

«...В новейшее время», — пишет Энгельс, — закладывалась основа «так называемой (неудачно) антропологии, опосредствующей переход от морфологии и физиологии человека и его рас к истории»²⁶. Термин антропология подразумевает всестороннее исследование человека методами различных наук, поэтому Энгельс вводит понятие «специфическая биология» человека, исторически изменяющаяся под влиянием труда²⁷. Именно такое содержание предмета антропологии традиционно для советской науки, именно его придерживаются в настоящее время многие исследователи в области антропологии²⁸.

Поэтому, учитывая, что только в одном случае мы имеем четкий предмет, конкретные задачи и единые своеобразные методы изучения, под антропологией как относительно самостоятельной отраслью знания следует понимать, на наш взгляд, науку, изучающую вариации физического, а точнее, биологического типа человека во времени и в пространстве, т. е. социально обусловленную, исторически развивающуюся биологию человека. Или, говоря словами В. В. Бунака, «учение о видовых особенностях и внутривидовых вариациях строения семейства гоминид»²⁹.

²⁶ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 501.

²⁷ «Лишь сознательная организация общественного производства с планомерным производством и планомерным распределением может поднять людей над прочими животными в общественном отношении точно так же, как их в специфически биологическом отношении подняло производство вообще». — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 359; см. также с. 490.

²⁸ Бунак В. В. Указ. раб.; Рогинский Я. Я. Указ. раб.; Рогинский Я. Я., Левин М. Г. Указ. раб.; Зубов А. А. Указ. раб. Такого определения предмета антропологии придерживается и М. И. Урысон. На Второй всесоюзной антропологической конференции в Минске он говорил о специфике антропологии как единой и целостной науки (см. Дубова Н. А., Долинова Н. А., Яблонский Л. Т. Указ. раб., с. 127).

²⁹ Бунак В. В. Указ. раб., с. 11.

О. А. Сухарева

ОРНАМЕНТ ДЕКОРАТИВНЫХ ВЫШИВОК САМАРКАНДА И ЕГО СВЯЗЬ С НАРОДНЫМИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯМИ И ВЕРОВАНИЯМИ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX — НАЧАЛО XX В.)

Известно, что изобразительное искусство народов Средней Азии после распространения здесь ислама утратило присущую ему ранее свободу в выборе сюжетов и сделалось преимущественно орнаментальным. Разнообразными узорами покрывались стены жилищ, деревянные и металлические предметы быта, ткани. Высоко развито было вышивальное искусство, представленное несколькими крупными направлениями.

Исследование среднеазиатского орнамента показало, что составляющие его основу стилизованные растения (побеги, цветы, листья) и геометрические фигуры наделяются в народном сознании, прежде всего в сознании тех, кто их создает, иным содержанием. Впервые на это указал М. С. Андреев в 1928 г., утверждавший, что за растительными или геометрическими орнаментальными мотивами кроется мир реальных предметов и что в узорах отражены те или иные представления об окружающем мире¹. С тех пор изучение среднеазиатского орнамента намного продвинулось вперед, причем в трудах этнографов, которые, в силу своей специальности получают сведения непосредственно от создателей произведений народного искусства, неизменно выявлялась скрытая под

¹ Андреев М. С. Орнамент горных таджиков верховьев Амударьи и киргизов Памира. Ташкент, 1928.

традиционными растительными, иногда геометрическими формами самая разнообразная семантика.

Богатый материал по вышивальным узорам содержится в обильно иллюстрированной книге Г. Л. Чепелевецкой о крупной декоративной вышивке (сузани) Узбекистана². Большую ценность имеет исследование коврового орнамента Средней Азии В. Г. Мошковой³, собравшей сведения непосредственно от ковровщиц. В ее изданном посмертно и частично доработанном А. С. Морозовой труде есть таблицы орнаментальных мотивов, многие из которых приведены с их названиями. Отдельные древние мотивы В. Г. Мошковой удалось расшифровать, но большая часть их ждет своего исследователя. Семантика орнаментальных мотивов вообще недостаточно изучена. Однако благодаря многолетней собирательской работе этнографов накоплен значительный материал, открывающий возможности для более глубокого понимания орнаментального искусства. Записано множество названий орнаментальных мотивов, особенно старинных, вышедших из употребления и в основном забытых. Названия нередко доносят до нас представления, некогда ассоциировавшиеся с этими мотивами.

Надо сказать, что разнообразие орнаментальных мотивов наиболее характерно для тех отраслей народного искусства, которые находились в руках женщин. Если в мужском художественном ремесле, особенно в декорировке зданий, основную роль играли отвлеченные геометрические построения *гирех*⁴, а изобразительные мотивы лишь изредка дополняли такого рода узор или вовсе отсутствовали, то мастерицы-женщины, не проходившие ремесленного ученичества, нивелирующего приемы и ассортимент орнаментальных форм, были в этом искусстве более свободны. Они могли шире проявлять свою индивидуальность, создавать новые узоры, вкладывая в них непосредственные впечатления от окружающего мира, и образы, навеянные верованиями или фольклором. Однако народное искусство всегда было глубоко традиционным, и любой сюжет выражался в привычных, установленных обычаям формах, скрывающих значение мотивов, которое нередко выявляли их названия. Эти особенности среднеазиатской орнаментики сказались и в искусстве декоративной вышивки.

В оседлых районах Среднеазиатского междуречья традиция требовала, чтобы вышивальные узоры имели растительный облик. Обычно в них четко выделялись — и расцветкой и формой — элементы цветочные и лиственные. Это было свойственно прежде всего основным, ведущим вышивкам — вышивкам по белым тканям, игравшим важную роль в быту. Эти вышивки можно рассматривать как образцы высших достижений вышивального искусства. Любой сюжет, использованный для создания орнамента, должен был приобрести растительную форму, чтобы не выпадал из общего стиля растительных композиций. Лишь в немногих вышивках (преимущественно из Нурата или Бухары и никогда из Самарканда) мы встречаем сравнительно реалистическую трактовку изображений кувшинчиков, птиц, иногда человеческих фигур, а в одном случае — лошади⁵. Но обычно эти фигуры не входят в основную композицию, а располагаются на местах, оставшихся недостаточно заполненными. Только в одном очень старом, видимо, нуратинском сузани парные фигуры павлинов помещены в центре композиции, окружая самый крупный мотив⁶.

