

Т. Г. Емельяненко

## ИСКУССТВО ВЫШИВКИ У ТАДЖИКОВ

Искусство вышивания — одно из самых ярких явлений народного творчества Средней Азии — получило наибольшее развитие в районах древней культуры орошаемого земледелия. Образцы сохранившихся старинных вышитых изделий местного производства, несмотря на то что датируются они не ранее первой половины XIX в., свидетельствуют о богатых орнаментальных традициях, разнообразии технологических приемов, оригинальных локальных стилях, складывавшихся на протяжении многих веков. Разные этнические группы принимали участие в этом сложном творческом процессе. Однако роль таджиков как древнейших представителей оседлого земледельческого населения региона в нем особенно велика. Наиболее значительный вклад внесли равнинные таджики — основное население таких прославленных в прошлом центров вышивального искусства, как Бухара, Самарканд, Нурата, Ургут, Джизак, Шахрисябз, декоративные вышивки которых были широко известны своими художественными достоинствами. В Ферганской долине основными вышивальными центрами в этот период были Ходжент и близлежащее селение Костакоз, оказавшие большое влияние на местные *вышивальные* традиции. Высоко ценились ура-тюбинские вышивки, в которых дольше, чем в других, сохранялись традиционный стиль и старинные композиции узоров. Поэтому по праву можно считать, что лучшие достижения вышивального искусства в оазисах Среднеазиатского междуречья и соседних территорий были связаны с таджикской культурой.

Наиболее ярко орнаментальное искусство художественного вышивания у равнинных таджиков проявилось в создании декоративных вышивок, носящих общее название *кашида*, но в литературе более известных как *сузани* (букв. «игольное», «вышитое иголкой») по одному из самых орнаментально выразительных видов вышивок такого типа. Их изготовляли и в городах, и в многочисленных селениях, вплоть до кишлаков Центрального Зеравшана<sup>1</sup>. И хотя работы

кишлачных вышивальщиц не всегда отличались столь высоким художественным мастерством, какое было характерно для вышивок ведущих городских центров, они занимали важное место в традиционно-бытовой культуре населения оазисов. Уже во второй половине XX в. искусство создания декоративных вышивок получило развитие в Горном Таджикистане, преимущественно в Кулябе, и в настоящее время составляет неотъемлемую часть горно-таджикского народного творчества.

Изготовление и использование вышивок, как прежде, так и теперь, было связано с важнейшими событиями в жизни людей — рождением ребенка, обрядом обрезания, свадьбой, вышитым покрывалом накрывали умершего. Наибольшее значение они имели в свадебной обрядности, являясь обязательной частью приданого. Для приданого готовили комплект определенных по размеру и назначению вышивок, и все женщины семьи будущей невесты и ближайшие родственницы принимали в этом участие. Вышивание было женским занятием. В каждой семье девочек с раннего возраста обучали этому искусству. При изготовлении вышивок со сложной орнаментальной композицией обращались к профессиональным рисовальщицам узоров — *каламкаш*, мастерство которых передавалось по наследству и пользовалось особым уважением в народе.

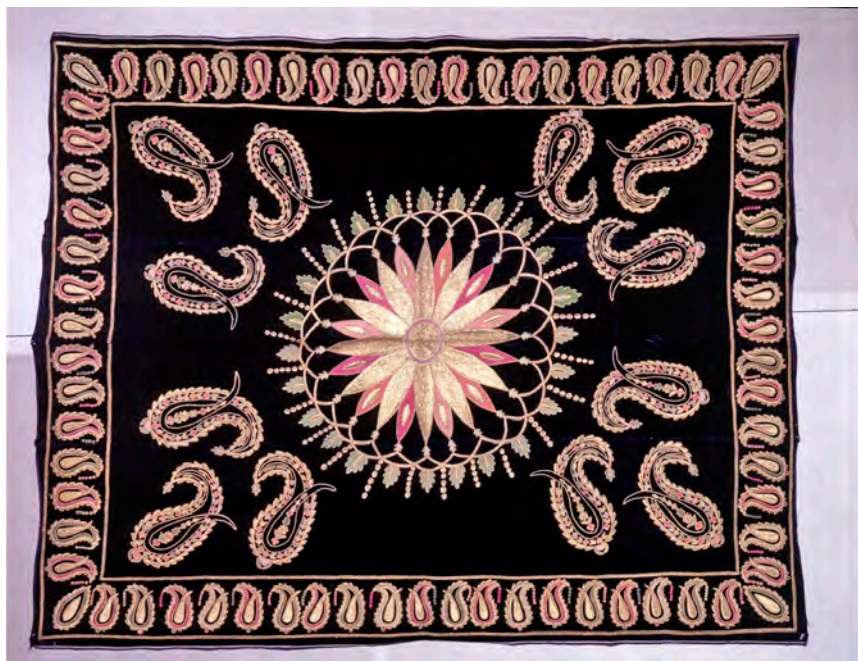
Обычно комплект к свадьбе состоял из *сузани* — покрывала на постель новобрачных, *руиджо* — простыни, *болинпуша* — покрывала па подушки, которым днем закрывали сложенные в стенную нишу постельные принадлежности, *джойнамоза* — молитвенного коврика. В комплект могло входить несколько вышивок разного вида, или же делали несколько комплектов, и их количество свидетельствовало о достатке и благополучии семьи. Свадебный комплект мог дополняться *ойнахалтой* — вышитым мешочком для зеркала, *гаворранушем* — покрывалом на детскую колыбель, *танпоккуном* (или *карси мехи*) — свадебными полотенцами, *зардевором* — длинной вышитой полосой, которой украшали верхнюю часть комнаты, *сандалипушем* — покрывалом на специальный столик, устанавливавшийся над жаровней. В подарок жениху готовился платок *дастарпеч*, в который заворачивалась его свадебная чалма. Кроме того, как на равнине, так и в горных районах, где занимались вышиванием, к свадьбе

