



КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ И ОБЗОРЫ

О. А. Сухарева

СРЕДНЕАЗИАТСКОЕ ИСКУССТВО ВЫШИВКИ

Книга-альбом «Таджикская вышивка» («Гулдузии точики»). Автор текста и составитель **Н. Исаева-Юнусова**. М., 1979, 127 с.

Народная вышивка по праву считается одной из самых ярких и интересных отраслей декоративного искусства. В мусульманских странах, в частности в Средней Азии, где ислам запрещал изображать живые существа, художественное творчество развивалось преимущественно по линии орнаментализма, достигнув в нем изумительных высот. Творческие способности женщин раскрывались в наиболее доступной для них сфере — вышивке. Многими поколениями мастериц были выработаны технические приемы, создан богатый ассортимент орнаментальных мотивов, найдены колорит и сочетание цветов.

В Средней Азии бытовали следующие виды вышивок: крупные декоративные вышивки, известные в литературе как *сузани*¹, мелкие вышивки для украшения одежды или жилища, узорная тесьма, золотое шитье.

Среднеазиатская вышивка, вызывая неизменно восторг у всех, кто знакомится с ее образцами, остается все еще недостаточно изученной. Поэтому большой интерес представляет каждая работа, посвященная этому вопросу. И, конечно, выпущенная издательством «Искусство» книга-альбом «Таджикская вышивка», которую подготовила искусствовед из Душанбе **Н. Исаева-Юнусова**, сразу привлекла внимание. Книга прекрасно издана, на мелованой бумаге, с множеством иллюстраций, преимущественно цветных.

Это вторая книга об искусстве крупной вышивки народов Средней Азии. Первая, «*Сузани Узбекистана*», написана **Г. Л. Чепелевецкой** 20 лет назад². До этого встречались лишь отдельные упоминания о вышивке в сводных работах, таких, как «Искусство Средней Азии» **Б. Денике**³ и книга **Б. В. Веймарна** под тем же названием⁴. В 1937 г. автором этих строк была опубликована небольшая статья, в которой на примере Самарканда прослежены изменения, происшедшие в искусстве вышивки за период с середины XIX в. до Великой Октябрьской социалистической революции⁵. Надо отметить также, что есть монографические исследования о ташкентских (автор **М. А. Бикжанова**), самаркандских (**О. А. Сухарева**) и нуратинских (**А. К. Писарчик**) *сузани*, но они, к сожалению, не опубликованы⁶.

¹ *Сузани* (тадж. «игольное», «шитое иголой») — название одного из видов крупной декоративной вышивки, служившей раньше покрывалом на постель.

² **Г. Л. Чепелевецкая**. *Сузани Узбекистана*. Ташкент, 1961.

³ **Б. Денике**. *Искусство Средней Азии*. М., 1927.

⁴ **Б. В. Веймарн**. *Искусство Средней Азии*, М.—Л., 1940.

⁵ **О. А. Сухарева**. К истории развития самаркандской декоративной вышивки. — «Литература и искусство Узбекистана», кн. 6. Ташкент, 1937.

⁶ Рукописи этих монографий долгие годы хранятся в архивах музеев: о самаркандских *сузани* — в Музее культуры народов Узбекистана (Самарканд), о ташкентских и нуратинских — в Музее искусств Узбекской ССР (Ташкент).

В последние годы среднеазиатское искусство вышивки привлекло внимание и зарубежных ученых. В изданной в Швейцарии книге «Uzbek»⁷ ему посвящен специальный раздел, написанный английскими учеными Робертом Пиннером и Майклом Френзисом, приезжавшими в Советский Союз для ознакомления с нашими коллекциями и работами. Майкл Френзис собирал материалы для книги, у него накопилось много фотографий среднеазиатских вышивок, хранящихся в зарубежных музеях и частных собраниях. Изучением образов среднеазиатских вышивок, имеющихся на Западе, занимается также Ф. Беш (ФРГ)⁸.

Исследование искусства народной вышивки, определение его места в художественном творчестве народа — серьезная и ответственная задача этнографов и искусствоведов. Возможности для исследования вышивки у советских специалистов богатейшие. Кроме многочисленных образцов ее, собранных в музеях страны, они могут обращаться непосредственно к творцам искусства — вышивальщицам и рисовальщицам узоров. Этот источник информации поистине бесценен: без него образцы приходится изучать, как выразился Майкл Френзис при ознакомлении с вышивками в Музее восточных культур в Москве, «археологическим методом», как немые памятники культуры.

