветом, наделяемым сакральным значением: Луна (зеленый), Марс (красный), Меркурий (синий, бирюзовый), Юпитер (серый),

Венера (белый), Сатурн (черный), Солнце (желтый) (Беленицкий, 1954). В рассматриваемый период такого рода расцветка имела декоративное значение

гулкурпа (повсеместно, букв. *гул* – цветок, *курпа* – одеяло, т.е. одеяло с цветочным узором) – покрывало, также вышивка для декора стен, аналог *сюзаны* (Ташкент, Пскент)

А

давранистоки (тадж., букв. круглое-зеленое) – наименование листового венка вокруг розетки, маркирующее утрату изначального астрального смысла (Самарканд)

дарахт нуска (узб., букв. узор дерева) – растительный мотив в виде стебля, с листьями, цветами, иногда плодами, дериват древа жизни, классического символа плодородия

дастархан (повсеместно) – скатерть на стол

дасторпеч (тадж.) – вышивка для завертывания парадной чалмы

джиллик боши (букв. голова петуха) – мотив в форме гребня, характерен для вышивки кочевых племен, имел значение оберега

джингила, *жингалак* (узб. усик, завиток) – мотив в виде ползучего растения, вариант меандра, также – название любого элемента, чья семантика забыта (Нурата, Самарканд)

джияк (узб. край, кайма) – отделочная тесьма для вышивок

джойнамаз (повсеместно) – молитвенный коврик или вышитое покрывало

джойпуш, *жойпуш* (повсеместно, букв. *жой* – место, тадж. *пушидан*, *пуш* – покрывать) – простыня для постели новобрачных

дойра-гул, *дойра-пистоки* (повсеместно, букв. узор *дойры*, зеленое в форме *дойры*, бубна) – наименование листового венка вокруг розетки, маркирующее утрату изначального астрального смысла (Самарканд)

дорпеч (повсеместно, букв. *дор* – перекладина, *печ* – завертываться; закрывающий балку *дор*) – вышивка в виде вытянутого прямоугольника, декорирующая подвешенную под потолком палку *дор*, предназначенную для развешивания одежды

дуруя (повсеместно) – двусторонняя гладь

дупти (узб.) – тубетейка

З

забон-и гоу (тадж. язык коровы) – простейший геометрический мотив каймы

забонча (тадж. язычок) – продолговатый тонкий лепесток в цветочной розетке,

располагавшийся между более крупными фигурными лепестками

занджира (узб. цепочка) – сеточная композиция, известна также как *тободони*

занджирлы (узб.) – простейший мотив каймы из чередующихся бело-черных точек

зардевор (повсеместно, букв. *сар* – голова, или *зор* – золото, украшение, *девор* – стена, т.е. украшение верхней части стены) – вышивка в виде полосы-дорожки, фризом украшающая подпотолочное пространство комнаты

збитахмон (тадж.) – вышитый фриз, более короткий, чем *зардевор*

зулюк (повсеместно, пиявка) – мотив в виде знака S, классический символ воды и плодородия; изображение пиявки, как средства народной медицины, воспринималось также как оберег (Ташкент, Сурхандарья)

И

игна нина (узб.), *ниндуз*, *сузан* (тадж.) – металлические иглы разных размеров

илгич (тюркск., букв. вывешиваемая вещь) – вышивка квадратной (в среднем 70x70), прямоугольной, приближающейся к квадрату, или пятиугольной формы, характерна для кочевых и полукочевых племен

илон (узб.) – змея, классический символ воды и плодородия, как ядовитое пресмыкающееся, наделялся функциями отвращения глаза, оберега (Ташкент, Сурхандарья)

ироки (повсеместно, букв. иракский) – вид шва полукрестом

ислими (араб.) – изящный мотив раздвоенно-листа, классический символ исламской орнаментики, олицетворяющий красоту райского сада, Божественного творения. Также *ислими* – вид растительного декора в исламском искусстве, ассоциировавшегося с райским садом, обителью Бога

ислими барг (повсеместно) – узор каймы, в виде волнистого побега ветви с листочками, чередующегося с круглыми розетками

ислими бодом (повсеместно) – узор каймы, в виде цепочки из мелких мотивов *бодом* (Ташкент)

ислими гаджак (повсеместно) – завиток *ислими*; узор каймы, в виде волнистого побега с отходящими влево и вправо завитками (Сурхандарья)

истарак (повсеместно) – живокость желтая, растительный краситель, дававший желтый цвет

сады небесные и сады земные

йомма (повсеместно, густозащитый, от ёмма-ён – близко друг к другу) – так назывались композиции, где узор плотно покрывал поверхность фона ткани

К

кадым-гул (узб. старый узорчик) – так назывались традиционные мотивы, утратившие свое название

кайчидон (повсеместно) – футляр в форме вытянутого пятиугольника для хранения ножиц для стрижки баранов, часто имел двустороннюю вышивку, характерен для культуры скотоводов

калам (араб.) – остро отточенная тростинка для письма, карандаш, перо

каламкаш (повсеместно) – рисовальщица узоров вышивки

каламшир (узб.) – красный стручковый перец; мотив орнамента; благодаря своей жгучести и запаху перец наделялся функциями отвращения злых духов и сглаза, выступал в качестве оберега (Ферганская долина, Ташкент, Нурата)