и другим общественным и семейным торжествам вышивали десятки мужских *поясных* платков *румол* и ручных платочков *даструмолча*, мешочков *халта* для чая, денег, гребня, чехлы для ножей, которые раздаривали гостям, родственникам, знакомым.

Традиция включать вышивки в приданое и изготавливать различные вышитые предметы к праздничным событиям сохранилась до настоящего времени. Правда, нередко, особенно в городах, их приобретают в магазинах или заказывают у известных вышивальщиц, но в некоторых семьях еще хранятся старинные образцы, которые передаются из поколения в поколение и используются в современных свадебных обрядах, служат для украшения комнаты новобрачных.

Вышивкой орнаментировали также праздничную одежду. Особого развития это направление вышивального искусства достигло в горных районах. У равнинных таджиков широкое использование ярких полосатых или абровых тканей в традиционном костюме делало его и без того достаточно красочным и орнаментально выразительным. Обычно вышитые детали дополняли женский костюм: налобная повязка *нешонабанд*, полоса *нешкурта*, которая окаймляла вертикальный разрез ворота на платье, нарядный платок или свадебное головное покрывало. В праздничный мужской костюм могли входить пояса в виде вышитой полосы ткани на твердой кожаной или матерчатой основе, более распространенными являлись вышитые шапочки *кулох*. Исключение составляли сплошь покрытые «ковровой» вышивкой, выполненной швом *ироки* (крестом), мужские халаты, штаны, обувь, которые изготавливали в мастерских Шах-рисябза и Китаба. В этой технике здесь вышивали конские попоны и наседельники для парадных выездов, скатерти *дастархон*. Все эти роскошные предметы предназначались для знати Бухарского эмирата и не бытовали среди простого населения. Вещи аналогичного ассортимента и столь же узкого круга распространения, украшенные золотым шитьем, изготавливали в дворцовых мастерских Бухары (илл. 1)<sup>2</sup>.

Наиболее богатые традиции украшения вышивкой одежды, прежде всего женской, не потерявшие своего значения и сегодня, сложились в Горном Таджикистане. Особым мастерством славилась



Илл. 1. Занавес золотошвейный. Бухара.  
Начало XX в. РЭМ, колл. № 4457-10

вышивальщицы дарвазских кишлаков Зыгар, Калаи-Хумб, Умарак, Егид, кишлаков Верхнего Каратегина, особенно Хаит, и Куляба с прилегающими селениями, откуда орнаментальные и стилистические приемы, как и готовые вышитые изделия, распространялись среди населения соседних территорий. Вышивка в прошлом была одним из немногих средств украшения горно-таджикской одежды, отличавшейся строгой простотой, и потому смысловому содержанию и художественной выразительности вышитых узоров придавалось большое значение.

В мужском костюме вышивкой отделявали шалевидный ворот летнего халата (Дарваз), ворот и манжеты рубах женихов (*приамирские* таджики-ваханцы). В детской одежде она украшала ворот рубах и халатиков мальчиков, перед и спинку жилеток *камзулча*, распро-

странившихся здесь во второй половине XX в.<sup>3</sup> У женщин вышивкой орнаментировали преимущественно свадебные платья, которые носили и после замужества как праздничные. В XIX — начале XX в. вышитые детали для таких платьев было принято изготавливать отдельно и в случае необходимости их переставляли с одного изделия на другое, позднее *вышивку* стали выполнять непосредственно на ткани платья. Длинной, достигающей почти до подола вышитой полосой *пешак* с ярким многоцветным узором оформляли вертикальный разрез ворота платьев. На старинные девичьи рубахи с горизонтальным разрезом ворота нашивали вышитые нагрудники *шоинак*. Женские и девичьи рубахи с накладными передами могли дополняться вышивкой на концах рукавов *сари остин*. Наружная вышивка часто служила единственным украшением белой рубахи, которую надевали под верхнее платье, и наружу выпускались лишь вышитые концы ее рукавов. Верхнее платье в таком комплекте отличалось большей декоративностью: вышивка располагалась вдоль ворота, на рукавах, на подоле, а с 1940—1950-х годов стали расширять всю переднюю поверхность платья, а иногда и заднюю. В разных районах сложились свои традиции оформления платьев вышитыми узорами, по которым всегда можно было определить происхождение женщины<sup>4</sup>. До конца XIX в. в Дарвазе изготавливали вышитые свадебные лицевые занавески *рубанд*, бытовавшие также в Каратегине и Припамирье, которые представляли один из наиболее старинных ритуальных предметов<sup>5</sup>. Традиция же отделки свадебного платья вышивкой сохраняется до настоящего времени и имеет большое распространение (илл. 2).

