

Эльмира Гюль

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

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



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 иглой – ведь созданные их руками покрывала и занавеси были неслучайно 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).

ВЫШИВКА В КУЛЬТУРЕ УЗБЕКИСТАНА

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 полукочевой 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 полукочевого 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 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 полукочевного населения в силу специфики его расселения. Логичнее представить текстильную

продукцию скотоводов как самостоятельную группу. В рассматриваемый период полукочевые племена обитали в основном в районах Кашкадарьи, Сурхандарьи, Ферганской долины; они активно переходили к оседлому образу жизни, но все еще хранили традиции степного прошлого. Полукочевое 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 (Бикжанова, 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

ВЫШИВКА В КУЛЬТУРЕ УЗБЕКИСТАНА

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*), в том числе ранняя, бухарская, 1809 года, 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 анилина традиция 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 умелиц; 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 умирала, не оставив преемницы, то она искала себе замену после смерти, приходя к своей из-

ВЫШИВКА В КУЛЬТУРЕ УЗБЕКИСТАНА



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. Бижанова 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!» (Бижанова, 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 (Бижанова, 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 стенных 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*,

сады небесные и сады земные



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*.

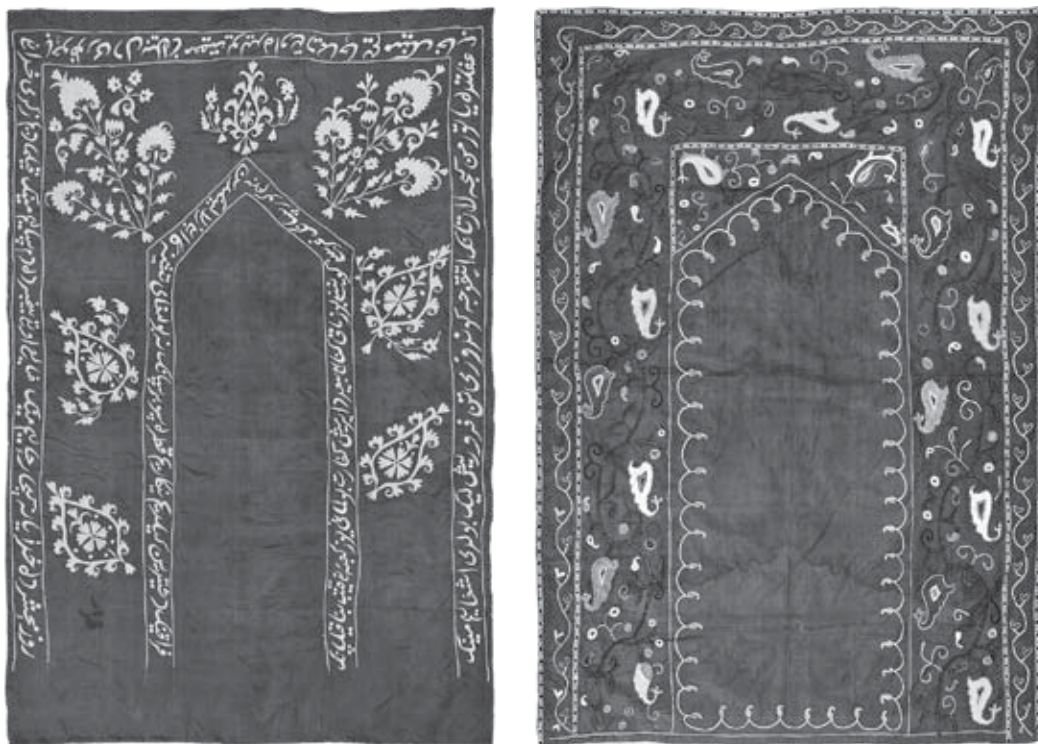
Сюзане – главный вид свадебной вышивки, его размеры варьировались от 1,5 х 2 м и выше. Само слово произошло от таджикского *сузан* – иголка, т.е. *сузани* буквально переводится как созданное иголкой. Это определение подчеркивает кропотливость труда вышивальщицы, с помощью мельчайших стежков, напоминающих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