калдиргоч (узб.) – ласточка; орноморфный мотив, ассоциирующийся с приходом весны, плодородием

камарбанд (тадж.) – вышитый пояс, кушак

канда-хаел (тадж.) – вид шва, гладь вприкреп

канотак (узб. крылышки, от *канот* – крыло) – узор листьев, отходящих от веток (Бухара)

карбос (тадж.) – домотканая белая или тонированная хлопчатобумажная ткань местного производства

карга (узб.) – ворона, след вороны; простейший геометрический мотив каймы, имел значение оберега

каутгары, кабутгары (повсеместно) – мастера-красильщики, работавшие с индиго

кафгир (тадж. шумовка) – наименование сложной цветочной пальметты (профильное, в вертикальном срезе, изображение цветка); мотив заимствован из арсенала профессиональных художников, его адаптация в народном искусстве происходит в том числе благодаря такой «приземленности» смысла (Самарканд)

кашта (узб.) – обобщающий термин, означающий крупную вышивку

келин салом (узб. поклон невестки) – первый прием гостей в доме мужа

кирпеч (тадж., букв. закрывающий белье, от *кир* – белье) – вертикальная вышивка для

драпировки бельевой ниши *кир тохча кирпеч палак* (тадж.) – вертикальная вышивка для драпировки бельевой ниши кер тохча в технике басма

кир тохча (повсеместно) – бельевая ниша

кибла (араб.) – направление на Мекку, указывающее, в какую сторону должен расстилаться *джойнамаз*

кишкча (узб.) – вышитый мужской поясной платок (Ташкент)

кийик (узб.) – местная разновидность оленей; изобразительный мотив на *сюзана* и *зар-деборах* из Байсуна, выступает как символ любви

китабхане (араб. библиотека) – художественные мастерские по изготовлению и декорированию книг при дворах правителей

кичик-васа (тадж. щенятки) – фестончатые округлые завитки, отходящие от кольца, окружающего розетку, напоминающие бублик собачьего хвоста. Декоративный мотив, утративший культовое значение (Самарканд)

кишик-бурун (узб. кривой нос) – вариант вихревой розетки, классический свастический символ благопожелания (Сурхандарья)

кличак (узб., от *килич* – сабля) – одно из названий мотива *корди ош*, косою зубчатый лист, соединяющий цветочные розетки, мотив бордюра, оберег (Самарканд)

козик-лунги (узб. *лунги* – полотенце, *козик* – деревянный колышек, вбиваемый в простенках между нишами-*тохча*) – длинное, до 3 м, декоративное свадебное полотенце для жениха, с вышитыми концами, развешиваемое на специальных колышках *козик* по стенам для украшения комнаты молодоженов

козмунчок (узб.) – черно-белые бусины от сглаза

корди ош (тадж. кухонный нож) – мотив косою зубчатого листа из контекста цепи *герати*. Данный элемент получил свое название по ассоциации формы с кухонным ножом, который, в свою очередь, был сильным оберегом с точки зрения народной магии (Самарканд)

коса-гул (узб.) – цветок размером с большую чашу-*коса*, декоративный мотив, ассоциирующийся с идеей весны, плодородия