До 1880-х годов повсеместно все виды вышитых изделий выполнялись преимущественно на кустарной хлопчатобумажной материи *карбос*, белой или бежевого оттенка *малля* естественных цветов хлопкового волокна. Значительно реже делали декоративные вышивки на цветном кустарном шелке, что обуславливалось не только меньшей прочностью этой ткани, но и особой сакральной значимостью *карбоса* — древнейшей местной кустарной материи — в традиционных представлениях таджиков. В конце XIX — начале XX в. в качестве основы для вышивок стали использовать фабричные ткани. Декоративные вышивки изготавливали на полотне и сатине темно-красного, зеленого, фиолетового, желтого, голубого цветов, что создавало но-



Илл. 2. *Рубанд* — лицевая занавеска. Горные таджики.  
Вторая половина XIX в. РЭМ, колл. № 8762-22298



Илл. 3. Костюм горной таджички.  
1960—1970-е годы.  
РЭМ, слайдотека № 1267

вое колористическое решение фона и его соотношение с цветовой гаммой узора, ставшие основными в последующие десятилетия. В 1920—1930-х годах фабричные ткани распространились и в горных районах, в моду вошли платья из красного и желтого штапеля, сатина и шелкового атласа, которые расширялись многоцветными вышитыми узорами (илл. 3).

Основным материалом для вышивания являлись шелковые нитки кустарной выделки. Они отличались неровностью, довольно слабой круткой или были некручеными, так как изготавливались не путем соединения нескольких нитей, полученных в результате размотки коконов, как для шелкоткачества, а прядением шелковой ваты, снятой с распаренных коконов<sup>6</sup>. Однако, несмотря на естественные недостатки, местный шелк, мягкий и блестящий, прекрасно сочетался с характером и стилем вышитых узоров, придавая им рельефность, а при сплошном

зашиве поверхности изделия — схожесть с узоротканым ковром.

В Самарканде, Джизаке, Карши, Шахрисябзе отдельные фрагменты узоров, выполненных шелком, до 1880-х годов зашивали ярко-красными или бордовыми шерстяными нитками, которые ввозили в Среднюю Азию из Индии<sup>7</sup>. Затем они исчезают из местных

вышивок, видимо, в связи с ослаблением среднеазиатско-индийских торговых отношений<sup>8</sup>.

Бумажными нитями выполнялись наиболее архаичные вышивки в Горном Таджикистане, так как шелководство стало развиваться здесь сравнительно поздно<sup>9</sup>. Равнинные таджики в сельской местности также иногда применяли хлопчатобумажные нити, но чаще в сочетании с шелковыми. В начале XX в. фабричными бумажными нитями стали вышивать *сузани* в Самарканде, где в этот период много вышивок изготовляли на продажу, и в этом случае не всегда заботились о сохранении традиционного качества своих изделий. Однако шелку всегда отдавалось предпочтение. Эта традиция сохраняется и сегодня, хотя на смену шелковым нитям кустарного производства пришли фабричные, широко распространились нитки *мулине* и *ирис*, но в шелководческих районах края еще применяют шелк кустарной выделки, так органично связанный с традиционным стилем и технологией местных вышивок.

Натуральные красители, которыми до 1880—1890-х годов окрашивали нити, позволяли создавать разнообразную цветовую гамму. Вытяжкой из корней марены красили в красный цвет, но чаще красивый насыщенный красный цвет с лиловым оттенком получали окраской шелка для вышивания кошенилью, привозным красителем индиго (*нил*) красили в синий, из растения *испарак* получали желтый краситель. При смешивании красителей и при использовании различных протрав (алюминиевой, медной или железной) можно было получать все новые и новые цветовые варианты. В некоторых старинных *сузани* Шахриябза насчитывается до 12—13 цветов и оттенков, которые, несмотря на свое разнообразие, гармонично сочетаются в орнаментальных композициях, составляя с ними единое эмоциональное целое (илл. 4).

В конце XIX в. на смену натуральным красителям пришли химические, преимущественно анилиновые. Они были более просты и менее трудоемки в применении, но частое незнание технологии работы с ними приводило к получению нестойких красок, резких и холодных оттенков, что существенно влияло на художественную выразительность и ценность среднеазиатских вышивок. Прежде всего анилиновые красители распространились в городских ремесленных





Илл. 4. *Сузани*. Шахриябз.  
Вторая половина XIX в. РЭМ, колл. № 8762-21847

центрах и близлежащих селениях. В отдаленных кишлаках и горных селениях натуральными красителями пользовались дольше, но там не было развито искусство крашения, как некогда в городах, и потому цветовая гамма сельских вышивок оставалась менее насыщенной и разнообразной.