Советские ученые могут исследовать историю создания вышивки, технические приемы, значение вышивок в народном быту, толкование самими вышивальщицами орнаментальных мотивов. Этот аспект исследования наиболее близок этнографам, получающим материал методом непосредственного наблюдения и опроса населения, прежде всего мастериц. Кроме того, этнограф может сопоставить сведения о семантике узоров с традиционным миропониманием, в частности с древними верованиями, пережитки которых еще полстолетия назад были широко распространены в семейном быту. Образы, навеянные этими верованиями, отразились в мотивах орнамента старинных вышивок; их сравнение с узорами, пришедшими им на смену, раскрывает направление эволюции искусства вышивки и позволяет дать его периодизацию за последнее столетие.

Обращались за информацией к вышивальщицам и авторы обеих названных книг — Н. Исаева-Юнусова и Г. Л. Чепелевская. Изучая вышивки не только в музеях, но и на местах их создания, они имели возможность проанализировать конкретные образцы. Однако на их работах, особенно на книге Н. Исаевой-Юнусовой, сказались недостаточное владение методикой этнографического исследования. Кроме того, Н. Исаева-Юнусова не всегда умела критически оценить полученные сведения.

Г. Л. Чепелевская, этнограф по образованию, анализирует этнографические материалы более глубоко. Ее работа до сих пор является основной публикацией по данному вопросу и известна как в Советском Союзе, так и за рубежом. Г. Л. Чепелевская собрала обильный материал, используя помимо своих полевых наблюдений научные описания коллекций и рукописи этнографических исследований. К сожалению, авторам их в книге выражена лишь общая благодарность, конкретные ссылки отсутствуют (как, впрочем, и ссылки на ее собственные полевые материалы и на помещенные в книге иллюстрации). Видимо, автор был вынужден подчиниться требованиям редакции, боявшейся утяжелить текст ссылками, тем более на рукописи.

Подобная неправильная установка, встречающаяся и теперь, обычно мотивируется тем, что книга адресована массовому читателю. Но, во-первых, читатель-неспециалист также бывает достаточно требовательным к точности и глубине анализа и, во-вторых, подобные исследования, иллюстрированные красочными таблицами (а иначе книги по народному искусству издавать нельзя), нецелесообразно публиковать лишь в чисто научных целях, надо умело сочетать обе задачи. Отказ от ссылок причинил книге Г. Л. Чепелевской определенный ущерб, лишив некоторые сведения необходимой документации. Например, автор сообщает, что в Ферганской долине до 80-х годов прошлого века производились и бытовали вышивки на белой мате. Это сообщение имеет большую научную ценность. До работы Г. Л. Чепелевской считалось, что для Ферганы характерны вышивки на цветной ткани (поздние образцы их есть в музеях), а вышивки на белом фоне, наиболее интересные в художественном отношении и показательные для истории вышивки, по орнаменту и композиции обычно коренным образом отличавшиеся от вышивок на цветном фоне, в Фергане неизвестны. Благодаря Г. Л. Чепелевской мы

⁷ «Uzbek. The textiles and life of the nomadic and sedentary Uzbek tribes of Central Asia». Basel, [1975].

⁸ Знаю это из письма Ф. Беша, обратившегося ко мне за консультацией.

знаем теперь, что и здесь, как и в других районах, в старину бытовали вышивки на белой ткани (конечно, кустарной). Но Г. Л. Чепелевская не дает ссылки на свои полевые записи и не указывает, где и от кого она получила эту информацию. Уточнение было бы очень важно, так как этнически неоднородное население Ферганской долины являлось носителем разных культурных традиций. Сейчас выявить источник сведений, увы, невозможно: поколение, которое помнило столь ранние годы, ушло в прошлое, нет в живых и автора, так что внести ясность в этот вопрос некому.

В книге Г. Л. Чепелевской подобных ценных сообщений немало. В ней охвачен широкий круг вопросов, начиная от техники вышивания и кончая искусствоведческим анализом образцов, рассмотрением мотивов орнамента и их семантики (не всегда, впрочем, удачным)⁹. Г. Л. Чепелевская впервые детально охарактеризовала районные стили крупной декоративной вышивки типа сузани, выявленные трудами многих музейных работников, в числе которых была и она сама. В целом работа ее явилась этапом в изучении и популяризации среднеазиатского искусства вообще.