Как состав орнаментальных мотивов, используемых вышивальщицами того или иного района, так и их толкование, раскрывают историю

² Чепелевецкая Г. Л. Сузани Узбекистана. Ташкент: Гос. изд-во худ. лит. УзССР, 1961.

³ Мошкова В. Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX — начала XX в. Ташкент: Фан, 1970.

⁴ Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент: Госполитиздат УзССР, 1961.

⁵ Чепелевецкая Г. Л. Указ. раб., с. 84, табл. XIV, с. 101, рис. 7.

⁶ Чепелевецкая Г. Л. Указ. раб., с. 103, табл. 9.

изобразительного искусства. Наряду с узорами, созданными нашими современниками, в вышивках обнаруживаются мотивы, возникшие в древности и засвидетельствованные памятниками прошлых веков. Одни древние мотивы сохранились почти без изменений (например, изображение плодов граната), другие были переосмыслены. Так, встречающийся в ранних памятниках орнамент в виде цепочки завитков, обращенных то в одну, то в другую сторону, стал называться *оташ-ароба* — «поезд», с которым этот мотив ассоциировался только по признаку соединенности одинаковых элементов. В некоторых случаях можно видеть слияние в одном узоре разных мотивов, потерявших в процессе трансформации свои отличительные черты. Примером может служить рассмотренный археологом Г. В. Григорьевым мотив птицы, широко распространенный в среднеазиатской орнаментике. Эта птица в процессе стилизации лишилась хвоста и головы и слилась с узором, восходящим к изображению стручка перца или миндаля⁷.

Автор данной статьи много лет, начиная с 1934 г., занимался изучением декоративной вышивки⁸ в условиях работы в Госуд. музее истории культуры и искусства Узбекской ССР (Самарканд), где можно было помимо рассмотрения, анализа и датировки музейных образцов постоянно общаться с вышивальщицами и, что особенно важно, рисовальщицами узоров. Последние оказались истинными творцами этого искусства, современного и старого, знатоками орнамента и хранительницами традиций. Многие из них начали свою сознательную жизнь и рисование узоров еще во второй половине XIX в., когда господствовали старые мотивы и стиль вышивок. Несколькими пожилыми рисовальщицами были нарисованы по памяти целые комплекты вышивок из их собственного приданого, а также приданого их близких⁹. Изучение комплектов, относящихся к разным десятилетиям XIX — начала XX в., позволило проследить эволюцию вышивок за этот период, вскрыть сущность происшедших в их стиле и орнаменте изменений и выявить в какой-то степени семантику узоров. В те годы значение мотивов было известно не только рисовальщицам. Многие женщины хорошо знали вышивки, постоянно употреблявшиеся в быту каждой семьи, принимали участие в их выполнении, получали их при выходе замуж в приданое, а некоторые обучались этому искусству с детства.

Декоративная вышивка оказалась чрезвычайно удобным объектом для исследования орнамента. Наибольшее развитие она получила в Самарканде. Даже в Нурате и Бухаре в конце XIX — начале XX в. не производилось такого огромного количества декоративных вышивок, как в Самарканде. Здесь было много профессиональных рисовальщиц, в том числе и очень пожилых, но отнюдь не утративших ни своего мастерства, ни знания тех орнаментов и композиций, которые им приходилось использовать (иногда заимствуя, а иногда создавая заново) в течение всей их долгой жизни.

Сравнение самаркандских вышивок второй половины XIX в. с более поздними показало, что в каждой ранней вышивке есть некоторые обязательные мотивы; в вышивках же более поздних их нет. Правда, и в поздних вышивках были мотивы излюбленные, часто встречающиеся, но они получали такое значение лишь в силу моды. Так, с начала XX в. для лиственной части узора вышивок по белой ткани в Самарканде вошел в моду узор *палак*, изображавший извивающиеся плети бахчевого растения (не надо смешивать с ташкентским термином *палак*, означающим сплошь зашитое сузани на белой ткани). Самаркандский узор в виде гибких плетей бахчевых растений, обвивающих розетки, настолько пришелся по вкусу, что продолжает использоваться и теперь.

⁷ Григорьев Г. В. Тус-Тули (к истории народного узора Востока). — Искусство, 1957, № 1.

⁸ Сухарева О. А. К истории развития самаркандской декоративной вышивки. — Литература и искусство Узбекистана. Ташкент, 1937, кн. 6.

⁹ Эти рисунки хранятся в Самарканде в Государственном музее истории культуры и искусства им. А. Икрамова Узбекской ССР.

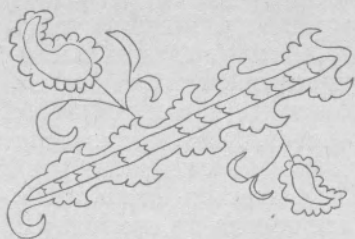


Рис. 1. Мотив *корди ош* — «кухонный нож»

В различных по сюжету мотивах, появившихся в начале XX в., мы видим бесчисленные цветочные кусты, разные фрукты, изображенные в условной растительной форме, такие предметы, как самовар, женские ювелирные украшения и т. п. Все эти узоры призваны показать изобилие, богатство. Состав мотивов вышивок XIX в. оказался иным: в композиции почти всех образцов вышивок на белом фоне важное место занимают мотивы культового характера, изображающие

предметы, которые считались оберегами. Целесообразно поэтому рассмотреть узоры вышивок и в плане пережиточных ранних верований, мирно уживавшихся в быту народов Средней Азии с исламом¹⁰. Доисламские религиозные представления во многом определяли, даже в начале XX в., понимание мира и его явлений. Болезни, неудачи в делах, бесплодие нередко связывались в народном сознании с влиянием духов или магической силой недруга. Была создана целая система борьбы с несчастьями такого рода, особые приемы защиты людей, их домов и хозяйства. Вследствие этого еще в древности возникли комплексы магических приемов, существенную роль в которых играли амулеты. Их носили при себе, держали в домах или выставляли у ворот и на ограде усадьбы.