Большую роль в создании художественного облика и выразительности вышитых изделий играла техника вышивания. Использовали различные швы<sup>10</sup>, особое разнообразие которых отличало вышитые изделия, изготовлявшиеся на равнине. Самым распространенным здесь был шов *босма* — односторонняя гладь вприкреп, выполнявшийся в различных вариантах. В одном из них — *кандахаел* — нить прикрепа ложилась длинными стежками почти вдоль нитей настила по лицевой стороне изделия, образуя оригинальную рельефную сетку. В некоторых старинных *сузани* Шахрисябза, Карши и Нураты им зашивали всю поверхность узора, но чаще этим швом выполняли отдельные фрагменты, выделяя их таким образом на общем орнаментальном фоне. К началу XX в. этот эффектный шов был вытеснен обыкновенной *босмой* и применялся лишь при вышивании тюбетеек<sup>11</sup>.

В Горном Таджикистане гладь вприкреп, называемая здесь *гулдузи* (букв. «вышивание узоров»), распространилась в начале 1920-х годов, придя на смену старинному местному шву *сияхдузи*, или *чападузи*, который дольше сохранялся лишь в нижних кишлаках Дарваза. В основе шва *сияхдузи* (букв. «шитье по черному») лежал шов «назад иголку», которым заполняли узор по обозначенному наметкой контуру с изнанки изделия. Это требовало большой точности стежков, которые отмеряли по нитям основы и утка ткани, для чего *карбос* с редкой структурой полотняного переплетения нитей, на котором и делались подобные вышивки, был очень удобен<sup>12</sup>. Прекращение кустарного ткачества привело к утрате этой вышивальной техники. Одновременно вышли из употребления и такие предметы, которые вышивали швом *сияхдузи* — горно-таджикские свадебные лицевые занавески *рубанд*, нашивные переда и концы рукавов женских платьев. Шов *босма*, широко использовавшийся на равнине, проник в горно-таджикскую вышивку с распространением в ней фабричных тканей и во многом способствовал изменению ее традиционного орнаментального стиля, обогатив его растительными мотивами и раз-

нообразными узорными элементами, которые с таким искусством выполнялись этим швом равнинными таджиками.

В Бухаре и Шахрисябзе для сплошного зашива элементов узоров в прошлом широко применялся тамбурный шов (тадж. *дарафш*, узб. *юрма*), выполнявшийся иглой или при помощи специального крючка. Декоративная петельная цепочка этого старинного шва прекрасно подчеркивала и дополняла блеск и игру красок разноцветного шелка, придавая особую изысканность и красоту вышитой поверхности местных *сузани*. Однако как в этих центрах, так и повсеместно у равнинных таджиков он более применялся для обшивания контуров узоров, выполненных гладьевыми швами, а также для вышивания стеблей, стволов и других деталей в растительном орнаменте. У горных таджиков тамбурный шов распространился позднее и использовался для орнаментации *пешкурты* — декоративной полосы, нашитой вдоль переднего разреза на женских платьях, позднее — для отделочной тесьмы для вышитых тюбетеек<sup>13</sup>.

Кроме обычного тамбурного шва в вышивке равнинных таджиков применялись и другие отделочные швы, позволявшие более эффектно подчеркнуть необходимые элементы декора. Так, некрупный лиственный узор или лепестки мелких цветов, стебли растений, полосы, отделяющие кайму от центрального поля и края изделия, могли выполняться двусторонней гладью *чиндахаел* (с зашивом поверхности прерывающимися стежками) и *хомдузи* (обыкновенная двусторонняя плоская гладь). Однако эти швы использовались преимущественно в таких изделиях, которые должны были обзреваться с лицевой и изнаночной стороны — поясные платки, свадебные полотенца, которые изготовляли в двух экземплярах разного вида — для мужа и жены: они должны были использоваться ими для ритуальных омовений, но наиболее нарядные вешали сложив пополам у изголовья постели новобрачных в знак пожелания любви и многочисленного потомства.

В каждом вышивальном центре традиционно отдавалось предпочтение тем или иным швам. В наиболее старинных вышивках равнинных таджиков нередко сочетались различные швы. Особенно разнообразны они были в *сузани* Шахрисябза, Карши, Нураты, Джизака, Самарканда, в которых применялось одновременно до

четырёх-пяти видов швов, что позволяло мастерицам значительно разнообразить декоративность своих изделий, выделяя или подчеркивая особым швом различные элементы орнамента.

Единственный шов, который не совмещался с другими, был шов крестом *ироки*. Он подразделялся на обычный полный крест из двух пересекающихся линий и полукрест, который образовывался пересечением вертикальной нити настила мелкими косыми стежками<sup>14</sup>. Последний вариант, использовавшийся вышивальщицами Шахрисябза и Китаба для орнаментации крупных декоративных вышивок, мужских халатов, конских попон и других предметов, выполнявшихся по заказам местных правителей, был чрезвычайно эффектен, так как им заполнялась вся поверхность изделия, не оставляя никаких просветов фона, и узоры воспроизводились лишь благодаря точному расчету цветовых сочетаний шелковых нитей. В Бухаре, Нурате, Самарканде им вышивали кошельки, мешочки, пояса, головные уборы и другие небольшие предметы<sup>15</sup>. У горных таджиков был распространен обычный крест, называемый *пухтадузи*, которым отделявали концы рукавов женских платьев, воротники детских и мужских халатов<sup>16</sup> (илл. 5).