коса-чинни (повсеместно, *коса* – чашка, *чинни* – китайский, или фарфоровый) –

- цветочная розетка размером с фарфоровую чашку
- кош-мадохиль* (повсеместно, кош – брови, букв. парный элемент, араб. *мадохиль* – фигурный мотив, часто в форме купола) – мотив каймы, в виде цепочки из парных ромбов
- кузунгу* (тюркск.) – бронзовое круглое зеркало в шаманской практике, которое вешается на ленте на шею; его изображение встречается в декоре локайских *илгичей* как символ защиты
- куйгур* (тюркск.) – кожаный сосуд для кумыса, символ достатка и изобилия (Ферганская долина)
- кукнор* (узб.) – мак, маковая коробочка; цветочный мотив орнамента, символ оплодотворенности, плодovitости, оберег от глаза и злых чар (Шахрисабз, кунграты, локай)
- кул-румол* (повсеместно) – платочек для рук невесты
- кумган* (повсеместно) – медный сосуд для подогревания воды, также мог использоваться для заваривания чая, в декоре – символ домашнего очага, достатка и гостеприимства
- кунгара* – фестончатый край круговых медальонов в декоре *палаков*, вышиваемое черным или коричневым цветом (Ташкент)
- кун-и пийола* (букв. доньшко пиалы) – небольшие цветочные розетки, размер которых не превышал размер доньшка пиалы
- курак* (тюркск.) – техника лоскутного шитья, с помощью которой создавались разного рода текстильные изделия; в вышивке полукочевых племен использовались также сшитые из лоскутов декоративные бордюрные полосы *курак*, обрамляющие сумки-*илгичи*
- курпача* (повсеместно) – стеганое ватное одеяло
- кучкорак* (узб. бараний рог, или баран-производитель) – рисунок рогов в виде парных закрученных спиралью завитков, символизировал производящую силу, потенцию, мужское начало, знак-оберег, типичный для кочевнической культуры, был адаптирован в культуре оседлых народов. Также *кучкорак* – круглая фестончатая розетка, разделенная крест на крест на четыре равных сегмента, заимствована из коврового декора. Классический благопожелательный символ, символ плодородия
- куш* (узб.) – птица, орнитоморфный орнамент
- кыз-палак* (повсеместно) – девичий *палак*, с одним большим кругом-медальоном, часть приданого (Ташкент, Пскент)
- Л**
- лола* (повсеместно) – тюльпан; цветочная розетка, ассоциирующаяся с идеей весны, плодородия
- люля-болиш* (тадж.) – продолговатая подушка с вышитой наволочкой (Сурхандарья)
- лачак* (от фарс. *лач* – лицо) – так называли треугольный платок, косынку, покрывающую шею и волосы, обрамляющий лицо; в переносном значении – обрамляющие центральный медальон тимпаны по углам серединного поля, чаще всего в форме четвертинок самого медальона или треугольников
- лачак-турундж* (фарс.) – классическая в исламском искусстве композиция с крупным медальоном-*турунджем* в центре и его четвертинками-*лачаками* по углам серединного поля, символизирует единство и безграничность Божественного творения; в народном искусстве используется как канонический композиционный прием
- М**
- маджунтола, маджнунбед* (узб. плакучая ива) – растительный мотив в виде склоненных ветвей, символ любовных страданий
- мадохил* (фарс., букв. вписанный) – в профессиональном орнаментальном искусстве – куполоподобный мотив, вариант пальметты; в народной вышивке – стилизованный цветочный мотив (Бухара)
- малля* (повсеместно, бледно-желтый) – небеленая, рыжеватого цвета, кустарная хлопчатобумажная ткань *мата*
- мапрамач, напрамач* (узб.) – декорированный вышивкой мешок для хранения домашних вещей и одежды, аналог деревянного сундука (полукочевые скотоводческие племена)
- мата* (араб. *мато* – товар) – так в обиходе европейцев называли *буз* (*карбос*)
- машишак* (повсеместно) – профессиональный художник-орнаменталист, составитель узоров для декоративной росписи и архитектурной мозаики
- мехроб-гул* (повсеместно, букв. узор *михраба*) – выющийся растительно-цветочный побег, украшавший тимпаны *михраба*, «народный» аналог декора *ислими*
- михраб* (араб. ниша; узб. вариант – *мехроб*) –

сады небесные и сады земные

- арочный мотив на молитвенных вышивках и коврах, символизирует *михраб* в мечети, зону перехода из мира земного в мир Божественный
- мор* (тадж. змея) – мотив каймы, в виде стилизованной арабской эпиграфики, приобретенной волнообразный, змеевидный рисунок (Ферганская долина, Самарканд)
- мох* (тадж. луна) – крупный центральный медальон, астральный символ
- муйиз-нуска* (узб., букв. узор рогов) – круглая фестончатая розетка, разделенная крест-накрест на четыре равных сегмента, заимствована из коврового декора. Классический благожелательный символ, символ плодородия
- Н**
- наккош* (повсеместно) – профессиональный художник-орнаменталист
- Накибанди* (Бахауддин Накшбанди) – основатель знаменитого суфийского ордена накшбандийа, бухарец. В мастерской отца обучился ткачеству и чеканке, и потому его прозвали *накибанд*, что означает «умеющий вязать узоры». Считается покровителем ремесленников, особенно тех, чья деятельность связана с изготовлением художественно оформленных предметов быта. Рисовальщицы-*чизмакаш* считали его своим пиром-покровителем
- никох* (повсеместно) – брачный договор, обручение
- нил* (повсеместно) – индиго, растительный краситель, дававший синий цвет
- ним-сюзане* (тадж. половинка *сюзане*) – небольшая настенная вышивка
- нускадон* (араб. *нуска* – рисунок, запись) – так назывался альбомчик для вышивания: сшитые вместе кусочки домотканой материи с образцами узоров и швов, использовавшиеся для обучения девочек
- О**
- оба* (тадж. вода) – тонкая полоса бордюра, имела значение оберега
- ой, катта ой, панджа ой, кичик ой* (узб.) – месяц, луна в полной фазе, большая луна, маленькая луна; мотив в форме круглого медальона; астральный символ, имел значение оберега, покровительства верхнего, Божественного мира
- ойна-халта* (повсеместно) – *ойна* – зеркало, *халта* – мешочек; вышитый мешочек для хранения зеркала
- ой-палак* (повсеместно) – вышивка с крупным круглым медальоном, изображением Луны (Ташкент, Пскент)
- олича-гул* (узб.) – цветок вишни
- олма-гул* (узб.) – узор яблока; круглая розетка с черешком (Ташкент, Ферганская долина)
- оссуарий* – керамическое костехранилище, используемое в зороастрийском погребальном обряде
- отаиш-ароба* (повсеместно, букв. поезд) – цепочка из круглых медальонов, получившая свое название по ассоциации с поездным составом (Самарканд)
- от-туяги* (узб. *от* – лошадь, *туёг* – копыто) – след лошади; подковообразный мотив, напоминающий след копыта лошади, часто в меандровом обрамлении, характерен для *ат торб* кочевых племен, тотемный знак, оберег; локаи, кунграты. Также: это название используется для растительного в своей основе мотива – пальметта, ирис или иной цветок в полуобхвате листьев, который сходен по рисунку с отпечатком подковы. Такой мотив встречается в вышивках городских и сельских мастериц, которые по традиции сохраняли в своем творчестве символы кочевого прошлого (Шахрисабз, Нурата, Бухара)
- офтоба* (повсеместно) – кувшин для омовения, мытья рук, лица, символ ритуальной чистоты и благочестия
- охи-пайи* (тадж., букв. след дикой лани или козы) – аккомпанирующая бордюру тонкая волнообразная линия, создающая эффект ажурности; этот мотив иногда называется также *керага* (деревянная решетка юрты). Аналогичное название было у цепочки знаков S (Нурата)
- оча-бача* (тадж., букв. мать и дитя) – комплект из *ойна-халта* и *шона-халта*, неременная часть приданого невесты (Шахрисабз, Нурата)
- П**
- палак* (араб. *палак, фалак* – небосвод) – настенная вышивка, аналогичная *сюзане*; более раннее использование – покрывало для постели молодоженов (Ташкент, Пскент)
- пальметта* – профиленое, в вертикальном срезе, изображение цветка
- панджа* (повсеместно, букв. пятерня) – цветочная пальметта, напоминающая раскры-