Моменты, наиболее важные для человека и всего его рода, — рождение ребенка, обрезание и вступление в брак — считались чрезвычайно ответственными и опасными. Верили, что в период сорокодневья — первые сорок дней жизни (*чилла*, от тадж. *чиль* — «сорок») — люди особенно беззащитны, подвержены нападению злых духов и магической порче. Поэтому их стремились защитить при помощи разных обрядов, молитв и заклинаний¹¹, а также различных магических предметов специального назначения. Использовались для этого и многие предметы быта. Полагали, что сильными защитными свойствами обладали, например, огонь, нож и всякие иные острия. Надеваемые на невесту ювелирные украшения должны были нейтрализовать «дурной глаз» и отвлечь его от новобрачной. Апотропеическое значение приписывалось сердолику и бирюзе.

Многие факты свидетельствуют о том, что оберегами служили также вышивки, в том числе и крупные декоративные — *сузани*, которыми убиравалась свадебная комната. В некоторых районах вышивки развешивались по стенам комнаты новобрачных и долго не снимались. Так было принято в Самарканде, Ходженте, Ташкенте. В других местах вышивкам отводилась более скромная роль в убранстве комнаты новобрачных: ими покрывали постели днем. Но как бы ни применялись вышивки, везде они прежде всего украшали брачное ложе: поверх одеял и тюфячков на него стелили вышитую простыню (*руйиджо* или *джойпуш*), на подушки набрасывали специальную вышитую накидку (*болинпуш*, *такияпуш*, *ястыкпуш*), зимой поверх стеганого одеяла молодые накрывались вышитым покрывалом, которое собственно и называлось *сузани*.

Назначение декоративных вышивок породило три их вида — *сузани*, *руйиджо* и *болинпуш*, к которым позже, под влиянием ислама, присоединился еще вышитый ковер для совершения молитв — *джойнамаз*. Эти вещи в Самарканде и составляли один комплект.

Во время свадьбы вышивки использовались не только для брачного ложа: *сузани* набрасывалось на невесту, когда ее перевозили (обычно на лошади) в дом жениха (Самарканд). Ведя невесту от ворот дома к свадебной комнате, *сузани* держали над ней в виде балдахина (Ташкент, Уратюбе, Ходжент). Сам способ употребления явно свидетельствует о том, что вышивкам придавалось значение оберега. В некоторых

¹⁰ Доисламские верования и обряды в Средней Азии. М.: Наука, 1975.

¹¹ См. Сухарева О. А. Мать и ребенок у таджиков. — Иран, III. Л., 1929.

местах это осознавалось, в других (Самарканд) было забыто: считали лишь, что вышивки обладают «хорошими свойствами» — *хосият доран*.

Значение оберегов могли иметь орнаментальные мотивы, прототипом которых были нож и светильник. Эти мотивы помещались между крупными розетками, симметрично размещенными на всем поле вышивки, и, следовательно, занимали важное место в композиции, которая строилась на чередовании розеток и данных мотивов.

Узор *корди ош* — «кухонный нож». На вышивках изображался нож — корди ош, имевшийся в каждом хозяйстве. Форма его, как и любого среднеазиатского ножа, весьма характерна: верхний конец был слегка загнут кверху, нижний — отогнут в противоположную сторону. В мотиве «кухонный нож» без труда обнаруживаются черты реального прототипа, но в соответствии с традицией, обязательной для орнамента вышивок, «ножу» придана форма, близкая к растительной. Сам нож изображен в виде продолговатой фигуры с загнутыми вверх и вниз концами; к ней примыкает листовенное обрамление, значение которого подчеркивается зеленым (на старых вышивках) цветом этой части узора. «Нож» разделен волнистыми линиями на поперечные полосы, окрашенные в разные цвета, — прием, широко распространенный в Средней Азии.

Кроме мотива «кухонный нож» на старинных самаркандских вышивках нередко можно видеть другой, близкий по семантике мотив — *тег* или *тегча* («острие», «лезвие», «нож»). Названию мотива соответствовала и форма: это была ланцетовидная фигура с заостренным концом. Она часто встречается в композиции крупных розеток вышивок на белых тканях. «Острия» направлены от центра розетки во все стороны, как бы отражая врага, откуда бы он ни грозил.

И реальный нож имел не только утилитарную бытовую функцию: одновременно, как уже говорилось, он был и сильным оберегом. Злые духи не могли повредить человеку, носящему при себе нож. Нож в ножнах, подвешенный к поясу, входил в мужской костюм, поэтому духи редко вредили мужчинам. Для женщин значение оберега имел кухонный нож. Одно его упоминание способно было отогнать нечистую силу. Когда однажды в молодости мне довелось уходить из дома приятельницы-таджички вечером, хозяйка, опасаясь, как бы мне ненароком не повредили злые духи, посоветовала на ходу повторять: «корди ош, корди ош, корди ош». Можно не сомневаться, что именно это значение ножа сделало его стилизованное изображение обязательным для старых вышивок.

Узор *чорчирог* — «светильник». Значение оберега, видимо, имел и другой, также очень распространенный на старых вышивках мотив, — изображение светильника. Апотропеическая роль огня хорошо известна всем народам мира, она широко прослеживается и в Средней Азии. Обведение вокруг огня, перешагивание через него входили в обряд изгнания болезни, как и во многие другие обряды, в частности свадебные. Горящий светильник обносили вокруг голов жениха и невесты, огонь не гасили в комнате, где лежали роженица и новорожденный, оставляли его и в комнате новобрачных. Такое же значение, несомненно, придавалось когда-то изображению светильника на свадебных вышивках. Прототипом ему послужил масляный светильник с четырьмя фитилями, обращенными в разные стороны. Такие светильники известны по археологическим материалам. Они употреблялись в быту до конца XIX в., а кое-где и позже. Орнаментальный мотив четырехфитильного светильника представлял собой расположенные крестообразно (в виде крестов) четыре овала с листовенным обрамлением. Так как узору должна была быть придана растительная форма, сами светильники

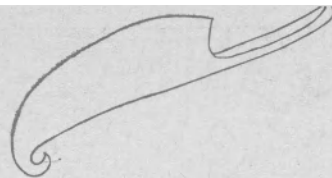


Рис. 2. Нож *корди ош* для рубки мяса (зарисовка)