Расположение узора и его композиция всегда находились в соответствии с назначением предмета. На *руиджо* и *джойномазах* узор располагался широкой полосой по трем сторонам, и центральное поле оставалось свободным. На молитвенных ковриках вышитая верхняя часть принимала форму остроконечной арки *мехроб*, подчеркивающей их ритуальное назначение. На *руиджо* подобная орнаментальная деталь допускалась только в Бухаре, тогда как в других районах контуры всех трех сторон свадебной простыни имели прямые очертания.

На покрывалах *сузани*, *болинпуш*, *сандалипуш* и других вышивках, предназначенных для убранства помещения, композиция узоров состояла из центрального поля и расположенной вокруг него каймы. Кайма часто декорировалась не менее пышно, чем центральное поле, и содержала как общие с ним элементы, так и самостоятельные, но составлявшие с центральным полем единое художественное целое. Наиболее богато орнаментировалась кайма в вышивках Бухары, Шахрисябза, Нураты, где по традиции во время свадебного обряда



Илл. 5. *Култаушак* — женская шапочка с наосником. Шахриябз. Конец XIX в. РЭМ, колл. № 58-286

покрывала не развешивались по стенам, как это было принято в других местах, а стелились на постели одна на другую таким образом, чтобы была видна кайма каждой из них.

Композиции декора наиболее ранних декоративных вышивок отличались свободным расположением узоров, составленных из некрупных, но чрезвычайно разнообразных по цветовой гамме элементов. Дополнительную живописность таким вышивкам придавала асимметричность в узорных композициях, достигавшаяся порой едва заметным изменением расположения, формы или характера разработки некоторых элементов. Этот прием был наиболее типичным для старинных *сузани* Шахриябза и Карши. К концу XIX в. узоры приобретают все более крупные формы и графический характер, а их расположение в орнаментальном пространстве — более

строгую симметричность и упорядоченность. Это стилистическое направление стало основным на протяжении XX в. в развитии декоративных вышивок во всех районах их распространения.

Композиция центрального поля в традиционных декоративных вышивках могла решаться с выделением какого-либо элемента

в центре и по углам или строиться за счет ритмического повторения одного или нескольких мотивов в квадратной, ромбовидной или многоугольной сетке, условной или схематически обозначенной по всей ее поверхности<sup>17</sup>. В каждом районе сложились свои традиции композиционного решения, которые нередко включали разные варианты. Например, в нуратинских вышивках наряду с самой популярной и эффектной композицией, состоящей из центральной восьмиконечной звездчатой розетки и четырех крупных стилизованных цветочных букетов в углах, называвшейся образно *чор-пюх-у як мох* — «четыре ветки и одна луна», применялась композиция с расположением узора в ромбовидной сетке<sup>18</sup>. В Бухаре использовались композиции с выделением центра и углов круглыми многоцветными розетками, ромбовидная сетка, а также свободное заполнение мелким цветочным узором всего центрального поля. В большинстве вышивальных центров наиболее распространенной была композиция из круглых розеток, букетов, кустов, komponующихся в виде горизонтальных рядов (Самарканд, Джизак, Ходжент, селения Зеравшана)<sup>19</sup> (илл. 6).

Основной орнамент вышивок всех типов и во всех районах их распространения у таджиков имеет растительный характер. В различных видах таджикского народного творчества — в резьбе и росписи по дереву, резьбе по ганчу, в росписи керамики, ткачестве, художественной обработке металлов — растительные мотивы нашли разнообразное и богатое воплощение. Это объяснялось, с одной стороны, древней земледельческой культурой населения оазисов, а с другой — влиянием исламской традиции, в которой существует предосудительное отношение к изображению живых существ. Популярными являлись мотивы цветов ириса, гвоздики, лилии, которые при схожих очертаниях имели в разных районах оригинальную по цвету, рисунку или технике шитья разработку внутренних деталей, создававшую в вышивках поразительное богатство растительного узора. Такое же многообразие художественного воплощения присуще листовым мотивам, веткам, кустам, деревьям, различным плодам, которые входили в растительные сюжеты традиционных вышивок как равнинных таджиков, так и горных<sup>20</sup>. Однако содержание традиционных растительных узоров было многогранно. Они включали не только собственно мотивы растительного мира, но и стилизован-



Илл. 6. *Сузани*. Бухара. Середина XIX в. РЭМ, колл. № 8762-21829

ные, переданные в растительных формах образы животных, бытовых предметов, явлений природы, космогонические знаки. Одним из наиболее излюбленных орнаментальных мотивов вышивок стали круглые розетки, окруженные цветочно-лиственным орнаментом, монохромные либо заполненные внутри разнообразными по форме и различными по цвету фигурами. В зависимости от внутреннего и внешнего оформления и в соответствии с теми представлениями, которые традиционно вкладывали жители той или иной местности в данный узор, он получал различные названия. В одних районах он ассоциировался с луной *мах* (Нурата), в других — с тюльпаном *лола* (Самарканд, районы р. Зеравшан), в Бухаре имел название *офтоб* — «солнце»<sup>21</sup>.

