





Музей антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН

при участии
Государственного Музея искусств
Республики Узбекистан и «Дома стиля»
(Ташкент)

Грезы о Востоке

Русский авангард и шелка Бухары

Под редакцией Ефима Резвана

при содействии
Фонда «Форум культуры и искусства Узбекистана»
и Русского Азиатского Общества

Санкт-Петербург
2006

Peter the Great Museum of Anthropology
and Ethnography (Kunstkamera) RAS

in cooperation with
State Museum of Arts
of the Republic of Uzbekistan and "Dom Stilya"
(Tashkent)

Oriental Dreams

Russian Avant-Guard and Silks of Bukhara

Edited by Efim A. Rezvan

with the assistance
of "Forum of Culture and Art of Uzbekistan" Foundation
and Russian Asiatic Society

Saint-Petersburg
2006

ГРЕЗЫ О ВОСТОКЕ

(Русский авангард и шелка Бухары)

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого
(Кунсткамера) РАН

Санкт-Петербург, 31.05.06–31.08.06

Выставочный комитет: Гаянэ Авакьян (Ташкент),
Андрей Исаев (Санкт-Петербург), Гульнара Каримова
(Ташкент), Ефим Резван (Санкт-Петербург),
Наталья Черкесова (Санкт-Петербург),
Юрий Чистов (Санкт-Петербург)

Авторский коллектив:

Ефим Резван (автор концепции, руководитель выставочного проекта),
Гаянэ Авакьян (координатор проекта),
Рахмат Рахимов (научный координатор), Эльмира Ахмедова (куратор
проекта), Елена Царева (ведущий специалист), Татьяна Федорова
(художник-фотограф), Сергей Дужников (дизайн),
Валентина Ганибалова (постановка дефиле), Татьяна и Александр
Соловьевы (видеофильмы)

Рабочая группа (Санкт-Петербург – Ташкент – Москва): А. Авакян,
К. Ажиметов, Л. Афонина, С. Бредихин, К. Васильцов, А. Житнюк,
Е. Жмур, Р. Каримов, П. Козлов, В. Крюкова, А. Курбанов,
Э. Куртвелиев, С. Манасян, А. Мельников, Е. Никифорова, Е. Лисина,
Т. Лопатина, К. Носовская, О. Панарина, Ю. Пашковская,
И. Пришедко, В. Прищепова, М. Резван, Е. Соболева, И. Суслова,
Н. Терлецкий, А. Тимофеев, И. Стасевич, М. Усманов.

Каталог:

Перевод: С. Паттерсон, Е. Рогозина

Фотографии: Т. Федорова

Выпускающий редактор: М. Резван

Дизайн: С. Дужников

Верстка: А. Кудрявцев

Авторы проекта искренне благодарят:

Директора Института востоковедения им. Бируни АН Узбекистана

Б. Абдухалимова, Генерального управляющего гостиницы Отель Кемпински
Мойка 22 С. Белкину, а также Т. Мирзаахмедова, Б. Мирзаева, А. Абдуллаева,

С. Ашуралиева, Махлию Йулдашеву, Дилнозу Исмаилову,

Камбарой Мирзаахмедову, Фатиму и Зебинесу Джумаевых

© Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого
(Кунсткамера) РАН

© «Дом стиля» (изображения, тексты)

© Ташкентский государственный музей искусств
Республики Узбекистан (изображения)

© Институт востоковедения им. Бируни АН Узбекистана (изображения)

© Коллектив авторов (тексты, фото)

© Сергей Дужников (дизайн)

ORIENTAL DREAMS

(Russian Avant-Guard and Silks of Bukhara)

Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography
(Kunstkamera) RAS

Saint-Petersburg, May 31 – August 31, 2006

Exhibition Committee: Gayane Avakyan (Tashkent),
Andrey Isaev (Saint-Petersburg), Gulnara Karimova (Tashkent),
Efim Rezvan (Saint-Petersburg),
Natalya Cherkesova (Saint-Petersburg),
Yuri Chistov (Saint-Petersburg)

Authors of the exhibition project:

Efim Rezvan (concept, head of the project),

Gayane Avakyan (coordination), Rahmat Rahimov (scholarly coor-
dination), Elmira Ahmedova (curator),

Elena Tsareva (leading specialist),

Tanya Fedorova (artist-photographer), Sergei Dujnikov (design),

Valentina Ganibalova (defile artistic director), Tatyana Solovyova
and Alexander Solovyov (video films)

Working group (Saint-Petersburg – Tashkent – Moscow):

A. Avakyan, L. Afonina, K. Ajimetov, C. Bredihin, A. Jitnyuk,

O. Jmur, R. Karimov, P. Kozlov, V. Krykova, A. Kurbanov,

E. Kurtveliev, E. Lisina, S. Manasyan, A. Melnikov, E. Nikifirova,

T. Lopatina, K. Nosovskaya, O. Panarina, Yu. Pashkovskaya,

I. Prishedko, V. Prishpova, M. Rezvan, E. Soboлева, I. Suslova,

N. Terlezkiy, A. Timofeev, I. Stasevich,

M. Usmanov, K. Vasilzov.

Catalogue:

English translation: S. Patterson, E. Rogozina

Photographs: T. Fedorova

Issuing Editor: M. Rezvan

Design: S. Dujnikov

Make-up: A. Kudryavzev

Our sincere thanks to:

B. Abduhalimov, Director of the Biruni Institute of the Oriental studies,

Uzbek Academy of Sciences, S. Belkina, General manager The Kempinski

Hotel Moika 22, as well as to T. Mirzaahmedov, B. Mirzaev, A. Abdullaev,

S. Ashuraliev, Mahliya Yuldasheva, Dilnoza Ismailova,

Kambaroi Mirzaahmedova, Fatima Jumaeva, Zebinesa Jumaeva.

© Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography
(Kunstkamera) RAS

© “Dom Stilya” (images, texts)

© State Museum of Arts of the Republic of Uzbekistan (images)

© Biruni Institute of the Oriental studies, Uzbek Academy
of Sciences (images)

© Authors (texts, photo)

© Sergei Dujnikov (design)

содержание

стр.

page

contents

Гульнара Каримова и Ефим Резван. Энергия красоты	8	9	Gulnara Karimova and Efim Rezvan. The Energy of Beauty
Юрий Чистов. Наши сокровища	10	11	Yuri Chistov. Our Treasures
БУХАРА — САНКТ-ПЕТЕРБУРГ			BUKHARA — SAINT-PETERSBURG
Ефим Резван. Глазами принца	14	15	Efim Rezvan. Through the Eyes of a Prince
Рахмат Рахимов. Бухара–Петербург. Шелковый путь для Дома Романовых (историко-культурный портрет коллекций МАЭ РАН)	22	23	Rahmat Rahimov. Bukhara–Petersburg: the Silk Road for the House of the Romanovs (Historical And Cultural Portrait of the Kunstkamera Collections)
Елена Царева. Между Амударьей и Сырдарьей: шелк в культуре среднеазиатского Междуречья	52	53	Elena Tsareva. Between the Amu Darya and the Syr Darya: Silk Ikats in the Culture of Maverannahr
Марьям Резван и Ефим Резван. «Чтобы проклятия остались снаружи» или «платье-оберег» (женщина и ее одежда в магическом пространстве Центральной Азии)	76	77	Maryam Rezvan and Efim Rezvan. “So the Curse Remains on the Outside” or the “Protective Dress” (Women and her Clothing in the Magic Sphere of Central Asia)
Николай Терлецкий. Лоскутки на мазарах (ткань как votивный предмет)	86	87	Nikolay Terletsky. Pieces of Fabric at Mazars (Fabric as a Votive Item)
Константин Васильцов. «Цвет благороднейший» (о цветовых пристрастиях Центральной Азии)	92	93	Konstantin Vasiltsov. “The Most Noble Colour” (Colour Preferences of Central Asia)
Валерия Прищепова. Взгляд со стороны: урда, джальяп, бача (по фотоколлекциям МАЭ РАН 1870–1920 годов)	104	105	Valeria Prishchepova. A View from the Outside: Urda, Jalap, Bacha (by Photograph Collections of the MAE RAS 1870–1920)
Валерия Прищепова. Хлопок, шелк и руки	120	121	Valeria Prishchepova. Cotton, Silk and Hands
ШЕЛКА И АВАНГАРД			SILKS AND AVANT-GARDE
Антон Успенский. В сторону Азии	130	131	Anton Uspensky. Towards Asia
Эльмира Ахмедова. Две розы рдеют на одном стебле	136	137	Elmira Ahmedova. Two Roses Redden on One Stem
Эльмира Ахмедова. Русский авангард в Ташкенте	142	143	Elmira Ahmedova. Russian Avant-Garde in Tashkent
Нигора Ахмедова и Эльмира Ахмедова. Наследие как стиль	148	149	Nigora Ahmedova and Elmira Ahmedova. Heritage as Style
Кузьма Петров-Водкин. Самаркандия. Из путевых набросков 1921 года	154	155	Kuzma Petrov-Vodkin. Samarqandia from Travel Notes of 1921
СТИЛЬ			STYLE
«Дом стилия»	166	167	“Dom Stilya”
ШЕСТЬ ИСТОРИЙ. КАТАЛОГ			SIX STORIES. CATALOGUE
Елена Царева. Благородная Бухара	172	173	Elena Tsareva. Noble Bukhara
Елена Царева. Самарканд: по следам финикийцев Центральной Азии	178	179	Elena Tsareva. Following the Footsteps of the “Phoenicians of Central Asia”
Елена Царева. Хорезм: там, где говорил Заратуштра	184	185	Elena Tsareva. Where Zoroaster Spoke
Инга Стасевич. Казахская невеста	188	189	Inga Stasevich. The Kazakh Bride
Елена Царева. У подножья Крыши Мира	196	197	Elena Tsareva. At the Foot of the Roof of the World
Виктория Крюкова. «Когда мы вкусим радость любви любимых тел?» (брачное ложе смертных и райское ложе богов)	202	203	Viktoria Kryukova. “When Will We Taste the Joy of Love of Loving Bodies?” (the Marriage Bed of the Mortals and the Heavenly Bed of the Gods)
Икаты и авангард. Каталог	208	209	Ikats and Avant-Guard. Catalogue



История свидетельствует: наиболее динамично развиваются те культуры, которые готовы впитывать лучшее и щедро делиться с соседями. Эти качества, несомненно, присущи и русской, и узбекской культурам. На протяжении многих столетий зоной интенсивнейшего культурного взаимодействия был Великий шелковый путь. Проходили века, менялись очертания границ. Взаимодействие народов продолжались в новых формах.

Именно результатом длительного культурного взаимодействия можно считать тот факт, что в Узбекистане хранится вторая после Русского Музея коллекция русской авангардной живописи, а в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамере) РАН бережно сохраняется и изучается самое богатое в Европе собрание традиционных среднеазиатских тканей. При этом можно считать доказанным факт влияния образов и форм, отраженных в среднеазиатских икатах на эстетику русского авангарда.

Цвет творит мир вещей, событий и явлений. Известные на весь мир ткани из Центральной Азии часто называют *хафтранги* (букв. «семицветные»). Цветовая символика напоминает нам о знаменитой поэме Низами, о подвигах Бахрам Гура и семи красавицах, о философских размышлениях средневековья. Но «семь цветов» — это и творческие поиски замечательных русских художников рубежа XIX–XX вв: «живописная формула», «движение цвета в пространстве»... Современной и целостной мировой художественной культуры не было бы и без философской и художественной традиции Центральной Азии, и без обретений, творческого и духовного опыта русского авангарда.

Традиции векового взаимодействия культур, взаимовлияния Востока и Запада сегодня воплощаются в работах ведущих узбекских модельеров и дизайнеров, которых объединил ташкентский «Дом стиля». Нам очень хочется, чтобы посетители выставки смогли почувствовать всю глубину и мощь вековых традиций, «энергию красоты», которая вдохнула жизнь в серию замечательных произведений живописи и декоративно-прикладного искусства.

Сегодня мы хотели бы сердечно поблагодарить всех наших друзей и коллег, бескорыстная и щедрая помощь которых сделала наш совместный проект возможным. Эта выставка — наш общий праздник!

There is historic evidence: the cultures which develop the most dynamically are the ones that are ready to absorb the best from neighbouring cultures and share generously with them. These qualities are undoubtedly inherent in both Russian and Uzbek cultures. For many centuries, the Great Silk Road was an area of very intensive cultural interaction. Centuries passed, boundaries changed. The interaction of peoples continued in new forms. It may be considered the result of a lengthy cultural interaction that a collection of Russian avant-garde painting which is second only to the collection at the Russian Museum is stored in the Uzbek museums, and the richest collection of traditional Central Asian fabrics in Europe is carefully preserved and studied at the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences. Furthermore, it can be considered proven that the images and forms reflected in Central Asian tapestries influenced the aesthetics of Russian avant-garde.

Colour creates a world of objects, events and phenomena. The world-famous fabrics of Central Asia are often called *haftangi* (literally “seven coloured”). The colour symbolism reminds us of the famous poem by Nizami, about the feats of Bahram Gur and the seven beauties, and of the philosophical thought of the Middle Ages. But the “seven colours” are also the creative searches of the wonderful Russian artists of the end of the 19th and start of the 20th century: a “pictorial formula” and “movement of colour in space”... Modern integrated international artistic culture would not exist without the philosophical and artistic tradition of Central Asia, or without the discoveries, creative and spiritual experience of the Russian avant-garde.

The traditions of the interaction of cultures over many centuries, the mutual influences of East and West, are now embodied in the works of leading Uzbek modellers and designers united by the Tashkent “Dom Stilya”. We would very much like for the visitors of the exhibition to be able to feel all the profundity and power of traditions which are centuries old, “the energy of beauty” which inspired a series of remarkable paintings, arts, and crafts.

Today we would like to cordially thank all our friends and colleagues whose selfless and generous help has made our joint project possible. This exhibition is our common celebration!





Предлагаемая вашему вниманию выставка — это рассказ о взаимодействии культур, а значит, прежде всего, об общении людей. Хорошо известно, что даже собственный образ, который хранится в нашем сознании, существенным образом отличается от того, что мы видим в зеркале по утрам, и тем более, от того, какими нас видят окружающие. В массовом сознании жителей России сегодня существует образ Средней Азии созданный художником Василием Верещагиным («Двери Тимура»), писателем Леонидом Соловьевым («Ходжа Насреддин») и создателями культового фильма «Белое солнце пустыни», фильма, который обязательно смотрят российские космонавты перед стартом. Это — на поверхности. Между тем, культуру России и Узбекистана связывают тысячи и тысячи нитей. Одна из таких нитей — фантастически интересная взаимосвязь форм и образов живописи русского авангарда и эстетических принципов, лежащих в основе образного и цветового решения традиционных среднеазиатских тканей (*икатов*). Создатели выставки, петербургские и узбекские ученые и художники, увидели в этой удивительной взаимосвязи возможность проникнуть в глубину на первый взгляд малообъяснимых процессов культурного взаимодействия и рассказать миру о тех сокровищах, которые они хранят, изучают и создают.

Волею исторических судеб МАЭ РАН, наследник первого российского государственного музея, знаменитой Петровской Кунсткамеры, оказался хранителем богатейшего собрания среднеазиатских тканей, собрания напрямую связанного с историей политических и дипломатических отношений Центральной Азии и России. По своему объему и значению это собрание является одним из важнейших не только в России, но и в мире. Коллекция содержит образцы текстиля, комплексы праздничной и будничной одежды и украшений. Важнейшую часть собрания составляют парадные подношения русским царям от бухарских эмиров и хивинских ханов: только знаменитая коллекция бархатных и шелковых *икатов* содержит свыше полутысячи образцов. Эти коллекции представляют бесценный материал для сравнительного изучения традиционного костюма Средней Азии и сегодня открыты для специалистов всего мира.

Нередко целые города Востока специализировались на выработке тканей определенных сортов и расцветок. Бархаты, шелковые, полушелковые, тончайшие льняные и хлопковые ткани несли на себе прихотливые орнаменты, история которых уходила вглубь веков. Ткани способны рассказать о великих переселениях народов, их общении, философии, традициях, эстетических идеалах. Они несут знаки и символы тысячелетней мудрости. Петербургские ученые готовы рассказать посетителям выставки удивительные истории о «говорящих тканях», орнаменты, композиция и цветовая гамма которых донесли до нас глубину древней мудрости, пылкость чувств и изысканность культурной традиции, к сожалению, мало понятной европейцу или американцу. Это особенно важно сегодня, когда предпринимаются целенаправленные попытки снивелировать цивилизационное многообразие, заменив его общим для всех псевдокультурным суррогатом.

В Музее хранится и ценнейшее собрание исторических фотографий, этнографических рисунков, связанных со Средней Азией и историей изучения ее культуры. Здесь собраны богатые предметные коллекции, способные рассказать настойчивому исследователю множество удивительных историй. Лучшее из наших коллекций вошло в предлагаемую вашему вниманию выставку.

Наши узбекские коллеги и друзья привезли в Петербург не только замечательные, и до сего дня мало известные широкому кругу произведения таких выдающихся представителей русского авангарда как Явленский, Стенберг, Ключ, Степанова, Родченко, Экстер, но и дополнили выставку прекрасными образцами традиционной одежды и ювелирного искусства, замечательными дизайнерскими разработками современных ташкентских модельеров.

The present exhibition portrays relations between cultures, so first of all it concerns relations between people. It is widely known that even our own idea of ourselves differs from the image we see in the mirror, not to mention the way other people see us. The popular concept of Central Asia shared by most Russian people was created by Vasilii Vereshchagin (“The Doors of Timur”), Leonid Solovyov (“Khoja Nasreddin”) and the authors of the Russian film “The White Sun of the Desert”, that is traditionally watched by all Russian cosmonauts before take off. But this is only the surface layer. At the same time, Russia and Uzbekistan are connected by thousands of ties. One of the ties lies in the highly interesting correlation of forms and images used in Russian avant-garde painting with the aesthetic principles underlying the graphic and colour design of Central Asian textiles (*ikats*). Creating the exhibition, St. Petersburg and Uzbek scholars, designers and art historians saw this remarkable connection as a way towards understanding the deep and complicated processes of cultural relations and decided to show the treasures they preserve, study and create to the general public.

It is historically conditioned that MAE RAS, the heir of the first Russian state museum — Peter the Great’s famous Kunstkamera — possesses one of the wealthiest collection of Central Asian textiles connected with the history of political and diplomatic relations between Central Asia and Russia. Considering its size and importance, it is one of the most significant collections not only in Russia, but in the entire world. The collection includes textile samples, festive and everyday clothes and jewellery. The most important part of the collection comprises ceremonial gifts to Russian tsars from Bukhara *emirs* and Khiwa *khans*. The famous collection of velvet and silk *ikats* alone numbers over 500 samples. These collections provide priceless material for a comparative study of Central Asia traditional costumes, and they are now open for research from all countries.

Often entire cities of the East specialised in making fabrics of certain sorts and colours. Velvet, silk, semi-silk cloths, finest flax and cotton textiles had whimsical patterns on them with plots dating back to remote ages. Fabrics are able to tell of great migrations of peoples, nations’ contacts, philosophy, traditions and aesthetic ideals. They contain signs and symbols of millennial wisdom. St. Petersburg specialists will tell the visitors wonderful stories about the “talking textiles”; the ornamentation, composition and colour spectrum of these cloths have preserved the depth of old wisdom and ardour of feelings to our times, an energy of beauty and refinement of cultural tradition which is, regrettably, almost incomprehensible for a European or American. It is especially important today when we face deliberate attempts to level the national diversity of our civilisation, replacing it with a common pseudo-cultural surrogate.



Our museum also possesses a valuable collection of historical photos and ethnographic pictures associated with Central Asia and its cultural history. We also obtain extensive collections of artefacts that can tell marvellous stories to an inquisitive researcher. The best items from our collections are shown at the present exhibition.

Our Uzbek colleagues and friends have not only brought to St. Petersburg outstanding and as yet little-known works by such famous Russian avant-garde artists as Yavlensky, Stenberg, Klyun, Stepanova, Rodchenko and Exter, but have also enriched the exhibition with admirable examples of traditional costume and jewellery, as well as beautiful new dresses created by modern Tashkent designers.

Today I would like to give my special thanks to the Chairman of the Board of Directors of the “Forum of Culture and Art of Uzbekistan” Foundation Gulnara Karimova, whose energy and open mind was indispensable for organising the exhibition. Gulnara Karimova is the creator of the exclusive jewellery brand “Guli” and a number of garments and accessories collections. While training in another field, Gulnara completed a design course at the well-known New York institute “FIT”, and since then design has become an integral part of her life.

Sherzod Atabaev is a talented young designer. A prize-winner of numerous national and international festivals, he has been awarded the governmental order “Shuhrat” for his contribution to the development of

Я хотел бы особенно поблагодарить за участие в этом проекте Председателя Попечительского совета Фонда «Форум культуры и искусства Узбекистана» г-жу Гульнару Каримову, чья энергия и широкий взгляд на мир во многом сделали эту выставку возможной. Гульнара Каримова, кроме того, создатель эксклюзивного ювелирного бренда “Guli” и ряда коллекций одежды и аксессуаров. Имея основное образование по другой специальности, Гульнара окончила курс дизайна в широко известном нью-йоркском институте “FIT”.

Шерзод Атабаев — молодой талантливый дизайнер, дипломант различных республиканских и международных фестивалей, награжден государственным орденом «Шухрат» за вклад в развитие культуры Узбекистана. Прекрасные модели одежды, созданные ведущими модельерам современного Узбекистана — это зримая переключка веков и традиций, образов и ритмов.

Глубоким знаниям и прекрасному вкусу известного искусствоведа и культуролога Эльмиры Ахмедовой мы обязаны замечательным подбором картин из ташкентских музеев. Мы искренне благодарим за сотрудничество директора Государственного музея искусств Республики Узбекистан К. А. Ажиметова, главного хранителя Музея М. М. Усманова, заместителя директора по научной работе С. г. Манасян, директора Института востоковедения им. Бируни АН Узбекистана Б. А. Абдухалимова.

У истоков нашего совместного проекта стояла красивая и очень энергичная девушка, Гаянэ Авакян, директор ташкентского «Дома стиля». Именно на ее хрупких плечах лежал тяжелый груз ответственности за громадный объем работы, который в самые короткие сроки должны были выполнить наши узбекские партнеры.

Мы искренне благодарны нашим новым друзьям из Маргелана — замечательному Мастеру Тургунбою Фозилиевичу Мирзаахмедову, Бахрому Мирзаеву и Азамхану Абдулаеву, людям, которые бережно хранят и воссоздают древнее искусство шелкоткачества.

Частью выставки является видеозапись дефиле, поставленного Валентиной Ганибаловой, в 70-х–80-х гг. — одной из ярчайших звезд знаменитого Кировского балета, приглашенной туда вместе с Михаилом Барышниковым. Лауреат ряда престижных балетных конкурсов, образец красоты, артистизма и безукоризненной балетной техники Валентина Ганибалова ныне — известный балетмейстер. Ее судьба и творчество (Валентина Ганибалова родилась и училась в Ташкенте) сами по себе являют образец взаимодействия народов и культур России и Узбекистана.

Прекрасные выставочные видеофильмы — работа молодых и талантливых кинематографистов Татьяны и Александра Соловьевых.

Выставка не состоялась бы без неумной энергии Ефима Резвана, руководителя выставочного проекта. Его основу составили многолетние разработки научного координатора проекта, заведующего Отделом Этнографии

народов Центральной Азии МАЭ РАН, Рахмата Рахимова. В первую очередь его стараниями среднеазиатские текстильные коллекции МАЭ РАН не только тщательно изучались, но и были представлены на выставках в Токио и Санкт-Петербурге.

Подбором экспонатов, множеством замечательных творческих идей выставка обязана Елене Царевой. Ее широкие знания и безупречный вкус известны сегодня далеко за пределами нашей страны. Я хочу поблагодарить всех сотрудников Отдела Этнографии народов Центральной Азии МАЭ РАН, которые внесли значительный вклад в подготовку выставки. Особо следует отметить работу прекрасного реставратора Ольги Жмур и хранителя среднеазиатских коллекций МАЭ Ольги Панариной. Координировали работу по технической подготовке выставки Андрей Мельников и Татьяна Федорова.

Прекрасный образ выставки, каталог, который вы держите сейчас в руках — работа известного петербургского дизайнера Сергея Дужникова. Художник-фотограф Татьяна Федорова много сделала для того, чтобы и сама выставка и ее каталог были насыщены образами и ритмами современной Центральной Азии. Каталог выставки украсила прекрасная статья известного петербургского искусствоведа Антона Успенского.

Выставка планируется как заметное культурное событие. В ее рамках возможно осуществление не только стандартных пресс-конференций, но и тематических семинаров, культурных и общественных акций разного характера. За эту важнейшую область несет ответственность одно из ведущих российских информационных агентств — ИА Росбалт.

В организации выставки принимает участие Отель Кемпински Мойка 22 (Санкт-Петербург), где развернута выставка работ современных узбекских художников. Мы искренне признательны Андрею Исаеву и Светлане Белкиной за открытое и творческое сотрудничество по проекту.

Инициатором выставочного проекта стали Русское Азиатское Общество и Фонд «Форум культуры и искусства Узбекистана», организации, которые объединяют ученых, журналистов, политиков, представителей бизнеса, готовых работать ради последовательного и поступательного развития культурных, политических, экономических отношений России и Узбекистана. Без инициатив Гульнары Каримовой, широких организационных возможностей и творческого азарта Натальи Черкесовой, без тщательности и организованности Ларисы Афоной наша выставка, возможно, так и осталось бы красивой мечтой.

Uzbek culture. The designer adapts his models to the style of the modern generation, using different textures of fabrics, contrasting colours and a mixture of styles.

Thanks to the extensive knowledge and exquisite taste of Elmira Ahmedova we have a superior selection of paintings from the State Museum of Arts of the Republic of Uzbekistan (Tashkent). We would like to express our sincere thanks for fruitful cooperation to K. A. Ajimetov, Director of the Museum, to M. M. Usmanov, its Chief Curator and to S. G. Manasyan, deputy director of the Museum. Our special thanks to B. A. Abdulhalimov, Director of the Biruni Institute of Oriental Studies of the Uzbek Academy of Sciences.