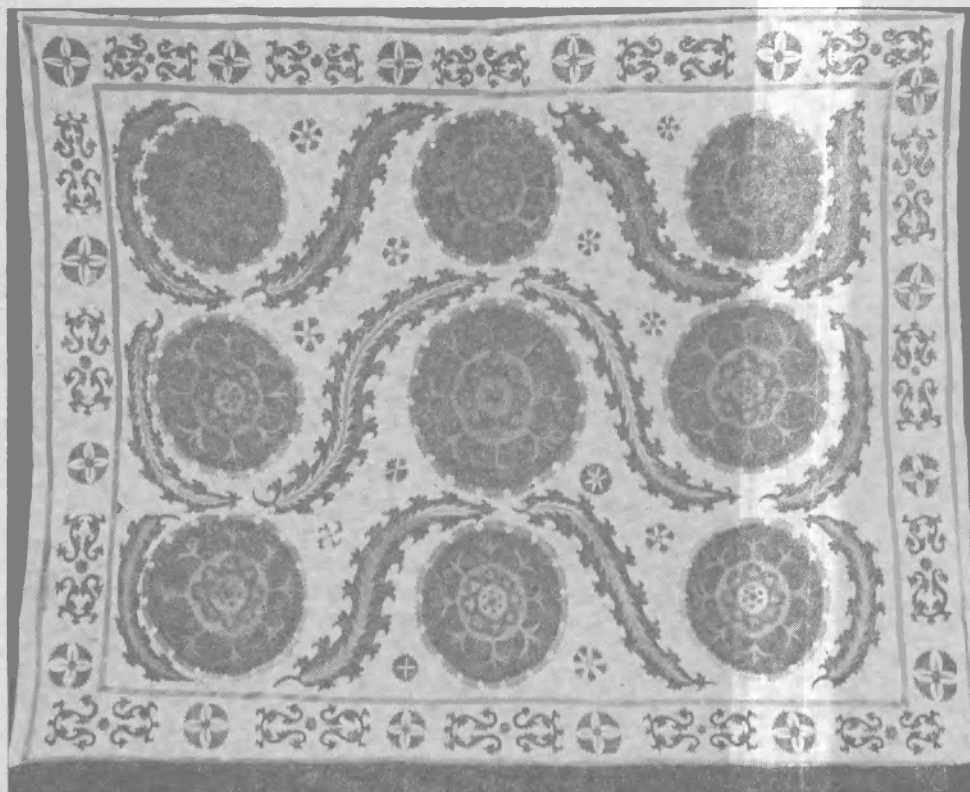


Рис. 3. Сузани 1880-х годов с узором *корди ош*

трактовались как цветочные элементы: каждый овал состоял из трех концентрических частей; внешняя была малинового цвета, как и крупные розетки, за ней следовала красная, а в центре помещалась желтая или зеленая, теплого оттенка. Овалы «сидели» на цветоножках¹². Реальный предмет — глиняный или чугунный светильник с четырьмя фитилями — отчетливо просматривается в описанном мотиве (ср. рис. 6 и 7).

Узоры *каламфур* — «перец», *бодом* — «миндаль» и мотив «птицы». Оберегом считался красный перец, изображение которого мы видим в широко распространенном узоре *каламфур* — «перец». По поверью перец отпугивает нечистую силу. Поэтому в дверях комнаты, где лежали роженица и новорожденный, вешали на нитках стручки перца. Долгое время я не могла понять, какое значение придавалось распространенному на старых вышивках мотиву миндаля. Миндаль — любимое лакомство; казалось, этот мотив не может трактоваться как оберег. Разгадка пришла после того, как в таджикском селении Ургут (Самаркандская область) мне довелось увидеть просверленные плоды дикого горного миндаля, подвешенные к детскому браслету вместе с «бусами от глаза», и получить объяснение, что миндалины призваны защищать ребенка от злых духов. Дикий миндаль очень горек, и, видимо, поэтому ему отведена роль оберега. Но узор «миндаль» в качестве оберега мог возникнуть и в той среде, где был распространен культурный миндаль: его плоды, как известно, иногда бывают не только горькими, но и ядовитыми. Приведенные факты позволяют предполагать, что мотивы «перец» и «миндаль» могли иметь апотропеическое значение, и что именно это обеспечило им место в орнаменте вышивок.

Мотивы «красного перца» и «миндаля» различаются лишь тем, что первый чаще более вытянут, второй не имеет такого острого конца. Нередко, однако, эти различия не принимались во внимание: узору прида-

¹² Деталь самаркандского болипуша с узором *чорчирог* см. Чепелевецкая Г. Л. Указ. раб., табл. V.

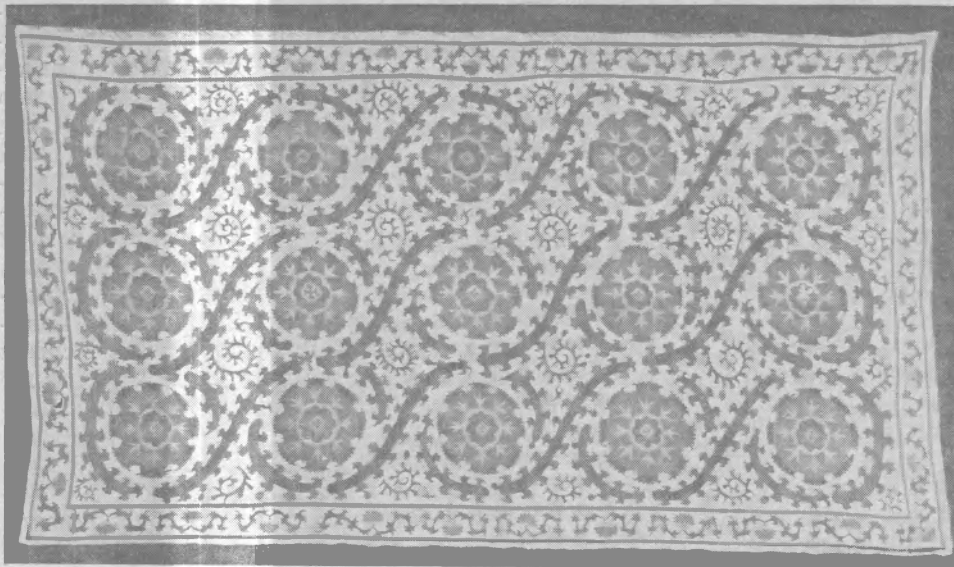


Рис. 4. Сузани конца 1890-х годов с узором *корди ош*

валась то более, то менее вытянутая форма, в зависимости от требования композиции, от места, на которое этот узор помещен. В одних районах (Самарканд) подобный мотив чаще называют каламфур, в других (Ходжент, ныне Ленинабад) — бодом.