Н. Исаевой-Юнусовой собран новый, свежий материал, но ее книга изобилует ошибочными утверждениями, противоречащими уже установленным фактам, причем эти утверждения никак не обосновываются — читатель должен принимать их на веру. Трудно сказать, подсказаны ли они документацией музейных образцов (к сожалению, не всегда квалифицированной и точной) или предложены самой Н. Исаевой-Юнусовой. Она не единственный автор, допустивший подобные ошибки. Так, в обобщающем труде известного искусствоведа Н. Соболева помещено изображение сузани, которое он определил как бухарское и датировал XVII—XVIII вв.¹⁰ Между тем стиль этого сузани, композиция орнамента и колорит, охарактеризованный в тексте, не оставляют сомнения, что сузани самаркандское и может быть датировано довольно точно концом XIX в. В работе другого исследователя — Г. В. Григорьева приведен фрагмент сузани с изображением птицы, которое ошибочно названо самаркандским,¹¹ в то время как отсутствие таких изображений составляет одну из особенностей вышивок Самарканда; о несамаркандском происхождении этого образца говорит и весь его узор¹². Но эти ошибки были допущены тогда, когда среднеазиатская вышивка была совершенно не изучена. Правда, еще в 1920-х годах Б. Денике с удивительной проницательностью указал на особенности вышивок разных районов. Он выделил самаркандские как наиболее самобытные, увидев в бухарско-нуратинских вышивках влияние иранской орнаментики. Теперь же в большей или меньшей степени обследованы почти все районы, где занимаются вышивкой. Благодаря Г. Л. Чепелевской введен в науку обширный материал. Ею впервые опубликована классификация вышивок. Поэтому от новой работы можно было ожидать и большей точности определений, и уж во всяком случае знания и использования тех фактов, которые установлены.

Опираясь на сделанное ее предшественниками, Н. Исаева-Юнусова, несомненно, могла бы избежать многих весьма серьезных ошибок. В ее книге, например, помещено сузани, которое определено как уратуйинское «самаркандской школы вышивания» «начала XIX в.» (табл. 4 и 5). Здесь неверны и локализация образца, и датировка. Не будем останавливаться на выражении «самаркандская школа», очень удобным, чтобы

⁹ Вряд ли правильно, например, предложенное ею толкование двух цветочных мотивов как изображений гвоздики и лилии (рис. 32—8 и 37). Эти мотивы, как и сами цветы, ни орнаментике, ни садовой культуре Средней Азии не свойственны.

¹⁰ Н. Соболев. Очерки по истории украшения тканей. М.—Л., 1934, с. 155.

¹¹ Г. Григорьев. Тус-тупи. К истории народного узора Востока.— «Искусство», 1937, № 1, с. 123.

¹² Г. Л. Чепелевская считает такие вышивки шахрисябзскими; вслед за ней отнесли их к Шахрисябзу упомянутые выше английские авторы. Однако эта локализация ненадежна: слишком разные образцы старинных вышивок неизвестного происхождения склонны считать шахрисябзскими. Если в Бухаре — столичном городе с очень смешанным населением — разнообразие стилей вышивок может найти удовлетворительное объяснение, то в заштатном маленьком Шахрисябзе оно выглядит непонятным. Можно лишь сказать, что вышивки того стиля, к которому принадлежит сузани, деталь которого приведена Г. В. Григорьевым, четко выделяются и по стилю, и по технике среди других вышивок в музейных коллекциях. Однако никто, к сожалению, не установил достаточно надежно, где они производились. Теперь на выяснение этого вопроса надеяться трудно: по технике работы эти вышивки можно датировать 70—80-ми годами прошлого века (может быть они еще старше), и людей, которые могли бы дать о них сведения, уже не осталось.