Прототипом многих орнаментальных мотивов, также преобразованных народной фантазией в растительные или близкие к ним

по восприятию формы, являлись бытовые предметы — различного рода кувшины, ножи, светильники. Нож — *корди ош* — изображался в виде продолговатой фигуры с загнутыми в разные стороны концами, разделенной внутри на поперечные разноцветные полосы и имеющей лиственный обрамление<sup>22</sup>. Узор *чорчирог* («светильник») состоял из розетки с крестообразно отходящими от нее цветочными или листовыми фигурами<sup>23</sup>. Лиственный или иной формы узор, заполненный внутри разноцветными зигзагообразными линиями, популярный в Самарканде и Шахрисябзе, назывался *абри бахор* — «весеннее облако» — и восходил предположительно к изображению радуги. Другой вариант сердцевины «листа» — с красной полосой посередине и отходящими от нее зигзагообразно зубцами — именовался в Самарканде *тир-у камон* — «стрела и лук», но обозначал радугу, которая у других групп таджиков называлась *камони Рустам* — «лук Рустама», что свидетельствует об архаичности и сакральном значении данного узора<sup>24</sup>.

С помощью растительных форм передавались и образы животного мира. Даже в мотивах перца *каламтур* и миндаля *бодом* — одних из самых популярных в изобразительном искусстве Востока — прослеживается древний образ птицы, постепенно стилизованный до полного перевоплощения в новую форму<sup>25</sup>. Большинство узоров зооморфного происхождения претерпело столь значительную изобразительную трансформацию, что память о прототипе сохранялась лишь в названии. Так, в *сузани* Ходжента узор в виде круглых малиновых розеток, популярный и в других центрах, назывался *пайпоки шутур* — «нога или след верблюда», но, как и другие мотивы такого рода, изображающие следы животных и птиц (копыт коня, лап мыши или воробья), он давно утратил ассоциативные связи со своими истоками, и его название было перенесено на тип *сузани*, для которого он был характерен<sup>26</sup>. Названия следов различных животных, частей их тела (рога, копыта, хвост и пр.) или упоминание самого животного довольно часто встречаются в названиях узоров на Юго-Западном Памире и в областях Припамирья, что тесно связано с большим значением в хозяйственной деятельности местного населения охоты и скотоводства<sup>27</sup>.

Кроме растительной интерпретации изображение зооморфных мотивов иногда принимало относительно реальный характер. Это



чаще всего бывали образы птицы, которые органично включались в растительные композиции *сузани* Нураты, Бухары и Шахрисябза. В горно-таджикских лицевых занавесках *рубанд* основным орнаментальным и смысловым сюжетом была фигура птицы (петуха), символизирующая древние представления зороастризма, связанные с культом огня<sup>28</sup>.

Узоры геометрической формы в прошлом наиболее широко распространены в различных видах орнаментального искусства горных таджиков, в том числе в вышивке. Однако различные геометрические элементы — прямые линии, отделяющие кайму от центрального поля, или зигзагообразные полосы повсеместно использовались в вышивках, треугольники, ромбы, кресты нередко дополняли в них растительные композиции. Так, треугольник, носящий название *тумор*, *туморча* («амулет»), как и футляр такой же формы с вложенной в него молитвой, служивший оберегом, довольно часто изображался в основании различных растительных фигур или являлся самостоятельным элементом в общей композиции вышивки (Джизак). В качестве оберега он вышивается и в настоящее время на плечах и спине горно-таджикских платьев, декорированных растительными узорами. Однако в наибольшей степени геометрический стиль нашел воплощение у горных таджиков в вышивках, которыми оформляли ворот старинных мужских халатов и ворот, концы рукавов и нагрудную часть женских платьев. Технология шва *сияхдузи*, которым они выполнялись, позволяла создавать четкие очертания различных фигур с прямолинейными контурами. Сокращение практики применения этого шва в начале XX в. и замена его швом *босма* стали одной из причин того, почему в местном узоротворчестве начали преобладать растительные мотивы, характерные для равнинных районов. В современных вышивках горных таджиков геометрические мотивы играют второстепенную роль и часто выполняются в сочетании с растительными фигурами. В Кулябе, например, ромбический орнамент обычно перемежается с цветочными розетками, ветками, кустиками, тогда как в Калаи-Хумб (Дарваз) вышитые разноцветные ромбы нередко покрывают весь перед платья, ромб лежит в основе различных орнаментов районов Юго-Западного Дарваза, в Каратегине и на Западном Памире<sup>29</sup>.