С этими двумя сходными по форме и назначению мотивами сливается и мотив птицы, проанализированный Г. В. Григорьевым, вскрывшим его глубокие культовые корни, в частности, его значение оберега. Такое значение придавалось не только птице (в свете зороастрийских воззрений, вероятно, петуху, предвещавшему своим пением зарю), но и растению «петушиный гребешок» (тадж. *тоджи хуруз*), которое сажали в качестве оберега около жилища (это отмечено и Г. В. Григорьевым). Вероятно, апотропеическое значение имел и узор *тоджи хуруз*, изображающий цветок петушиный гребешок на джизакских вышивках. Отмечая близость формы стилизованного мотива птицы и мотивов перца и миндаля, Г. В. Григорьев считал, что последние получили свое растительное обличье позже, в результате деформации мотива «птицы» и изживания связанных с ним религиозных представлений. Однако с этим толкованием нельзя согласиться. Все три мотива могли иметь самостоятельное происхождение и свои прототипы. В одних случаях такой мотив называется перцем или миндалем, в других, несмотря на ту же форму, — птицей. В последнем мотиве лишь название подсказывает нам, что именно послужило прообразом орнамента. Так, в Ургуте один из миндалевидных узоров для тюбетеек был назван *мусича* — «горлинка», а в Челеке (оба пункта в Самаркандской области, первый населен таджиками, второй — узбеками) такой мотив, тоже в орнаментации тюбетеек, — *урдак муйини* — «шея утки». Подобно этому один вид самаркандских ювелирных украшений — ожерелье, состоящее из миндалевидных фигурок, называется *мургак* — «птичка». Представляется, что в тех случаях, когда элементы орнамента описанной формы называются «перцем» или «миндалем», нет оснований возводить их к единому прототипу — птице. Все три мотива восходят к определенным магико-анимистическим представлениям древности.

Изображение птицы в орнаменте, могло, видимо, иметь значение не только оберега, но и талисмана — предназначаться для достижения желаемого (магия «по сходству»). Таковы, возможно, обращенные друг к другу павлины — самец и самка — на упомянутом нуратинском сузани. Можно предполагать, что мотив этот должен был способствовать уста-



Рис. 5. Варианты мотива *тегча* — «лезвие», помещаемого внутри розетки

нами, проявлению потомства. Прямой параллелью этому мотиву на сузани является характерный узор «на «девичьих коврах» (*кыз гилем*) у среднеазиатских арабов. Как пишет В. Г. Мошкова, этот очень сильно стилизованный орнамент назы-

вался *мургон* (тадж. «птицы») и трактовался как изображение самки (*ургачи-мургон*) и самца (*эркак-мургон*)¹³. Знаменательно, что такие вышивки и ковры изготовлялись к свадьбе; это лишний раз подчеркивает магический характер узора.

Значение благопожелания имело, видимо, реалистическое изображение птицы, держащей в клюве веточку, на вышивке из узбекского кишлака Бухарской области (хранится в Самаркандском музее). Именно так было истолковано Г. В. Григорьевым изображение птицы с ожерельем в клюве на серебряном блюде сасанидского времени.

Мотив *анор* — «плод граната». Роль талисмана несомненно выполняли и некоторые мотивы растительного происхождения. Прежде всего, это плод граната, который археологи справедливо считают символом плодородия, атрибутом богини Анахит: она чаще всего изображалась на древних терракотах с плодом граната. Но и реальный плод граната призван был обеспечить плодovitость: так, в бухарский свадебный обряд входило насыпание гранатов в подол невесты. Мотив плода граната был довольно широко распространен в орнаменте как декоративных вышивок типа сузани, так и вышивок на одежде, в част-

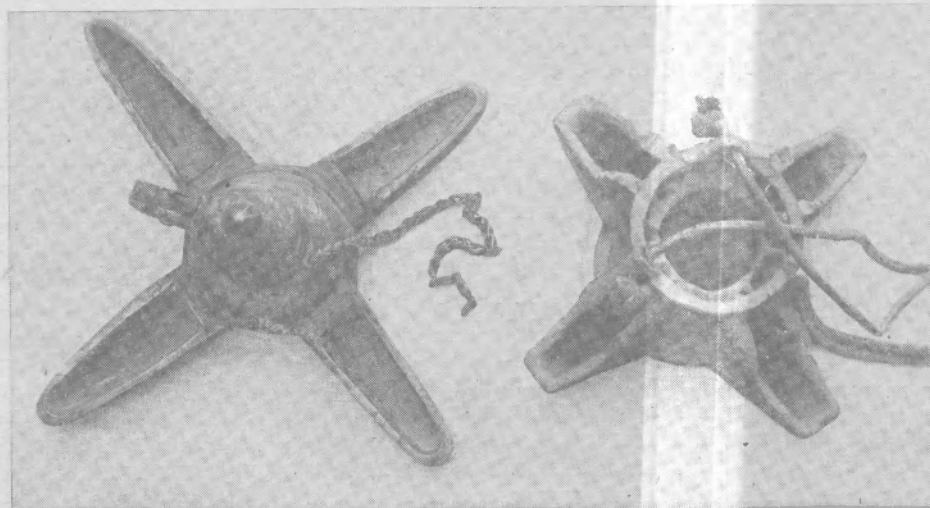


Рис. 6. Четырехфитильные светильники

ности на тюбетейках. При этом нередко подчеркивалась именно та черта, которая сделала гранат символом плодородия, — обилие зерен в одном плоде. Он изображался как бы раскрытым, видна его внутренность. Но часто встречается и изображение цельного плода, — тогда его отличает круглая форма и трилистник на макушке¹⁴, имеющийся и на настоящем гранате. Средством обеспечить плодovitость признавался опийный мак. Изображающий его узор (*кукнор*) напоминает узор гр

¹³ Мошкова В. Г. Указ. раб., с. 114.