прикрыть невозможность или неумение определить образец более точно. Но автор так пишет о вышивке, композиция и узор которой хорошо известны: вышивки этого типа были созданы в Самарканде в начале XX в. В них нашел характерное выражение тот стиль вышивок по белому фону, который сложился к этому времени. Их производилось очень много. Они встречаются часто как в музейных собраниях, так и у населения. И в наши дни в Самарканде именно такие сузани нередко украшают стены комнаты новобрачных. Подобное сузани было помещено в моей статье 1937 г. с соответствующей аннотацией. Вариант этого же узора мы видим на вышивке, приведенной в книге Н. Исаевой-Юнусовой как самаркандская (табл. 27), и это определение верно. Непонятно, почему в первом случае Н. Исаевой-Юнусовой показалось недостаточно всех этих данных и аналогий и она прибегла к уклончивой формулировке «самаркандская школа», тогда как образец этот несомненно самаркандский, если даже он приобретен в Ура-Тюбе. Укажем еще на два ошибочных определения. На с. 7 помещен фрагмент вышивки, названной уратюбинской, тогда как на самом деле это ранняя вышивка ташкентской работы. На с. 38 джизакская вышивка названа канибадамской. В том, что она джизакская, трудно ошибиться. Особенностью сузани, производившихся в Джизаке, было их удивительное единообразие: их узоры всегда одни и те же, располагались они в одинаковом сочетании, в определенной традиционной композиции, выполнялись в стабильном колорите на тканях одинакового вида и цвета (в старину — белых, позже — оранжевых и желтых). Приведенный фрагмент джизакского сузани относится к самому концу XIX в. или, может быть, к началу XX в., когда кустарная белая ткань сменилась в Джизаке плотной оранжевой (реже желтой) тканью фабричного производства. Неправильность отнесения этого образца к Канибадаму становится совершенно очевидной, если сравнить его с тремя другими образцами, определенными (и на этот раз верно) как канибадамские (рис. на с. 14, 15, 31), один из которых, кстати, тоже на желтом фоне.

Вернемся к самаркандскому сузани, изображенному на табл. 4—5, и рассмотрим вопрос о его датировке.

Датировка, как известно, очень ответственный момент в исследовании вышивок, как и других произведений народного прикладного искусства, доходящих до зрителя уже оторванными от своих творцов, которые, как правило, остаются неизвестными. Поэтому датировка каждого конкретного образца должна быть солидно обоснована — либо надежным свидетельством тех, кто участвовал в его выполнении или владел этим образцом, получив его из первых рук, либо по аналогии с хорошо паспортизованными вещами. В отношении сузани достаточно надежные критерии сейчас уже выработаны. Ими являются как технические особенности образца (ткань, качество ниток, шов и т. п.), так и характер колорита, композиции и орнаментики. Это азбука научной работы по данному вопросу.

Наиболее ранние из надежно датирующихся сузани относятся к середине XIX в. и первым десятилетиям его второй половины. Дату удалось установить благодаря тому, что сузани были приобретены в тех семьях, где их выполнили. Основой для датировки других вышивок послужили воспоминания пожилых женщин, описавших свое приданое, которое точно датируется годом их замужества. Так удалось получить сведения о целых комплектах вышивок, выполненных в разное время, начиная с 50—60-х годов XIX в. Особенно ценные сведения были получены от пожилых рисовальщиц. Они умели нарисовать по памяти орнамент вышивок из приданого своего и своих родственниц, сообщив к тому же, каким цветом был вышит тот или иной элемент узора. Они же участвовали в определении непаспортизованных вышивок из коллекций музеев или приносимых в музей для продажи, указывая образцы, сходные с вышивками из их приданого и приданого их матерей. По аналогии с вышивками, датированными по всем этим данным, устанавливался возраст вышивок, не имевших паспорта.

Образцами, которые можно было бы уверенно датировать первой половиной (не говоря о начале) XIX в., мы не располагаем, хотя, несомненно, вышивки выполнялись и раньше. В этом нас убеждает тот факт, что к середине XIX в. искусство вышивки уже вполне сформировалось: были разработаны композиционные приемы, ассортимент орнаментальных мотивов, сочетавшихся по установленным канонам, определены колорит и правила сочетания цветов, техника выполнения. Чтобы достичь такой стадии, искусство декоративной вышивки должно было существовать и развиваться в течение длительного времени, но каким было это искусство до середины XIX в. и когда оно зароди-

лось, мы пока не знаем. Не найдены изображения вышивок в памятниках прошлого; нет прямых упоминаний о вышивках типа сузани в письменных источниках, нет аналогий в древних росписях и миниатюрах.