тую ладонь; древнейший мотив в искусстве Востока, который в исламский период стал пониматься как «рука Фатимы», дочери пророка Мухаммада, защищающая от болезней и невзгод (Бухара); также вид композиции *торб* и *ойна-халта*, с центральной розеткой и четырьмя дополнительными по углам (Сурхандарья, Кашкадарья)
панджара (узб.) – решетка, сетчатая композиция; народное название классической композиции *бенди-руми* (Бухара, Нурата)
пийола-гул (повсеместно) – цветок размером с пиалу, название связано с тем, что для рисования такого мотива использовалась опрокинутая пиала; декоративный элемент *пийола-гул-и кунгра* (повсеместно, букв. узор в виде зубчатой пиалы) – цветочная розетка с зубчатым краем, для рисования которой использовалась опрокинутая пиала
пир (повсеместно) – дух мифического основателя ремесла; святой-покровитель того или иного ремесла
пойяндоз (тадж.) – белая материя, как символ ритуальной чистоты, стелившаяся под ноги новобрачным
пул-халта (узб.) – вышитый мешочек для денег

Р

рангрес (повсеместно) – мастер-красильщик
рафида (тадж. подушечка для сажания в *тандир* лепешек) – наименование цветочной пальметты (профильное, в вертикальном срезе, изображение цветка); мотив заимствован из арсенала профессиональных художников, его адаптация в народном искусстве происходит в том числе благодаря такой «приземленности» смысла (Самарканд)
розетка – вид цветка сверху
руиджо (тадж., от *ру* – лицо, лицевая сторона, *джо* – место) – простыня для постели новобрачных (Самарканд, Бухара, Фергана); аналоги – *чойшаб* (Ташкент), *тахмонеч* (Пскент)
румол, *румолча* (повсеместно) – вышитое по краям полотенце
рупокча (повсеместно) – квадратные платки двух типов – поясной, ручной
руян (узб.) – марена, растительный краситель, дававший красный цвет

С

сайли гули сурх (тадж.), *кизил гул сайли* (узб.) – праздник красного цветка – тюльпана, мака,

отмечавшийся весной и славящий пробуждающуюся природу. С этим праздником мы можем связать популярность растительных цветочных мотивов в декоре вышивки
сабзи (повсеместно, морковь) – круглая розетка, в прошлом – соляренный символ (Самарканд)

сандалипуш (тадж.) – покрывало на низкий столик *хонтахта* над сандалом, углублением в глиняном полу, обычно в центре жилого помещения, куда насыпали горячие угли, часто остававшиеся после приготовления пищи в обычной печи
саусан, *саусар*, *гулисаусар* (повсеместно) – ирис, декоративный мотив, ассоциирующийся с идеей весны, плодородия; в исламском искусстве ирис – символ двойственности бытия, чьи направленные вверх и вниз лепестки выражают сочетание духовных и приземленных помыслов (Исмаилова, 1999, с. 9)
себарг (тадж. *се* – три, *барг* – лист) – трилистник, декоративный растительный мотив
сегуша (тадж.; узб. вариант – *бугджома*) – отдельно вышиваемая декоративная лента в форме уголка для декорирования полотнища *бугджома* (локаи, кунграты)
су (узб.) – вода; волнообразная или прямая линия бордюра, имела значение берега
сызгыч (тюркск.) – рисовальщицы у кочевых народов
сырга (повсеместно) – декоративный мотив серьга, возможно, символ женской привлекательности

сюзане (тадж. игольное, шитое иголой) – крупная настенная вышивка, использовалась также как покрывало для постели новобрачных