¹⁴ Чепелевская Г. А. Указ. раб., с. 75, рис. 44, с. 84, табл. XIV.

ната (*анор*), только трилистник на макушке плода крупнее, а сам плод несколько вытянутой формы.

Мотивы «баран» и «верблюд». Культовое значение придавалось и мотивам, прототипами которых являются почитаемые животные — баран и верблюд. Святость барана подчеркивается и таджикским названием этого животного: *гусфанд*, *гуспанд* от слова *гоу*, *гау* — «скот» (корова, бык). Г. В. Григорьев высказал предположение (вполне обоснованное, на мой взгляд), что этимология второй части слова — *сипанд* восходит к индоевропейскому корню



Рис. 7. Мотив *чорчирог* — «четырёхфитильный светильник»

«свет» (отсюда и тадж. *сафед* — «белый»). Слово *сипанд* в словарях толкуется как название растения *рута*, дымом которого в Средней Азии окуривали больных, стремясь изгнать болезнь, точнее духов, ее причинивших. Термин *сипанд* входит также в состав некоторых слов, связанных с культом солнца: *сипандор* — «стояние солнца в созвездии Рыб», свеча; *сипандормуз* — «12-й месяц персидского года» (февраль)¹⁵.

В представлениях многих народов, в том числе таджиков, баран действительно считался *рахмони* («божеским»), тогда как козел — *шайтони* («дьявольским»). Баран-самец (*кучкор*) играл роль магического оберега: в семьях, где сыновья умирали, новорожденному давали имя Кучкор, которое должно было отпугнуть злых духов. Узбеки Хорезма обычно держали во дворе барана, чтобы обезопасить себя от сглаза: верили, что злой взгляд падает на рога барана и теряет силу¹⁶. Баран-самец с его круто загнутыми рогами признавался лучшей жертвой, и его рога часто можно было видеть на мазарах. Особенно много их было на мазаре с примечательным названием Кучкор-ота в Бухаре. В орнаменте вышивок изображался лишь один признак барана — его рога. Узор этот, имевший широкое распространение у оседлых и особенно у кочевых народов, назывался у самаркандских таджиков и у узбеков Самаркандской области *кучкорак*, у киргизов Ферганской долины — *кайкалак*, у узбеков-туркмен Нурата — *муйиз*, у туркмен — *гочок* или *гочбуйниз*¹⁷. Он имел вид двух спирально загнутых завитков, обращенных в разные стороны, и мог либо занимать место второстепенных, мелких узоров, либо помещаться на кайме. Иногда очень крупные завитки оказывались в самом центре композиции — следовательно, им придавалось особое значение.

Вторым животным, нашедшим отражение в узорах вышивок, был верблюд. На старинных самаркандских вышивках листовидное окружение розеток очень часто изображалось в виде замкнутого кольца, которое было украшено пальметами, сидящими на круто загнутом книзу стебле. Этот мотив назывался *гардани шутур* — «шея верблюда». Сходный мотив *туя муюн* встречается и в ковровом орнаменте киргизов Ферганской долины¹⁸. Один из ведущих узоров старинной ходжентской вышивки — ритмично расположенные по всему полю вышивки розетки — назывался *пайпоки шутур* — «след (чулок) верблюда». Таким образом, в вышивках отражена какая-либо одна черта, характеризующая данное животное. Так, в самаркандском узоре изображена длинная вытянутая шея верблюда, а в ходжентском — след его широкой мягкой ноги (следы животных или птиц — один из часто встречающихся сюжетов орнамен-

¹⁵ Ягелло И. Д. Полный персидско-арабско-русский словарь. Ташкент, 1910.

¹⁶ Снесарев Г. П. Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. М.: Наука, 1969, с. 316.

¹⁷ Подробнее см. Басилов В. Н. О пережитках тотемизма у туркмен. — Тр. Ин-та истории, археологии и этнографии АН ТССР, т. VII. Ашхабад, Изд-во АН ТССР, 1963, с. 141—146.

¹⁸ Мошкова В. Г. Указ. раб., табл. XXIV, рис. 7.



Рис. 8. Мотив *мусича* — «гор-
линка». Рисовальщица Овида-
ой (Ургут, Самаркандская об-
ласть)



Рис. 9. Мотив *урдак-муйи*
— «шея утки». Рисовальщи-
ца из с. Катта-тюрк, Самар-
кандская область

та). Возможно, ассоциация шеи верблюда с круто загнутым завитком тоже чисто внешняя. Однако вряд ли можно назвать случайным тот факт, что именно верблюд поразил воображение художницы, когда-то, вероятно, очень давно, создававшей этот мотив. Верблюд почитался у многих народов Средней Азии. В Самарканде верили, что если человеку приснился верблюд, значит, к нему явился во сне какой-то святой (*бузургвор*) и следует по обычаю принести жертву на ближайшем мазаре. С другой стороны, верблюд считался наделенным особой половой силой, и, может быть, именно это представление породило узор, схематически изображавший верблюда, на вышивках, подготовлявшихся к свадьбе. У таджиков Шахристана (Северный Таджикистан), предлагая привезенной в дом жениха невесте сесть, произносили (после долгих уговоров и обещаний) ставшее сакраментальной формулой двуступище: «Шутури нора додем, ташнави тара додем» — «Мы даем самца-верблюда и влажный сток для воды», намекая на жениха и полагающееся по мусульманскому обычаю омовение¹⁹.

Астральные мотивы в вышивке. Следует отметить и наличие в вышивках некоторых астральных мотивов. Их культовое значение почти забыто, но можно предполагать, что именно оно заставило ввести подобные мотивы в орнаментику вышивок-амулетов. Прежде всего обращает внимание, что в Ташкенте и, вероятно, в некоторых других местах, крупные розетки, на которых, в сущности, держится вся композиция вышивки, называются *ой* — «луна»; луну дополняют звезды — *юлдуз*²⁰, а сами сузани на белой ткани, сплошь зашитые узорами, называются *палак*. Этот термин, по-видимому, происходит от арабского *фалак* («небо»), измененного в тюркском произношении.