Отсутствие более ранних образцов вышивок вполне понятно. В составе довольно многочисленных комплектов вышивок из приданого, восстановленных по воспоминаниям женщин разного возраста (а сузани и изготовлялись преимущественно для приданого), ни разу не пришлось зафиксировать вещь, доставшуюся от бабушки, хотя во многих приданных были вещи, перешедшие от матери. Их старались дать девушке как «благословенные» (*табарруки*). Конечно, вышивка, принадлежавшая бабушке, ценилась бы в этом смысле еще выше. Однако, видимо, до третьего поколения вышивки уже не дожили, они изнашивались, служа покрывалами на постель и выполняя другие функции в повседневном быту. Исчезновению старинных вышивок способствовало и то, что с появлением в конце XIX в. вышивок нового стиля старые вещи переставали котироваться. Мне приходилось наблюдать, как мало ценились вещи с прекрасной старинной вышивкой, которая с точки зрения художественности обладала непревзойденными достоинствами. Им предпочитали вышивки нового стиля — броские, яркие, подчеркнуто декоративные, старинные же вещи пускались в употребление в первую очередь. Оказала свое влияние и энергичная деятельность местных антикваров (антикачи), скупавших старинные вышивки, на которые был спрос у русского населения городов. Через антикваров такие образцы попадали в музеи (как русские, так и заграничные), но попадали, оторвавшись от родной почвы, от той среды, в которой были созданы.

Всей сложности вопроса о датировке вышивок Н. Исаева-Юнусова совершенно не поняла. Ей чужд взгляд на народное декоративное искусство как на явление историческое, развивающееся во времени. Она рассматривает вышивку как нечто стабильное, неизменное и ошибается на целое столетие, с удивительной легкостью относя образцы вышивки XX в. к XIX в. и даже к его началу.

Так, говоря о композиции с большой розеткой в центре, Н. Исаева-Юнусова необоснованно считает ее характерной для Ура-Тюбе, замечая, что такая композиция была популярна «как столетие назад, так и в наше время» (с. 12). Однако специалистам хорошо известно, что старинные уратюбинские вышивки отличаются мелким узором, почти сплошь покрывавшим все поле. Такие образцы их имеются во многих музеях, один из них, хотя и не самый типичный, публикуется и в рецензируемой книге (табл. 19).

Когда обнаруживается такая путаница и просто неосведомленность в вопросах, хорошо известных, вследствие чего ошибки легко выявить, невольно возникает опасение, что столь же неосновательно освещены и вопросы, менее изученные. Н. Исаева-Юнусова впервые описывает сузани многих районов, раньше в этом отношении мало известных, таких, как Канибадам, Исфара, Пенджикент. Было бы очень приятно отметить как ее заслугу введение в науку нового, свежего материала, если бы удовольствие не отравлялось сомнением (может быть, в данном случае напрасным) в надежности приводимых ею сведений.

Помимо ошибок в определениях и датировке конкретных образцов, у Н. Исаевой-Юнусовой встречаются и более мелкие, но очень грубые фактические ошибки. Вот одна из них: описывая шов чинда-хаёл, она замечает, что на изнанке «получаются мелкие точки, расположенные в шахматном порядке» (с. 11). На самом деле шов чинда-хаёл — двусторонний, лицевая и изнаночная сторона у него одинаковы. Этот шов был весьма трудоемким и требовал много шелка. Поэтому он применялся только в тех изделиях, которые при употреблении могли быть видны с обеих сторон: женские головные платки, концы мужских чалм, утиральники для новобрачных¹³. Этой ошибки могло бы не быть, если бы автор ознакомился со специальным трудом Р. Я. Рассудовой «Узбекский художественный шов»¹⁴, в котором специально проанализированы все вышивальные швы, в том числе чинда-хаёл, и дано детальнейшее описание техники их выполнения.

¹³ Назначение утиральников вначале было утилитарное, и они имели соответствующие размеры. К началу XX в. в Ходженте (ныне Ленинабад) утиральники стали делать большими, примерно 2,5 м длиной и 75—100 см шириной. Их украшали широкими полосами вышивки и вешали на стены наряду с другими крупными декоративными вышивками. Свою первоначальную функцию они, естественно, утратили.

¹⁴ Р. Я. Рассудова. Узбекский художественный шов. Ташкент, 1961.