Т

табак-гул (тадж.) – розетка размером с блюдо, название связано с тем, что для рисования такого мотива использовалось опрокинутое блюдо
табаклау (тадж., от *табак* – чашка) – прямоугольная сумка в форме конверта, с клапаном, для хранения либо транспортировки посуды (локаи, кунграты)
такияпуш (тадж., от *такия* – подушка, *пушидан*, *пуш* – покрывать; аналоги: *ястикпуш*, *болинпуш*, *борпуш*) – небольшое покрывало, завеса на сложенные в нише одеяла и подушки, также использовалось как покрывало для изголовья постели (Бухара, Нурата, Шахрисабз)

- таноб, танобак, танобча* (повсеместно, веревка, веревочка) – название упрощенного листовного мотива (Бухара, Шахрисабз, Вабкент); также – волнистый побег каймы (Нурата)
- танпок, танпоккун* (тадж.) – вид вышитого по краям полотенца, в том числе ритуально-го, использовавшегося для рук и тела
- таук айоги* (узб. нога курицы) – листовный орнамент (Самарканд)
- тахмон* (повсеместно) – большая ниша в торцовой стене комнаты, куда складывается домашний скарб, постель и проч.
- тахмонпеч* (повсеместно, букв. закрывающий нишу, аналог *чойшаба*) – вертикальная вышивка для драпировки стеновых ниш в жилой комнате (Пскент); в некоторых районах этот вид вышивки служил и как простыня для новобрачных
- токча* (повсеместно) – ниша, полка в стене комнаты для посуды, белья и другого домашнего скарба
- тир* (тадж. стрела) – название упрощенного листовного мотива (Бухара, Шахрисабз)
- тир-у камон* (тадж. стрела и лук) – вариант названия листовного венка вокруг медальона, маркирующего утрату изначального астрального смысла (Самарканд)
- тободони* (повсеместно) – сетчатая композиция, народное название классической композиции *бенди-руми* (другой вариант названия *тободони* – *панджара, занджир*, Бухара, Нурата, Шахрисабз)
- товус нуска* (узб.) – узор павлина; орнитоморфный мотив, одинарное или парное изображение птиц (Сурхандарья)
- тогора* (узб. большой таз) – круглый медальон, изначально астральный символ, получивший название по ассоциации его крупных размеров с тазом (Ташкент, Пскент)
- тогора-палак* (повсеместно) – настенная вышивка с одним крупным медальоном-*тогора*; также именовался *бир ойлик палак* (с одной Луной), *кыз-палак* (девичий, т.е. часть приданого, Ташкент, Пскент)
- тоджи-хуроз* (повсеместно) – петушиный гребешок, цветок целозия гребенчатая); фестончатая пальметта. Яркие, бордовые цветы целозии, напоминающие гребень, считались оберегом
- тол-барг* (узб.) – лист тала (ивы)
- торба, ат торба* (узб.) – небольшой прямоугольный декоративный мешочек-торба, украшающий лошадь во время праздничных церемоний; отличается от *табаклау* отсутствием клапана (т.е. не имеет формы конверта); характерен для культуры кочевых и полукочевых племен
- туз-халта* (узб.) – вышитый мешочек для хранения соли
- туй* (узб.) – свадьба
- тумор, туморча* (повсеместно) – треугольный мотив с «подвесками», означающий ювелирное украшение *тумор* (амулет, амулетик); *туморы* с вложенной в них запиской с цитатами из Корана были одним из распространенных способов охранения от глаза, в вышивке чаще используется как охранный знак по четырем углам среднего поля (Джизак, Ташкент)
- тунбар-гул* – тип композиции из трех крупных медальонов на срединном поле (Бухара, Шахрисабз)
- турна* (узб. журавль, журавлиный клин) – узор из цепочки треугольников, использовавшийся в оформлении бордюров кунградских *торб* (Сурхандарья)
- турундж* (фарс. цитрусовый плод) – крупный фестончатый либо звездчатый медальон в центре поля, в искусстве ислама – классический символ Божественного присутствия
- тус-товус* (узб.) – павлин, райская птица, символ счастья (Бухара, Нурата)
- туя-туеги изи* (узб. след лапы верблюда) – расположенные в ряд стилизованные круглые цветы с цветоножкой в обхвате таких же стилизованных листьев, мотив каймы (Ташкент)
- У**
- Умай* (тюркск.) – богиня-покровительница рожениц у тюркских народов; стилизованное изображение Умай характерно для локайских илгичей
- усьма* (узб.) – растительный краситель, дающий голубоватый оттенок
- уук кап* (тюркск.) – сумка или чехол в форме вытянутого пятиугольника для декорирования *ууков*, т.е. жердей юрты, которые связывались в две связки во время перекочевок и навьючивались на лошадь
- Ф**
- фалак, палак* (араб. небосвод) – настенная вышивка, аналогичная *сюзани*; более раннее использование – покрывало для постели

молодоженов (Ташкент, Пскент)
фолбин (араб. *фол* – судьба, жребий, *бин* – корень от тадж. *дидан* – видеть) – распространенное в Узбекистане наименование шаманов и шаманок (Сухарева, 1975, с. 58)
фаришта (повсеместно) – ангел; антропоморфный мотив, оберег. Очевидно, *фаришта* – трансформированная форма треугольного *тумора*, также имевшего значение оберега (Сурхандарья)
фотиша (араб.) – разрешительная молитва, дающая право на занятие тем или иным видом ремесла