В настоящее время геометрический орнамент (наряду с растительным) более всего применяется в вышивке на тюбетейках, которые распространились в горных районах с 1930-х годов<sup>30</sup>. На равнине изготовление тюбетеек и украшение их вышивкой было известно и раньше, но еще в начале XX в. тюбетейка входила здесь только в мужской костюм и бытовала лишь в отдельных районах. Однако в последующие десятилетия она приобрела столь широкою популярность, что стала неотъемлемой частью современного национального мужского и женского костюма узбеков и таджиков во всех районах их расселения, а орнаментация тюбетеек вышивкой, узоры которой отличаются большим локальным разнообразием, представляет самостоятельную область современного народного творчества этих народов<sup>31</sup>.

Возникновение большинства орнаментальных мотивов относится к глубокой древности, другие создавались в более поздние времена. Многие из них в прошлом имели сакральное значение, считались оберегами от злых сил или призваны были способствовать счастью и благополучию<sup>32</sup>. Уже само назначение вышивок любого типа, как на декоративных панно, так и на предметах одежды, которые готовили к важнейшим семейным событиям, связанным с решающими, переломными моментами в жизни людей, определяло их особую семантическую и ритуальную роль.

Магическими функциями обладал и эпиграфический орнамент, который нередко включался в художественное оформление текстильных изделий для усиления его конкретно-смыслового звучания. Характер начертания букв арабского алфавита сам по себе обладал богатой эмоциональной выразительностью. В одних вышивках эпиграфические элементы органично вплетались в растительные узоры, составляя с ними единую орнаментальную композицию, в других — были ведущим мотивом или выделялись в самостоятельные сюжеты. Последнее было наиболее характерно для культовых предметов, как, например, халатов и поясов дервишей-каландаров, молитвенных ковриков *джойнамоз*, на которых вышивали мусульманские формулы и тексты из Корана. В бытовой вышивке, выполняемой неграмотными или полуграмотными женщинами, эпиграфические элементы и надписи часто не имели конкретного смысла и трактовались лишь

как магические символы. Они изображались на поясных и ручных платках, на женских покрывалах и рукавах свадебных платьев, на мужских тюбетейках, поясах и чалмах, на *сузани* и других свадебных вышивках. Особое развитие эпиграфический узор получил на равнине, в горных районах наиболее часто он встречается в вышитых изделиях Куляба, хотя в качестве узора для мужских поясных платков бытует также в Нуреке, Гиссаре, Каратегине, вплоть до окрестностей Душанбе и Денау<sup>33</sup>.

В XX в. узоры вышивок все более утрачивали связь с магическими представлениями и развивались в художественно-эстетическом направлении, традиционные мотивы видоизменялись и рождались новые орнаменты и их стилистическое воплощение. Особенно большие изменения произошли в послереволюционный период, они были связаны не только с новыми социально-экономическими условиями, но и с возникновением иных организационных форм вышивального дела. Если раньше вышивка являлась главным образом одним из видов домашнего рукоделия и лишь в крупных ремесленных центрах, таких как Самарканд, Бухара, Ходжент, выполнялась по заказам и на продажу, то начиная с конца 1930-х годов в Самарканде, Бухаре, Ходженте, Душанбе и других городах равнины стали образовываться специализированные артели (в дальнейшем преобразованные в предприятия художественных промыслов), в которых работали не только потомственные вышивальщицы, но и мастерицы, особенно рисовальщицы, получившие подготовку в профессиональных учебных заведениях<sup>34</sup>. Их более широкие знания в области изобразительного искусства, соединенные с народными традициями, способствовали созданию новых стилистических и орнаментальных композиций, разнообразию художественно-изобразительных жанров. Наряду с традиционными вышивками типа *сузани*, поясных платков и других изделий здесь стали выпускать купоны для современных женских платьев и блузок, скатерти, диванные подушки, салфетки, которые отвечали новым социально-бытовым условиям и образу жизни. Большое развитие, как упоминалось, получила орнаментация вышивкой тюбетеек и тесьмы. Появились тематические вышивки с портретными и сюжетными композициями, несовместимые ранее с воззрениями исламской традиции.

Широкое распространение получила машинная вышивка<sup>35</sup>, все более вытесняющая ручную как из сферы производства, так и бытования. Тамбурные вышивальные машины появились в Средней Азии в 1890-х годах, и первоначально эта новая технология нашла наиболее удачное применение в Бухаре, где традиционными являлись и тамбурный шов, и соответствующий ему орнаментальный стиль. Впоследствии машинная вышивка стала изготавливаться и в других районах, в ней сложились свои орнаментальные приемы и стиль, обусловленные как техническими возможностями, так и общими тенденциями развития художественного вышивания в регионе.

Дольше всего ручное вышивание в качестве домашнего занятия сохранилось в Горном Таджикистане, особенно в Кулябской области, где получило развитие изготовление различных декоративных панно — от крупных настенных до небольших покрывал и салфеток, выполненных в яркой и красочной манере и характеризующихся крупными орнаментальными формами узорных композиций, оригинальный стиль которых сложился во второй половине XX в. Но и на равнине вышитые изделия не утратили своей популярности. Местные вышивальщицы в последние десятилетия все чаще обращаются к произведениям традиционного вышивального искусства, копируя совершенные по своей форме и художественной выразительности старинные орнаменты, дополняя их новыми деталями. Эти факты наглядно свидетельствуют о том, что, несмотря на сокращение производства ручной вышивки в целом и на все изменения, произошедшие в орнаментальном и стилистическом оформлении вышитых изделий на протяжении XX столетия (не всегда удачных, с утратами былой выразительности, разнообразия и художественной гармонии, отличавших старинные образцы), вышивка по-прежнему остается одним из самых любимых и распространенных видов народного творчества таджиков.