На этот труд Н. Исаева-Юнусова не ссылается. Не поняв, что шов двусторонний, автор в другом месте утверждает явный абсурд: якобы один из видов вышивки, сложившийся в Ленинабаде, выполняется «с обеих сторон — лицевой и изнаночной» (с. 23, 24).

Скажем, кстати, что в соответствующем месте книги нет ссылки и на «Народное декоративное искусство Советского Узбекистана», где рассматриваются и вышивки из районов Узбекистана, населенных таджиками.

Для исследования народного декоративного искусства большой интерес представляет связанная с ним специальная терминология. Она раскрывает нередко истоки тех или иных явлений художественной культуры, происхождение орнаментальных мотивов и понимание их самим народом, дает возможность глубже проникнуть в поэтический мир образов, лежащих в основе узоров.

Поэтому наличие специальной терминологии в работах, посвященных, в частности, вышивке, можно только приветствовать, — конечно, при условии, что она достаточно надежна и хорошо понимается самим автором. С сожалением приходится констатировать, что в этом отношении у Н. Исаевой-Юнусовой не все благополучно. На одной из первых же страниц она упоминает «встроенные шкафы — так называемые сандали» (с. 7). Термин «сандали», хорошо известный всем живущим в Средней Азии русским и вошедший в литературу, означает не шкаф, а низкий квадратный столик, который зимой ставится над раскаленными угольями; вокруг него сидят, засунув ноги под покрывающее столик ватное одеяло. Совершенно невероятно и наличие в орнаменте (по утверждению автора, на мужских поясных платках) «изображения, имеющего значение женского полового органа» (тадж. текст — с. 27, русск. — с. 29, 30). Появление такого толкования мотива можно объяснить только недоразумением. Возможно, какая-нибудь женщина, которой наскучили вопросы, созорничала, а автор с простодушным доверием, не задумываясь, без проверки использовал ее ответ в своей работе.

Кроме ряда ошибок в понимании и переводе терминов можно привести немало примеров их произвольного толкования, причем грань между тем, что записано от информаторов, а что является домыслом автора, провести невозможно.

Несомненно, автору, а не народу принадлежит толкование мотивов «рог козла» (на самом деле «рог барана») со спирально закрученными рогами, чайника и самовара как «эмблем гостеприимства, созданных уже в советское время» (с. 23). Первый из этих узоров очень старый, широко распространенный в среднеазиатской орнаментике. Когда-то он имел магическое значение: баран-самец считался охранителем человека от злых духов. Кстати, это известно и Н. Исаевой-Юнусовой (см. с. 31). Удивительно, как глуха она оказалась к семантике названия узора «рог барана», не почувствовав, что в основе его лежит образ самого животного, а не его мяса, которым можно было бы угостить гостя (если связывать барана с гостеприимством, то, вероятно, только в этом понимании).

Что касается мотивов самовара и чайника, то они вошли в народную орнаментику в начале XX в. наряду с мотивами «поезд», «сундук» и т. п. Смысл их появления был раскрыт в моей статье 1937 г. Они не имели отношения к идее гостеприимства и появились одновременно со многими другими мотивами, в основе которых в отличие от имевших магическое значение мотивов предшествовавшего периода лежали рядовые предметы быта.

Нельзя поддержать той явной легкости, с которой говорится о мотивах астральных. По утверждению Н. Исаевой-Юнусовой, мелкие розетки «символизируют небесные планеты», а крупная розетка в уратюбинских вышивках (появившаяся не раньше XX в.) — это «реально трактованный мотив солнечного круга», который, «постепенно теряя свое культовое значение, дошел до нас в виде тюльпана» (с. 17, 21, 22). Конечно, вполне возможно, что орнамент, в основе которого лежит круг, может восходить к древним астральным мотивам. На это указывает и один из вариантов названия крупной розетки, но это название не солнца, а луны (тадж. — *мах*, узб. — *ой*), которая тоже была предметом поклонения. К тому же культовым могло быть и изображение цветка, в частности тюльпана — *лола*, которому, как известно, посвящалось обрядовое весеннее празднество¹⁵. Этим же термином в некоторых местах называли и розетку. Что касается планет, то это не более чем плод фантазии автора.

¹⁵ Е. М. Пещерева. Праздник тюльпана (лола) в сел. Исфара Кокандского уезда. — В. В. Баргольду. Ташкент. 1927.