Х

хан-атлас (повсеместно) – шелковая ткань с *абровым* (икатовым) рисунком, использовалась в том числе в качестве основы для вышивки
хафтранг гул (повсеместно) – цветик-семицветик; семицветная расцветка имела магико-охранное значение, восходящее к доисламскому представлению о семи планетах, с каждой из которых ассоциировался определенный цвет (Бухара)
хашар (повсеместно) – общественная взаимопомощь
хуштак (повсеместно, свистулька) – глиняные игрушки-свистульки в форме птиц либо животных, изображения которых встречаются на вышивках Нураты и Шахрисабза
хосият дорал (тадж.) – так назывались мотивы, утратившие свое значение, но считавшиеся «полезными», охранными, защищающими от сглаза (Самарканд)
хошия (повсеместно, край, кайма) – полоса бордюра

Ч

чамберек (повсеместно) – пальцы; также наименование листового венка вокруг розетки, маркирующее утрату изначального астрального смысла (Самарканд)
чаян (узб.) – скорпион; зооморфный мотив; как жалящее ядовитое насекомое, наделялся функциями отвращения сглаза, оберега
чевар (повсеместно) – мастерица, искусница, опытная вышивальщица
чилля (повсеместно) – первые 40 дней после свадьбы или рождения ребенка, характеризующиеся повышенной опасностью и необходимостью защиты от сглаза
чимилдик (повсеместно) – покрывало, отделяющее постель новобрачных от остальной

части жилой комнаты или юрты
чизмакаш (узб., от *чизма* – чертеж) – рисовальщица узоров вышивки
чинда-хиол (повсеместно) – двусторонний шов
чинда-хиол забонча (повсеместно) – цветочная розетка, гвоздика, в сочетании с лепестками *забонча* (Бухара, Нурата, Шахрисабз)
чинни гул (повсеместно, гвоздика) – цветочный мотив, ассоциирующийся с идеей красоты, плодородия
чодиршаб (тадж.) – простыня для постели новобрачных (Вабкент)
чой-пуш, чой-гир (повсеместно, букв. *чой* – чай, *пуш* – покрывать) – небольшая четырехугольная вышивка из *маты*, применяемая для накрытия только что заваренного *кукчая* (зеленого чая) (Ферганская долина)
чойшаб (повсеместно, букв. *джой* – место и *шаб* – ночь, или перс. *чар-шав* – занавес) – вышивки среднего размера, для декорирования и предохранения от пыли и грязи стеновых ниш в жилом помещении, где хранили посуду и постельные принадлежности; в некоторых районах этот вид вышивки использовался также как простыня на постель новобрачных (Ташкент, Фергана)
чой-халта (повсеместно) – мешочек для хранения чая
чокдузон (тадж., букв. шитье скроенного) – общественная взаимопомощь
чокчи (повсеместно, от *чок* – шов) – вышивальщица
чор-гул (повсеместно, букв. четыре цветка) – декоративный цветочный мотив, ассоциирующийся с идеей весны, плодородия
чор-чинда-хиол (тадж.) – гвоздика с четырьмя лепестками (Бухара, Нурата)
чорси (повсеместно) – квадратный мужской поясной платок
чор-чирог (тадж.) – масляный светильник с четырьмя рожками; крестообразный элемент с розеткой в центре и цветочными мотивами на концах; трансформированный зороастрийский символ покровительствующего Божественного света, очищающего огня (Шахрисабз, Самарканд, Джизак)
чор шоху як-мох (тадж., букв. четыре ветки и одна Луна) – наименование композиции, состоящей из центрального звездчатого медальона и четырех букетов, «прорастаю-

сады небесные и сады земные

ших» из углов срединного поля; трансформированный вариант классической в исламском искусстве композиции *лачак-турундж* (Нурата)

Ш

шалгам (узб. репа) – круглая розетка, в прошлом – солярный символ (Самарканд)

шамс (араб. Солнце) – в искусстве ислама круглый медальон, классический символ Божественного присутствия

шо-барг (повсеместно) – мотив раздвоенного листа с фестончатым гребнем посередине

шои (повсеместно) – шелковая ткань, использовалась, в том числе, в качестве основы для вышивки

шона-халта (повсеместно, букв. гребень и сумка) – мешочек для гребня

шоx, шохча (повсеместно, ветка, веточка) – растительный мотив, ассоциирующийся с идеей весны, плодородия. Также *шоx* – рог, зооморфный мотив, символ потенции, производительной силы

шоx-шоx (повсеместно, букв. ветки-ветки) – композиция, состоявшая из разрозненных, вертикально расположенных, в произвольном порядке, цветущих кустов (Нурата)

шохча-гул (повсеместно, букв. цветы и ветви) – цветочный куст, ассоциирующийся с идеей весны, плодородия

шоx-курпа (повсеместно, букв. *шоx* – ветви, узб. *курпа* – одеяло; аналог – *гулкурпа*) – вышитое покрывало на постель молодоженов (Пскент)