At the origin of our joint project was a beautiful and very energetic woman, Gayane Avakian, director of the Tashkent “Dom Stilya”. It was on her delicate shoulders that the heavy burden of responsibility for this enormous amount of work was laid, work which our Uzbek partners had to do in the shortest amount of time.

We are sincerely grateful to our new friends from Marghelan — the wonderful Master Turgunboi Fozilievich Mirzaahmedov, Bahrom Mirzaev and Azamkhan Abdullaev, people who carefully preserve and restore the ancient art of silk-weaving.

The exhibition also include a video recording of a fashion show staged in the 70–80s by Valentina Ganibalova, one of the brightest stars of the renowned Kirov Ballet, who was invited there along with Mikhail Baryshnikov. Prize-winner at a number of prestigious ballet competitions, the embodiment of beauty, artistry and dancing skills, Valentina Ganibalova has now become a well-known choreographer. Her life and work themselves can serve as an excellent example of interrelations between Russian and Uzbekistan cultures, as Valentina Ganibalova was born in Tashkent and also studied there.

Video records for the exhibition were prepared by young and talented film-makers Tatiana and Alexander Solovyov.

The exhibition would have been impossible without the inexhaustible energy of Efim Rezvan, head of the exhibition project. The project is based on thorough research conducted by Rahmat Rahimov, project coordinator, head of the Department of Central Asia Ethnography of MAE RAS. It is mostly thanks to his efforts that Central Asian textile collections of MAE RAS were not only studied but exhibited in Tokyo and St. Petersburg as well.

Item selection and many creative ideas were provided by Elena Tsareva, whose extensive knowledge and discriminating taste are widely recognized by researchers of many countries. I would like to thank all the employees of Department of Central Asia Ethnography of MAE RAS who made a considerable contribution to organising the exhibition. We should particularly note the work of the excellent restorer Olga Zhmur and the curator of Central Asia collec-

tions of MAE Olga Panarina. The technical preparation was coordinated by Andrey Melnikov and Tatiana Fedorova.

The beautiful portrayal of the exhibition, the catalogue you are reading at the moment, was created by famous Saint-Petersburg designer Sergey Duzhnikov. Photographer Tatiana Fedorova worked hard to adorn both the exhibition and the catalogue with the lively images and rhythms of modern Central Asia. The exhibition catalogue is also adorned with a wonderful article by the famous Petersburg art critic Anton Uspensky (State Russian Museum).

The exhibition is planned as an important cultural event. Its program may involve not only standard press conferences but topical seminars, cultural and social events of various kinds as well. These aspects of the event are supported by one of the leading Russian Information Agencies — ROSBALT.

Assistance in organising the exhibition is provided by The Kempinski Hotel Moika 22 (St. Petersburg), where an exhibition of works by modern Uzbek artists is on display. We are sincerely grateful to Andrei Isaev and Svetlana Belkina for the open and creative cooperation on this project.

The project was initiated by the “Forum of Culture and Art of Uzbekistan” Foundation and Russian Asiatic Society, organizations uniting scholars, journalists, politicians and businessmen eager to work on the consistent and progressive development of cultural, political and economic relations between Russia and Uzbekistan. Without the fantastic initiatives of Gulnara Karimova, the unrivalled managerial abilities and great passion of Natalia Cherkesova, and the accuracy and thoroughness of Larisa Afonina, our dream of this exhibition might never have come true.

Восток всегда манил и завораживал европейцев. Возвращаясь из многолетних странствий, путешественники, отправлявшиеся на Восток за пряностями, тканями или драгоценными камнями, вспоминали песчаные бури, нестерпимо палящее солнце и набег кочевников, но также и удивительную в своей изощренности культуру повседневной жизни. Дома начинались восторженные рассказы о невероятных богатствах и изысканной роскоши, о восточных яствах и чернооких красавицах, о природном разноцветье и музыкальной традиции, столь же необычной для европейца, как и все на Востоке. В Европе передавались легенды о восточном искусстве составления любовных ароматов для умягчения волос, одежды, спален. Ароматы менялись от сезона к сезону вслед за изменением влажности. Путешественники с восхищением рассказывали об удивительных парках, где стояли устланные коврами мраморные павильоны, журчали фонтаны, а цветы подбирались и высаживались таким образом, что в одних местах тончайшие цветочные ароматы были сильны в утреннее, дневное, а в других — в вечернее и ночное время, при свете луны. Причудливые ароматы, музыка, поэзия, изысканная женская красота, тончайшие кушанья и напитки создавали иллюзию райского сада.

Среди самых драгоценных даров Востока Европе были и яркие тончайшие ткани, и восточные миниатюры, которые дарили европейцам отзвуки и ароматы неведомого мира, его музыки, поэзии, танца. Причудливые ткани, готовые обвить стан обольстительных красавиц, казались, рассказывают истории любви. О любви, радостной и печальной, взаимной и отвергнутой, часто рассказывает нам и восточная миниатюра. Это вечная как мир череда счастливых встреч, ярких и многоцветных, и истории неизбежных разлук, исполненных цветами ожидания и печали. Дошедшие до нас образы и цвета, их особые мелодии, ритмы и созвучия сохранили образ этой любви.

Деревянное резное оконце дробит солнечный свет на причудливые арабески. В комнате прохладно, несмотря на редкую даже для этих мест жару на улице. Человек с *калам* в руке склонился над чистым листом бумаги. Это известный врач, которого знают под именем аш-Ширази. Вот он макнул *калам* в чернила, и из-под руки побежала справа налево быстрая арабская вязь:

«Эксперты соглашаются, что следующее нужно хвалить в отношении лица и тела женщины: четыре черных вещи: волосы, ресницы, брови и зрачки; четыре белых вещи: язык, губы, щеки и ягодицы; четыре круглых вещи: лицо, голова, лодыжки и то, что выше их; четыре длинных вещи: шея, стройная фигура, брови и волосы; четыре ароматных

места: нос, рот, подмышки и вульва; четыре широких места: высокий лоб, большие глаза, полная верхняя часть органа и гладкое лицо; единственное узкое место: вульва; четыре маленьких места: рот, руки, ноги и груди».

Представление о красоте менялось от века к веку и от страны к стране. Современной топ-модели было бы неуютно среди красавиц халифского двора¹. Но сегодня, как никогда раньше, мы понимаем, что все в нашей жизни, в том числе и представление о женской красоте, характерное для культуры Запада, является, по существу, результатом длительного взаимодействия культур и цивилизаций. Огромный вклад в эту общую копилку внесен и мусульманской культурой, сыгравшей роль «моста» между Эллинизмом и эпохой Возрождения.

Выдающиеся образцы центральноазиатской книжной миниатюры, дают нам уникальную возможность увидеть Женщину глазами средневекового мусульманского художника и его заказчика — как правило, богатого вельможи, сановника, или даже мусульманского правителя. Над рукописями, украшенными изысканными миниатюрами, в течение нескольких лет, обычно в придворном ателье, трудилась целая группа каллиграфов, миниатюристов, переплетчиков. Такой баснословно дорогой шедевр могли позволить себе заказать только люди очень богатые и знатные.

Илл. / Fig. 1



Europeans have always been allured and charmed with the East. Returning from durable wanderings, the travellers who had set off for the Orient for spicery, textiles or gems recalled not only sand-storms, the unbearably scorching Sun or nomads' raids but also the culture of every-day life amazing in its refinement. When at home already, they used to tell everyone enthusiastically about the fabulous riches and exquisite luxury they saw, about oriental viands and dark-eyed beauties, multi-coloured nature and musical tradition so much unusual for Europeans as everything else in the East. Legends were widely spread in Europe about the oriental art of making love aromas for rubbing in the hair, impregnating clothes and bedrooms. The fragrances changed from season to season following the change in humidity. The travellers were telling their folk excitedly about wonderful parks with carpeted marble pavilions and murmuring fountains, where the flowers were selected and planted in such manner that at some places the most delicate flower aromas were stronger in the morning or by midday, while at the other places they were gorgeous in the evening or at night, by moonlight. The fantastic scents, music, poetry, refined women's beauty, delicious meals and drinks created the illusion of the Garden of Eden.

Among the most valuable gifts of the Orient as presented to Europe were bright fine textiles and Oriental miniatures which conveyed the echoes and aromas of the unknown mysterious world to the Europeans, as well as its music, poetry and dance. The whimsical decorative textiles ready

to embrace the waists of seductive beauties seemed to be telling love stories. The Oriental miniatures are also telling us the stories of love: joyous and doleful, mutual and off cast. This was the world-eternal sequence of happy encounters, striking and multi-coloured, along with the stories of inevitable parting penetrated with the colouring of expectation and grief. The colours that have lived to our days, their special melodies, rhythms and accords have conveyed the image of this love to us.

An intricate carved wooden window is splitting sunlight into fanciful arabesques. It is cool in the room in spite of the fierce heat outside, rare even for this place. A figure with pen in his hand bends over a sheet of white paper. He is a famous physician known as al-Shirazi. Now he dips his *qalam* into the inkpot and quickly knits a line of Arabic running from the left to the right:

“Experts agree that the following should be lauded with regard to the face and body of a woman: four black things: the hair of the head, the eye-lashes, the eye-brows and the dark centre of the eyes; four white things: the tongue, the lips, the cheeks and the buttocks; four round things: the face, the head, the ankles (which should not protrude) and the posterior; four long things: the neck, the figure, the eyebrows and the hair; four fragrant places: the nose, the mouth, the armpits and the vulva; four broad places: a high forehead, large eyes, a full upper part of the body and a smooth face; a single narrow place: the vulva; four small places: the mouth, the hands, the feet, and the breasts”.

The notion of a beauty has continually changed through the ages and from one country to another. A top-model of today would certainly feel herself uncomfortable among the beauties of the calif's court¹. But now as never before we are beginning to understand that everything in our life, including the Western concept of women's beauty, has been formed by centuries of contact with other cultures and civilizations. Muslim culture, which played the unique role of a bridge between Classical Hellenism and the European Renaissance, is a major contributor to this joint treasury of ideas.

Outstanding examples of Central Asian book miniatures, provide us with a unique opportunity to see a woman through the eyes of a Middle Age Muslim painter and his customer — usually a rich nobleman, state officer or even a Muslim prince. Manuscripts decorated with exquisite miniature pictures demanded several years of diligent work of calligraphers, miniature painters and book binders. Only the most rich and noble people could afford buying so fabulously expensive masterpieces.

¹ See below: V. A. Prischepova, “A view from the outside: *urda, jalap, bacha* (by photograph collections of the MAE RAS 1870–1920)”.

¹ См. ниже: В. А. Прищепова, «Взгляд со стороны: *урда, джалап, бача* (по фотоколлекциям МАЭ РАН 1870–1920 гг.)».

Это могли быть серии официальных церемониальных портретов ханов-чингизидов и их жен, как в знаменитой рукописи исторического сочинения Рашид ад-Дина, которая датируется серединой XIV в. (илл. 1–2), или галантная сцена с участием Амира Тимура и его супруги Дикашад, происходящая в роскошной беседке, окруженной ночным садом (илл. 3). Им вторят образы знаменитых литературных персонажей: легендарного древнего правителя Бахрам Гура, чей символический путь пролегает через встречи с семьей принцессами (илл. 4–5) или прекрасной Шакар, отравленной подосланной старухой (илл. 6).

Взгляд придворного художника и заказчика, безусловно, избирателен. Зеркало «искривлено» ровно настолько, насколько это было необходимо для создания «иллюзии райского сада». Впрочем, так же избирателен и взгляд тех, кто оформляет сегодня обложки глянцевого журнала.



Илл. / Fig. 2

Так какими же были «прекрасные избранницы», жившие в цветущих городских центрах Центральной Азии, расположенных вдоль Великого Шелкового пути? Какие они, эти обольстительные восточные красавицы, обвитые тончайшими шелками и умащенные прекрасными ароматами? Женщины играли при местных дворах громадную роль. Утонченные аристократки были прекрасно образованы, без их ведома не решался ни один серьезный политический вопрос. Девочек в мусульманском мире отдавали в начальную школу учиться читать и писать, и среди изображений знаменитой на Востоке любовной пары Лайли и Маджнуна мы встречаем миниатюру, иллюстрирующую их совместное пребывание в школе (илл. 7).

Брак и рождение детей рассматривались в исламе как богоугодное дело и появление на свет многочисленного потомства являлось для мусульманского мужчины несомненным знаком благословения Аллаха. Традиционно почтительным было и отношение к пожилым, умудренным жизненным опытом женщинам. Но, бесспорно, так же, как и европейский мир, мусульманский не смог обойтись без романтического образа женщины-возлюбленной. В изображении любви мужчины и женщины в миниатюрной живописи культура ислама выглядит по большей части весьма целомудренной. Во многих случаях иллюстрируется

символический образ, создаваемый поэтом. Так, например, Алишер Навои сравнивает страдания любви со страданиями голубя, заключенного в тыкву, традиционную мишень на состязаниях по стрельбе из лука. В другом случае поэт сравнивает родинку девушки с мячиком, а ее локоны — с клюшками для игры в поло. Миниатюрист иллюстрирует этот образ стандартным изображением этой игры². В то же время, достаточно легко иллюстрируются и озорные сюжеты о любовном треугольнике, достойные Боккаччо: плотник решил получить доказательства неверности своей жены, и спрятался под кровать; находчивая женщина, обнаружив мужа, с помощью разных уловок выходит из казавшего бы безвыходной ситуации³.

Однако такие сюжеты являются все-таки исключением. Мусульманским авторам принадлежит замечательные поэмы о любви, в которых воспевается высокий образ



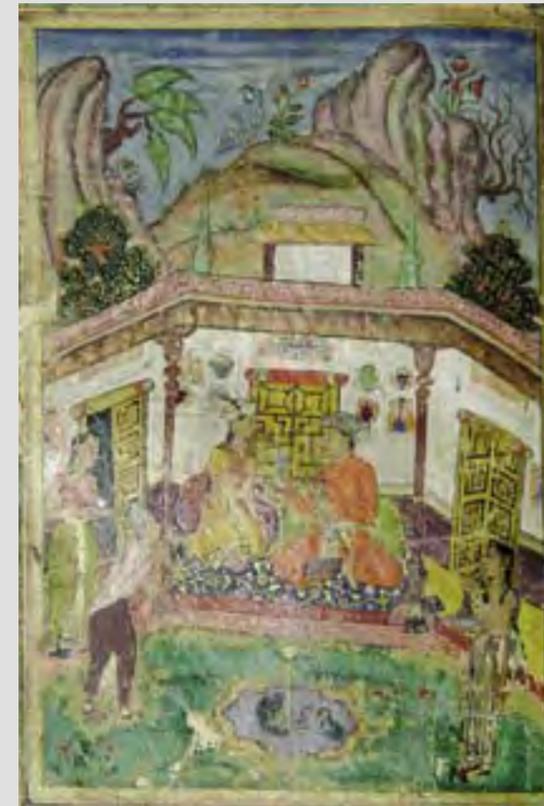
Илл. / Fig. 3

женщины-возлюбленной, в то же время очень земной и понятной. Миниатюрная живопись, иллюстрирующая наиболее знаменитые произведения литературы, сюжетом которых служит любовь мужчины и женщины, последовательно создавала зримый образ прекрасных избранниц. К наиболее известным произведениям подобного рода относятся поэмы «Лайли и Маджнун», «Хосров и Ширин», в некотором роде — «Йусуф и Зулайха», авторами которых являлись наиболее прославленные поэты Востока — Низами, Джами, Амир Хосров Дехлеви и многие другие. Среди миниатюр, украшающих *диваны* этих поэтов, не могут не привлечь внимание образы женщин, отмеченные тонким изяществом (илл. 8). Они выдают

The miniatures could be a series of official ceremonial portraits of Chingizid *khans* and their wives, as in the famous historical work by Rashid al-Din dating back to the 14th century (figs. 1–2), or a gallant scene of Amir Timur and his wife Dikashad in a luxurious pavilion surrounded by night garden (fig. 3). They could also depict famous fictional characters: legendary ancient prince Bahram Gur, whose way was marked with meeting seven princesses (figs. 4–5), or beautiful Shakar, poisoned by a hired old woman (fig. 6).

Certainly both a court painter and his customer had their preferences. The mirror was “adjusted” to create “the Garden of Eden illusion”. But the same can be said about designers of modern glossy magazines.

So who were these “beautiful ladies”, living in the flourishing Central Asian cities along the Silk Road? What kind of women were these alluring Eastern beauties



Илл. / Fig. 5

enlaced in finest silk and enveloped in sweet fragrances? Women played significant part at court. Elegant noblewomen were well educated and no political issue could be solved without their knowledge. Muslim girls were very often sent to primary school. Among the miniature representations of the famous pair Majnun and Layli we often find them depicted sharing a classroom (fig. 7).

Marriage and childbearing were treated in Islam as Godly deeds and the spawn was seen as a sign of Allah’s blessing. Wise elderly women were also traditionally treated with great respect. But indubitably neither European nor Muslim culture could pass over romantic image of a beautiful beloved.

Islam culture generally shows great chasteness when depicting love of a man and a woman in miniatures. In most cases they portray only a symbolic image created by a poet.

For example Mir Ali Shir Nawa’i compares agony of love with sufferings of a dove sealed in a gourd — traditional target in archery competition. The poet also compares a girl’s mole with a ball and her locks — with polo mallet. The miniature painter illustrates this image with a typical depiction of the play². At the same time painters eagerly illustrate frivolous stories of love triangles, rivalling that of Boccaccio — trying to prove his wife’s infidelity the carpenter hides under the bed, but the quick-witted woman manages to finesse her way out of the seemingly desperate situation³.

However such plots are not very typical. Muslim authors created wonderful poems about love, praising the image of beautiful beloved, elevated and sublime, earth born and comprehensible at the same time. Miniatures illustrating well known poems about love consistently created visible image of these beautiful ladies.



Илл. / Fig. 4

Among the most famous works of the kind one can mention the poems “Layli and Majnun”, “Khusraw and Shirin” and also “Yusuf and Zulaykha” authored by such celebrated poets as Nizami, Jami, Amir Khusraw Dihlawi, etc. Miniatures illustrating the poets’ works of art portray delicate and elegant images of women (fig. 8), demonstrating sincere admiration of Muslim painters towards a woman, her grace, her otherness, the particularity of her nature. This admiration distinguishable despite the conventionality of the subject, despite the etiquette rules and certain restrictions (miniatures illustrated the same recognizable episodes) shows the true attitude towards women, unaffected by any religious restraint.

The artist’s admiration for women cannot be veiled even by the peculiarities of the plot of the famous poem “Yusuf and Zulaykha” based on the Qur’anic narrative and rooted in the Biblical story of love of Potiphar’s wife for Joseph. This poem portrays the woman who hungers for a beautiful young slave with a longing which the Qur’an condemned as sinful (fig. 9). The miniaturists had to show the tricks she plays in her desire to seduce Joseph. This image had to be the quintessence of the men’s notions of the evil, danger and misfortune brought by woman, but this negative figure of a famous Egyptian, seducer and sinner, became one of the most vital characters in Muslim literature and miniature painting.

How different is the image of Shirin in the famous poem “Khusraw and Shirin”, the work of several hands in which the heroine is drawn in poetically soft and tender diction. Shirin, the beloved of Persian ruler Khusraw Parviz, is the

² G. Pugachevkova, “On the collection of the miniatures of the Institute of Oriental studies”, *The Collection of the Biruni Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan. Oriental Miniatures. Volume 1: The 14th–17th Centuries* (Tashkent, 2001), p. 16 (даются ссылки на рукописи № 3479, л. 23 г; № 7463, л. 24 г, 54 в).

³ См. миниатюру «Плотник, его жена и ее любовник» к рукописи «Калила ва Димна» («Калила и Димна»), персидская версия Абу ал-Маали Наср Аллаха. 7×9 см, первая половина XV в. Институт востоковедения им. Бируни АН Узбекистана, шифр 3480, л. 75 г. См.: *The Collection of the Biruni Institute*, p. 51.

² G. Pugachevkova, “On the collection of the miniatures of the Institute of Oriental studies”, *The Collection of the Biruni Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan. Oriental Miniatures. Volume 1: The 14th–17th Centuries* (Tashkent, 2001), p. 16 (including links to the manuscripts No. 3479, fol. 23 r; No. 7463, fols. 24 r, 54 v).

³ See: “The Carpenter, His Wife and Her Lover”, miniature to “Kalila wa Dimna” (“Kalila and Dimna”), Persian version by Abu al-Maali Nasr Allah. 7×9 cm. First half of the 15th century. Tashkent Biruni Institute of Oriental Studies, shelf mark 3480, fol. 75 r. See: *The Collection of the Biruni Institute*, p. 51.

неподдельное восхищение мусульманских художников-миниатюристов женщиной, ее грацией, ее «особостью», отличием природного склада от мужского. В этом восхищении, проступающем наружу несмотря на всю условность, этикетность изображаемого, несмотря на известные ограничения в художественной свободе (миниатюры представляют одни и те же узнаваемые читателем эпизоды литературного произведения), можно усмотреть истинное, естественное отношение к женщине, не скованное рамками религиозных ограничений.

Это восхищение не могут затушевать даже особенности сюжета известной поэмы «Йусуф и Зулайха», прославленной многими мусульманскими поэтами. Написанная на коранический сюжет, восходящий к библейскому рассказу о любви жены египетского царедворца Потифара к Иосифу Прекрасному, эта поэма дает далеко не идиллический



Илл. / Fig. 6
Илл. / Fig. 10

ческий образ женщины, томящейся страстью к прекрасному слуге-юноше. Перед художником-миниатюристом стояла задача показать ухищрения Зулайхи, порицаемой в двенадцатой суре Корана (илл. 9). Однако отрицательный образ знаменитой египтянки, образ соблазнительницы и грешницы, стал одним из самых живых и жизненных в литературе и миниатюрной живописи мусульманского Востока, хотя он и должен был являться квинтэссенцией мужских представлений о том, что в женщине является злом, несущим опасность и несчастье.

Совсем иным, поэтичным и мягким, предстает женский образ в не менее знаменитой поэме «Хосров и Ширин», которая неоднократно творчески перерабатывалась многими поэтами Востока. Ширин, возлюбленная персидского царя Хосрова Парвиза, — воплощение лучшего, что есть в женщине, как это представляли себе мужчины в мире ислама. Она скромна и верна, рассудительна и терпелива, и вместе с тем она женственно слаба и прекрасна. В миниатюрах, иллюстрирующих поэмы «Хосров и Ширин», на наш взгляд, в полной мере отражены эти качества женщины, делающие ее столь привлекательной для мужчины. Образ Ширин — яркий образец идеализации женщины, прославления и превознесения ее. Обязательной для иллюстраций к поэме была сцена купания Ширин в ручье, нечаянно подсмотренного Хосровом (илл. 10).

Миниатюрист обычно изображал Ширин обнаженной до пояса, сидящей на самом краю ручья и расчесывающей



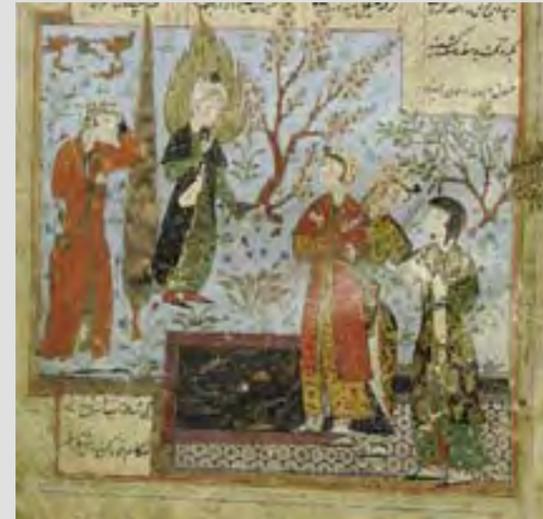
Илл. / Fig. 8

свои длинные черные волосы. Чуть выше изображался Хосров на лошади, который случайно сталкивается с купающейся Ширин и невольно заглядывается на ее красоту.

Исключительно высоким образцом прославления женщины и любви к ней в мусульманской литературе может также считаться сюжет, многократно повторенный разными авторами поэмы о Лайли и Маджнуне. Восходящий к домусульманскому прошлому арабов, он повествует о несчастной любви Маджджуна к Лайли. История с детства влюбленных друг в друга арабских юноши и девушки обладает исключительным эмоциональным воздействием. Маджжун лишается разума, не будучи в состоянии соединиться со своей возлюбленной (отсюда его говорящее имя Маджжун, что на арабском языке означает «Безумный»).

personification of the best that woman can be as imagined by Muslim men. Her modesty and fidelity, reasonableness and patience, her beauty, gentleness and womanly weakness made her image irresistibly attractive to man, and we can easily feel this when looking at the splendid miniatures in medieval manuscripts. She is indeed “la Belle Dame” of the Muslim East, and no painter could help expressing a truly male admiration of her female nature. The episode of Shirin’s bathing in the river when Khusraw occasionally see (fig. 10) her half nude sitting at the bank and combing her long black hair became obligatory for every illustrator of the poem.

Another love story, the unfortunate passion of Majnun and Layli is frequently retold by Muslim poets and represents the absolute ideal of devotion and worship. Dating back to the pre-Muslim era, the story of Majnun and Layli, who have



Илл. / Fig. 9

been in live with each other since their childhood, has a powerful emotional impact. Unable to ally himself with his beloved, Majnun loses his mind (hence the charactonym “Majnun” that translates from Arabic as “insane”). One of the miniatures depicts the scantily clad miserable young man coming to his beloved who reaches her arms to him (fig. 11). Though the image of Layli in this case is subsidiary and is subordinate to the main subject it is still dramatically expressive embodying gentle compassionate love.