### Примечания

<sup>1</sup> Широкова З. А. Декоративная вышивка таджиков верховьев Зеравшана. *История и этнография народов Средней Азии* (Душанбе, 1981), с. 129.

<sup>2</sup> Пещерева Е. М. Бухарские золотошвей. *Сборник МАЭ*, XVI (1955).

- <sup>3</sup> *Таджики Каратегина и Дарваза* (Душанбе, 1970), 2, с. 125—126, 193.
- <sup>4</sup> *Там же*, с. 155 и след.; Широкова. *Традиционная и современная одежда женщин Горного Таджикистана* (Душанбе, 1976), с. 49—57.
- <sup>5</sup> Кисляков Н. А. Свадебные лицевые занавески горных таджичек. *Сборник МАЭ*, XV (1953), с. 294.
- <sup>6</sup> Ершов Н. Н. *Каратаг и его ремесла* (Душанбе, 1984), с. 43; Сухачев Н. С. Очерк шелководства в Самаркандской области. *Справочная книжка Самаркандской области*, 3 (Самарканд, 1985), с. 19.
- <sup>7</sup> Сухарева О. А. К истории развития самаркандской декоративной вышивки. *Литература и искусство Узбекистана*, 6 (1937), с. 121.
- <sup>8</sup> Наличие или отсутствие красной шерсти в старинных вышивках позволяет более точно определить время их изготовления.
- <sup>9</sup> Белинская П. А. *Декоративное искусство Горного Таджикистана* (Душанбе, 1965), с. 17.
- <sup>10</sup> Рассудова Р. Я. *Узбекский художественный шов* (Ташкент, 1961).
- <sup>11</sup> Сухарева. Вышивка. *Народное декоративное искусство Советского Узбекистана. Текстиль* (Ташкент, 1954), с. 115.
- <sup>12</sup> *Таджики Каратегина и Дарваза*, с. 118.
- <sup>13</sup> Широкова. *Традиционная и современная одежда...*, с. 50; *Таджики Каратегина и Дарваза*, с. 120.
- <sup>14</sup> Рассудова. *Указ. соч.*, с. 16—17.
- <sup>15</sup> Сухарева. Вышивка, с. 131.
- <sup>16</sup> *Таджики Каратегина и Дарваза*, с. 120.
- <sup>17</sup> Чепелевецкая Г. Л. *Сузани Узбекистана* (Ташкент, 1961), с. 44—45.
- <sup>18</sup> *Там же*, с. 51.
- <sup>19</sup> Сухарева. *Ходжентские сузани. Этнография Таджикистана* (Душанбе, 1985), с. 35; Широкова. *Декоративная вышивка таджиков...*, с. 131.
- <sup>20</sup> Чепелевецкая. *Указ. соч.*, с. 57 и след.; Белинская. *Декоративное искусство...*, с. 23—27.
- <sup>21</sup> Сухарева. *Сузани: среднеазиатская декоративная вышивка* (М., 2006), с. 58.
- <sup>22</sup> *Там же*, с. 68—69.
- <sup>23</sup> *Там же*, с. 67.
- <sup>24</sup> *Там же*, с. 65.
- <sup>25</sup> Григорьев Г. К. Тус-туппи. К истории народного узора Востока. *Искусство*, 1 (1937).
- <sup>26</sup> Сухарева. *Сузани...*, с. 118; она же. Орнамент декоративных вышивок Самарканда и его связь с народными представлениями и верованиями (вто-

рая половина XIX — начало XX века). *Советская этнография*, 6 (1983), с. 75—76.

<sup>27</sup> Белинская. *Декоративное искусство...*, с. 60.

<sup>28</sup> Кисляков. *Указ. соч.*, с. 315.

<sup>29</sup> Белинская. *Декоративное искусство...*, с. 20—22.

<sup>30</sup> Там же, с. 40; Широкова. Мужские тубетейки Куляба. *Этнография Таджикистана* (Душанбе, 1985), с. 44, 47.

<sup>31</sup> Белинская. *Декоративное искусство...*, с. 34—45; Писарчик А. К. Тесьма. *Народное декоративное искусство Советского Узбекистана. Текстиль* (Ташкент, 1954).

<sup>32</sup> Сухарева. *Сузани...*, с. 86—92; Белинская. *Декоративное искусство...*, с. 57—69.

<sup>33</sup> Белинская. Эпиграфический орнамент в декоративно-прикладном искусстве таджиков XIX — начала XX в. (текстиль). *Памяти А. А. Семенова* (Душанбе, 1980).

<sup>34</sup> Сухарева. *Вышивка*, с. 106—107.

<sup>35</sup> Там же, с. 117 и след.; Морозова А. С. *Машинная декоративная вышивка Узбекистана* (Ташкент, 1960).