Э

эшик чолпинчак (узб.) – плетеная сетка, вешавшаяся над входной дверью в юрту (локаи, кунграты)

Ю

юз курар (узб.) – обряд смотрения лица на второй день свадьбы

юлдуз (узб.) – звезда, медальон в форме звезды, астральный знак, символизирует покровительство верхнего, Божественного мира (Ташкент, Пскент)

юлдуз-палак (узб.) – вышивка с изображением звезд (Ташкент, Пскент)

юрма (тадж.) – тамбурный шов

Я

яккандоз (тадж., букв. покрывало на одного) – вышивка для украшения стен, также более раннее использование – покрывало на постель (Ташкент, Джизак)

ястикпуш (узб. *естик* – подушка, тадж. *пушидан, пуш* – покрывать; аналоги – *болинпуш, такайпуш*) – небольшое вышитое покрывало на сложенные в нише одеяла и подушки, также использовалось как покрывало для изголовья постели (Шахрисабз, Ташкент)

Gardens of Heaven and Gardens of Earth

Embroidery of Uzbekistan: The Hidden Meaning of Sacred Texts

Embroidery is one of the most popular kinds of traditional art in Uzbekistan which holds a very important place in wedding rituals. The monograph examines embroidery in its many different forms, and the features that differentiate local ornamental styles. Special attention is paid to revealing the connection between embroidery and the ritual and religious practices that have prevailed at different stages of the society's development, and to uncovering the meaning of compositions and designs.

Part One, "Embroidery in the Culture of Uzbekistan," examines the history of embroidery, its local centers and schools in the 19th century and beginning of the 20th, the materials and technology used in embroidery production, the visual elements characteristic for sedentary and semi-nomadic populations, and the functional significance of embroidery. Particular attention is paid to its role in ritual family observances that relied on embroidery's magical and protective qualities to promote the continuation of the family line. A typology is offered that sees designs as sacral texts bearing special meanings for society, and the key groups of motifs are distinguished. The most archaic elements of embroidery decoration – the legacy of local ancient sedentary-agricultural and nomadic cultures – were linked with pre-Islamic cults and religions (Zoroastrianism, the cult of fire, the astral cult, the cult of nature, totemism, shamanism and magic). Other elements were formed under the influence of Islamic aesthetics and its dominant theme, the garden of paradise. Decorations were always connected with wishes for good fortune; embroidery patterns contained coded information directed at the continuation of the family line.

Part Two, "On the Symbolism of Embroidery Motifs in Local Centers," is divided into a series of sections. The section "Bukhara: Gardens of Heaven and Gardens of Earth" is devoted to the decoration of Bukharan embroidery. It examines the production of this embroidery center in the context of the development of the Islamic artistic tradition, and considers how local women artisans related to the approaches to composition and drawing style found in the creations of professional artists from the court workshops.

Bukharan embroidery is distinguished by its abundance of plant and flowers designs, simultaneously associated with an idea characteristic of Islam, the garden of paradise, and with cults of nature preserved in the national consciousness and involving celebrations of flowers. Plant and flower designs become a picturesque hymn to family happiness and a prosperous life; the gardens of heaven turn into the gardens of earth. The work of local embroideresses is a striking example of

the symbiosis of an elite art style with a folk art style, and the interaction of the traditions of “courtly” and mass cultures.

The decoration of Nurata embroidery is considered in the section “Nurata: A Round Dance of Flowers and Moons.” Local embroideries exhibit a preference for one favorite subject – the depiction of luxuriantly flowering bushes around a central medallion. The flowering bush is a traditional motif in practically all forms of art in Uzbekistan; it derives from the tree of life and contains the idea of growth and abundance, important for a wedding celebration. The composition with bushes came to be called in local parlance *chor shoxu yak-mox* (four branches and one moon). The name is symptomatic of the way that embroideresses, adopting and modifying a formal professional style that appealed to concepts from the celestial world, gave it a poetic turn closer to their understanding, linked with the ideas of flowering and fertility.

In the embroidery of Shakhrisabz (the section “Shakhrisabz: Symbiosis of Zoroastrian and Islamic Symbols”) Zoroastrian symbolism can be observed together with plant and flower designs. First of all, there is the *chor-chirog'* (four lamp) design, representing the holy fire, an organic component of family and household rituals in the late Middle Ages. Other Zoroastrian symbols are birds with swirls on their backs (their shapes adapted from lamps for lighting fire), roosters, which are symbols of the sun, and the *albasty-bodom* motif (derived from *Anahita*). The meanings of Zoroastrian symbols have already been forgotten but they have continued to be incorporated in the ornamental field as being *xosiyat doral* (useful) – so strong remained the belief in the protective significance of these designs. Although paradoxical at first sight, the synthesis of Zoroastrian and Islamic motifs was possible thanks to their symbolic similarities, since both the former and the latter were associated in the national consciousness with ideas of divine protection and fertility.

Embroideries of the group “Shakhrisabz, Lakai” are also examined. It is noted that the Lakai were never localized in Shakhrisabz area, and this attribution was brought into being by commercial interests.