These three images of women: the passionate sinner Zulaikha, the perfect Shirin and the gentle Layli, are the three melodic themes in the symphony of love of Muslim medieval poetry and miniature painting. Many generations of men and women at Muslim East have been fostered admiring the images of Middle Age poetry. Though the images of the beauties from miniatures have as little in common with an average Eastern woman appearance as modern top-models have with an average European woman, the most important is the fact that modern men living in Saint-Petersburg, Tashkent, London or Cairo keep dreaming of a passionate, faithful and gentle woman. And today as well as centuries ago one regards his beloved “through the eyes of a prince”, taking no notice of her tomboyish appearance or wrinkles on the dear face, and sees his princess.

Western culture still has not completed its true discovery of the cultural accomplishments of Muslim civilization. These achievements will become even more attractive as it is realized that they compose one of the forgotten foundations of European culture. Fashion collections influenced by traditional Muslim motives are already appearing on the catwalks of important European fashion houses and this is only one confirmation of the growing interest in the charming and delightful world of Muslim culture. It is remarkable that the film coming along with our exhibition includes shots of the miniatures. Middle Age beauties and modern top-models seem to look at each other from different screens.

And again. “Existence is only real when it appears in plasticly expressive forms, when it possesses style”⁴, wrote Boris Paramonov, discussing the views of Russian philosophers Konstantin Leontev and Alexei Losev. From this point of view,



Илл. / Fig. 7
Илл. / Fig. 11

На одной из миниатюр полунагой несчастный юноша приходит к своей возлюбленной, в отчаянии простирающей к нему руки (илл. 11). В данном случае изображение посетившей его Лайли носит как бы второстепенный, подчиненный характер, что не исключает высокой выразительности женского образа, олицетворяющего тихую сострадательную любовь.

Итак, средневековая мусульманская поэзия и книжная миниатюра донесли до нас три главных женских образа: страстной грешницы Зулайхи, верной, рассудительной и терпеливой Ширин и сострадательной Лайли. На образах великой средневековой поэзии воспитывались и воспитываются сегодня многие поколения мужчин и женщин, живущих на мусульманском Востоке. И пусть внешний облик красавиц, изображенных на миниатюрах, был так же далек от облика обычной восточной женщины, как далек образ современных топ-моделей от облика средней жительницы европейских городов. Важно другое: сегодняшние мужчины, живущие в Санкт-Петербурге и Ташкенте, Лондоне и Каире продолжают мечтать о женщине страстной, верной и сострадательной. Так было и будет всегда. Сегодня мы также, «глазами принца», смотрим на своих возлюбленных, не замечая ни девчоночьей неуклюжести, ни морщинок на родном лице. Мы просто видим свою принцессу.

Европоцентристской культуре еще предстоит пережить подлинное открытие достижений мусульманской цивилизации, достижений тем более привлекательных, что они составляли одну из забытых первооснов европейской культуры. Периодическое появление на подиумах крупнейших домов высокой моды коллекций, навеянных традиционными мусульманскими мотивами, лишь одно из подтверждений этого. Замечательно, что создатели фильма, являющегося частью нашей выставки, включили в него фрагменты миниатюры. Кажется, что средневековые красавицы и современные модели смотрят друг на друга с разных экранов.

И еще. «Бытие подлинно лишь тогда, когда оно является в пластически выразительных формах, когда оно обладает стилем»⁴ — писал Борис Парамонов, рассуждая о взглядах русских философов Константина Леонтьева и Алексея Лосева. С этой точки зрения мусульманская книжная миниатюра это — торжество стиля, выражающего самую сущность бытия, сущность эпохи, когда искусство в своих высших проявлениях было, безусловно, столь же элитарным, как и европейский рыцарский (куртуазный) роман. Торжеством стиля, без сомнения, является и авангард, постулирующий, с одной стороны, разрушение основ «старой эстетики», гибнущей в огне социальных взрывов начала XX в., а с другой, — возврат к архетипам, к народной культуре. Последнее было замечательно продемонстрировано выставочным проектом «Авангард и его русские источники» (Государственный Русский Музей, 1993).

Традиционные среднеазиатские шелка, чьи краски и узоры столь же «архетипичны», как «архетипичен» самый миф, составляют основу стиля Центральной Азии. В этом отношении они выражают самую суть бытия, создают его видимый образ, придают бытию «пластически выразительную форму». Этого не могли не почувствовать русские художники, увидевшие среднеазиатские шелка и в России, и, в первую очередь, на улицах среднеазиатских городов. Архетип, к которому стремился авангард,

предстал здесь в первородных, незамутненных формах. «Мною пройдено все, что мог дать Запад для настоящего времени [...] Теперь я отряхну прах от ног своих и удаляюсь от Запада [...] Мой путь — к первоисточнику всех искусств, к Востоку»⁵, писала Наталья Гончарова. Так среднеазиатские шелка — *хафтранги* — «семицветные» — оказались одним из источников русского авангарда.

Шелк неотделим от женщины, от представления об изысканной женской красоте, о восточной неге, об ароматах любви. В нашем выставочном проекте доминирует образ женщины, живой образ восточной женщины и обольстительный женский образ из «Грез о Востоке». Оба этих, столь разных образа, объединяет шелк. Его цвета и рисунки отсылают к древнейшим мифологическим построениям, к витальности и радости, к идеям плодородия и продолжения жизни, неотделимым от женщины.

Женщины — «это серебряные шарфы, на которые мы кладем золотые яблоки»⁶. Эти шарфы из шелка, серебряного шелка.

* Эта статья задумывалась в связи с выставкой «Pages of Perfection. Islamic Paintings and Calligraphy from the Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg», прошедшей с большим успехом в Париже, Нью-Йорке и Зальцбурге. Тогда этот текст, написанный мной совместно с Ириной Петросян, так и не увидел свет. И хотя настоящая статья написана на совершенно другом материале, и в связи с этим из текста исключены фрагменты, над которыми мы работали совместно, я хочу поблагодарить Ирину Петросян за совместную и плодотворную работу много лет назад.

Иллюстрации:

Илл. 1. «Бартан—Бахадур и его жена Синигул—Фуджин», миниатюра к «Джами' ат—таварих» («Собрание летописей»). Размер миниатюры: 12,5×13,5 см. Самаркандская бумага, середина XIV в. Институт востоковедения им. Бируни АН Узбекистана, шифр 1620, л. 49 г.

Илл. 2. «Угедай—хан и его жена Туракин», миниатюра к «Джами' ат—таварих». («Собрание летописей»). Размер миниатюры: 9,4×9,8 см. Самаркандская бумага, середина XIV в. *Ibid.*, л. 108 г.

Илл. 3. «Амир Тимур и его жена Дикашад», миниатюра к «Зафар-наме» («Книга побед»). Размер миниатюры: 18,5×15 см. Самарканд, 1629 г. Институт востоковедения им. Бируни АН Узбекистана, шифр 4472, л. 152 г.

Илл. 4. «Бахрам с татарской принцессой в розовом дворце во вторник», миниатюра к «Хамса» («Пятерица») Низами Гянджави. Размер миниатюры: 12×8 см. Шираз, середина XV в. Институт востоковедения им. Бируни АН Узбекистана, шифр 3317, л. 318 в.

Илл. 5. «Бахрам (?) с красавицей», миниатюра к «Хамса» («Пятерица») Низами Гянджави. Размер миниатюры: 18×12,5 см. Около сентября 1623—24 гг. Институт востоковедения им. Бируни АН Узбекистана, шифр 3481, л. 121 в.

Илл. 6. «Шакар, отравленная подосланной старухой», миниатюра к «Хамса» («Пятерица») Амира Хосрова Дехлеви. Размер миниатюры: 12×8 см. Шираз, середина XIV в. Институт востоковедения им. Бируни АН Узбекистана, шифр 3317, л. 243 г.

Илл. 7. «Лайли и Кайс в школе», миниатюра к «Хамса» («Пятерица») Амира Хосрова Дехлеви. Размер миниатюры: 8,5×13 см. Шираз, середина XV в. *Ibid.*, л. 12 в.

Илл. 8. «Твоя родинка», иллюстрация к стихотворным строкам: «Твоя родинка делает тебя еще прекрасней, // хотя в написании слова *хатт* («родинка») используется только одна точка», миниатюра к «Навадир ал—Нихайа» («Редкость прекрасного») Амира Низам ад—Дина Алишера Навои. Размер миниатюры: 10,5×12 см. Герат, последняя четверть XV в. Институт востоковедения им. Бируни АН Узбекистана, шифр 1995, л. 97 в.

Илл. 9. «Зулайха застыла, восхищенная красотой Йусуфа», миниатюра к «Хафт Ауранг» («Семь звезд»). Размер миниатюры: 12×13 см. 1587 г. Институт востоковедения им. Бируни АН Узбекистана, шифр 3478, л. 242 в.

Илл. 10. «Хосров и купающаяся Ширин», миниатюра к «Хамса» («Пятерица»). Размер миниатюры: 15×15 см. Около 1665 г. Институт востоковедения им. Бируни АН Узбекистана, шифр 662, л. 39 в.

Илл. 11. «Маджнун и Лайли», миниатюра к «Гара'иб ас—Сигар» («Чудеса детства») Амира Низам ад—Дина Алишера Навои. Размер миниатюры: 9,7×17 см. Герат, начало XVI в. Институт востоковедения им. Бируни АН Узбекистана, шифр 7463, л. 103.

Muslim book miniatures are a triumph of style, expressing the very essence of being, the essence of an era when art in its highest manifestations was undoubtedly as elitist as the European knightly (courtly) romance.

The avant—garde is also a triumph of style, which postulates on the one hand the destruction of the foundations of the “old aesthetic”, which perished in the fire of social explosions of the beginning of the 20th century, and on the other hand a return to archetypes, to folk culture. This last aspect was wonderfully demonstrated by the exhibition project “The Avant-Garde and its Russian Sources” (State Russian Museum, 1993).

Traditional Central Asia silks, whose colours and patterns are as “archetypal” as myths themselves are “archetypal”, make up the basis of the style of Central Asia. They express the very essence of existence, create its visible image, and provide existence with a “plastically expressive form”. The Russian artists who saw Central Asian silks both in Russia, and above all on the streets of Central Asian cities, could not help but feel this. The archetype which the avant—garde strives towards appeared here in its original, unclouded forms. “I have studied everything that the West can give for now [...] Now I shake the dust from my feet and leave the West [...] My path is to the original source of all arts, to the East”⁵, wrote Natalya Goncharova. In this way, Central Asian silks — *haftrangi* — “seven coloured” were one of the sources of the Russian avant—garde.

Silk is inseparable form women, from the idea of exquisite womanly beauty, eastern luxury, and the aromas of love. In our exhibition project, the image of the woman dominates, the living image of the eastern woman and the seductive image of woman from “dreams of the East”. Both these images, which are so different, are united by silk. Its colours and patterns refer to ancient mythological systems, to vitality and joy, to ideas of fertility and continuation of life, which are inseparable from women.

Women “are silver scarves on which we put golden apples”⁶. They are scarves of silk, silver silk.

*This article was conceived in the context of the “Pages of Perfection. Islamic Paintings and Calligraphy from the Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg” exhibition that was a great success in Paris, New York and Salzburg. Unfortunately the text written in cooperation with Irina Petrosyan was not published that time. Though the present article is based on new material and thus the parts we worked together on were excluded from the text, I still would like to thank Irina Petrosyan for her cooperation and fruitful work of years ago.

Illustrations:

Fig. 1. “Bartan-Bahadur and His Wife Sinigul-Fudjin”, miniature to “Jami' al-Tawarih” (“The Collected Annals”) by Fadl Allah Rashid al-Din b. Imad al-Dawla. Miniature size: 12.5×13.5 cm. Samarqand paper, mid of the 14th century. Tashkent Biruni Institute of Oriental Studies, shelf mark 1620, fol. 49 r.

Fig. 2. “Ugeday-khan and His Wife Turakine”, miniature to “Jami' al-Tawarih” (“The Collected Annals”) by Fadl Allah Rashid al-Din b. Imad al-Dawla. Miniature size: 9.4×9.8 cm. Samarqand paper, mid of the 14th century. *Ibid.*, fol. 108 r.

Fig. 3. “Amir Timur and His Wife Dikashad”, miniature to “Zafarname” (“The Book of Victories”) by Sharaf al-Din ‘Ali Yazdi. Miniature size: 18.5×15 cm. Samarqand, 1629. Tashkent Biruni Institute of Oriental Studies, shelf mark 4472, fol. 152r.

Fig. 4. “Bahram with a Tatar Beauty in the Pink Palace on Tuesday”, miniature to “Khamsa” (“Quintet”) by Amir Khusraw Dihlawi. Miniature size: 12×8 cm. Shiraz, mid of the 14th century. Tashkent Biruni Institute of Oriental Studies, shelf mark 3317, fol. 318 v.

Fig. 5. “Bahram (?) with a Beauty”, miniature to “Khamsa” (“Quintet”) by Nizami Ganjawi. Miniature size: 18×12.5 cm. Dated by 1623—24. Tashkent Biruni Institute of Oriental Studies, shelf mark 3481, fol. 121 v.

Fig. 6. “Poisoned Shakar and an Old Woman”, miniature to “Khamsa” (“Quintet”) by Amir Khusraw Dihlawi. Miniature size: 12×8 cm. Shiraz, mid of the 14th century. Tashkent Biruni Institute of Oriental Studies, shelf mark 3317, fol. 243 r.

Fig. 7. “Layli and Qays at School”, miniature to “Khamsa” (“Quintet”) by Amir Khusraw Dihlawi. Miniature size: 8.5×13 cm. Shiraz, mid of the 14th century. *Ibid.*, fol. 12v.

Fig. 8. “Your Birthmark”. Illustration to the verses “Your birthmark beautifies your face even more // Though in the word *khatt* (‘birthmark’) only one dot is used”, miniature to “Nawadir al-Nihaya” (“The Rarity of Perfection”) by Amir Nizam al-Din Ali Shir Nawa'i. Miniature size: 10.5×12cm. Herat, last quarter of the 15th century. Tashkent Biruni Institute of Oriental Studies, shelf mark 1995, fol. 97 v.

Fig. 9. “Zulaykha Frozen Seeing Beauty of Yusuf”, miniature to “Haft Awrang” (“Seven Stars”) by ‘Abd al-Rahman al-Jami. Miniature size: 12×13 cm. Dated by 1587. Tashkent Biruni Institute of Oriental Studies, shelf mark 3478, fol. 242 v.

Fig. 10. “Khusraw and Shirin Bathing”, miniature to “Khamsa” (“Quintet”) by Nizami Ganjawi. Miniature size: 15×15 cm. Ca. 1665. Tashkent Biruni Institute of Oriental Studies, shelf mark 662, fol. 39 v.

Fig. 11. “Majnun and Layli”, miniature to “Gara'ib al-Sigar” (“Wonders of Childhood”) by Amir Nizam al-Din Ali Shir Nawa'i. Miniature size: 9.7×17 cm. Herat, beginning of the 16th century. Tashkent Biruni Institute of Oriental Studies, shelf mark 7463, fol. 103 r.

⁴ Б. Парамонов, *Конец стиля* (Санкт-Петербург—Москва, 1999), с. 109.

⁵ Н. Гончарова, «Предисловие к каталогу выставки. 1913», *Мастера искусства об искусстве* (Москва, 1970), vii, с. 487.

⁶ И. П. Эккерман, *Разговоры с Гёте* (Москва, 2003), с. 321.

⁴ B. Paramonov, *The End of Style* (St. Petersburg—Moscow, 1999), p. 109.

⁵ N. Goncharova, “Preface to the exhibition catalogue 1913”, *Masters of Art About Art* (Moscow, 1970), vii, p. 487.

⁶ I. P. Eckermann, *Conversations with Goethe* (Moscow, 2003), p. 321.

Бухара—Петербург: шёлковый путь для дома Романовых

(историко-культурный портрет коллекций МАЭ РАН)

Бухара на протяжении своей истории собрала вокруг себя столько эпитетов, что, кажется, ни один город на Востоке не может сравниться с ней. Как один из древнейших и прекраснейших городов Средней Азии, сконцентрировавшей шедевры мусульманского монументального зодчества, Бухара снискала славу Благородной и Священной. Город, как и Самарканд, прославлен также в выражениях «Жемчужина Востока» и «Мать городов» (илл. 1). В дошедшем до нас фрагменте *касида*¹ основоположника классической персидско-таджикской поэзии Рудаки (ум. 941 г.) Бухара, где «листьев шум» и «пернатых звон», уподобляется «небесному своду». С именем этого города связана судьба многих выдающихся ученых и мыслителей, поэтов, прославивших всемирно известную поэзию на фарси, а также мастеров изысканных форм и утонченных узоров, создававших прекрасные образцы ажурной резьбы и росписи по *ганчу* (алебастру) и дереву, изразцовые облицовки зданий, нарядные ковры и художественные ткани, непревзойденную керамику, золотое шитье и другие сокровища. На кладбищах Благородной Бухары нашли упокоение сотни праведников и угодников Божьих, мусульманских подвижников и ученых. На протяжении многих веков Бухара сохраняет за собой славу одного из главных центров мусульманского богословия в регионе. Все это породило поговорку, которая в русском переводе гласит: «Во всем мире свет нисходит с небес, а в Бухаре он восходит от земли».

Бухара — это не просто название прославленного своей историей города. Во многом она и обобщенный образ всего региона в центре Азии. Говорят же: «бухарские евреи» или «бухарские арабы», имея в виду евреев и арабов как собственно Бухары, так и Центральной Азии в целом. По известным автору сведениям, выходцы из самых разных районов этого региона, даже из Кашгарии, в арабских странах Персидского Залива, часто называли себя бухарцами. Так или иначе, было совершенно очевидно, что кто из завоевателей получит контроль над Бухарой, тот получит контроль и над всей Центральной Азией («Большой Бухарой»).

Для завоевателя в Центральной Азии много соблазнов. Умеренный климат, альпийские луга, изобилие вод создают исключительно благоприятные условия для подвижного кочевого хозяйства. На протяжении веков обитатели юрт, кочевники тюрко-монголы из соседних степных районов шли сюда волнами, постепенно оседая и растворяясь, таким образом, в культуре пашен, книг и городов. Географическое положение района в центре Азии, его военно-стратегическое значение, ископаемые богатства и богатейшие источники сельскохозяйственного сырья

издавна рождали соперничество крупнейших держав. Во второй половине XIX в. соперничество за влияние в этом районе мира шло главным образом между Англией и Россией. Понятно, что Россия стояла ближе к цели. Волго-каспийская водная артерия и степные караванные пути связывали русские княжества и Центральную Азию еще со времен образования в 889 г. государства Саманидов со столицей в Бухаре. Эти пути позволяли России поддерживать весьма содержательные торгово-экономические связи с этим районом мира. Позже, с середины XVI века, торговые и посольские связи между Россией и Бухарой приобрели планомерный характер. В период между 1801 и 1818 гг. *эмир* Бухары отправил в Россию шесть посольств, а в течение 1830–1843 гг. — четыре. В 30-х и 40-х годах девятнадцатого столетия в Бухару начали все чаще приезжать русские ученые, царские чиновники и целые миссии². Все больше возрастала интенсивность торговых отношений. Из Бухары в Россию ввозили хлопковая пряжа, ткани, меха, ковры и т.д. Бухара получала из России юфть, медь, железо, красители, хлопчатобумажные изделия, сукно, металл в изделиях. Все это давало России значительные преимущества в соперничестве с Англией за влияние в Центральной Азии.

Понятно, что царская Россия не могла удовлетвориться достигнутым. Ей нужно было стоять в Бухаре твердой ногой и наращивать усилия для укрепления своего присутствия в регионе. Это было необходимо, как минимум, для того, чтобы разрешить пропуск неограниченного количества русских купцов и транзит российских товаров в Кабул, а оттуда — в Индию.

Илл. / Fig. 1



Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН
http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/06/oriental_dreams/
© МАЭ РАН

Bukhara—Petersburg: the Silk Road for the House of the Romanovs

(historical and cultural portrait of the Kunstkamera collections)

Throughout its history, Bukhara gathered so many epithets that it seems that not a single city in the East can compare with it. As one of the most ancient and beautiful cities of Central Asia, with a concentration of masterpieces of Muslim monumental architecture, Bukhara gained the reputation of a Noble and Sacred city. The city, like Samarqand, was also glorified in the expressions “Pearl of the Orient” and the “Mother of Cities” (fig. 1) In the fragment of the *qasida*¹ by the founder of classical Persian-Tajik poetry Rudaki (died 941 AD) which has come down to us, Bukhara is where the “rustle of leaves” and “noise of birds” are likened to the “vault of heaven”. The lives of many outstanding scholars and thinkers are linked with the name of this city, poets who won worldwide fame in Farsi, and also masters of exquisite forms and refined patterns, who created beautiful forms of wood engraving and inscriptions on *ganch* (alabaster) and wood, tiles of buildings, elegant rugs and artistic fabrics, unsurpassed ceramics, gold embroidery and other treasures. In the cemeteries of Noble Bukhara, hundreds of righteous men and saints have found rest, Muslim ascetics and scholars. Over many centuries, Bukhara has preserved the glory of one of the main centre of Muslim theology in the region. All this gave rise to a saying which can be translated as “All over the world light comes down from the heavens, but in Bukhara it rises up from the earth”.

Bukhara is not just the name of a city famous for its history. In many ways, it is also a generalised image of the entire region in the centre of Asia. When people say Bukhara Jews or

Bukhara Arabs, they mean Jews and Arabs both of Bukhara and of Central Asia in general. According to information possessed by the author, natives from the most varied areas of this region, even from Kashghariya, in the Arab countries of the Persian Gulf, often called themselves Bukharians. In any case, it was quite clear that the conqueror who gained control over Bukhara would also receive control over all of Central Asia (“Greater Bukhara”).

There are many temptations for the conqueror in Central Asia. The moderate climate, the Alpine meadows and the abundance of water create exclusively favourable conditions for nomadic farming. Over many centuries, yurt-dwellers, Turkic-Mongol nomads from neighbouring steppe regions came here in waves, gradually settling down and being absorbed into the culture of farming, books and cities. The geographical position of the region in the centre of Asia, its military and strategic importance, the minerals and rich sources of agricultural material gave rise to rivalry between major powers a long time ago. In the second half of the 19th century, the main rivalry for influence in this part of the world was mainly between the British Empire and Russia. It is clear that Russia was closer to the goal. The Volga-Caspian water-way and the steppe caravan roads had connected Russian principedoms and Central Asia since 889, with the formation of the Samanid state with the capital in Bukhara. These roads allowed Russia to keep very important trade and economic ties with this part of the world. Later, in the middle of the 16th century, trade and ambassadorial ties between Russia and Bukhara became regular. In the period between 1801 and 1818, the *emir* of Bukhara sent six embassies to Russia, and four from 1830–1843. In the 1830s and 1840s, an increasing number of Russian scholars, Tsarist officials and entire missions began to come to Bukhara². The intensity of trade relations increased. Cotton thread, fabrics, furs, rugs etc. were imported to Russia from Bukhara. From Russia, Bukhara received leather, copper, iron, dyes, cotton items, cloths and metal items. All this gave Russia significant advantages in the rivalry with the British Empire for influence in Central Asia.

It is clear that Tsarist Russia could not be satisfied with what it had achieved. It needed a firm foothold in Bukhara and increased efforts to strengthen its presence in the region. This was necessary at least to allow an unrestricted number of Russian merchants and transit of Russian goods to Kabul, and from there to India. Among other things, Russia was forced to supporting dynamic development of trade and economic relations with Central Asia by the demand for cotton from there for its cotton industry. However, the main stimulus for Russian relations with Bukhara to move from the sphere of mutual trade and embassies to colonial policy was its considerable alarm about British advancement

¹ *Qasida* is a poetic genre involving a ceremonial ode with a single rhyme.

² See B. G. Gafurov, *History of the Tajik People* (Moscow, 1964), ii/2 p. 80.

К поддержанию динамичности в развитии торгово-экономических отношений с Центральной Азией Россию, кроме всего прочего, принуждала потребность в тамошнем хлопке для ее хлопчатобумажной промышленности. Однако основным возбудителем переноса Россией отношений с Бухарой из сферы взаимных торговых и посольских в плоскость колониальной политики было сильное ее беспокойство продвижением Англии к границам Бухары. В российском Военном Министерстве уже не оставалось сомнений, что единственный способ помешать англичанам — немедленный захват Центральной Азии военной силой и прокладывание военно-политического пути в самое сердце бухарских владений. В период с 17 мая 1865 по 2 июня 1868 г. царскими войсками один за другим были взяты Ташкент, Ходжент, Самарканд, Шахр-и Сябз, а 23 июня 1868 г. был подписан мирный договор России

К 80-м годам ежегодно из эмирата на рынки центральной России вывозилось до 900 тыс. пудов хлопка, до 200 тыс. пудов шерсти, до 750 тыс. штук каракуля, до 60 тыс. пудов шёлковых изделий, а также много сушеных фруктов, пряжи, выбойки, лисьих шкур, полушёлкового текстиля (*адрас*), до 10 пудов халатов. На бухарский рынок из России поступали, главным образом, мануфактурные товары (до 22 тыс. кип), железо и металлические изделия (до 237 тыс. пудов), сахар и конфеты (до 100 тыс. пудов), фарфор, бумага, москательные товары и др.³ Бухарский рынок сыграл большую роль в реализации русских фабричных изделий в Афганистане, Индии и других азиатских странах. Установление новых отношений между Бухарой и Россией в конечном итоге носило взаимовыгодный характер (илл. 4–5). Поездки эмира Абдул Ахад-хана (прав. 1885–1910) по железной дороге

to the borders of Bukhara. At the Russian War Ministry, there was already no doubt that the only way to stop the British was to seize Central Asia by military force and establish a military and political road to the very heart of the Bukhara possessions. In the period from 17 May 1865 to 2 June 1868, the Tsarist troops took Tashkent, Khujand, Samarqand and Shahr-i Syabz one after another, and on 23 June 1868 a peace treaty was signed between Russia and Bukhara.

The military campaign to Bukhara did not originally envisage its complete conquest. As a result of the establishment of the Russian protectorate of Bukhara in 1885, the Russian Imperial Political Agency (RIPA) was founded there, and in 1895 the Khanate was included in the Russian customs district (figs. 2–3).

The inclusion of Bukhara in the Russian Empire allowed the *emir* to solve numerous domestic problems, and led

dry salted goods and others³. The Bukhara market played an important role in the sale of Russian fabrics in Afghanistan, India and other Asian countries.