С трактовкой розеток как изображения солнца мы встретились и в узбекских кишлаках Бухарской области, где одна рисовальщица узоров для сузани назвала солнцем (*офтоб-нуска*) небольшую розетку в явно цветочной композиции, состоявшей из кустов или веток. В Самарканде розетки в узорах вышивок называются *лола* — «тюльпан». Однако в Самарканде в другой отрасли декоративного искусства — резьбе по сырой глине, украшавшей стены богатых усадеб в пригородах, розетки нередко трактуются как солярные знаки²¹, и такое их значение подтвердилось наблюдением Г. В. Григорьева. Он, заинтересовавшись прочерченным по сырой глине кругом над дверью маслобойки, получил объяснение, что это — солнце, которое охранит работу от глаза (чтобы выход масла не уменьшался). По данным Г. П. Снесарева, вихревые ро-

¹⁹ Сухарева О. А. Некоторые вопросы брака и свадебные обряды у таджиков кишлака Шахристан. — Сборник научного кружка при Восточном факультете Среднеазиатского гос. университета. Ташкент, 1928, с. 87.

²⁰ Ташкентская вышивка изучалась М. А. Бикжановой. К сожалению, ее материалы остались неопубликованными.

²¹ Писарчик А. К. Народная архитектура Самарканда. Душанбе: Дониш, 1975, рис. 146—147.

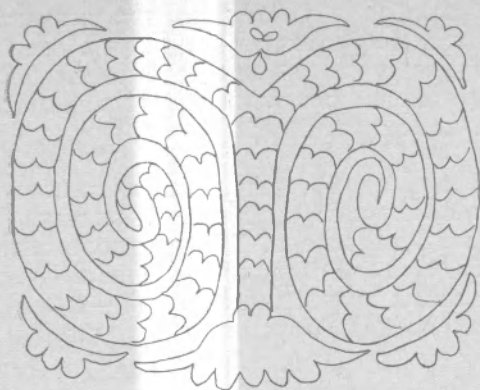


Рис. 10. Мотив *кучкорак* — «баранчик», «бараньи рога»



Рис. 11. Мотивы, используемые для оформления сердцевинки лиственных элементов орнамента: а — *абри бахор* — «весеннее облако»; б — *тири камон* — «молния»

зетки (знак солнца) изображались как оберег на домах узбеков Хорезма.

Самаркандское название *лола* — «тюльпан» пока еще трудно объяснить; неясно, какое значение придавалось некогда изображению тюльпана. Но на память приходит и праздник тюльпанов в Исфаре²² и наличие широко распространенного топонима *лолазор* — «тюльпанное поле», относящегося иногда к местам, где вряд ли когда-либо росли тюльпаны (так называется, например, один из ближайших пригородов Самарканда, к началу XX в. вошедший в черту города). В этой связи следует вспомнить, что слово *лолазор* в ряде мест означало женские гулянья, которые, несомненно, остались от какого-то древнего ритуала, совершавшегося, вероятно, весной. О таких гуляньях известно мало. Мне приходилось наблюдать *лолазор* в к. Шахристан в 1926 г. во время праздника курбан-байрам (в тот год он пришелся на июль). Конечно, эти гулянья к мусульманскому празднику курбан не имели отношения. В с. Бричмулла (Ташкентская область) я слышала рассказы о весенних гуляньях девушек, они тоже назывались «лолазар».

С астральными представлениями были связаны, вероятно, приемы расцветки некоторых элементов орнамента на старых самаркандских вышивках: мотив разделялся волнистыми линиями на поперечные разноцветные полосы. Эта расцветка в Самарканде называлась *абри бахор* — «весеннее облако» и, судя по названию, могла восходить к изображению радуги. Такая расцветка была распространена и в вышивках других районов (Ташкент, Джизак, Ходжент). Она породила хорошо известный термин «абровые ткани» — ткани с пестрым, переливчатым узором. В Самарканде и Ташкенте поперечными полосами *абри бахор* нередко оформлялась сердцевина лиственных элементов, а также мелкие элементы узора, например «перец» или «миндаль». Второй прием расцветки лиственных колец (на ранних вышивках темно-зеленых) назывался *тиру камон*. В этом случае сердцевину листа обозначала тонкая красная полоса, по обеим сторонам которой шли зубцы или ломаная линия теплого зеленого цвета²³. Слово *тиру комон* — букв. «стрела и лук» — означало молнию или (в Самарканде) радугу. У узбеков в значении радуга употреблялся термин *ук-йой*, имеющий ту же этимологию. В таджикском литературном языке радуга называлась *камони Рустам* —

²² *Пещерева Е. М.* Праздник тюльпана (*лола*) в селе Исфара Кокандского уезда. — В кн.: В. В. Бартольд. Ташкент, 1927; *ее же*. Некоторые дополнения к описанию праздника тюльпана в Ферганской долине. — Иранский сборник. К семидесятилетию профессора И. И. Зарубина. М.: Изд-во вост. лит., 1963, с. 214—218.

²³ *Чепелевская Г. Л.* Указ. раб., табл. V.

«лук Рустама»²⁴. Зубчатая или зигзагообразная форма мотива позволяет думать, что он скорее был связан с изображением не радуги, а молнии, которая могла быть воспроизведена в узоре в виде зубцов или ломаной линии. Однако даже в памяти самых пожилых рисовальщиц эта связь уже к 1930-м годам не сохранилась: были забыты и причины, породившие название узора.

Таким образом, оба способа оформления сердцевинки лиственного узора в старинных самаркандских вышивках коренились, видимо, в представлениях и образах астрального характера. Это предположение вполне закономерно, если учитывать, с одной стороны, наличие в Средней Азии в далеком прошлом астральных культов, а с другой — культовое, магическое значение старинных мотивов орнамента декоративных вышивок.