Произвольно толкование и прямых полос, ограничивающих кайму (тадж.— *оба* узб.— *су*). По мнению автора, они «обозначают воду и нужны здесь как бы для напоения влагой пестрого цветника», который, якобы, представляет собой узор вышивок (с. 24). Указанные термины действительно происходят от слов, обозначающих воду (очевидно, имеется в виду арык, искусственное русло которого обычно проведено более или менее прямо). Но эти термины давным-давно приобрели второе значение — так называются прямые полосы, ограничивающие с обеих сторон кайму. Чисто технический термин *оба* в сознании населения полностью отчленился от всяких ассоциаций с водой.

На ошибочном понимании Н. Исаевой-Юнусовой термина «оба» и толковании ею композиции вышивок как цветника можно было бы и не останавливаться (нетрудно найти другие примеры), если бы за ними не чувствовалось стремления рассматривать орнаментальную композицию как изображение цельной картины, части которой связаны общим сюжетом. Это, на мой взгляд, не характерно для законов композиции среднеазиатской вышивки, как и многих других родственных отраслей народного декоративного искусства¹⁶. Определенным конкретным содержанием наделено большинство мотивов орнамента, нередко рассматриваемых в народе как изображения реальных предметов, которым придан, по законам искусства вышивки, вид цветочных или лиственных элементов. Но эти мотивы соединяются на одном изделии не по семантической близости, а по выработанным многими поколениями мастериц канонам красоты. Сочетая в композиции разные мотивы, они добиваются уравновешенности и художественной законченности орнаментального панно. Разнообразные по своей семантике мотивы компануются на его плоскости таким образом, чтобы их формы красиво сочетались и соответствовали очертаниям свободного пространства, где они могут быть размещены между другими элементами композиции. Таким образом, на одной «ветке» могут оказаться в непосредственном соседстве самые разные цветы и фрукты в сочетании с «бараньими рогами», ювелирными украшениями или предметами домашнего обихода, которым придана условная форма цветочных или лиственных мотивов.

Мало удачна структура той важной части текста, в которой рассматриваются вышивки типа сузани. Такие вышивки изготовлялись в основном к свадьбе, составляя комплекты из предметов разного названия и назначения (сузани, руйиджо, болинпуш, джойнамаз и др.). Орнаментальные мотивы и основные приемы композиции были в целом одинаковы для всех этих видов, поэтому нецелесообразно рассматривать их изолированно, как это сделано в рецензируемой книге. Чтобы избежать повторений, неизбежных при выбранной структуре, автор вынужден описывать признаки, свойственные всем изделиям, применительно к одному их виду. Так, о прямых полосах *оба*, которые ограничивают кайму на всех видах вышивок, говорится только при характеристике узора одного их вида — карса, а изображение граната — древнего мотива, имевшего в среднеазиатской орнаментике широчайшее распространение, трактуется как свойственное джойнамазам (с. 23). Кстати, на джойнамазах мотив граната встречается редко, так как его семантика связана с представлением о гранате как о символе плодородия или скорее как о талисмানে, вызывающем плодovitость. Это делало мотив граната более уместным на вышивках, предназначенных для постели новобрачных. Когда такие представления о значении граната стерлись, мотив стали иногда помещать и на джойнамазах. Но автор, видимо, ошибочно, называет описываемую им вышивку, украшенную изображениями плода граната, джойнамазом (с. 23): судя по ее П-образной композиции, это не джойнамаз, а руйиджо — вышитая простыня. И снова невероятная датировка этой вещи началом XIX в.: здесь ее ошибочность особенно очевидна, вышивка выполнена на красной ткани и отличается расцветкой узора, характерной для начала XX в., когда сложился новый стиль и новый колорит, как раз тот, который описан в данном случае.

¹⁶ Аналогичным образом толкует композицию киргизского ковра художник М. В. Рындин в книге «Киргизский национальный узор» (Ленинград — Фрунзе, 1948). Он приписал киргизам чуть ли не пиктографическое письмо, трактуя узоры ковра как связный рассказ. Эта ошибочная точка зрения, в свое время вызвавшая несогласие знатока среднеазиатского ковроделия покойной В. Г. Мошковой, была поддержана на основании работ М. В. Рындина, искусствоведом В. Н. Чепелевым и археологом А. Н. Бернштамом, но была, видимо, воспринята специалистами критически и не породила подражаний или дальнейшего развития выраженных в ней ошибочных идей.