The establishment of new relations between Bukhara and Russia ultimately became mutual (figs. 4–5). The journey of *emir* Abdul Ahad-Khan (ruled in 1885–1910) by railway for treatment at Zheleznovodsk and Kislovodsk opened the path to him to Petersburg. With the opening of the railway to Orenburg, personal relations between the *emir* and the Russian court and important representatives of the palace bureaucracy received a new stimulus. The activation of these contacts led to the *emir* soon becoming a general from the cavalry of the Russian army, and he received a court title of general-adjutant, and received the title of the honoured Cossack ataman of the Tver Cossack troops. A cavalier of the highest Russian orders, including the highest of



Илл. / Fig. 2



Илл. / Fig. 3



Илл. / Fig. 4



Илл. / Fig. 5

с Бухарой. Военный поход на Бухару первоначально не предполагал ее окончательного завоевания. В результате установления российского протектората над Бухарой в 1885 г. там было учреждено Российское Императорское политическое агентство (РИПА), а в 1895 г. ханство было включено в русскую таможенную черту (илл. 2–3).

Включение Бухары в состав Российской империи позволило эмиру решить множество внутренних проблем и привело к большим изменениям во всем регионе. Этому в значительной степени способствовало интенсивное строительство железных дорог, открытие регулярного судоходства на Аральском море и по Аму-Дарье. Подданные России получили право по своему усмотрению строить в Бухаре караван-сарай, промышленные заведения, торговые лавки, дома и целые поселения, иногда, городского типа. Быстрыми темпами стал развиваться товароборот. Бухарский эмират представлял собой узловой пункт между Индией, Афганистаном и Ираном, считался одним из важных центров торговли со многими странами Азии. К концу XIX в. ежегодный оборот бухарского рынка с нижегородским, московским и другими рынками значительно возрос. Русские товары на бухарском рынке стали постепенно вытеснять англо-индийские изделия.

для лечения в Железноводске и Кисловодске, открывали ему путь в Петербург. С открытием железной дороги на Оренбург, личные сношения эмира с русским двором и виднейшими представителями дворцовой бюрократии получили новый импульс. Активизация этих контактов привела к тому, что вскоре эмир стал генералом от кавалерии русской армии, получил придворное звание генерал-адъютанта и удостоился звания почетного казачьего атамана Тверского казачьего войска. Кавалер высших русских орденов, в том числе Высочайше пожалованных орденов Александра Невского, осыпанного бриллиантами, Святого Станислава первой степени с алмазными украшениями, святой Анны первой степени, он сделался шефом 5-го Оренбургского казачьего полка. Ближайший помощник эмира по управлению страной *кушбеги* Мухаммад-бий также был награжден саблей с алмазными украшениями (стоили эти алмазы 4495 золотых рублей)⁴. Наследник эмира имел чин полковника русской армии, придворное звание флигель-адъютанта. У самого эмира был титул «светлости». О весе и значимости эмира Бухары в российском обществе говорит то обстоятельство, что он обзавелся значительной собственностью в европейской России. Ему принадлежали дача-дворец

to major changes in the entire region. This was to a large degree enabled by the intensive building of railways, the opening of regular shipping on the Aral Sea and the Amu-Darya. Russian subjects received the right to build caravan-sarays in Bukhara at their discretion, industrial establishments, retail shops, houses and entire settlements, sometimes of a city kind. Trade turnover developed at a fast rate. The Bukhara Emirate was a central point between India, Afghanistan and Iran, and was considered one of the main trade centres with many Asian countries. By the end of the 19th century, the yearly turnover of the Bukhara market with the Nizhny Novgorod, Moscow and other markets increased significantly. Russian goods at the Bukhara market gradually began squeezing out English and Indian goods. By the end of the 1880s, from the Emirate to the markets of Central Russia, there was export of up to 900,000 poods (16.38 kg) of cotton, up to 200,000 poods of wool, up to 750,000 pieces of Astrakhan fur, up to 60,000 poods of silk items, and also a great deal of dried fruit, thread, prints, fox fur, half-silk textiles (*adras*), and up to 10,000 poods of robes. The main goods which came to the Bukhara market from Russia were textile goods (up to 22,000 piles), iron and metal items (up to 237,000 poods), sugar and sweets (up to 100,000 poods), porcelain, paper,

the granted orders, Alexander Nevsky, covered in diamonds, St. Stanislav of the first degree with diamonds, St. Anna of the first degree, he became the chief of the 5th Orenburg Cossack troops. The close aid of the *emir* in ruling the country, Kushbegi Muhammad-biy, was also awarded a sabre with diamonds (these diamonds cost 4,495 gold roubles)⁴. The *emir's* heir had the rank of colonel of the Russian army, and the court title of aide-de-camp. The *emir* himself had the title of “lordship”. The importance and weight of the *emir* of Bukhara in Russian society is shown by the fact that he acquired significant property in European Russia. He owned a palace dacha in the Crimea, dachas in Zheleznovodsk and Kislovodsk, and a house in Petersburg. It was apparent for all to see that the Bukhara *emirs* “in the eyes of the Tsarist bureaucracy were crowned heads standing above the great princes of Russia”⁵. They founded a number of Bukhara orders, both made from humble metal and gold stars covered in diamonds. The weight of the Bukhara ruling house in Russian financial spheres was very important. The capital of the *emir* in the State Bank of Russia came to 27 million gold roubles. Around 7 million was kept in private banks. The Emirate held third place in the world in export of astrakhan fur. In Petersburg, the *emir's* opinion was taken

³ *Ibid.*, сс. 192–193.

⁴ *Ibid.*, с. 180.

³ *Ibid.*, pp. 192–193.

⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁵ *History of the Peoples of Uzbekistan* (Tashkent, 1947), II, p. 407.

в Крыму, дачи в Железноводске и Кисловодске, дом в Петербурге. По всему видно было, что бухарские эмиры «в глазах царской бюрократии являлись коронованными особами, стоящими выше русских великих князей»⁵. Ими были учреждены ряд бухарских орденов, представлявших собой как скромные медали, так и осыпанные бриллиантами золотые звезды. Весьма значительным был вес бухарского правящего дома в русских финансовых сферах. Капиталы эмира в Государственном Банке России составляли 27 млн. рублей золотом. Около 7 млн. хранилось в частных банках. Эмират занимал третье место в мире по экспорту каракуля. В Петербурге с мнением эмира считались. Между эмиром и Александром II шла переписка. Приезжая в Россию, в Москве он останавливался в Кремле, а в столице — в Зимнем дворце (илл. 6–7) Император придерживался убеждения, что наследники эмира — будущие претенденты на престол, должны обучаться в Петербурге. По этому поводу в личном письме к эмиру в 1879 г. Александр II писал: «Это должно упрочить дружественные отношения [курсив мой — Р. Р.] между Россией и Бухарой и принести существенную помощь»⁶.

Относительно перспектив развития отношений с Бухарой в разных российских ведомствах существовали разные мнения, временами разгоралась жесткая полемика, но до октября 1917 г. эмир продолжал чеканить монету. Его имя провозглашалось на общественной пятничной молитве. Он содержал собственную армию. Все это придавало эмиру внешний вид независимого мусульманского владетеля.

Сложившуюся ситуацию источники часто связывают с явлением, которое можно называть эффектом *тартука*, т.е. подарков и подношений⁷. За несколько десятилетий нахождения под властью России бухарские правящие круги успели вполне убедиться, что в сношениях с русскими властями одаривания государственных чиновников и сановников весьма полезны и действенны. Поэтому, не только каждое русское посольство к эмиру содержало на его счет и щедро одарялось лошадьми с дорогостоящей сбруей, коврами, халатами и пр., но и все представители царской бюрократии и армии во время служебных поездок по ханству тоже целиком содержались на средства эмира или его чиновников на местах. В 1910 г. последовало «высочайшее соизволение» на запрещение принимать подарки от эмира всем лицам, состоявшим на государственной службе. При этом была сделана оговорка, согласно которой эмир мог «подносить лишь произведения своей страны и притом в небольшом количестве». Но даже это «высочайшее соизволение», объявленное через сенат, носило пометку «распубликованию не подлежит», и под видом «произведений ханства» эмир продолжал дарить в Петербурге бриллианты, которые нигде в ханстве не добывались⁸.

В составе отгружаемых петербургской элите даров были породистые верховые лошади в богатом убранстве из золота, серебра, бархата и шёлка. Количество дарственных скакунов иногда доходило до трех и более десятков. Другую часть *тартуков* составлял центральноазиатский текстиль в виде роскошных шёлковых, полушёлковых, бархатных и других тканей (илл. 8–9). Многими десятками преподносились также вышитые золотом и серебром халаты, представлявшие собой чудо

бухарского золотошвейного искусства. В числе подарков были уникальные образцы клинкового оружия, исполненные в золоте, серебряные, золотые или осыпанные бриллиантами и алмазами ордена «Восходящей Звезды Бухары» и т.п.

Складывается впечатление, что в поводах для подношений бухарскими правителями российским государственным деятелям и служащим подарков недостатка не было. Для этой цели использовались, например, свадебные торжества в царской семье или другие события в жизни княжеских особ. Так, о посольстве в 1873 году в столицу России по случаю бракосочетания, например, дочери Александра II «с соответствующими подарками и подношениями» вскользь упоминает первый заместитель посла в этой поездке Ахмад Дониш (1826/29–1897) в своем «Путешествии из Бухары в Петербург»⁹. Дониш



Илл. / Fig. 9

(его настоящее имя — Дониш Ахмад Махдум б. Носир)¹⁰ — выдающийся философ, *доншманд*, поэт, просветитель и политический деятель, завершивший блистательную плеяду всемирно известных классиков литературы на фарси. Ахмад Дониш трижды побывал в России, дважды в ранге секретаря посольств (1857, 1868), а в 1873 г. был первым заместителем делегации посланников бухарского эмира. Она была отправлена в столицу Российской империи по случаю победы русской армии в Хивинской кампании. К этому событию были приурочены торжества, связанные с церемониями бракосочетания дочери Александра II Марии с сыном английской королевы Виктории — Альбертом.

into account. There was correspondence between the *emir* and Alexander II. When he came to Russia, he stayed at the Kremlin in Moscow, and in the Winter Palace in the capital (figs. 6–7). The Emperor was of the opinion that the *emir's* heirs, the future claimants to the throne, should study in Petersburg. On this matter, in a personal letter to the *emir* in 1879, Alexander II wrote: “This should strengthen *friendly relations* [the italics are mine — R. R.] between Russia and Bukhara and bring significant benefit”⁶.

On the prospects of development of relations with Bukhara, there were different opinions in different Russian departments, and at times there were harsh polemics, but until October 1917 the *emir* continued to mint coins. His name was proclaimed at the public Friday prayer. He kept his own army. All this gave the *emir* the external appearance of an independent Muslim ruler.

emir. At the same time, there was a reservation according to which the *emir* could “only offer works of his country, and in small amounts”. But even this “royal decree”, announced through the senate, had the note “not to be published”, and under the guise of “works of the Khanate”, the *emir* continued to make presents of diamonds in Petersburg, which were not mined anywhere in the Khanate⁸.

Among the gifts sent to the Petersburg elite were thoroughbred saddle-horses richly adorned with gold, silver, velvet and silk. The number of racehorses given sometimes reached 30 or more. Another part of the *tartuqs* were Central Asian textiles in the form of lavish silk, semi-silk, velvet and other fabrics (figs. 8–9). There were also dozens of robes embroidered with gold and silver, a miracle of Bukhara gold-embroidery. Among the presents there were unique examples of swords, in gold and silver, and gold or diamond-encrusted orders of the “Rising Star of Bukhara” etc.

One gets the impression that there was no shortage of occasions for Bukhara rulers to make offerings to Russian state figures and officials. For example, weddings in the Tsar’s family or other events in the lives of the royalty. The first deputy ambassador Ahmad Donish (1826/29–1897) makes a brief mention of the embassy in 1873 to the capital of Russia on the occasion of the marriage of Alexander II’s daughter, with “appropriate presents and offerings”, in his “Journey from Bukhara to Petersburg”⁹. Donish (his real name was Donish Ahmad Makhдум b. Nosir)¹⁰ was an outstanding philosopher, *donishmand*, poet, enlightener and political figure, who completed the Pleiad of world-renown classics of literature in Farsi. Ahmad Donish visited Russia three times, twice as the secretary to the embassy (1857, 1868) and in 1873 he was the first deputy of the delegation of messengers from the Bukhara *emir*. The delegation was sent to the capital of the Russian Empire on the occasions of the Russian army’s victory in the Khiwa campaign. Celebrations marked this date connected with the marriage ceremony of Alexander II’s daughter Maria to the son of Queen Victoria, Albert.

“Journey from Bukhara to Petersburg” is an excellent memoir written by an oriental thinker and subtle observer. Completely enchanted by the extraordinary appearance of the city on the Neva, he presents the reader in vivid poetic images with traits of the exquisite decoration and magnificence of the palaces of the imperial capital of the time, and tells of the picture of the world of the upper sections of its society. “Journey from Bukhara to Petersburg” is a genuine masterpiece of Muslim culture, in which a whole range of important traits of the Russian culture of that epoch is recorded. The work gives an impression of how close Petersburg was to the heart and mind of this Bukhara citizen who dreamed of changes in his own society, and continued to preserve his imperviousness to outside influence. Donish’s “Journey” is a look at Russian culture from the outside, the view of a Muslim from Bukhara. In this sense, the memoir is also a treasure of Russian culture. The inseparability of Donish’s work from treasures of both Muslim and Russian culture make a brief digression appropriate, in order to direct the reader’s attention to individual passages from it. This work has brought the *atmosphere* of these days to us. It creates a context in which the items which have now become

Sources often connect this situation with a phenomenon which may be called the effect of *tartuq*, i. e. presents and offerings⁷. After being under Russian power for several decades, Bukhara ruling circles could see fully that in relations with the Russian authorities, giving presents to state officials and dignitaries was useful and effective. So not only every Russian embassy to the *emir* was kept at his own expense and generously given horses with expensive harnesses, rugs, robes and so on, but all the representatives of the Tsarist bureaucracy and the army, during service trips to the Khanate, were also fully supported by the *emir* or his officials in the regions. In 1910, a “royal decree” was issued prohibiting all persons in state service from accepting presents from the

⁵ История народов Узбекистана (Ташкент, 1947), II, с. 407.

⁶ Гафуров, *op. cit.*, с. 180.

⁷ История народов Узбекистана, сс. 407–408.

⁸ *Ibid.*, сс. 408–409.

⁹ А. Дониш, *Путешествие из Бухары в Петербург. Избранное*, подготовка текста и комментарий Р. Хади-заде (Душанбе, 1960), с. 133.

¹⁰ Псевдоним Дониш связан с существительным *доншманд*, что значит «знаток», «знающий», «ученый».

⁶ Gafurov, *op. cit.*, p. 180.

⁷ *History of the Peoples of Uzbekistan*, pp. 407–408.

⁸ *Ibid.*, pp. 408–409.

⁹ A. Donish, *Journey from Bukhara to Petersburg. Selection*, preparation of text and commentary by R. Khadi-zade. (Dushanbe, 1960), p. 133.

¹⁰ Donish’s pseudonym is linked to the noun *donishmand*, which means “expert”, “wise person”, “scholar”.

«Путешествие из Бухары в Петербург» представляет собой замечательный памятник, созданный восточным мыслителем и тонким наблюдателем. Совершенно очарованный необыкновенным обликом города на Неве, он в ярких поэтических образах восторженно представляет своему читателю черты изысканного убранства и великолепия дворцов имперской столицы той поры, увлеченно рассказывает о картине мира высших слоев ее общества. «Путешествие из Бухары в Петербург» представляет собой подлинный шедевр мусульманской культуры, в котором запечатлен целый ряд важнейших черт русской культуры той эпохи. Сочинение дает представление о том, каким близким оказался Петербург уму и сердцу бухарца, мечтавшего о переменах в своем обществе, продолжавшим сохранять свою непроницаемость к внешнему влиянию. «Путешествие» А. Дониша это взгляд на русскую культуру со стороны, взгляд бухарца-мусульманина. В этом смысле этот памятник является и достоянием русской культуры. Неотделимость сочинения Дониша от сокровищниц как мусульманской, так и русской культур делает уместным небольшое отступление, чтобы предложить вниманию читателя отдельные пассажи из него. Это сочинение донесло до нас атмосферу тех дней. Оно создает контекст, в котором жили предметы, ставшие сегодня частью музейных коллекций. Сегодня, только в этом контексте и возможно их понимание и исследование.

В одном из пассажей рассказа Ахмад Дониш описывает внешний облик петербургских знатных дам: «что касается одежды женщин той страны, то она до талии узка, а от талии до подола настолько широка, что если женщина входит в комнату, то подол остается еще в коридоре. Под поясом из шелковой ленты у них другой пояс, скрепленный из согнутых полумесяцем тонких и эластичных костяных пластинок, которые не ломаются, когда женщина садится или встает. Этот пояс они застегивают очень туго, поэтому пластинки приподнимаются вокруг талии и поддерживают шелковую ткань платья. Со стороны женщина похожа на золотую, украшенную жемчугом башенку, поставленную на вершину удлиненного круглого купола. А сверху на голову, плечи и талию, они накладывают черные, красные и голубые кружева, а у висков прикрепляют букетики искусственных цветов, которые будто только что сорваны с цветника. Росую им служат духи и розовая вода. К ушам они подвешивают длинные сверкающие серьги из алмазов, хрусталя, жемчуга и золота, величиной с финиковое зерно. Ночью в пламени свечей они сияют, словно удлиненные огненные капли или ясный месяц, а кожа за ухом до того чиста и прозрачна, что видно, как под нею пульсирует кровь. И сверкание серьги в сочетании с прозрачностью ушной мочки напоминает поставленную против зеркала свечу. От такой красоты и великолепия рассудок покидает голову, когда они встают, и сердце замирает в груди, когда они садятся»¹¹.

И далее: «в этом [дворянском. — Р. Р.] собрании мы видели, как нежные красавицы, стройные и солнцеподобные, прогуливались по залу, выступая плавно и грациозно, как пава или томная газель. Все они были одеты в шелковые одежды, такие тонкие, что сквозь них просвечивало тело. Фигуры их были так стройны и изящны, что, казалось, одна не могла заслонить другую. На некоторых были тонкие черные платья и легкие цветные накидки

из кружев и шелка, настолько прозрачные и красивые, что трудно описать и представить. Благодаря тонкости стана и прозрачности одежд стрела взгляда пронзала их насквозь от спины первой и до груди сотой, нигде не задерживаясь, будто Всевышний сотворил их тела из чистой воды и прозрачного стекла»¹². Далее следуют *бейты* (двустихия):

«Все красавицы одеты в черное, а лицом подобны луне,
Словно Бог поместил в черноту воду жизни.
Все — искусные стрелки, в охоте за сердцами
Всюду пускающие стрелы из засады луноликой красы».
Другие *бейты* Дониш посвящает будущей супружеской чете. Сначала он рассказывает предысторию написания этого стихотворения. По его словам, в этой поездке он встретился с «переводчиком, кавказцем Казембеком»¹³, который «был человеком умным и красиво писавшим по-арабски». По словам *донциманда*, Казембек «по близости натур питал симпатию» к нему. Он убеждает дипломата Дониша сочинить несколько *бейтов*, вставляя в них акrostих с именами дочери царя и ее жениха, а также хронограмму. При этом «кавказец» предлагает свою готовность перевести стихотворение на русский язык и подать его царю. По его мнению, прелесть стиха принесла бы большую пользу бухарской миссии и, кроме того, сгладила бы «узбекскую неуклюжесть»¹⁴.

«Чувствуя усталость с дороги и последствие перемены места», Ахмад Дониш «в течение двух-трех дней откладывал это дело». Но Казембек каждый раз при встрече говорил: «Ну, если ты уже сочинил стихотворение, дай, посмотрю, что у тебя получилось». Видя, что тот настойчив, Дониш, в конце концов, принимается за написание заказанного Казембеком стихотворения. Акrostих, посвященный новобрачным, получился прелестный. Он состоит из *бейтов*, каждый из которых начинается с одной из букв имен будущей семейной четы в порядке их написания. Позволю себе привести здесь фрагмент, посвященный Мари:

«Месяц благородный, о дочь царя властителя мира,
Волей судьбы благосклонной соединилась с Юпитером.
А пышность свадьбы той и великолепье,
Тончайшим разумом нельзя постичь и запечатлеть.
Разноцветие красок высвободилось из засады мрака,
Ароматы вырвались на волю из темницы.
И целый мир прекрасных гурий здесь собрался,
Соперничает каждая красой с сияющей луной».
«Переводчик перевел акrostих и хронограмму на русский язык и представил царю. В вечер бракосочетания мы были приглашены на свадебный пир. Государь принял очень милостиво.

Тем временем император в сопровождении свиты и членов императорской фамилии взад и вперед прохаживался среди гостей. Вдруг, идя под руку с дочерью, он увидел меня и сказал:

— Я видел акrostих, который ты посвятил царевне. Я очень доволен. Он очень глубок по смыслу, но жаль, что мы не знаем языка, чтобы отличить прекрасное от никчемного».

Автор стихотворения императором был представлен Марии, которая поблагодарила поэта. Перевод акrostиха, выполненный Казембеком, был опубликован в российской печати. За тонкость мысли и выразительность образов стихотворение получило широкий резонанс. В вознаграждение

part of the museum collections lived. Only in this context is it possible to understand and investigate them today.

In one passage in his story, Ahmad Donish described the external appearance of Petersburg's noble ladies: "As for the clothes of women in this country, the waists are so narrow, and so wide from the waist to the skirt, that if a woman enters a room, the skirt remains in the corridor. Under the belt of silk, they have another belt made from bent crescents and elastic bone plates, which don't break when the woman sits down or gets up. They draw this belt very tight, so the plates rise up around the waist and support the silk fabric of the dress. The woman resembles a gold tower decorated with pearl, placed on the top of an extended round dome. And on their heads, shoulders and waist, they put black, red and blue circles, and to their temples they attach bouquets of artificial flowers, as which seem to have just been torn from the bush. For dew they use perfumes and rose water. To their ears they attach long sparkling earrings of diamonds, crystal, pearl and gold, the size of a date stone. At night in the flame of candles they shine, as though they were long fire drops or a bright moon, and the skin behind their ear is so pure and transparent that you can see the blood pulsing beneath it. And the shining of earrings in combination with the transparency of the earlobe resembles a candle put in front of a window. This beauty and splendour cause reason to leave one's head when they get up, and the heart to stop when they sit down"¹¹.

And further on: "in this [courtly — R. R.] assembly we saw tender beauties, slender and like the sun, walking around the wall, stepping fluidly and graciously like peahens or languorous gazelles. They were all dressed in silken clothes, so thin that their bodies could be seen through them. Their figures were so slender and exquisite that it seemed one could not overshadow the other. Some had thin black dresses and light colourful capes of lace and silk, so transparent and beautiful that they are difficult to describe and imagine. Thanks to the thinness of the figure and transparency of the clothes, the arrow of the gaze passed right through them, from the back of the first and to the breast of the hundredth, not stopping anywhere, as if the Almighty had created their bodies out of pure water and transparent glass"¹². This is followed by *beits* (couplets):

"All the beauties dressed in black, and their faces were like the moon,
As though God had placed the water of life in blackness
All are skilled archers, in the hunt for hearts
They release arrows everywhere from the ambush of moon-faced beauty"

Donish devotes other *beits* to a future couple. First he tells the story behind the writing of this poem. He says that on this journey he met with a "translator, the Caucasian Kazembek"¹³, who was an "intelligent person who wrote beautifully in Arabic". Donish says that Kazembek "felt sympathy for him because of the similarity of his nature". He persuades Donish to write several *beits*, putting an acrostic in them with the names of the Tsar's daughter and her groom, and also a chronogram. The "Caucasian" offers his readiness to translate the poem into Russian and present it to the Tsar. According to him, the beauty of the poem would bring great benefit to the Bukhara mission, and furthermore would smooth out the "Uzbek clumsiness"¹⁴.

"Feeling tired from the road and because of the change of place", Ahmad Donish "put off this for two to three days". But Kazembek said each time they met: "Well, if you've already written the poem, let me look at what you've written". Seeing that Kazembek was insistent, Donish eventually began to write the poem that he had ordered. The acrostic devoted to the newly weds was charming. It consists of *beits*, each one of which begins with a letter from the name of the future couple in the order of their writing. I will give a fragment here devoted to Marie:
Moon of grace, oh daughter of the Tsar and lord of the earth,
By the will of benevolent fate united with Jupiter.
And the splendour of the wedding and the magnificence
The finest mind could not fathom or depict.
Rich colours are freed from the ambush of gloom,
The aromas break free from the darkness.
Indeed a whole world of beautiful houris has gathered here,
And each would rival the shining moon with her beauty.

"The translator translated the acrostic and chronogram into Russian and presented it to the Tsar. On the wedding night, we were invited to the wedding feast. The Tsar received us very graciously.

At the same time, the Emperor, accompanied by the court and members of the imperial family, walked back and forth among the guests. Suddenly, walking in arm with his daughter, he saw me and said:

— I saw the acrostic which you devoted to the Tsarevna. I am very pleased. It has a very profound meaning, but it is a pity that we do not know the language, in order to distinguish the beautiful from the useless".

The author of the poem was presented to Maria by the Emperor, and she thanked the poet. The translation of the acrostic by Kazembek was published in the Russian press. For the subtlety of thought and expressiveness of the images, the poem received wide acclaim. As a reward, the Emperor presented the poet with a ring with 34 diamonds, weighing three *misqals*¹⁵.