* * *

Понимание вышивок и их узоров как магических в Самарканде начало изживаться, видимо, еще до середины XIX в., т. е. задолго до того, как в искусстве вышивки произошли большие перемены, обусловленные глубокими изменениями в жизни общества после присоединения Средней Азии к России. Конечно, изменения происходили в вышивках и прежде. Можно не сомневаться, что для выработки стиля и орнамента, для достижения стилистического единства всех разнообразных компонентов, создающих композицию вышитых панно, потребовалось много веков. Законченные, прекрасно отработанные вышивки середины XIX в. появились далеко не сразу. Однако, как можно судить по сохранявшимся еще во второй половине XIX в. весьма древним чертам орнамента, имела место скорее эволюция формы, но не изменение сущности. Последняя до конца XIX в. осталась связанной с ранними верованиями. Архаичная основа вышивок стала изживаться только с конца XIX в., постепенно уступая место новому стилю, новым сюжетам и мотивам орнаментальных композиций.

В Самарканде изменения стиля и орнамента вышивок, а отчасти их технологии начались в 1880-е годы, в других районах, вышивки которых в историческом плане пока не изучены, — несколько позже или раньше. Направление эволюции стиля тоже не было единым. В Ташкенте, например, сложилась очень яркая гамма; в Самарканде же, где колорит вышивок всегда был более темным, происходило постепенное сокращение компонентов цветовой гаммы. В итоге орнамент приблизился к полной монохромности: узор на цветных тканях (обычно темных оттенков — фиолетового, темно-зеленого, темно-красного) стал вышиваться только белым цветом. В вышивках по белым тканям число цветов сократилось, в узоре осталось противопоставление колорита малиновых розеток и лиственного обрамления. Его темно-зеленый цвет заменился черным, но сначала — до 1900-х годов — сердцевина «листьев» делалась по-старому: посередине шла узкая красная линия, по сторонам которой помещались зеленые зубцы. Потом исчезла и эта яркая сердцевина, весь лиственный узор вышивался только черным. Следовательно, произошла и значительная эволюция в мировоззрении: был преодолен суеверный страх перед черным цветом — цветом траура. Как сообщали пожилые женщины, в молодости им пришлось выдержать немалую борьбу со своими бабушками, чтобы сделать вышивки для приданого в новом (модном) стиле. Переход на черный цвет лиственного орнамента, а в других районах — на черный фон для вышивок, этот мелкий на первый взгляд факт, знаменовал значительный шаг вперед в изживании и старых художественных традиций, и суеверий. Последние не устояли перед натиском нового, вторгавшегося во все сферы жизни населения.

Вместе с изменением колорита вышивок менялся и орнамент. Уже к концу XIX в. исчез мотив «светильника». Но зато «кухонный нож» выгеснил все прочие виды лиственного окружения розеток. Сильно увели-

²⁴ Фарханги забони тоҷикӣ, I. М.: Сов. энциклопедия, 1969, с. 534.

чившись в размерах, «ножи» сделались похожими на кривые сабли, так как им стали придавать значительный изгиб, дабы они могли охватить розетки. Мотив «кухонный нож» можно встретить еще и в начале 1900-х годов, но он остался только на мелких вышивках, например на джойнамазах, превратившись просто в кустик с изогнутым стеблем, от которого в обе стороны отходят многочисленные завитки. От прежнего мотива сохранились лишь загибающиеся концы (один вверх, другой вниз) и старое название.

В результате всех этих изменений от прежнего архаического, магического по своей семантике орнамента в вышивках остались лишь отдельные мелкие узоры (вроде «перца» и «миндаля»). Некоторое время еще продолжали изображать плоды граната и головки опийного мака, но и они вскоре исчезли. Когда орнамент вышивок потерял свою магическую культовую функцию и традиционные узоры перестали быть обязательными, открылись широкие возможности для расширения круга сюжетов. Появились стилизованные под растения узоры — «самовар», «поезд», «сундук», отражавшие изменения в быту. Особенное развитие получили узоры, изображавшие разные фрукты, которые, видимо, символизировали изобилие. Ушли в прошлое разнообразные магические узоры. Правда, суеверия, породившие их, еще долгое время сохранялись в семейном быту, но вышивки потеряли с ними связь; лишь в сознании пожилых женщин осталось смутное воспоминание о былой роли вышивки-оберега.

З. А. Аршавская

ТРАДИЦИОННОЕ ЖИЛИЩЕ В СЕЛЕНИИ ХУФАР (УЗБЕКСКАЯ ССР)

В последнее время значительно усилился интерес к народному зодчеству Узбекистана. В ряде публикаций рассматриваются структура жилища, его конструктивные решения, декоративные приемы и др. Исследование этих вопросов весьма существенно, так как значительно расширяет наши представления о традиционно-бытовой культуре населения Узбекистана, в том числе по народному жилищу. Наименее изучена в этом плане Сурхандарьинская область. Можно назвать немного работ, в которых в той или иной мере затрагиваются названные вопросы. Так, в статье Л. И. Ремпелья, в основе которой — результаты полевых исследований Института искусствознания им. Хамзы (Ташкент) 1960—1962 гг., рассматривается архитектура предгорных селений¹. В работах В. Л. Ворониной на примере народной архитектуры Шерабадского района характеризуется в основном ордерная система². Архитектура горных кишлаков Сурхандарьинской области частично освещена в диссертации Д. А. Назилова³.

В связи с составлением «Свода памятников архитектуры и монументального искусства Узбекистана», подготавливаемого Институтом искусствознания им. Хамзы, нами были обследованы предгорные и горные селения Сурхандарьинской области, традиционная архитектура которых представляет значительный интерес. Данная статья содержит результаты обследований кишлака Хуфар (Сарыасский район), где автор работал в 1979 г. вместе с археологом Э. В. Ртвеладзе⁴. Некоторые сведе-

¹ Ремпель Л. И. Народная архитектура предгорной зоны Узбекистана. — В кн.: Искусство зодчих Узбекистана. В. IV. Ташкент: Фан, 1969, с. 158—191.

² Воронина В. Л. Колонны в народной архитектуре Узбекистана. — В кн.: Проблемы истории архитектуры народов СССР, № 3, М.: ЦНИИП градостроительства, 1976, с. 37—41; *ее же*. Конструкции и художественный образ в архитектуре Востока. М.: Стройиздат, 1977, с. 49.

³ Назилов Д. А. Архитектура горных районов Узбекистана: Автореф. дис. на соискание уч. ст. канд. архитектуры. М.: Московский арх. ин-т, 1976.

⁴ Большую помощь в сборе материалов оказал местный житель Абдусаттар Сангинов, за что приносим ему искреннюю благодарность.