The decoration of Samarkand embroidery (the section “Samarkand: the Reflection of Soghdian Traditions”) was connected to the most ancient periods of art in the area. Therefore Samarkand can be considered one of the most important centers for the genesis of this form of artistic activity. Some of the patterns go back to the local artistic traditions of sedentary agricultural and steppe nomad cultures (the oldest autochthonous astral, plant and zoomorphic motifs). Others resulted from the influence of textile compositions that were popular in the countries of the Muslim East, derived from the designs of professional artists. Soghdian textile traditions played a conspicuous role in the formation of Samarkand patterns. The components of patterns varied widely – from echoes of totemic cults, fire worship and sun worship to fully realistic forms of the down-to-earth objects that surrounded women in their everyday lives.

The section devoted to the embroidery of Jizzak (“Jizzak: The Image of the Temple in Suzani Designs”) establishes the interconnection between *suzani* designs and religious outlooks of the early Middle Ages. As a result, a composition “reads” as a symbolic image of a temple protected by *tumor* amulets, where altars with burning fire (*chor-chirog'* motifs) are set before depictions of gods/ planets (round oval medallions). The preservation of echoes of planet worship in Jizzak *suzanis* testifies to the persistence of folk belief in the cleansing, fertilizing power of the sun, moon, and other heavenly bodies.

summary

Astral symbolism also dominates the *palaks* of Tashkent (“Tashkent *Palaks*: Parade of the Planets”). The original name of the basic elements of *palaks* has been preserved – *oy* – which again links the design components with the heavenly, divine world, stars and planets. Embroideresses reckoned that these ornaments provided magical protection – a fecund power was attributed to the heavenly bodies, which is why *palaks* were obligatory at weddings. In their turn, the flowering bushes on embroidered coverings (*gulkurpa*) were supposed by the law of sympathetic magic to transmit the power of their blooming to the newlyweds and ensure the bride’s fertility. The ornaments of *zardevors* and *dorpechs* are connected to the decoration of early Middle Age ossuaries.

The embroidery of the Ferghana Valley is examined as a distinct phenomenon resulting from its well-known geographical isolation (“The Ferghana Valley: Steppe Reminiscences in Urban Embroidery”). Popular local compositions and motifs are analyzed, and the influence of semi-nomadic culture is discussed.

To judge by the homogeneity of the designs of Surkhandarya *suzanis*, it appears that this type of domestic handicraft began to spread among the local sedentary population only from the beginning of the 20th century (the section “Surkhandarya: Archaism and Modernism of Provincial Style”). The ornaments of local *suzanis* – *oy* (moon) rosettes, or *lola* (tulip) – simultaneously reflect both the aforementioned astral cult and the cult of nature with its characteristic festival of flowers (*guli surx*) celebrated during the days of *Navruz*. The active adaptation of “alien” compositions (such as *suzanis* with deer) testify to the naturalization of large-scale embroidery in Surkhandarya, a region traditionally dominated by a different sort of textile art – carpet weaving.

Surkhandarya and Kashkadarya are also examined as regions where the embroidery of semi-nomadic Uzbek tribal groups can be found (the section “The Embroidery of Semi-Nomadic Tribes: Symbols and Rituals”). This section analyzes the specific visual elements and decoration of Lakai and Kungrat embroideries. Attempts to decode the designs indicate that nomads’ small-scale textile productions were directly related to cultic shamanist practice. One of the characteristic features of the embroidery of the Kungrats is its love of stylized vegetative motifs.

The research demonstrates that it was certainly not so long ago that embroidery was associated with ritual family practices and the everyday and holiday life of the people. Its designs embodied conceptions about the magic of fertility; they also make it possible to appreciate precisely which sacral ideas and conceptions were important and lasting in the general consciousness – the defense of newlyweds, the continuation of the race, protection by natural forces and ancient heavenly gods and totems, and ensuring the prosperity of the new family.

Social changes at the turn of the 20th century led to old traditions being forgotten and the magical and cultic significance of decoration being lost. Therefore it is of great importance to rediscover the meaning of ornaments and preserve their diversity.

Г99 Гюль, Эльмира.

Сады небесные и сады земные: вышивка Узбекистана: скрытый смысл сакральных текстов: [монография] / Эльмира Гюль. – М.: ИД Марджани, 2013. – 208 с. – ISBN 978-5-903715-86-2

ISBN 978-5-903715-86-2

УДК 746.31(575.1)

ББК 85.126.9(5Узб)

САДЫ НЕБЕСНЫЕ И САДЫ ЗЕМНЫЕ

Вышивка Узбекистана
Скрытый смысл сакральных текстов



Научный редактор
кандидат исторических наук, Заслуженный работник культуры
Екатерина Ермакова

Дизайнер: Сергей Соин
Перевод английского текста: Адам Смит Альбион
Корректор: Александра Конькова
В монографии использованы фотографии:
Владимира Гончаренко, Азизбека Гулямова, Владимира Жирнова,
Юрия Кокозиди, Георгия Сапожникова

Формат 84x108 1/16 (усечённый), после обреза 190x260
Гарнитура Arno pro
Бумага мелованная матовая 140 гр. Тираж 500 экз.