In Donish's "Journey", the reader will also find a charming poem by the author dedicated to the young and beautiful singer Adelina Patti (1843–1909), who possessed a wonderful voice. She was invited for the wedding ceremonies from Paris for 100,000 gold roubles. Assessing her voice, Donish writes: "it simply could not be believed that a person could have such a voice, so European anatomists were waiting for her to die — they wanted to cut open her throat, and examine it to discover the reason that she had such a unique voice. In the houses of entertainment where she went, the public only listened to her singing, ignoring everything else, and brought her baskets of flowers which cost up to 100 Russian roubles. In the evening she dressed in such a way that reason doubted the reality of her existence... (As if) made of flowers, the beauty appeared in a white dress, with a shining face, naked shoulders and arms and legs uncovered to the knees, with her head and neck in jewels. Two bright moons shone on her cheeks. She sang, trilling, surrounded by this splendour, and the applause from the audience did not stop, they cried out triumphantly and constantly clapped. The high notes of her voice made the nightingales and larks silent, and in the lower register it sounded like a *karnay*"¹⁶.

¹¹ Дониш, *op. cit.*, сс. 129–130.

¹² *Ibid.*, с. 126.

¹³ Казем-бек Мирза Мухаммад 'Али — русский востоковед, ч.-к. Петербургской Академии наук, автор трудов по истории Кавказа, Ирана, Центральной Азии, Крыма, истории ислама, а также иранских и тюркских языков.

¹⁴ Выражение «узбекская неуклюжесть» — намек на правившую тогда Бухарой узбекскую династию из племени мангыт.

¹¹ Donish, *op. cit.*, pp. 129–130. ¹² *Ibid.*, p. 126.

¹³ Kazem-bek Mirza Muhammad 'Ali was a Russian orientalist, member of the Petersburg Academy of Sciences, author of works on the history of the Caucasus, Iran, Central Asia, the Crimea, the history of Islam, and also Iranian and Turkic languages.

¹⁴ The expression "Uzbek clumsiness" is an allusion to the Uzbek dynasty from the Mangyt tribe which ruled Bukhara at the time.

¹⁵ A *misqal* is a measure of weight approximately equal to five grams.

¹⁶ A *karnay* is a musical instrument; a long horn which is played to announce joyful events (for example, a concert or other programme).

император пожаловал поэту золотой перстень с тридцатью четырьмя алмазами, весом в три мискаля¹⁵.

В «Путешествии» Ахмада Дониша читатель найдет и прелестное стихотворение автора, посвященное юной и красивой, обладающей прекрасным голосом, певице Аделине Патти (1843–1909). Она была приглашена в дни свадебных церемоний из Парижа за сто тысяч русских золотых. Оценивая ее голос, А. Дониш замечает: «просто не верилось, что подобный голос может принадлежать человеку, потому европейские ученые-анатомы ждали, когда она умрет, — они хотели вскрыть ее горло, посмотреть и выяснить, по какой причине появился у нее такой неповторимый голос. В тех увеселительных домах, где она публично внимала только ее пению, не обращая внимания ни на что другое, и преподносила ей корзины с цветами, которые стоили до ста русских тенге. Вечером она наряжалась так, что разум сомневался в достоверности ее существования... (Словно) из цветов появлялась красавица в белом платье, с сияющим лицом, обнаженными плечами и рукавами и открытыми до колен ногами, с убранными драгоценностями головкой и шеей. На щеках ее сияли два ясных месяца... Она пела, заливаясь, окруженная этим великолепием, а среди зрителей не смолкали рукоплескания, они восторженно кричали и непрерывно хлопали в ладоши. Верхние ноты ее голоса заставляли замолкнуть и соловья и жаворонка, а на нижнем флейтовом регистре он звучал как карнай¹⁶.

Через неделю ей вручили семьдесят тысяч русских танга [рублей — Р. Р.] и пригласили в Америку. В хвалу ей я сложил стихи, потому что она прочла в газете мой акростих царевне, и знала, и расспрашивала обо мне. По всему видно, что перевод этого стихотворения также был выполнен Казембеком:

Патти — парижанка, стройней кипариса, с лицом
Венеры,
Улыбаясь, рассыпала устами розы к ногам,
Кудрявый локон, вьющийся над ухом,
Спорил красотой с гиацинтами.
Видеть ее доставляло такое изумительное наслаждение,
Будто она из чаши взгляда наливала вино в ладонь души.
Голос ее так мелодичен, будто в уши влюбленных,
Она вливала то пенье жаворонка, то трель соловья.
Когда из Петербурга в Америку уезжала она,
Повсюду раздавались стенания».

Наиболее крупные и богатые дары, отражающие взгляды, вкусы и нормативные представления бухарского двора о специфике дипломатических подарков, приурочивались к событиям государственного масштаба. В этом смысле предпочтение отдавались восшествию монарха на российский престол, дням рождения императора или императрицы. Визиты бухарских правителей или различных других делегаций также предполагали подобающие наборы тартуков. Источник, запечатлевший, например, дворцовые события по случаю коронации в 1883 г., сообщает, что бухарским посольством в дар от эмира были привезены Государю Императору: «20000 бухарских тилле¹⁷ для употребления на благотворительные надобности в воспоминание торжества священного коронования (по курсу составляют около 125 тысяч рублей), знак для головного убора, заменяющий корону, кованный золота с драгоценными камнями, бархатный

халат, шитый золотом и жемчугом с золотыми украшениями, пояс золотой с драгоценными камнями, 10 сабель серебряных под бирюзовой отделкой, 10 ковров туркменских, 1000 аршин бухарского бархата, 200 кусков разной бухарской материи, 100 кусков разного бухарского адраса, 300 штук каракульских мерлушек, 10 уздечек под бирюзовой отделкой на серебре, 10 попон, расшитых золотом»¹⁸. Там же говорится, что Государыне Императрице были преподнесены «головной убор золотой, украшенный драгоценными камнями, серьги золотые с драгоценными камнями, 8 шалей кашемировых, 12 штук парчи афганской, 2 шелковые драпировки в спальную комнату, 6 шелковых покрывал на кровать». Наследнику Цесаревичу были поднесены «два бархатных халата, шитых золотом, 8 кашемировых шалей, 8 штук парчи афганской». В отношении тартуков интересно и бухарское посольство, которое было принято императором в Аничковом Дворце 27 февраля 1889 г. Это посольство поднесло от Бухарского эмира Абдул Ахад-хана «9 лошадей в богатой золоченой и серебряной сбруе с султанами, украшенными драгоценными камнями. [Другие — Р. Р.] подарки были разложены на трех больших столах в танцевальной зале Дворца». По свидетельству источника «Государю императору были поднесены: перо-султан, усыпанное бриллиантами, изумрудами, рубинами, сапфирами и прочими драгоценными камнями; сабля в золотых ножнах с золотой перевязью и поясом, также усыпанными драгоценными камнями; две чеканной работы серебряные вазы, украшенные бирюзой и драгоценными камнями, чаша чеканная серебряная художественной работы с бирюзой, 10 сабель в ножнах, усыпанных бирюзой, шитые золотом и серебром бархатные халаты ручной работы, шелковые материи, бархаты, дорожной работы бухарские ковры, 500 каракулей и проч.»¹⁹. Тогда же Ее Императорскому Величеству было поднесено: «ожерелье, диадема и серьги [...] из чудесного жемчуга и всевозможных драгоценных камней: сапфиры, изумруды, рубины, бриллианты и проч., поднос с чайником и чашкой в азиатском вкусе, серебряные с золотыми замечательной работы бордюрами, чернильница в русском стиле из золота, большой серебряный павлин, осыпанный бирюзой, с перьями из бриллиантов и других драгоценных камней и проч.». Дорогие подарки были поднесены также государю наследнику Цесаревичу.

Красноречивые свидетельства подношений этого рода запечатлены в другом документе — «Дневнике поездки» эмира Абдул Ахад-хана о бухарском посольстве в Россию в 1893 г.²⁰ Он позволяет вполне отчетливо почувствовать масштабы и разнообразие бухарских тартуков, преподнесенных монарху и членам царствующей фамилии как в Москве, так и в Петербурге. Из текста ясно, что без внимания не оставались также министры, военачальники и другие категории чиновничьего сословия.

В «Дневнике» многократно упоминаются лошади, предназначенные для подарков или другие «подарочные вещи». Относительно подношений государю и государыне автор «Дневника» пишет, например, что, отправив им «подарочные вещи [...], начали приготовляться к Высочайшему представлению и в 2 часа дня отправились в Царский дворец, где были: граф Воронцов-Дашков, обер-камергеры двора Нарышкин и князь Голицын, обер-гофмаршал князь Трубецкой, обер-церемониймейстер князь Долгорукий,

A week later she was given 70,000 Russian tanga [roubles — R. R.] and invited to America. In praise of her I wrote poems, because she read my acrostic to the Tsarevna in the paper, and knew and asked about me. It was clear that the translation of this poem was also made by Kazembek: Patti is a Parisienne, more slender than a Cyprus, with the face of Venus, Smiling, she scattered roses at her feet with her lips. Her curly lock, behind her ear Rivalled hyacinths in its beauty. To see her gave such wonderful delight, As if she poured wine from the cup of her gaze into the palm of the soul. Her voice is so melodic, as though into the ears of lovers, She sang the song of a lark, or the warble of a nightingale. When she left Petersburg for America, Wailing was heard all around”.

The largest and most expensive gifts, reflecting the views, tastes and ideas of the Bukhara court about the nature of diplomatic gifts were timed for events of state importance. In this sense, preference was given to the accession of the monarchy to the Russian throne, and the birthdays of the Emperor or Empress. Visits of Bukhara rulers or various other delegations also involved such selections of tartaqs. A source which recorded courtly events of the coronation of 1883, for example, reports that the Bukhara embassy brought a gift from the emir to the Tsar: “20,000 Bukhara tilla¹⁷ for use for charitable needs in memory of the event of the sacred coronation (around 125,000 roubles according to the exchange rate at the time), a piece of headgear to replace the crown, forged of gold with precious stones, a velvet gown, embroidered with gold and pearls with gold decorations, a gold belt with precious stones, 10 silver sabres with birch finishing, 10 Turkmen rugs, 1,000 arshins of Bukhara velvet, 200 pieces of various Bukhara fabric, 100 pieces of various Bukhara adras, 300 Astrakhan furs, 10 brides with birch finishing on silvers, 10 horsecloths embroidered with gold”¹⁸. It is also stated that the Empress was brought “a golden headdress decorated with precious stones, gold earrings with precious stones, eight cashmere shawls, 12 Afghan brocades, two silk drapes for the bedroom, and six silk coverings for the bed”. The Tsarevich was given “two velvet gowns embroidered with gold, eight cashmere shawls, and eight Afghan brocades”.

As for the tartaqs, the Bukhara embassy is also interesting which was received by the Tsar in the Anichkov Palace on 27 February 1889. From the Bukhara emir Abdul Ahad-Khan, this embassy brought “nine horses in a rich golden and silver bridal with plumes, decorated with precious stones. [Other — R. R.] gifts were laid on three rich tables in the Palace Dancing Hall”. According to the source, “The Emperor was brought: a plume pen, decorated with diamonds, emeralds, rubies, sapphires and other precious stones; a sabre in a golden sheath with a golden sling and belt, also decorated with precious stones; two embossed silver vases decorated with turquoise and precious stones, an embossed silver cup with turquoise, 10 sabres in sheaths decorated with turquoise, velvet hand-made gowns embroidered with gold and silver, silk cloths, velvet, expensive Bukhara rugs, 500 Astrakhan furs and so on”¹⁹. Her Royal Highness the Empress was brought “jewellery, a diadem and earrings [...] of marvellous pearl and all kinds of precious stones: sapphires, emeralds,

rubies, diamonds and so on, a tray with a teapot and cup in the Asian taste, silver edges with gold work, an inkpot in the Russian style made of gold, a large silver peacock decorated with turquoise, with diamond feathers and other precious stones and so on”. Other presents were also brought to the Tsarevich.

The eloquent testimonies of the offerings of this kind are recorded in another document — the “Diary of the Journey” of emir Abdul Ahad-Khan about the Bukhara embassy to Russia in 1893²⁰. He makes it possible to feel the scale and diversity of Bukhara tartaqs offered to the Monarch and members of the ruling family both in Moscow and in Petersburg. From the text, it is clear that ministers, military heads and other categories of the civil service were also given attention.

The “Diary” mentions several times the horses intended for presents or other “gift items”. About the offerings to the Emperor and Empress, the author of the Diary writes, for example, that when he sent them these “gift items [...]”, they began to prepare for the High presentation and at 2 p.m. they went to the Tsar’s Palace, where the following people were present: Count Vorontsov-Dashkov, the ober-chamberlains of the court of Naryshkin and Prince Golitsyn, the ober-marshal Prince Kutuzov and several other generals. After greeting them, we went to a room where refreshments were provided, and from there together with [...] the war ministry we went to the Imperial rooms and had the pleasure of being introduced to their Royal Highnesses the Emperor and Empress, the Tsarevich, Great Prince Mikhail Alexandrovich and the Great Princesses Kseniya Alexandrovna and Olga Alexandrovna”²¹. After carrying out the necessary etiquette procedures, “The Emperor went into the room, where the gift items were displayed. Firstly examining the gifts brought to His Highness personally and receiving them graciously, he also examined the other presents offered to the Empress, the Heir, the Great Princes and Great Princesses. The examination and reception of horses the Emperor ordered to be postponed to another time”²². Several pages later, it says that “on the invitation we went to the palace of His Imperial Highness, where we saw the following sight: in one big window [our people] held on to the bridles of the gift horses, decorated with horsecloths and other saddle accessories, and in the courtyard of this building, other of our people, setting up the tent that we presented to His Royal Highness, were expecting the royal exit. And “Their Imperial Highnesses with their August children and other Great Princes and Great Princesses, after visiting this area and examining the horses, graciously praised them and spoke of them approvingly, and then went to the exit to examine the tent”²³.

What these horses were like was written about in detail by publications of the time: The emir brought 17 horses of various breeds for presents for important people: Tekin²⁴, Turkmen, Ura Tube²⁵ and Qunghrat²⁶. Each of them was saddled with a Turkmen saddle with gold and silver forged stirrups”. The text of the document stresses the expensive velvet saddle-cloths, embroidered in silk and gold, the bridles, bibs and tail cloths richly decorated with gold. “Some of the horses” the text reads “were distinguished by their wonderful endurance and speed, and seemed to float over the earth when they galloped. One of the stallions for the Emperor, of Tekin breed, red with white stockings on all four feet, is considered the best racehorse of Bukhara, which Bukhara

¹⁵ Мискаль — мера веса, близкая к пяти граммам.

¹⁶ Карнай — музыкальный инструмент; длинная труба, звуки которой извещают о радостном событии (например, концертной или другой программе).

¹⁷ Телле (лит. тилла) букв. означает «золото».

¹⁸ Нива XXII (1883), с. 530. На излагаемые здесь и далее сведения из «Нивы» обратил мое внимание К. С. Васильцов. Кроме того, в процессе написания данной работы я неоднократно обращался к его помощи. Пользуюсь случаем, чтобы выразить К. С. Васильцову свою искреннюю благодарность.

¹⁹ Ibid. XI (1889), сс. 296–297.

²⁰ Точный перевод Дневника Его светлости эмира Бухарского, пер. (с перс.) И. Гаспринского (Казань, 1895) (далее: Дневник).

Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН
http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/06/oriental_dreams/

© МАЭ РАН

¹⁷ Telle (literary tilla) literally means “gold”.

¹⁸ Niva XXII (1883), p. 530. K. S. Vasiltsov directed my attention to this and further information from “Niva”. Furthermore, during the process of writing this work I used his help several times. I would like to take this opportunity to express my sincere gratitude to K. S. Vasiltsov.

¹⁹ Ibid. XI (1889), pp. 296–297.

²⁰ Precise Translation of the Diary of His Lordship the Emir of Bukhara, translation (from the Persian) by I. Gasprinsky (Kazan, 1895) (hereinafter: Diary).

²¹ Ibid., pp. 31–32. ²² Ibid., pp. 32. ²³ Ibid., pp. 37.

²⁴ The expression “Tekin breed” comes from the Tekins — the name of a Turkmen tribal group.

²⁵ The expression Ura Tube breed is connected with the name Ura Tube — a city in the north of the modern Republic of Tajikistan.

²⁶ Qunghrat is the old name of a nomadic Uzbek tribe.

гоф-маршал князь Кутузов и несколько других генералов. Поздоровавшись с ними, пошли в одну комнату, где было приготовлено угощение, а оттуда вместе с [...] г. военным министром отправились в Императорские покои и имели счастье представиться Их Императорским Величествам Государю и Государыне, Наследнику цесаревичу, Великому Князю Михаилу Александровичу и Великим Князьям: Ксении Александровне и Ольге Александровне»²¹. После выполнения необходимых этикетных процедур «государь направил свои стопы в ту комнату, в коей были расставлены подарочные вещи. Осмотрев сперва подарки, поднесенные лично Его Величеству и приняв их благосклонно, изволили осмотреть также другие подарки, поднесенные Государыне, наследнику, Великим Князьям и Великим Князьям. Осмотр же и прием лошадей Государь приказал отложить на другое время»²². Через несколько страниц текста говорится, что «по приглашению отправились во дворец Его Императорского Величества, где взору нашему представилось следующее зрелище: в одной большой комнате [люди наши] держат за узды подарочных лошадей, украшенных попонами и другими седельными принадлежностями, а на дворе этого помещения — другие наши люди, разбив поднесенную нами Его Величеству в подарок палатку, ждут высочайшего выхода». И вот «Их Императорские Величества с Августейшими своими детьми и другими Великими Князьями и Великими Княгинями и Княжнами, посетив это помещение и осмотрев лошадей, изволили милостиво их похвалить и отозваться одобрительно, а затем направились к выходу для осмотра палатки»²³.

О том, какие эти были лошади, подробно писались в публикациях того времени: эмиром были привезены для подарков Высочайшим Особам 17 лошадей различных пород: текинской²⁴, туркменской, уратюбинской²⁵ и кунградской²⁶. Каждая из них оседлана туркменским седлом с золотыми и серебряными коваными стременами. В тексте документа делается акцент на дорогих бархатных чепраках, расшитых шелками и золотом, уздечках, нагрудниках и нахвостниках, богато отделанных золотым набором. «Некоторые из лошадей, — подчеркивается в тексте, — отличаются замечательной выносливостью и быстротой, во время скачки как бы стелются по земле. Один из предназначенных для Государя Императора жеребцов, текинской породы, рыжий с белыми чулками на всех четырех ногах, считается лучшим скакуном Бухары, о котором бухарцы говорят, что «его догонит только один ветер». [...] Для Государя Императора приведено собственно 5 лошадей: 2 жеребца рыжей масти, текинца, [...] один жеребец караковой масти с золотистой подпалиной туркменской породы [...] и пара вороных жеребцов бухарской породы»²⁷. Три лошади были тогда подарены эмиром наследнику Цесаревичу. «Один рыжий без отметины туркмен, стройный, легкий, как бы точный жеребец, [...] может поспорить на скаку с текинцем, подведенным Государю Императору. Текинца, вероятно, назовут “Ветром”, а этого туркмена “Ветерком”». Там же говорится: «Великим князьям Ксении и Ольге Александровне подведены пара пегих жеребцов бухарской породы, очень доброго нрава. Великому Князю Георгию Александровичу — пара вороных жеребцов уратюбинской породы. На главной же конюшне стоит пара темно-гнедых жереб-

цов, предназначенных для Великого Князя Михаила Александровича. [...] Кроме указанных лошадей, эмир подарил по паре жеребцов Великим Князьям Владимиру и Алексею Александровичам и Михаилу». Из петербургских публикаций тех лет следует, что императору были поднесены бриллиантовые знаки бухарского ордена, учрежденного отцом Абдул Ахада-хана — Музаффар Бахадур-ханом.

На ассортимент «подарочных вещей» некоторый свет бросают публикации в печати того периода. Из них мы узнаем, что в числе подарков эмира было «множество дорогих материй и ковров — произведений Бухары и, вообще, Востока, каракулевые меха, золотые чаши и блюда с чернью». Были также пояса, усыпанные драгоценными камнями, серебряный сервиз с чернью, ожерелья с драгоценными камнями, трости, осыпанные бриллиантами, серебряные эмалированные ларцы и множество других драгоценных предметов. Особенно выделялись сабля в золотых ножнах с осыпанным бриллиантами эфесом, поднесенная эмиром Государю Императору, и шитый сплошь жемчугом зонтик для Государыни Императрицы, ручка которого осыпана драгоценными камнями»²⁸.

Касаясь визитов высокопоставленных петербургских сановников к эмиру, автор документа говорит и об ответных подарках. Например, говорится, что «посетил нас дипломатический агент в Бухаре г. Лессар, а после него генерал Проценко»²⁹ и полковник Васильев, которые поднесли Царские подарки, пожалованные нам, сыну нашему и всей нашей свите и прислуге». Эмиром эти подарки рассматриваются как несомненный знак Царского благоволения. Или: «в тот же день статский советник Жданов вручил нам подарки, присланные графом Капнистом»³⁰. О масштабах ответных подарков можно судить по замечанию в Дневнике. Там имеется упоминание, что в г. Батуми, куда эмир прибыл на пароходе из Ялты, «перегрузка вещей [подаренных эмиру — Р. Р.] из парохода в вагоны продолжалось около 3-х часов»³¹.

Из сказанного на предыдущих страницах вполне можно составить представление о предпочтительных формах подношений Бухары монаршему дому Романовых, чинам государственного аппарата и, вообще, знатным особам в Петербурге и Москве. В первую очередь, это — чистокровные жеребцы. Особое значение бухарцы придавали снаряжению коней, приготовленных для дипломатических подношений. Об этом можно судить по элементам набора конской сбруи центральноазиатского происхождения, хранящимся в фондах отдела Центральной Азии Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской Академии наук.

Вещевые фонды Отдела Центральной Азии насчитывают более 13 тыс. единиц хранения³².

³² О центральноазиатских коллекциях МАЭ РАН в целом см.: С. М. Абрамзон, «Средняя Азия в ленинградских этнографических музеях», *Советская этнография* (далее: СЭ) VI (1935), сс. 136–139; В. П. Курылев, «Казахские войлочные изделия в собраниях Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН», *Краткое содержание докладов Среднеазиатско-Кавказских чтений* (далее: КСДСКЧ) (1998/99), сс. 87–89; idem, «Материалы по земледелию казахов Мангышлака в конце XIX — начале XX в. (К историко-этнографическому атласу Казахстана)», СЭ III (1975), сс. 98–108; Э. г. Гафферберг, Н. А. Кисляков, «Отдел Передней и Средней Азии Института этнографии Академии наук СССР», *ibid.* I (1948), сс. 207–211; С. П. Русайкина, «Музейные этнографические фонды как источник для составления историко-этнографического атласа Средней Азии и Казахстана», *ibid.* IV (1956), сс. 153–158; eadem, «Музейные

people say that ‘only the wind catches up with him’. [...] For the Emperor, five horses were brought: 2 sorrel stallions, Tekins, [...] one dark-bay stallion with golden dapples of the Turkmen breed [...] and a pair of black stallions of the Bukhara breed»²⁷. Three of the horses were given by the *emir* to the Tsarevich. “One Turkmen sorrel horse without marks, slender, light, a real stallion [...] could race the Tekin brought to the Emperor. The Tekin horse will probably be called ‘Wind’ and this Turkmen horse will be called ‘Little Wind’”. It also says: “The Great Princesses Kseniya and Olga Alexandrovna were brought a pair of piebald stallions of the Bukhara breed, of a very good temperament. The Great Prince Georgy Alexandrovich was brought a pair of black stallions of the Ura Tube breed. At the main stable there is a pair of dark bay stallions for the Great Prince Mikhail Alexandrovich. [...] Besides these horses, the *emir* presented a pair of stallions to the Great Princes Vladimir and Alexei Alexandrovich and Mikhail”.

From Petersburg publications of this time, one can see that the Emperor was brought diamond Bukhara orders, founded by Abdul Ahad-Khan’s father, Muzaffar Bahadur-khan.

Some light is thrown on the assortment of “gift items” by publications in the press of the time. From them, we can find out that among the presents of the *emir* were “numerous expensive fabrics and rugs made in Bukhara and the East in general, Astrakhan furs, golden cups and dishes with niello”. There were also belts decorated with precious stones, a silver service with niello, necklaces with precious stones, walking stick decorated with diamonds, silver enamelled caskets and numerous other precious items. Sabres in gold sheathes with hilts decorated with diamonds stood out particularly which the *emir* brought to the Emperor, and the umbrella for the Empress which was embroidered with pearls, the handle of which was decorated with precious stones»²⁸.

As for the visits of high-ranking Petersburg dignitaries to the *emir*, the author of the document also talks about reciprocal presents. For example, it is said that “Mr. Lessar, a diplomatic agent in Bukhara, visited us, and after him General Protsenko»²⁹ and Colonel Vasiliev, who brought Tsarist presents bestowed on us, our son and our court and servants”. The *emir* sees these presents as an undoubted sign of the Tsar’s benevolence. Or: “on that day state advisor Zhdanov gave us presents sent by Count Kapnist»³⁰. The extent of the reciprocal presents can be judged by the comment in the “Diary”. There is a comment that in Batumi, where the *emir* came on a boat from Yalta, “the loading of items [presented to the *emir* — R. R.] from the boat to the wagons took around three hours»³¹.