Когда выпускаются книги, подобные рецензируемой,— красивые, солидные, посвященные искусству, которое любит и понимает широкий читатель, книги, рассматриваемые специалистами как следующая ступень в изучении вопроса,— это всегда событие. Поэтому так важно, чтобы содержащийся в таких изданиях материал подавался с полным сознанием ответственности автора как перед читателем, так и перед предметом, которому они посвящены.

Глубокое восхищение искусством среднеазиатской вышивки, в которой проявился художественный гений многих поколений создательниц непревзойденных образцов, не позволило мне обойти молчанием многочисленные ошибки, которые обнаруживаются при внимательном чтении книги Н. Исаевой-Юнусовой. Поскольку работ о среднеазиатских вышивках мало, высказанные ею ошибочные положения могут привести к укоренению и распространению ряда неверных представлений об этой отрасли народного искусства.

ОБЩАЯ ЭТНОГРАФИЯ

Е. М. Мелетинский. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. М.: Наука, 1979. 228 с.

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», издаваемая с 1969 г. Главной редакцией восточной литературы, пополнилась еще одной¹ книгой Е. М. Мелетинского, признанного знатока и теоретика архаических форм фольклора. Новая работа ученого представляет собой систематический обзор и анализ мифов, сказок и эпических сказаний о Вороне — культурном герое и плуте, мифологическом персонаже фольклора Чукотки, Камчатки и Аляски.

К данной теме Е. М. Мелетинский уже обращался², но столь развернутая ее разработка предпринята им впервые. Автор не ограничивается историческим и типологическим анализом мифологического эпоса о Вороне, хотя уже сам по себе один этот анализ представляет исключительный интерес. Он обращается к проблеме древнейших этнокультурных связей Азии и Америки. Внимание к этой проблеме за последние годы заметно возрастает как среди советских, так и среди зарубежных ученых. Культурное родство упомянутых регионов уже не вызывает сомнения, но до сих пор, как известно, нет безупречных доказательств их генетического родства. Поэтому для исследователей чрезвычайно интересны любые аналогии, тем более мифологические, свидетельствующие в пользу существования древнейших связей между американским Севером и Северо-Восточной Азией.

Изучение вороньего эпоса на двух континентах тесно связано с разработкой этногенетических проблем этих регионов. В этом нас еще раз убеждает обширное (с. 7—12) введение к рецензируемой книге. Опираясь на выводы и гипотезы исследователей азиатского Севера (В. П. Алексеев, Р. С. Васильевский, И. С. Вдовин, И. С. Гурвич, Н. Н. Диков, Г. А. Меновщиков, Ю. Б. Симченко и др.), Е. М. Мелетинский высказывает свое суждение о древнейших связях Азии и Америки, авторитетное мнение специалиста по архаическим формам фольклора.

В первых шести главах книги автор, обращаясь к конкретным версиям мифов и сказаний о Вороне в фольклоре палеоазиатов и индейцев, прежде всего опирается на материал, собранный классиками палеоазиатоведения В. Г. Богоразом и В. И. Иохельсоном, а также американским этнографом Ф. Боасом, которым еще в начале XX в. была проведена систематизация вороньих мифов у американских индейцев и эскимосов. В полной мере использованы Е. М. Мелетинским также записи других отечественных и зарубежных исследователей: Б. О. Долгих, С. Н. Стебницкого, К. Осгуда, А. Рут и др. В книге анализируются также записи, сделанные самим автором в поселках Рекинники и Карага Корякского национального округа во время экспедиции 1976 г.

Обзор палеоазиатского вороньего эпоса начинается с мифов чукчей (гл. 1). Хотя чукотская мифология, испытав сильное воздействие эскимосского фольклора и общесибирской шаманской мифологии, в меньшей мере сохранила сюжеты сказаний о Вороне, Е. М. Мелетинский отводит ее описанию и анализу значительное место, поскольку имен-

¹ В 1976 г. в этой серии вышла книга Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа».

² См. следующие работы Е. М. Мелетинского: Сказание о Вороне у народов Крайнего Севера.— Вестник истории мировой культуры, 1959, № 1; Структурно-типологический анализ мифов северо-восточных палеоазиатов (Вороний цикл).— В кн.: Типологические исследования по фольклору. М., 1975.