From what was said on the previous pages, one can get a good impression of the preferable forms of offerings of Bukhara to the Royal House of the Romanovs, state officials and the nobility in general in Petersburg and Moscow. Above all, they were pure-blooded stallions. Bukhara citizens gave particular importance to the equipment of horses prepared for diplomatic offerings. This can be judged by the elements of the horse bridle of Central Asian origin kept at the Central Asian section of the Peter the great Museum of Anthropology

ogy and Ethnography (Kunstkamera) Russian Academy of Sciences”, *Brief Contents of Reports of the Central Asian—Caucasian Readings* (hereinafter: ACACR) (1998/99), pp. 87–89; idem, “Materials on agriculture of Kazaks of Mangyshlak at the end of the 19th—beginning of the 20th century (to the historical-ethnographic atlas of Kazakhstan)”, SE III (1975), pp. 98–108; E. G. Gafferberg, N. A. Kislyakov, “Section of Near and Central Asia at the Ethnography Institute of the Academy of Sciences of the USSR”, *ibid.* I (1948), pp. 207–211; S. P. Rusyaikina, “Museum ethnographical stocks as a source of compiling a historical-ethnographical atlas of Central Asia and Kazakhstan”, *ibid.* IV (1956), pp. 153–158; eadem, “Museum ethnographical stocks as a source of compiling a historical-ethnographical atlas of Central Asia and Kazakhstan”, *Materials to a Historical-Ethnographical Atlas of Central Asia and Kazakhstan. Works of the Institute of Ethnography Academy of Sciences USSR*, new series XLVIII (Moscow, 1961), pp. 38–85; eadem, “Register of museum materials for a historical-ethnographical atlas of Central Asia”, *Kratkie soobsheniya Instituta Etnografii XXVI* (Moscow, 1957), pp. 54–57; V. N. Kislyakov, “Central Asia at the Ethnography Institute of the Academy of Sciences of the USSR (Leningrad)—Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences (St. Petersburg)”, BCRACR (2000/01), pp. 7–9; Kurylev, F. D. Lyushkevich, M. V. Sazonova, “On the history of the gathering of ethnographic collection of the Kunstkamera on Central Asia and Kazakhstan”, *Brief Contents of Reports of the Session of the Ethnography Institute of the Academy of Sciences of the USSR, Devoted to the 100 Year Anniversary of the Creation of the First Academic Ethnographic-Anthropological Centre* (Leningrad, 1980), pp. 6–7; V. A. Prishchepova, *The Collections Have Spoken. A History of the Formation of the Kunstkamera Collection on Central Asia and Kazakhstan (1870–1940)* (St. Petersburg, 2000); eadem, “Musical instruments of the peoples of Central Asia and Kazakhstan from photographs from the end of the 19th—beginning of the 20th century from Kunstkamera collections”, *Music of the Kunstkamera* (St. Petersburg, 2002), pp. 185–193; eadem, “On the attribution of the photo collections of the Central Asia and Kazakhstan section of the Kunstkamera of the first half of the 19th century”, BCRACR (2000/01), pp. 144–146; eadem, “The Khanate of Bukhara in the photo collections of the Kunstkamera”, *ibid.* (1994/95), pp. 107–109; eadem, “The first Soviet expeditions of the Museum of Anthropology and Ethnography of the Academy of Sciences of the USSR to Central Asia and Kazakhstan in the 1920s”, *History of the Culture of Soviet Society. All-Union Scientific Conference “National and Socio-Cultural Processes in the USSR”. Theses of papers* (Omsk, 1990), pp. 117–119; eadem, “On the ethnography of peoples of Central Asia and Kazakhstan. Materials of the Central Asian ethnological expedition of the Academic of Sciences of the USSR (based on the archival data)”, *Ethnic and Ethno-social History of the Peoples of the Caucasus, Central Asia and Kazakhstan* (St. Petersburg, 1995), pp. 186–249; eadem, “On the exchange of collections between the Museum of Anthropology and Ethnography and Tashkent in 1938”, BCRACR (1998/99), pp. 160–162; eadem, “Collections on the peoples of Central Asia and Kazakhstan of the Kunstkamera in the 1940s–1950s”, *ibid.* (1996/97), pp. 136–139; eadem, “On several forgotten collections of the Central Asia and Kazakhstan department of the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography”, BCRACR (1992), pp. 74–75; Prishchepova, D. D. Bukinich, “Old costumes of the jemshids and khazars in the USSR (based on materials of the Central Asian expedition of the Academy of Sciences of the USSR in 1928–1929)”, SE I (1938), pp. 118–128; V. A. Vishnevskaya, “History of the collection of Central Asian-Kazakhstan ethnographic stores of the Kunstkamera (pre-October period)”, BCRACR (1987), pp. 46–47; eadem, “Formation of the Central Asia and Kazakhstan section of the Kunstkamera in the Soviet period”, *Problems of General Ethnography and Museum Work. Brief Contents of Papers of the Scientific Session “Soviet Ethnography over 70 Years: Results, Directions, Prospects”* (Leningrad, 1987), pp. 40–41; eadem, “Collection activity of the Central Asian and Kazakhstan section of the Kunstkamera in the 1920s”, BCRACR (1988), pp. 54–56; eadem, “Collection activity of O. M. Korzhinskaya on Central Asia”, *ibid.* (1990/91), pp. 122–123; eadem, “Photo album of 1874 on ethnography of Central Asia in the collections of the Kunstkamera”, *ibid.* (1989), pp. 56–58; eadem, “Kazakhstan national ornament in the drawings of A. Voronina-Utkina (from Kunstkamera stores)”, *ibid.* (1986), pp. 42–43; eadem, “Illustrated collections of S. M. Dudin on the ethnography of Central Asia and Kazakhstan”, *ibid.* (1985), pp. 40–41; *Costumes of the Peoples of Central Asia. Historical-Ethnographic Sketches* (Moscow, 1979); E. M. Peshchereva, “Ceramics of Central Asia”, *Works of the Ethnography Institute of the Academy of Sciences of the USSR*, new series XLII (Moscow—Leningrad, 1959); Rusyaikina, “National costumes of the Tajiks of the Garm Oblast of the Tajik SSR”, *Central Asian Ethnographic Collection 2. Works of the Ethnography Institute of the Academy of Sciences of the USSR*, new series XLVII (Moscow, 1959), pp. 132–214; Z. A. Shirokova, “Tunic-type dresses of the Tajik women of mountainous Tajikistan”, SE V (1973), pp. 89–98; Gafferberg, *The Belujis of the Turkmen SSR. Sketches on Farming, Material Culture and Everyday Life* (Leningrad, 1969); K. Nurumurov, “Wooden amulets of Turkmen-Nokhurlti”, *Brief Contents of Reports of the Session of the Ethnography Institute of the Academy of Sciences of the USSR*, p. 95; Sazonova, *Traditional Farming of the Uzbeks of South Khorezm* (Leningrad, 1978); V. N. Kislyakov, “Central Asian ethnological expedition of the Academy of Sciences of the USSR, 1926–1929”, BCRACR. April 1985 (Leningrad, 1986), pp. 41–42.

²¹ *Ibid.*, сс. 31–32. ²² *Ibid.*, с. 32. ²³ *Ibid.*, с. 37.

²⁴ Выражение «текинской породы» происходит от текинцев — названия туркменского племенного объединения.

²⁵ Выражение «уратюбинской породы» связано с названием Ура-тюбе — городом на севере современной Республики Таджикистан.

²⁶ Кунград — название в прошлом кочевого узбекского племени.

²⁷ *Niva* III/2 (1883), с. 74. ²⁸ *Ibid.*

²⁹ Проценко — генерал, начальник азиатской части Военного Министерства.

³⁰ *Дневник*, сс. 43–44. Граф Капнист — начальник Азиатского департамента Министерства иностранных дел.

³¹ *Ibid.*, с. 62.

²⁷ *Niva* III/2 (1883), с. 74. ²⁸ *Ibid.*

²⁹ Protsenko was a general, and head of the Asian section of the War Ministry.

³⁰ *Diary*, pp. 43–44. Count Kapnist was the head of the Asian Department of the Foreign Ministry.

³¹ *Ibid.*, p. 62.

этнографические фонды как источник для составления историко-этнографического атласа Средней Азии и Казахстана», *Материалы к историко-этнографическому атласу Средней Азии и Казахстана. Труды ИЭ АН СССР*, новая серия XLVIII (Москва, 1961), сс. 38–85; eadem, «Учет музейных материалов для историко-этнографического атласа Средней Азии», *Краткие сообщения Института Этнографии XXVI* (Москва, 1957), сс. 54–57; В. Н. Кисляков, «Средняя Азия в стенах Института этнографии АН СССР (г. Ленинград) — Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН (г. Санкт-Петербург)», *КСДСКЧ* (2000/01), сс. 7–9; Курьлев, Ф. Д. Люшкевич, М. в. Сазонова, «К истории комплектования этнографических собраний МАЭ по Средней Азии и Казахстану», *Краткое содержание докладов сессии Института этнографии АН СССР, посвященной столетию создания первого академического этнографо-антропологического центра* (Ленинград, 1980), сс. 6–7; В. А. Прищепова, *Коллекции заговорили. История формирования коллекций МАЭ по Средней Азии и Казахстану (1870–1940)* (Санкт-Петербург, 2000); eadem, «Музыкальные инструменты народов Средней Азии и Казахстана по фотографиям конца XIX — начала XX века из собраний МАЭ РАН», *Музыка Кунсткамеры* (Санкт-Петербург, 2002), сс. 185–193; eadem, «К атрибуции фотоколлекций отдела Средней Азии и Казахстана МАЭ первой половины XIX века», *КСДСКЧ* (2000/01), сс. 144–146; eadem, «Бухарское ханство в фотоколлекциях МАЭ», *Ibid.* (1994/95), сс. 107–109; eadem, «Первые советские экспедиции Музея антропологии и этнографии Академии наук СССР в Среднюю Азию и Казахстан в 1920-е гг.», *История культуры советского общества. Всесоюзная научная конференция «Национальные и социально-культурные процессы в СССР». Тезисы докладов* (Омск, 1990), сс. 117–119; eadem, «К этнографии народов Средней Азии и Казахстана. Материалы Среднеазиатской этнологической экспедиции АН СССР 1926–1929 гг. (по архивным данным)», *Этническая и этносоциальная история народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана* (Санкт-Петербург, 1995), сс. 186–249; eadem, «Об обмене коллекциями между Музеем антропологии и этнографии и Ташкентом в 1938 г.», *КСДСКЧ* (1998/99), сс. 160–162; eadem, «Коллекционные сборы по народам Средней Азии и Казахстана МАЭ в 1940–1950-е годы», *Ibid.* (1996/97), сс. 136–139; eadem, «О некоторых забытых коллекционерах отдела Средней Азии и Казахстана Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого», *Ibid.* (1992), сс. 74–75; Прищепова, Д. Д. Букиннич, «Старинный костюм джемшидов и хазара в СССР (по материалам Среднеазиатской экспедиции Академии наук СССР 1928/29 г.)», *СЭ I* (1938), сс. 118–128; В. А. Вишневецкая, «История собрания среднеазиатско-казахстанских этнографических фондов МАЭ (дооктябрьский период)», *КСДСКЧ* (1987), сс. 46–47; eadem, «Формирование собраний Отдела Средней Азии и Казахстана МАЭ в советский период», *Проблемы общей этнографии и музеефикации. Краткое содержание докладов научной сессии «Советская этнография за 70 лет: итоги, направления, перспективы»* (Ленинград, 1987), сс. 40–41; eadem, «Собирательская деятельность отдела Средней Азии и Казахстана МАЭ РАН в 1920-е гг.», *КСДСКЧ* (1988), сс. 54–56; eadem, «Собирательская деятельность О. М. Коржинской по Средней Азии», *Ibid.* (1990/91), сс. 122–123; eadem, «Фотоальбомы 1874 г. по этнографии Средней Азии в собраниях МАЭ», *Ibid.* (1989), сс. 56–58; eadem, «Казахский народный орнамент в зарисовках А. Ворониной-Уткиной (по фондам МАЭ)», *Ibid.* (1986), сс. 42–43; eadem, «Иллюстративные коллекции С. М. Дудина по этнографии Средней Азии и Казахстана», *Ibid.* (1985), сс. 40–41; *Костюм народов Средней Азии. Историко-этнографические очерки* (Москва, 1979); Е. М. Пещерева, «Гонимое производство Средней Азии», *Труды ИЭ АН СССР*, новая серия XLII (Москва, Ленинград, 1959); Русайкина, «Народная одежда таджиков Гармской области Таджикской ССР», *Среднеазиатский этнографический сборник 2. Труды ИЭ АН ССР*, новая серия XLVII (Москва, 1959), сс. 132–214; З. А. Широкова, «Туникообразные платья таджиков горного Таджикистана», *СЭ V* (1973), сс. 89–98; Гафферберг, *Белуджи Туркменской ССР. Очерки хозяйства, материальной культуры и быта* (Ленинград, 1969); К. Нурмурадов, «Деревянные амулеты туркмен-нохурли», *Краткое содержание докладов сессии Института этнографии АН СССР* (Ленинград, 1980), с. 95; Сазонова, *Традиционное хозяйство узбеков Южного Хорезма* (Ленинград, 1978); В. Н. Кисляков, «Среднеазиатская этнологическая экспедиция АН СССР 1926–1929 гг.», *КСДСКЧ. Апрель 1985 г.* (Ленинград, 1986), сс. 41–42.

В основной своей массе начало формирования фондов относится к 70-м годам девятнадцатого столетия. Источники поступления предметов, характеризующих разнообразие сфер материальной и духовной культуры народов в центре мусульманской части Евразии — самые разные. В их числе — Государственный музейный фонд (ГМФ)³³. Первоначально ГМФ представлял собой художественно-историческую комиссию, которая была создана в июне 1917 г. Ее обязанностью было составление описей художественных ценностей Эрмитажа и Зимнего дворца. После октябрьских событий 1917 г. в Петрограде она стала заниматься не только художественными ценностями Эрмитажа и Зимнего дворца, но и других музеев, а также национализированных дворцов и особняков. За время сво-

его существования комиссия несколько раз меняла свое название, пока в ноябре 1921 г. не получила названия ГМФ. В задачу этого образования входили учет, регистрация и охрана памятников искусства и старины, представлявших общегосударственную ценность. Таким образом это учреждение, упраздненное в 1929 г., сосредоточивало в своем ведении громадное количество различных художественных и музейных ценностей, изъятых в процессе национализации. Доподлинно было известно, что в этом громадном море рукотворных ценностей находились и подношения правителей Бухары российским императорам. Главными составляющими этих даров были блистательные конские уборы, элитные шелка, прекрасные ювелирные украшения. Исполненные бухарскими придворными ювелирами и золотошвейами попоны (*даури*³⁴; тюрк.-иран. *йолдуз*) были с ювелирными украшениями. Зная это, МАЭ предпринимает громадные усилия, чтобы получить часть этих ценностей и сохранить их для страны. В 1928 г., преодолев сопротивление ГМФ, который, был ориентирован на их продажу за рубеж, Музей получил отдельные образцы в основном золотошвейного конского убранства со складов Зимнего дворца. Первую группу вещей этого рода составляют нарядные покрывки на седло (*зинпуш*), попоны и потники, вышитые по бархату малинового или изумрудно-зеленого цветов серебряными или золотыми нитями. Как подлинные произведения искусства, эти памятники наглядно свидетельствуют, что бухарское золотое шитье представляло собой явление практически неповторимое. Достаточно одного взгляда на золотошвейные изделия, чтобы убедиться, что в основе этого искусства устойчивая традиция уподобления правителей, военачальников и знатных особ солнцу. Подобные представления находили свое яркое воплощение в шитых золотом парадных одеждах властителей, которые гармонично вписывались в золотые интерьеры дворцов. Их дополняли утонченные, исполненные в серебре и золоте узоры конских уборов, блистательно выполненные мастерами игложивописания. Они приковывают к себе внимание как причудливые образцы создания сложнейших композиций. Эти роскошные изделия свидетельствуют о богатейшем арсенале орнаментальных мотивов и безграничной фантазии их талантливых создателей, об умении выявить и подчеркнуть фактуру золота и серебра. В вышитых по бархату попонах поражает варьирование орнаментальных композиций. В одном случае композиция сплетена из одинаковых по рисунку кустиков, заполняющих центральное поле и золотошвейную кайму. Другой вариант шитья — тип композиции, при котором орнамент центрального поля представляет собой вид непрерывного узора, покрывающего цветной фон. Характеризуя последний тип композиции, специалисты отмечают, что «выполняли такие попоны только для эмира — по заказу эмира для жен, родивших ему сыновей, или по заказу его приближенных для подношения эмиру по случаю особенного торжества или праздников. Никто не смел носить и заказывать для себя такие халаты и попоны для лошадей»³⁵.

Две нарядные попоны (*даури*), вышитые серебром и золотом — изумительные по богатству и разнообразию узоров образцы прикладного искусства. Одна из них шита серебряными и золотыми нитками по малиновому бархату, видимо, бухарской выделки (*илл. 10*), вторая — теми же нитками, но по изумрудному бархату. По форме они практически

and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian Academy of Sciences.

The collections of the Central Asian section number over 13,000 items³².

The collections began to form in the 1870s. The sources of items, characterised by varied spheres of material and spiritual culture of people in the centre of the Muslim part of Eurasia are of the widest variety. Among them is the State Museum Foundation (SMF)³³. Initially, the SMF was an artistic and historical commission which was created in June 1917. Its duty was to draw up descriptions of the artistic valuables of the Hermitage and the Winter Palace. After the October revolution in Petrograd in 1917, it began to deal not just with artistic valuables of the Hermitage and Winter Palace, but other museums as well, and also nationalised palaces and mansions. During the time of its existence, the commission changed its name several times, until in November 1921 it received the name of SMF. The task of this association was the recording, registration and protection of monuments of art and antiques of general national value. Thus, this institution, which was abolished in 1929, concentrated a large amount of various artistic and museum valuables confiscated in the process of nationalisation. It was known for certain that in this enormous sea of hand-made valuables there were also offerings of the rulers of Bukhara to the Russian Emperor. The main components of these gifts were brilliant horse adornments, elite silk and wonderful jewellery. The horsecloths (*dauri*³⁴; Turkic-Iranian *yolduz*) had jewellery decorations, made by Bukhara court jewellers and gold embroiderers. Knowing this, the Kunstkamera made enormous efforts to receive part of these valuables and preserve them for the country. In 1928, overcoming the resistance of the SMF, which was focused on selling them abroad, the Museum received individual specimens of mainly gold-embroidered horse adornments from the stores of the Winter Palace. The first group of items of this nature are costume covers for the saddle (*zinpush*), horsecloths and sweat-cloths, sewn on velvet of crimson or green emerald with silver or gold threads. As genuine works of art, these items clearly show that Bukhara gold thread was practically unique. It is enough to look at the gold-embroidered items to convince oneself that at the basis of this art is a durable tradition likening leaders, military heads and nobility to the sun. These ideas found a clear embodiment in the parade clothes of lords sewn with gold, which harmonised with the gold interiors of places. They were supplemented with refined designs of horse cloths in silver and gold, brilliantly executed by masters of needle art. They attract one's attention as miraculous examples of creation of complex compositions. These luxurious items show the rich arsenal of ornamental motives and the limitless imagination of their talented creators, of their ability to find and stress the finishes of gold and silver.

In the horsecloths sewn on velvet, the variedness of ornamental composition is astounding. In one case, the composition is woven from branches which are identical on the drawing, which fill the central field and the gold-embroidered border. Another type of sewing is the sort of composition when the ornament of the central field is a type of unbroken pattern which covers a coloured background. Characterising the last type of composition, specialists note that “these horsecloths were only made for the *emir* — by order of the

emir for wives who gave birth to sons, or by order of his circle for offering the *emir* on a special occasion or holiday. No one dared to wear and order these robes or horsecloths for horses”³⁵.

Two elegant horsecloths (*dauri*) embroidered with silver and gold are amazing examples of applied art in the richness and diversity of the patterns. One of them is sewn with silver and gold threads on crimson velvet, evidently of Bukhara workmanship (*fig. 10*), and the second is sewn with the same threads, but on emerald velvet (*Ibid.*, No. 3687-24). In their form they are practically identical: both of them form an irregular trapezium with parallel lines on the upper and lower parts: accordingly, these are the parts which should lie on the shoulders and croup of the horse. In this place, the ends of the horsecloth diverge strongly to the side, covering the croup and sides of the horse. The main elements of the embroidery are concentrated in the part of the horsecloth which is not covered by the saddle and bridle during riding. The last is patterned by a rectangle and is not sewn up. The entire horsecloth, with the exception of the rectangle in the front part (under the saddle) is decorated by embroidery in the style of stylised “trees” arranged in regular rows and forming a picturesque composition. The plant pattern is a three-part trunk, which accordingly carries a pair of leaves, each one of which grows out of a gilded silver plaque in the form of a medallion. The rectangle in the upper part of the *dauri* is decorated with two zigzags, the outer of which, without stopping, turns into a kind of trefoil. Rhythmically repeating, the trefoils form an element of the pattern which is supplemented by stylized branches and petals in the corner. The entire composition is mounted with a luxurious design, formed by an interchange of regularly placed concentric hexagons (with gilded silver sexfoil plaques in the centre), embroidered with rosettes and petals. On the front edge the horsecloth is bordered with a patterned silk braid, and on the back and sides it is framed with a twin-row silk fringe, first narrow, woven from canary-yellow silk, and then a wider crimson fringe sewn on to the edge. This part is furthermore supplemented by tassels, which are covered by conical silver bells with gilding. The hem of the horsecloth in the *gulduzi* style (literally “sewn flowers”) is made in such a way that the crimson background of the item is not covered, but decorated with a floral pattern. In this case, the colour background becomes a component of the dyed form of the artwork, increasing its expressiveness.

A covering for the saddle (*zinpush*) of velvet of the same quality, colour and design as the horsecloth itself was attached to the horsecloth described. When the horseman got of the horse, the *zinpush*, which formed a single set together with the horsecloth, was covered by the saddle. The coverings of this type which are preserved in the Kunstkamera collection are very elegant. Of particular interest is the *zinpush* of ellipsoidal form with sharpened ends, sewn on crimson velvet (*figs. 11–11a*). The covering, as E. M. Peshchereva³⁶ points out, is decorated with a wide strip of embroidery with a complex ornament of silver threads with small patches of embroidery of green and blue silk. The centres of the cross-shaped figures are embroidered everywhere with gold threads. The edges of the *zinpush* are bordered with striped silk fringes. On the margin of the covering on the inside of the embroidery there are three oblong cuts of an ellipsoidal

³³ Более подробные сведения о ГМФ можно почерпнуть у В. А. Прищеповой (*Коллекции заговорили* (гл. II, 2)).

³⁴ Местные термины, приводимые в представленном тексте, в основной своей массе — иранского (тадж./перс.) происхождения. Поэтому, мы не будем специально оговаривать их происхождение.

³⁵ А. И. Сидоренко, А. Р. Артыков, Р. Р. Раджабов, *Золотое шитье Бухары* (Ташкент, 1981), с. 47.

³² More detailed information about the SMF can be obtained from V. A. Prishchepova (*The Collections Have Spoken* (chapter II, 2)).

³⁴ The local terms given in this text are mainly of Iranian (Tajik/Persian) origin. So we will not specially explain their origin.

³⁵ A. I. Sidorenko, A. R. Artykov, R. R. Rajabov, *Gold Embroidery of Bukhara* (Tashkent, 1981), p. 47.

³⁶ Peshchereva, “Bukhara Gold Embroiders”, *Kunstkamera Collection XVI* (Moscow–Leningrad, 1955), p. 266, fig. 3.

одинаковы: и та, и другая представляют собой неправильную трапецию с параллельными линиями верхней и нижней частей; соответственно, это — части, которые должны лежать на плечах и на крупе лошади. В этом месте концы попоны сильно расходятся в стороны, прикрывая круп и бока верхового животного. Основные элементы шитья сосредоточены в той части попоны, которая не закрывается седлом и сбруей во время езды. Последняя узорно выстигается прямоугольником и остается незашитой. Вся попона, за исключением прямоугольника в передней ее части (под седлом), украшена шитьем в виде стилизованных «деревьев», расположенных правильными рядами и образующих живописную композицию. Растительный узор представляет собой трехчастный ствол, который несет на себе, соответственно, пары листьев, каждая из которых вырастает из золоченой серебряной бляшки в виде медальона. Прямоугольник в передней



Илл. / Fig. 11a



Илл. / Fig. 12b

части *даури* декорирован двумя зигзагообразными линиями, наружная из которых, не прерываясь, переходит в своеобразный трилистник. Повторяясь ритмично, трилистники образуют элемент узора, дополняемый стилизованными ветками и лепестками по углам. Вся композиция окантована пышным узором, образованным чередованием равномерно расположенных концентрических шестиугольников (с позолоченными серебряными шестилепестковыми бляшками в центре), шитых розеток и лепестков. По переднему краю попона оторочена узорчатой шелковой тесьмой, а сзади и боков обрамлена двухрядной шелковой бахромой, сначала узкой, плетеной из шелка канареечного цвета, затем более широкой малинового цвета, пришитой к краю. Эту часть дополняют, кроме того, кисти, покрывками для которых служат конусообразные серебряные с позолотой бубенчики. Зашив попоны в технике *гулдузи* (букв. «вышитые цветы») произведен таким образом, что малиновый цветной фон изделия не покрыт, а украшен цветочным узором. В этом случае цветной фон становится компонентом колористического образа произведения, усиливая его выразительность. К описанной попоне полагалась покрывка для седла (*зинпуш*) из бархата того же качества, цвета и рисунка, что и сама попона. Когда всадник сходил с лошади, *зинпушем*, составлявшим с попной единый комплект, покрывалось седло. Хранящиеся в фондах МАЭ покрывки этого типа весьма нарядны. Обращает на себя внимание *зинпуш* эллипсоидной формы с заостренными концами, шитый по малиновому бархату (илл. 11–11а). Покрывка, как на то указывает и Е. М. Пещерева³⁶, украшена широкой полосой вышивки со сложным орнаментом, выполненным серебряными нитками с небольшими пятнами вышивки из зеленого и голубого шелка. Серединки крестообразных фигур сплошь зашиты золочеными нитками. Края

зинпуша оторочены пестрой шелковой бахромой. На поле покрывки с внутренней стороны вышивки имеются три продолговатых разреза эллипсоидной формы. Один из них расположен недалеко от переднего края изделия, а два других — ближе к концам эллипса. Разрезы по краям обшиты шелковой тесьмой малинового цвета, оторочены золотым швом. Первый из разрезов предназначен для продевания высокой передней луки седла, два других — для стременных ремней. Такая конструкция позволяет покрывке держаться на седле без дополнительного крепления.

Описываемые изделия привлекательны не только с точки зрения орнаментальных композиций, использованных их создателями. Они представляют интерес в плане цветового символизма. Так, лиловый (как и красный или бордовый) цвета (в данном случае — цвета бархата для попоны и *зинпуша*), как считали, представлял активное мужское начало. Это — и символ жизни, огня, энергии, молодости, любви, жизненной силы.

Вторая попона из коллекции МАЭ (илл. 12, 12а, 12b) отличается от первой тем, что богатое шитье, выполненное золотыми и серебряными нитками по изумрудно-зеленому бархату, сплошь покрывает фон в нижней части изделия, прикрывающей круп и бока верхового животного. Орнамент представляет собой выразительное сочетание геометрического и растительного. Геометрический элемент представлен вставленными один в другой девятью восьмиугольниками, вписанными в нижней части *даури* с ромбиками в свободном пространстве между ними. В соответствии с формой попоны, напоминающей трапецию, фигуры расположены по схеме: 2х3х4. Растительный орнамент выполнен в виде четырех изящно выполненных лепестков, лучеобразно повернутых против часовой стрелки. В основании лепестков — вставочки круглой формы: зеленого цвета на малиновом фоне и малинового — на зеленом.

Передняя часть попоны шита в форме прямоугольника с четырьмя бутонами, основания которых повернуты к углам прямоугольника. Орнаментальная композиция окантована отличающимися тщательностью шитья и нарядностью восьмилепестковыми розетками. Спереди попона оторочена узорной шелковой тесьмой, а с трех других сторон оформлена двухрядной шелковой бахромой. Принято считать, что в политическом смысле зеленый цвет — символ альтернативы.

МАЭ располагает также попной другого рода. Она представляет собой роскошное изделие из красного сукна фабричного производства (илл. 13–13а). По форме — та же трапеция неправильной формы, но, в отличие от предыдущих попоны, она вышита шелком. Орнамент — растительный. Центральное поле, за исключением передней ее части, покрывающей плечи лошади, заполнен при-

form. One of them is placed close to the front edge of the item, and the two others are close to the ends of the ellipse. The first of the cuts was designed to put over the front arch of the saddle, and the two others for the stirrup straps. This construction allows the covering to stay on the saddle without additional fastening.

The description of the item is not just attractive from the viewpoint of ornamental compositions used by their creators. It is interesting in its colour symbolism. The lilac (just as the red or vinous) colours (in this case, the colour of the velvet for the horsecloth and *зинпуш*) were thought to represent the active male principle. It is the symbol of life, fire, energy, youth, love, and vital force.

The second horsecloth from the Kunstkamera collection (fig. 12, 12a, 12b) differs from the first in its rich embroidery, with gold and silver threads on emerald green velvet,



Илл. / Fig. 11



Илл. / Fig. 12a

completely covering the background in the lower part of the cloth, covering the croup and sides of the horse. The ornament is an expressive combination of the geometric and vegetable. The geometric element is represented by nine octagons put on top of each other, inserted in the lower part of the *даури* with rhombuses in a free space between them. In accordance with the form of the horsecloth, which resembles a trapezium, the figures are arranged according to the scheme: 2x3x4. The plant ornament is executed in the form of four exquisitely designed petals, which face anti-clockwise in a radius. At the base of the petals are round holders: green on a crimson background and crimson on a green background. The front of the horsecloth is sewn in the form of a rectangle with four buds, the bases of which are turned

into the corners of the rectangle. The ornamental composition is mounted by rosettes with eight petals. At the front, the horsecloth is bordered with a patterned silk braid, and on the three other sides it is decorated with a two-row silk fringe. It is believed that in the political sense, the colour is green is the symbol of alternative.

The Kunstkamera also owns a different type of horsecloth. It is an exquisite item of green cloth of factory manufacture (figs. 13–13a). In its form, it is the same trapezium of irregular form, but unlike the previous horsecloths, it is embroidered with silk. It has a plant ornament. The central space, with the exception of the front of it, covering the shoulders of the horse, is filled with an intricate interweaving of branches and leaves, which form a beautiful pattern, but which do not completely cover the background. The embroidery is made with silk threads of red, white, lilac,



Илл. / Fig. 10



Илл. / Fig. 12

yellow and green. The two lower corners of the part of the horsecloth which covers the sides and croup of the animal are sewn according to one figure resembling a pepper. Each of the figures consists of five multicoloured elements, woven on top of each other. The third, central pepper is arranged vertically, and the other two are next to the corners. The ornamental composition is bordered with a succession of evenly placed peppers and shoots of branches, flowers and buds. (The pepper, according to traditional ideas, protects people from the negative influence of evil forces, including the evil eye). The hem is quilted with narrow lengthwise strips. The internal strip serves as a kind of basis of the triangles, the tip of each of which is crowned with a “petal”; the internal strip is decorated by flowers with many petals

³⁶ Пещерева, «Бухарские золоташеи». Сборник МАЭ XVI (Москва–Ленинград, 1955), с. 266, илл. 3.

³⁷ Ruy Gonzalez Clavijo, *Diary of a Journey to the Court of Timur in 1403–1406*. translation and notes by I. I. Sreznevsky (St. Petersburg, 1881), p. 258.

³⁸ *Ibid.*, p. 285.

³⁹ *Ibid.*, p. 289.

чудливым переплетением ветвей и листьев, образующих прекрасный узор, который, однако, не покрывает полностью фон. Вышивка произведена шёлковыми нитками красного, белого, лилового, желтого и зеленого цветов. В двух нижних углах той части попоны, которая покрывает бока и круп животного, вышито по одной фигуре, напоминающей перец. Каждая из фигур состоит из пяти разноцветных элементов, последовательно вписанных друг в друга. Третий, центральный «перец» — расположен вертикально, а два других — основаниями к углам. Орнаментальная композиция окаймлена чередованием равномерно расположенных «перцев» и побегов веток, цветов и бутонов. (Перец, по традиционным представлениям, ограждает человека от негативного воздействия злых сил, в том числе дурного глаза). Кайма выстегана узкими продольными полосками. Внутренняя полоска служит, как бы, основа-

устроенных в саду по случаю большого праздника от имени Тимура, Клавихо свидетельствует: в этом «доме [...] стояла постель из маленьких матрасов из камокана и из других шёлковых тканей, вышитых золотом, положенных один на другой на полу; тут сидел царь». Там же говорится, что «стены были убраны занавесями из шёлковой ткани розового цвета. Эти занавески были отделаны серебряными позолоченными бляхами с изумрудом, жемчугом и другими камнями очень хорошо вставленными»³⁷. На другом большом празднике, на который были приглашены посланники, испанец увидел, что возле павильона, устроенного для Тимура, стояли ограды. Одна из них «была из красного ковра, вышитого прекрасной вышивкой из золотых ниток разными красивыми узорами и разводами»³⁸. На внуке Тимура был однажды наряд «из голубого сетуни [атласа — P. P.] с золотым шитьем

opening on stems. The edge of the basis of the horsecloth is sewn with a strip of green cloth. The fringe has two rows, of blue and multicoloured silk. The lining is of red white and yellow cotton of local manufacture.

The gold-embroidery art of the ancient settled agricultural regions of Central Asia have long been known to the world. Many archaeological monuments and evidence from various sources have come down to us. The abundance of gold embroidery in the clothes of the Soghd military elite is noted in sources telling of the conquest of Soghd by Arabs at the beginning of the 8th century. Gold embroidery was also a developed art in Samarqand, Bukhara and Herat after the conquest of Central Asia by the Arabs. The “Diary of the Journey” by the Spanish ambassador Clavijo, who visited Samarqand at the beginning of the 15th century, is filled with details of lavish banquets held by Timur on the occasion

out orders from them. One, as previously, was located in Ark — at the official apartment of the first state minister (*kushbegi*), and the other was outside it, in an official house of the second-ranking official to the *emir* (*zaqotchi*), in charge of finances and tax collection. 20–40 people worked in each workshop every day, depending on the number of orders. In the first decade of the 20th century (according to other reports, in 1885–1911⁴²) there were also over 20 major private workshops in Bukhara, specialising in gold embroidery⁴³. They worked for the market, although they also frequently carried out orders from the *emir*'s court. According to various sources, right up until the overthrow of the *emir* of Bukhara in 1920, up to 350 people worked in the gold-embroidery workshops of Bukhara. After this, Bukhara was deprived of its major Russian client, which absorbed almost the entire local



Илл. / Fig. 14

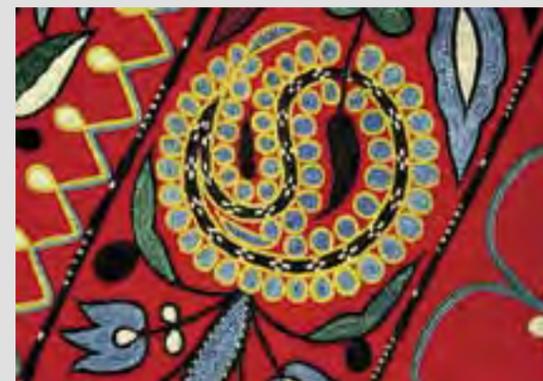
нием треугольников, вершину каждого из которых венчает «лепесточек»; внешнюю полосу украшают раскрывшиеся многолепестковые цветочки на стеблях. Края основы попоны обшты полоской зеленого сукна. Бахрома — двухрядная, из голубого и разноцветного шёлка. Подкладка — из хлопчатобумажной красно-бело-желтой ткани местного производства. Золотошвейное искусство древних оседло-земледельческих районов Центральной Азии давно известно миру. До нас дошло множество археологических памятников и свидетельств источников разного рода. Обилие золотого шитья в одеждах военной согдийской знати отмечено в источниках, повествующих о завоевании арабами Согда в начале VIII в. Золотое шитье представляло собой развитие искусство в Самарканде, Бухаре, Герате и после завоевания Центральной Азии арабами. «Дневник путешествия» испанского посла Клавихо, посетившего Самарканд в начале XV в., изобилует деталями пышных праздников, которые устраивались Тимуром по случаю прибытия послов. Описывая «очень красивый дом», построенный крестообразно и стоявший посреди палаток и навесов,



Илл. / Fig. 13

вроде колес»³⁹. Средневековые литературные источники приводят сообщения о том, что в начале XVII в. в Самарканде существовал квартал золотошвеев. В это время золотое шитье представляло собой организованное производство⁴⁰.

Более поздние страницы истории этого вида вышивального искусства связаны по преимуществу с Бухарой (илл. 14–15). В XIX и начале XX в. этот город являлся единственным центром в Центральной Азии, где было распространено золотошвейное производство⁴¹. Источники сообщают, что в период правления эмира Музаффера (1860–1885) в Арке — древней резиденции бухарских правителей — была только одна мастерская золотошвеев, в которой работало около 20 мастеров. При Абдул Ахад-хане, в период наиболее интенсивного развития российско-бухарских отношений, золотошвейных мастерских, подведомственных двору и выполнявших его заказы, становится две. Одна, как и прежде, размещается в Арке — при казенной квартире первого министра государства (*кушбеги*), другая — за его пределами, в казенном доме второго по значению чиновника, эмира (*закотчи*), ведавшего финансами и сбором податей. В каждой мастерской работало ежедневно от 20 до 40 человек, в зависимости от количества заказов. В первые десятилетия двадцатого века (по другим сведениям в 1885–1911 гг.⁴²) в Бухаре существовали также более двадцати крупных частных мастерских, специализировавшихся на золотом шитье⁴³. Они работали на рынок, хотя нередко выполняли и заказы эмирского двора. По разным источникам вплоть до свержения бухарского эмира в 1920 г. в золотошвей-



Илл. / Fig. 13a

of the ambassadors' visit. Describing the “very beautiful house”, built in a cross shape and standing among tents and curtains set up in the garden on the occasion of an important holiday on Timur's behalf, Clavijo writes: In this “house [...]”, there was a bed of small mattresses of *kamokan* and other silk fabrics embroidered with gold, placed on top of each other on the floor; here the king sat down”. It also says that “the walls were hung with curtains of pink silk. These curtains were embroidered with silver gilded pendants with emerald, pearl and other stones, mounted very well”³⁷. At another major celebration where ambassadors were invited, Clavijo saw fences by the pavilion built for Timur. One of them “was made of a red rug, embroidered with beautiful embroidery of golden threads with various beautiful patterns and designs”³⁸. Timur's grandson wore a costume “of blue satin with gold embroidery like wheels”³⁹. Medieval literary sources provide reports that at the beginning of the 17th century there was an area of gold embroiderers in Samarqand. At that time gold embroidery was an organised industry⁴⁰.

Later pages of the history of this type of embroidery art are primarily linked with Bukhara. In the 19th century and beginning of the 20th century, the city was the only centre in Central Asia where the gold-embroidery industry existed⁴¹ (figs. 14–15). Sources report that in the period of the rule of *emir* Muzaffar (1860–1885) in Ark — the ancient resident of Bukhara rulers — there was only one workshop of gold embroiderers, where around 20 craftsmen worked. Under Abdul Ahad-Khan, in the period of the most intensive development of Russian-Bukhara relations, there were two gold embroidery workshops, under the jurisdiction of the court and carrying



Илл. / Fig. 15

gold embroidery production, and gold-embroidery manufacture dropped drastically⁴⁴.

Bukhara gold embroiderers were mainly men, although when the volume of orders increased, women were also employed in this work, working at home. As in other handicraft industries, gold embroiderers were united in an organisation with the name of *kasaba*. Its members had special customs and rituals. Members of the organisation were masters (*usto*) who were hereditary craftsmen and their pupils, who were taught by masters and received an initiation to become masters⁴⁵. Gold embroiderers had their own organisation charter (*risola*) and spiritual patron (*pir* — literally “elder”). The first patron of this industry was Idris Payghambar (the prophet Idris; the biblical Enoch). The next patron, to whom according to legend the mastery passed, was Khazrat-i Doud (St. David). The line then passed to Bobo-yi Poraduz (“the old man who placed patches”)

As mentioned above, Bukhara masters of gold embroidery created their patterns in the technique of *gulduzi*, mainly on velvet (*bakhmal*). Specialists note that the velvet was of

³⁷ Рюи Гонзалес Клавихо, *Дневник путешествия ко двору Тимура 1403–1406 гг.*, пер. и прим. И. И. Срезневского (Санкт-Петербург, 1881), с. 258.

³⁸ *Ibid.*, с. 285. ³⁹ *Ibid.*, с. 289.

⁴⁰ Сидоренко, Артыков, Раджабов, *op. cit.*, с. 8. Более подробные сведения по данному вопросу можно почерпнуть в работе П. А. Гончаровой (*Золотошвейное искусство Бухары* (Ташкент, 1986), сс. 7–8).

⁴¹ Пещерева, *op. cit.*, с. 265.

⁴² Гончарова, *op. cit.*, с. 15.

⁴³ Сидоренко, Артыков, Раджабов, *op. cit.*, с. 9.

⁴⁰ Sidorenko, Artykov, Rajabov, *op. cit.*, p. 8. More detailed information on this issue can be found in the work of P. A. Goncharova (*The Gold Embroidery Art of Bukhara* (Tashkent, 1986), pp. 7–8).

⁴¹ Peshchereva, *op. cit.*, p. 265.

⁴² Goncharova, *op. cit.*, p. 15.

⁴³ Sidorenko, Artykov, Rajabov, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁴ Goncharova, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁵ Peshchereva, *op. cit.*, p. 279.

ных мастерских Бухары работало до 350 человек. После этого Бухара лишается крупного российского заказчика, поглощавшего почти всю местную золотошвейную продукцию, из-за чего золотошвейное производство сильно сокращается⁴⁴.

Бухарские вышивальщики золотом были, в основном, мужчины, хотя, когда возрастали объемы заказов, к этой работе привлекались и женщины, работавшие на дому. Как и в других областях ремесленного производства золотошвей были объединены в цеховую организацию, носившую название *касаба*. Ее членов отличали особые обычаи и обряды. Членами цеха являлись издавна мастера (*усто*) из наследственных мастеров и из учеников, прошедших обучение у мастеров и получивших посвящение в мастера⁴⁵. У золотошвей был свой цеховой устав (*рисола*) и духовный покровитель (*пир* — букв. «старец»). Первым покровителем этого вида производства считался Идрис Пайгамбар (пророк Идрис; библ. Енох). Следующим, к кому, по легенде, перешло мастерство, был Хазрат-и Доуд (святой Давид). Дальше преемственность перешла к Бово-йи Порадуд («деду, ставящему заплату»).

Как уже говорилось, бухарские мастера золотого шитья свои узоры создавали в технике *гульдужи*, преимущественно на бархате (*бахмал*). Специалисты отмечают, что бархат был высоких сортов и тончайшей выделки. В указанное время его завозили из России или Западной Европы (транзитом через Россию), из Ирана, Индии, Турции, Сирии, Франции. Использовали и бархат местного бухарского производства. Предпочитались цвета и оттенки зеленого, красного, фиолетового, синего. Считалось, что глубокие тона этих цветов наиболее подходят для шитья, гармонично сочетаясь с золотой нитью.

Для этого ремесла было характерно использование мастерами золотных и серебряных нитей, различных по способу изготовления. Нить, по преимуществу, была привозной. В девятнадцатом столетии фабричные нити (золотые и серебряные), как и канитель и блестики, ввозились из России. Говоря о нити (*сим*), следует сказать, что бухарские мастера издавна использовали тонкую металлическую нить, туго спряденную на шелковую. Она была высокой пробы — в лучших сортах до 84%. Для получения золотой нити ее покрывали позолотой⁴⁶. Прядение нити получалось способом скручивания (навивания) металлической нити на шелковую (либо бумажную) нить так, чтобы она была покрыта золотом или серебром вплотную⁴⁷. В конце девятнадцатого столетия мастера стали употреблять канитель — тонкую золотую или серебряную нить. Она представляла собой проволочку, скрученную в виде спирали.

Мастера-золотошвей широко применяли и ювелирные украшения. Это были серебряные, золотые и позолоченные бляшки различной формы. Преобладали круглые, многоугольные, ромбовидные формы. Их украшали чеканкой, филигранью, тиснением. Особенно популярны были украшенные блестками металлические круглые куполки (*куба*) из серебра с позолотой.

Бухарские золотошвей использовали два основных приема зашива: сплошной (*зардузи заминдузи*) и узорный зашив (*зардузи гулдузи*). Многие бухарские швы по характеру условных наименований идентичны названиям геометрических швов русских мастериц золотого

шитья. По этому поводу Е. М. Пещерева говорит, что в конце XIX и начале XX в., наряду с завозом из России сырья для золотого шитья, завозилась и готовая продукция. Этим объясняется наличие орнаментов, встречающихся на вышитых золотом предметах одежды работы бухарских золотошвей, повторяющих орнаменты русского золотного шитья на церковных облачениях⁴⁸.

Разговор о бухарском золотошвейном уборе для парадных выездов на лошадях будет неполным, если не сказать о сказочно красивых седлах для них, а также ремнях кованых стремян и ремнях подпруги. МАЭ располагает большой группой подобных изделий, в том числе седлами (*зин*), поступившими в его фонды из того же источника — ГМФ. По конструкции и материалу основы, они похожи друг на друга. Отличаются по орнаменту. Экземпляр седла (МАЭ, № 3687-14) изготовлен из цельного куска, предположительно, орехового или тутового дерева. Передняя лука обтянута ярким алым бархатом, расшитым золотом и серебром, прикреплен серебряными гвоздями. Седло инкрустировано костью, покрыто берестой, роспись выполнена лаковыми красками. Орнамент — стилизованный растительный. Свободное поле верхней стороны изумрудно-зеленого цвета с двумя квадратами, окаймленными пластинами из оленьего рога. Роговая пластинка передней стороны седла покрыта рядом кружков черного цвета с намеченным центром. По бокам седла прибиты железные колечки и продольные отверстия для путлиц.

По форме, седло напоминает стилизованную птицу. Орнитоморфный символизм определяется, с одной стороны, силой, стремительностью, молниеносностью и красотой лошади — важного символа богатства, величия и власти, с другой — легкостью передвижения, дальностью, лучезарностью и свободным парением сказочной птицы. В форме седла угадываются черты, близкие к изображению павлина (фазана). В поверьях и представлениях иранских народов павлин (*товус*) обитает в райском саду. Он — персонификация сияющей славы и величия. В мистической поэзии это пернатое существо соответствует придворному красавцу, пажу и любимому государю. В средневековые пышность шахского двора называлась «трон Павлина». Сверкающий великолепия хвост и оперение павлина (эта идея выражена с помощью инкрустации из кости) — символ всевидящего солнца. Все это — дополнительное объяснение мотивов использования образа «павлина» (*гаруд*) при оформлении парадного конского убора. Особого упоминания заслуживает и элитная конская упряжь: уздечки, нагрудные украшения, ошейники, украшения на круп и на хвост лошади. Выполненные в серебре, как общеизвестном символе лунного света, так и в золоте, образное значение которого — Солнце, они подчеркивают значимость и богатство даров *эмиров* Бухары, российскому императору, императрице, членам Императорского Дома, а также сильным мира сего в имперской столице.

II

Мы рассказали о роскошном конском подарочном убранстве, многие элементы которого мы не показываем в рамках настоящего выставочного проекта, в первую очередь для того, чтобы читатель мог представить себе общую картину, «контекст», в котором изначально существовали «дорогие материи — произведения Бухары и, вообще,

high quality and extremely fine manufacture. At this time, it was delivered from Russia or Western Europe (by transit through Russia), from Iran, India, Turkey, Syria and France. Velvet of local Bukhara manufacture was also used. Colours and shades preferred with green, red, violet and blue. It was thought that the tone of these colours was most appropriate for embroidery, and blended harmoniously with gold thread.

For this handicraft, there was characteristic use of gold and silver threads by masters which varied in their means of preparation. The thread was mainly imported. In the 19th century, factory threads (gold and silver), like gold threads and spangles, were imported from Russia. Talking of thread (*sim*), it should be said that since olden times, Bukhara masters used fine metallic thread spun tightly on silk thread. It was of a high standard — in the best kinds up to 84%. To make it gold the thread was covered with gilt⁴⁶. The thread was spun by the technique of curling (winding) a metallic thread on a silk (or paper) thread in such a way that it was wrapped tightly with silver or gold⁴⁷. At the end of the 19th century, masters began using fine thread of gold or silver. It was wire spun in the form of a spiral.

Master gold embroiders also widely used jewellery. They were silver, gold and gilded patches of various forms. Round, polygonal and rhomboid forms predominated. They were decorated by embossing, filigree and stamping. Particularly popular were metallic round domes (*kuba*) of silver and gilt decorated with spangles.

Bukhara gold embroiderers used two main types of sewing: continuous (*zarduzi zaminduzi*) and pattern sewing (*zarduzi gulduzi*). In the nature of the conditional names, many Bukhara seams are identical with the names of geometric seams of Russian masters of gold embroidery. E. M. Peshchereva says that the end of the 19th and beginning of the 20th century, along with importing raw materials from Russia for gold embroidery, ready production was also imported. This explains the presence of ornaments encountered on gold-embroidered items of clothing of work by Bukhara gold embroiders, which repeat ornaments of Russian gold embroidery on church robes⁴⁸.

A discussion of the Bukhara gold embroidery adornment for horses will not be complete without mentioning the fabulously beautiful saddles for them and also the straps of forged stirrups and saddle straps). The Kunstkamera possesses a large group of such items, including saddles (*zin*), which came to its collection from the same source — the SMF. In the construction and material of the base, they resemble each other. They differ in their ornament. The example of the saddle (MAE RAS, No. 3687-14) is made from a whole piece of wood, probably nut or mulberry. The front arch is covered with bright crimson velvet, embroidered with gold and silver, and fastened with silver nails. The saddle is encrusted with bone, covered in elm, and painted with varnish. The ornament is a stylised plant. The free space of the upper part is of emerald green with two squares bordered with plates of deer horn. The horn plate of the front side of the saddle is covered with a row of black circles with a marked centre. On the sides of the saddle are iron rings and lengthwise holes for stirrups.

In its form, the saddle resembles a stylised bird. The ornithomorphic symbolism is determined on the one hand

by the power, swiftness, lightning speed and beauty of the horse — an important symbol of wealth, grandeur and power, and on the other with lightness of movement, long-sightedness, radiance and the free soaring of a fabulous bird. In the form of the saddle, features can be found which are close to the depiction of a peacock (pheasant). In the legends and beliefs of the Iranian peoples, the peacock (*товус*) dwells in the garden of paradise. It is the personification of radiant glory and grandeur. In mystic poetry, this bird corresponds to the court beauty, the page and favourite of the king. In the Middle Ages, the splendour of the Shah's court was called the “Peacock Throne”. The tail shining with magnificence and the feathering of the peacock (this idea is expressed with the incrustation of bone) is a symbol of the all-seeing sun. All this is an additional explanation of motifs of using the image of the “peacock” (*garud*) in the design of the parade horse costume.

The elite horse harness also deserves special mention: the bridles, the breast decorations, the collar, the decorations on the croup and on the tail of the horse. Made of silver, like the moonlight, and gold, which represents the sun, they emphasise the importance and wealth of the gifts of the Bukhara *emirs* to the Russian Emperor, Empress, members of the Imperial House, and also the mighty of this world in the imperial capital.

II

We discussed the lavish horse costume, many elements of which we did not show as part of this exhibition project, mainly so that the reader can imagine the general picture, the “context” in which the “expensive materials — works of Bukhara and of the East in general” existed originally, which were regularly given to the Emperor and members of the Tsar's family. By “expensive materials” we meant the elite silk and semi-silk fabrics. This is shown by several collections of Central Asian handicraft textiles held at the Kunstkamera which were received in 1924 through the SMF from the stores of the Winter Palace (figs. 16–17). In total this unique collection, the largest in Europe, consists of more than 500 items. They are mainly diverse patterned handicraft cotton silk, semi-silk fabrics of simple and complex weaving. A special group is formed by examples sewn from raw silk fabrics, called *alocha-yi hisori* or *hisari alocha*⁴⁹ (fig. 18). A large number of examples of these collections are rustling and iridescent *shohi-kanaus* (fig. 19). The examples of semi-silk fabrics with moiré tints, the silk *atlas* (fig. 20), the semi-silk *adrasas* (fig. 21), and also the fleecy velvet *bakhmal* woven from cotton and silk (fig. 22). Their origin is easily determined: the unique colour spectrum, the rich ornamental composition, the rainbow combination of colour in the pattern with indistinct and blurred contours, the rhythmic alternation of different-sized and different-coloured stripes, and also the special features of technique of their manufacture clearly shows their Central Asian origin. The name *abr* has become firmly associated with the pattern of silk, semi-silk and fleecy fabrics⁵⁰. In both the striped and *abr* fabrics the warp carried the main pattern-forming burden; the weft gives the spectrum of the fabric a certain shade.

The collections of these fabrics, which have received the name “imperial”, are quite rightly ranked among the especially valuable collections of the Kunstkamera. Before us are

⁴⁴ Гончарова, *op. cit.*, с. 9.

⁴⁵ Пещерева, *op. cit.*, с. 279.

⁴⁶ Гончарова, *op. cit.*, с. 18.

⁴⁷ Сидоренко, Артыков, Раджабов, *op. cit.*, с. 13.

⁴⁸ Пещерева, *op. cit.*, с. 282.

⁴⁶ Goncharova, *op. cit.*, p. 18. ⁴⁷ Sidorenko, Artykov, Rajabov, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁸ Peshchereva, *op. cit.*, p. 282.

⁴⁹ The word *hisori* (“Hisar”) is connected with the name of the province of Eastern Bukhara, including the Hisar Valley on the territory of the modern Republic of Tajikistan. This province (Karatag) was until recently famous for its rich tradition of handicraft production, including the production of textiles. The term *alocha* means “multi-coloured stripes”.

⁵⁰ The word *abr* means “cloud”; the word *abr* is also a part of the name *abresham* (“silk”, “silken”). The technique of creating patterns in fabrics of this kind is called *abrbandi*, which is connected with the word *abr* (literally it means “tying/binding clouds”). There is also some probability that *abr* may be connected with the word *ab* (“water”).

Востока», которые регулярно подносились императору и членам царской семьи. Под «дорогими материями» подразумевались элитные шёлковые и полушёлковые ткани. В этом убеждают хранящиеся в фондах МАЭ несколько коллекций центральноазиатского кустарного текстиля, полученных в 1924 г. через ГМФ из складов Зимнего дворца (илл. 16–17). В общей сложности это уникальное, самое крупное в Европе собрание, состоит из более, чем 500 единиц хранения. Это, в основном, разнообразные узорные кустарные хлопчатобумажные, шёлковые, полушёлковые ткани простых и сложных переплетений. Особую группу составляют образцы сотканых из сырцового шёлка тканей, носящих название *алоча-йи хисори* или *хисари алоча*⁴⁹ (илл. 18). Заметную часть образцов этих коллекций представляют собой шуршащие и переливчатые *шохи-канаусы* (илл. 19). Впечатляют образцы полушёлковых тканей

«императорское», по праву входит в число особо ценных коллекций МАЭ. Перед нами образцы особого текстиля, поскольку в прошлом простые люди не носили шёлковую одежду. В обиход тех, кто не принадлежал к высшим слоям общества, шёлковые ткани вошли только после присоединения Центральной Азии к России и лишь к 90-м годам девятнадцатого столетия менее ценные сорта шёлка стали употребляться зажиточными горожанами для праздничной одежды. Немного раньше ткани этой категории, в небольшом количестве, начали применяться для свадебных нарядов новобрачных.

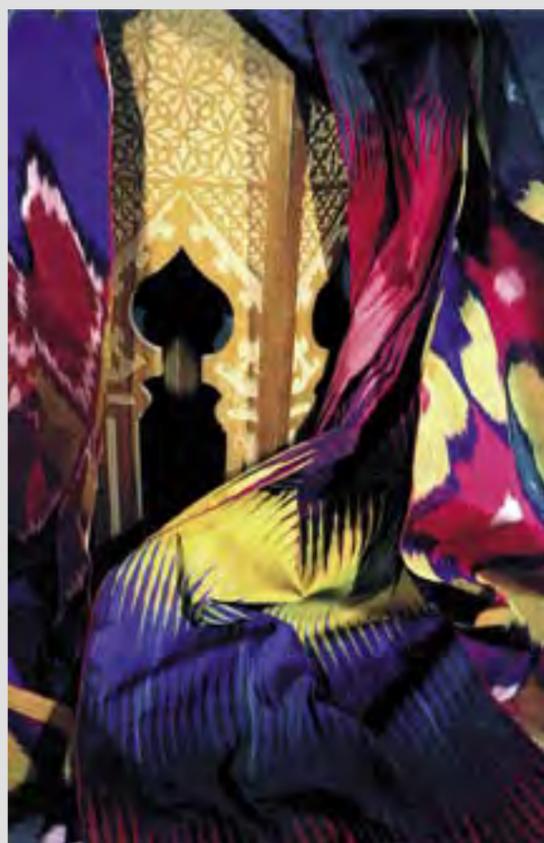
Судя по археологическим находкам центральноазиатское шёлкоткачество имеет многовековую историю. Географическое расположение «Большой Бухары» в центре Азии сделало ее не только ареной бесконечных войн. Бухара была перекрестком перекрестков на пути обще-

examples of special fabric, as in the past ordinary people did not wear silk clothes. Silk fabrics only became part of the everyday life of people who did not belong to the higher levels of society after Central Asia joined Russia, and only in the 1890s did less valuable types of silk began to be used by well-off city dwellers as clothing for special occasions. Somewhat earlier, fabrics of this category, in a small amount, began to be used for marriage costumes for newly-weds.

Judging by archaeological findings, Central Asian silk weaving has a history of many centuries. The geographical location of “Greater Bukhara” in the centre of Asia made it more than just a stage for endless wars. Bukhara was the crossing of crossings on the path of meeting of civilisations separated by thousands of kilometres. The routes of famous trade roads, which later received the name of the Great Silk Road passed through Central Asian centres (Khujand,

also ornithomorphic motifs, the Islamic style of pattern making was confirmed (geometric arabesques and plant patterns), where one can see cosmic and benevolent symbols. Relatively recently, the name of an entire group of silk materials was revealed – *zandanechi*, which came from the name of the village Zandana near Bukhara, where the weavers’ workshop was well known in the 9th–10th centuries⁵¹.

Silk fabrics were called by the common Iranian word *shohi*. As a sign of the elite nature and privileges of princes, grandees and court dignitaries, *shohi* (or *khonatlas*) became the most preferential form of offerings to rulers, and widespread diplomatic gifts. Enemies were bought off with silks, and allies were won over with their help. In Rome, silk materials were worth several times their weight in gold, and in Byzantium they were equal to gold. Silk, as a great invention



Илл. / Fig. 17

с муаровым отливом, шёлковые *атласы* (илл. 20), полушёлковые *адрасы* (илл. 21), а также плотные, сотканые из хлопка и шёлка, ворсистые бархаты-*бахмал* (илл. 22). Их происхождение легко опознаваемо: неповторимая цветовая гамма, богатая орнаментальная композиция, радужное сочетание цветовых пятен в узоре с нечеткими и расплывчатыми контурами, ритмичное чередование разновеликих и разноцветных полос, а также особенности техники их производства однозначно свидетельствуют об их центральноазиатском происхождении. За узорными шёлковыми, полушёлковыми и ворсистыми тканями прочно утвердилось название *абровые*⁵⁰. Как в полосатых, так и в абровых тканях главную узоробразующую нагрузку несет основа; уток придает гамме ткани тот или иной оттенок. Собрание указанных тканей, получившее название



Илл. / Fig. 16

ния цивилизаций, разделенных тысячами километров. Маршруты знаменитых торговых путей, получивших, затем, название Великого шёлкового пути, пролегли через центральноазиатские центры (Ходжент, Самарканд, Бухару, Мерв, Хиву и др.), соединяя родину шёлка – Китай с Ближним Востоком и Западным Средиземноморьем. Они способствовали превращению этого района мира еще в V–VI в. н. э. в один из международных очагов шёлкоткачества именно тогда, когда шёлк представлял собой огромную ценность. Хранящиеся в различных коллекциях Европы и Америки произведения согдийского художественного текстиля создали в современной иранистике целое направление, ориентированное на изучение проблем истории и культуры. Тогда под углом зрения текстильной проблематики. Согдийские ткани запечатлели

Samarqand, Bukhara, Merw, Khiwa and others), connecting the homeland of silk, China, with the Middle East and the Western Mediterranean. They helped to turn this region of the world, as early as the 5th and 6th centuries AD, into one of the international centres of silk weaving at a time when silk was of enormous value. The works of the Soghd artistic textile held in various collections in Europe and America created a whole field in modern Iranian studies, directed towards studying the problems of the history and culture of Soghd from the viewpoint of textile themes. Soghd fabrics depicted images of Zoroastrianism – the official religion of Sasanid Iran. The Arabs who invaded Central Asia at the beginning of the 8th century brought a new artistic language and new ornamental motifs, which were often based on old images. Besides the depictions of people and animals, and



Илл. / Figs. 18ab

of mankind, served as a background for sacred pictures and had ritual significance.

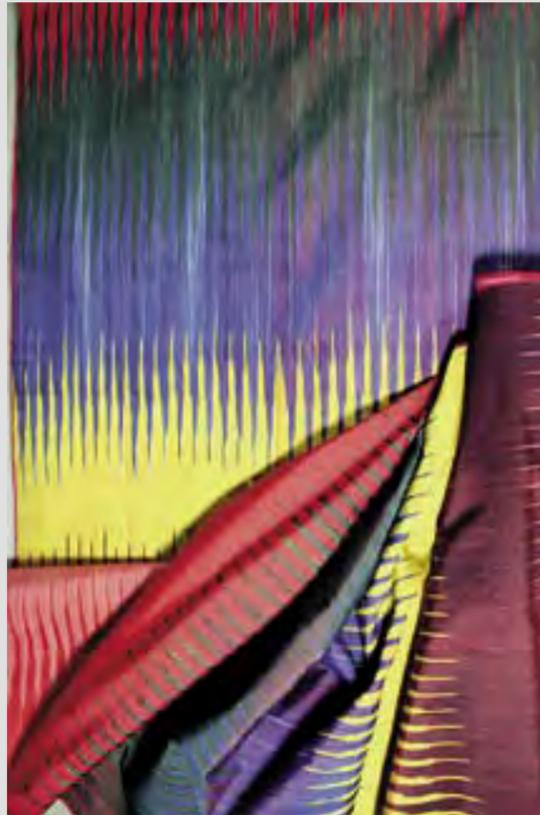
Both in the Middle Ages, and in the centuries following, the main centres of Central Asian textile manufacture were Bukhara, Samarqand, Khujand, Merw and other cities and regions. Sources report that in the 1890s, the total output of cocoons in the Ferghana, Samarqand and Syr-Darya provinces, and also in the Bukhara and Khiwa Khanates, came to 210,700 poods. At the end of the 19th century, handmade fabrics were produced on 100,000 wooden machines. In Bukhara and its outlying suburbs alone, there were 12,000 machines. At the beginning of the 20th century, there were a total of 1,500 weavers in Old Bukhara. The diverse types of fabrics produced in Central Asian textile manufacture centres occupied a significant place in international caravan trade of

⁴⁹ Слово *хисори* («гиссарский») связано с названием области Восточной Бухары, включавшей Гиссарскую долину на территории современной Республики Таджикистан. Эта область (Каратаг) еще недавно славилась богатой традицией ремесленного производства, в том числе производства текстиля. Термин *алоча* значит (исполненный в) «разноцветные полосы».

⁵⁰ Название *абровые* связано со словом *абр*, значение которого «облако»; слово *абр* является и компонентом названия *абрешом* («шёлк», «шёлковый»). Технология узоробразования в тканях этого рода носит, связанное со словом *абр*, название *абрбанди* (букв. «связывание/завязывание облаков»). Не исключается и вероятность того, что *абр* связано со словом *аб* («вода»).

⁵¹ A. A. Ierusalimskaia, “On the formation of the school of artistic silk weaving in Soghd”, *Central Asia and Iran. Collection of articles* (Leningrad, 1972), p. 5.

образы зороастризма — официальной религии Сасанидского Ирана. Арабы, вторгнувшись в Центральную Азию в начале VIII в., принесли новый изобразительный язык и новые орнаментальные мотивы, нередко основанные на старых образцах. Вместо изображений людей и животных, а также орноморфных мотивов, утвердился исламский стиль узоротворчества (геометрические арабески и растительные узоры), в котором можно увидеть космическую и благожелательную символику. Относительно недавно выяснилось наименование целой группы шёлковых материй — *занданечи*, происходящее от названия селения Зандана близ Бухары, где ткацкая мастерская была широко известна еще в IX–X в.⁵¹ Шёлковые ткани именовались общеиранским словом *шохи*. Как знак элитарности и привилегий князей, вельмож и придворных сановников, *шохи* (или *хонатлас*) стали наиболее предпочтительной



Илл. / Fig. 19

формой подношений государям, распространенными дипломатическими подарками. Шелками откупались от врагов, с их помощью вербовали союзников. В Риме шёлковые материи ценились на вес в несколько раз дороже золота, в Византии — приравнивались к нему. Шёлк как великое изобретение человека служил фоном для священных изображений и нес ритуальную нагрузку. Как в средневековье, так и в последующие века главными центрами центральноазиатского текстильного производства оставались Бухара, Самарканд, Ходжент, Мерв и другие города и районы. Источники сообщают, что в 90-х гг. XIX в. суммарная добыча коконов в Ферганской, Самаркандской и Сыр-Дарьинской областях, а также в Бухарском и Хивинском ханствах составляла 210770 пудов.

На Руси большинство тканей центральноазиатского происхождения именовались *зенден* (от *занданечи*).

Восточный художественный текстиль впечатляет роскошью и утонченным декором. В гармоничном цветовом решении, радужной цветовой гамме узоров художественных тканей можно почувствовать стремление узоротворцев к осмысленному цветообозначению. Художественная декоративность тканей достигалась способом перевязки и окраски произведений перед тканьем. В XIX в. за этим способом производства шёлкового и полушёлкового кустарного текстиля, орнаментированного нечеткими расплывчатыми контурами, прочно утвердилось указанное название *абрбанди*. Отсюда и название узоров — «абровые», «облачные», известное в европейской терминологии как *ikat*. Они напоминают дождевые облака. Символизм абровых узоров понятен: без живительной влаги немислимо выра-

щивание хлопка, разведение шёлкопряда и занятие земледелием. Узор на желтом фоне тканей создает почти полное впечатление, что потоки дождя размывают краски окружающей природы. В подтексте цветового символизма угадываются и золото песков, и зелень долин, и синева озер, и многоцветье радуги. Считается, что способ *абрбанди* в Центральной Азии был освоен еще в начале XVI в. Установлено, что в описи имущества Бориса Годунова упоминается кафтан из чистого шёлкового бархата, предположительно, иранского или бухарского происхождения. На Руси к тканям *зенден* относили ткани атласного переплетения, известные как «кутни занденные». Примерно на рубеже девятнадцатого и двадцатого столетий абровая техника доминировала почти во всех ткацких центрах оазисов. Специфика этой техники состояла в том, что узор

располагался по всей поверхности ткани, определяя ее колорит, хотя были и районы, где абровый узор в структуре орнамента присутствовал фрагментарно. Бухарскими, ходжентскими, маргеланскими, самаркандскими, кокандскими ткачами, ремесленниками ряда других центров в технике *абр* орнаментировались не только гладкие и узорные хлопчатобумажные, шёлковые, полушёлковые ткани простых и сложных плетений, но и плотные, сотканые из хлопка и шёлка, ворсистый бархат (*бахмал*), вырабатывавшийся в Бухаре, муаровые репы — *адрас* и *банорас*.

Для абровых тканей контуры узора наносились на расплавленные и соединенные в пучки (*либиты*) нити, затем намеченные участки резервировались, т.е. плотно перевязывались бумажными нитками. После этого *либиты* погружались в кипящую краску несколько раз. В зависимости от количества цветов в узоре мастер (*абрбанд* — букв.

textiles. In the mid 16th–17th centuries, besides Persia, India and China, the trade partner of Central Asia was the State of Moscow, where textile production from this region came not just by trade channels (mainly through Bukhara merchants) but by diplomatic channels in the form of presents. In Russia, the majority of fabrics of Central Asian origin were called *zenden* (from *zandanechi*).

Oriental artistic textiles impress with their luxury and subtle décor. In the harmonic colour spectrum, the rainbow colour spectrum of patterns of artistic fabrics one can feel the aspiration of the pattern-makers towards conscious colour symbolism. The artistic decorativeness of fabrics was achieved by binding and dyeing the works before weaving. In the 19th century, this type of producing silk and semi-silk handicraft textile, ornamented by unclear diffuse contours, the name *abrbandi* became used. This is where the name of patterns *abr*, “cloudy” came from, known in European terminology as *ikat*. They resemble rain clouds. The symbolism of *abr* patterns is clear: without live-giving moisture it is impossible to grow cotton, breed silkworms and do farming. The pattern on the yellow background of the fabrics creates an almost complete impression that the rain washes the colour of the surrounding environment. In the subtext of the colour symbolism, the gold of sand, the green of valleys, the blue of lakes and the variety of the rainbow can be guessed.

It is thought that the *abrbandi* method in Central Asia was mastered as early as the start of the 16th century. It has been established that in the list of property of Boris Godunov, a caftan is mentioned of pure silk velvet, probably of Iranian or Bukhara origin. In Russia, *zenden* fabrics included fabrics of satin weaving, known as “zandenny kutny”. Somewhere at the turn of the 19th and 20th centuries, *abr* technique dominated in almost all fabric centres of oases. The special nature of this technique is that the pattern is situated on the entire surface of the fabric, determining its colouring, although there were also regions where the *abr* pattern in the structure of the ornament was present fragmentarily. Bukhara, Khujand, Marghelan, Samarqand, Khoqand weavers and craftsmen from a number of other centres in the *abr* technique did not just ornament smooth and pattern cotton, silk, semi-silk fabrics of simple and complex weaving, but also thick fleecy velvet woven of cotton and silk, developed in Bukhara, moiré reps, *adras* and *banoras*.

For *abr* fabrics, the outlines of the pattern were put on the threads which were straightened and gathered in bunches (*libits*), then the marked areas were reserved, i. e.



Илл. / Fig. 20

thickly bound with paper threads. After this, the *libits* were immersed in the boiling paint several times. Depending on the number of colours in the pattern, the master (*abrband* — literally, “cloud binder”) reserved the necessary fragments by turns. In the Central Asian *ikat*, the bearer of the pattern was the threads of the warp. As a result, a so-called “main” *ikat* was gained (unlike the weft)⁵². The creation of the chequered ornament was connected with the creation of a striped pattern, as it arose thanks to the striped basis and the two-coloured weft.

Rolling fabrics was an important step of local fabric manufacture. There were several methods of rolling. In one case, the cotton thread for the basis was starched before the weaving by using a flour paste (*ahor*) or a decoction of lamb sinews (*pay*). The skeins were first boiled in water, left to dry, and then put in pots with starch. Then the thread was moistened in water (when flour starch was used) or left under a press in the well for a long time (when *pay* was used) for soaking. For cotton fabric of the *alochi* type and semi-silk fabrics, rolling was used with egg white, diluted with water and mixed with a small amount of apricot glue or *pay*. For this purpose, the fabric was folded in eight layers to form a rectangle, smeared with solution and placed on the anvil. The beating was done by four wooden hammers in succession. There was also a rolling method when the fabric was beaten with a hammer so that the fabrics slightly changed the angle of their position to each other. The effect of iridescence, which was created as the result of these operations, is known in literature by the name of “moiré”. Rolling gave artistic fabric particular attractiveness, and made it firm and shining. Among the

presents brought by the *emirs* of Bukhara to the Russian Emperors, there are also wonderful examples of this category of fabric.

As stated above, among the offerings by the Bukhara embassy in 1883, among other valuables, were a “velvet robe, embroidered with gold and pearls with golden jewellery [...], 1,000 arshin of Bukhara velvet, 200 examples [“pieces” in the text — *R. R.*] of various Bukhara materials, 100 pieces of various Bukhara adras, [...] 10 horsecloths”. The Empress was brought eight cashmere shawls, 12 examples of Afghan brocade, two silk drapes for the bedroom, and six silk bed coverings. The Tsarevich was brought two velvet robes embroidered in gold, eight cashmere shawls, eight Afghan brocades”. To all of this should be added sets of gold embroidered horse costumes on a velvet warp, and if one judges by the literature, magnificent gold robes (on a silk or velvet

⁵¹ А. А. Иерусалимская, «К сложению школы художественного шёлкоткачества в Согде», *Средняя Азия и Иран. Сборник статей* (Ленинград, 1972), с. 5.

⁵² We have taken information on the technique of ornamentation and rolling *abr* fabrics from T. G. Emelyanenko (*Hand-Woven Fabrics of the Settled Population of Central Asia as an Ethnographic Source (End of the 19th–Beginning of the 20th Century)*. PhD Manuscript (Leningrad, 1990), Archives of the N. N. Miklukho-Maklyay Ethnography Institute, I/1, No. 925, pp. 81, 95–97.

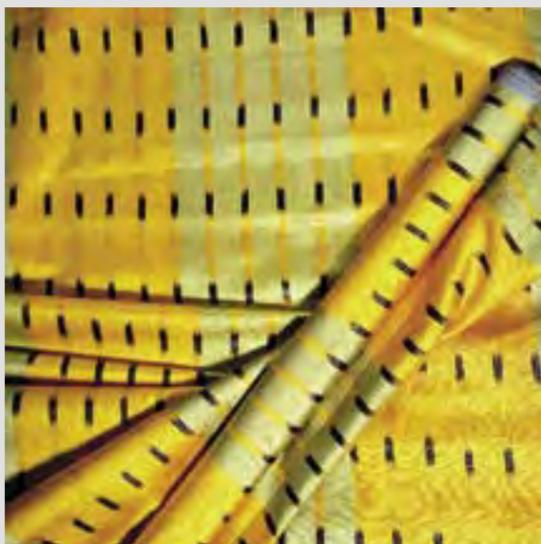
«привязывающий облако») попеременно резервировал необходимые фрагменты. В центральноазиатском *икате* носителем узора являлись нити основы. В результате получался, так называемый, «основной» *икат* (в отличие от уточного)⁵². Создание клетчатого орнамента было связано с созданием полосатого узора, так как он возникал благодаря полосатой основе и двухцветному утку. Лощение тканей представляло собой важный этап местного ткацкого производства. Существовало несколько способов лощения. В одном случае хлопчатобумажная пряжа для основы крахмалилась еще перед тканьем путем применения мучного клейстера (*ахор*) или отвара из бараньих сухожилий (*пай*). Для этого мотки предварительно кипятили в воде, остужали, а затем погружали в котлы с крахмалом. Затем пряжу смачивали в воде (при мучном крахмале), либо оставляли под прессом в арыке на длительное время (при

кашемировых шалей, двенадцать образцов афганской парчи, две шелковые драпировки в спальную комнату, шесть шелковых покрывал на кровать. Наследнику цесаревичу — два бархатных халата, шитых золотом, восемь кашемировых шалей, восемь образцов афганской парчи». Ко всему этому нужно добавить комплекты золотошвейного конского убора на бархатной основе и, если судить по данным литературы, великолепные по исполнению золотошвейные халаты (на шелковой или бархатной основе). После заключения Мирного Договора с Бухарой подарки подобного рода преподносились, видимо, несколько раз в год. Значительное количество этих подарков отправлялись из Бухары в Россию в течение нескольких лет в связи с подготовкой празднования 300-летия царствования Дома Романовых в 1913 году.

warp). After signing the Peace Treaty with Bukhara, presents of this kind were evidently brought several times a year. A large number of these presents were sent from Bukhara to Russia over several years in connection with the preparations for the celebrations of the 300 year anniversary of the House of the Romanovs in 1913.

The issue of the Bukhara embassies in Petersburg essentially remains unstudied. There is no doubt that the results of further research in this area will make it possible to gain a clearer understanding of the existence of the silk road, connecting Bukhara with the capital of the Russian Empire. Of course, trade routes between Central Asia and the Russian princedoms were used intensively since olden times. In this case, a special version is under discussion. If to the silks, gold patters and other artworks which came to Petersburg by diplomatic channels (starting from the 1860s to 1916, which

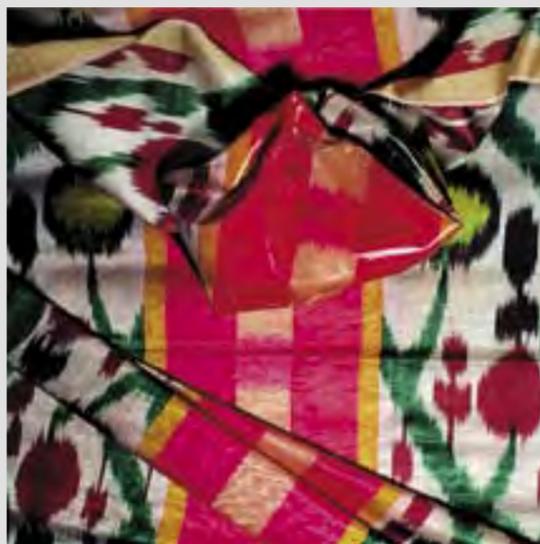
was marked by the last visit of an *emir* — Alim-Khan) one adds the import of raw silk from Bukhara to Russia, threads for the textile industry and silk textiles, then the name of the “silk road” gains quite palpable features. The “diplomatic components” of this road mainly served the Russian political elite. This was connected with the attempts of the *emirs* of Bukhara to maintain their relative independence. Here one can clearly see the desire of the *emirs* to appear if not completely independent, then at least not complete vassals. And it should be said that they were quite successful in this: the “movement” of valuables along this road allowed Bukhara to preserve its status of an Emirate right up until the revolution of October 1917 in Petersburg. Unlike the famed trans-Asiatic silk road, the “northern silk road”, along with the trade road, was also of a diplomatic nature. Besides, it combined elements of caravan, water and railways.



Илл. / Fig. 21

пайе) для размокания. Для хлопчатобумажной ткани типа *алочи* и полушелковых тканей применялось лощение с яичным белком, разведенным водой и смешанным с небольшим количеством урюкового клея или *пайа*. С этой целью ткань складывалась в восемь слоев так, чтобы получился прямоугольник, смазывалась раствором и помещалась на наковальню. Отбивание производилось последовательно четырьмя деревянными молотками. Был и такой способ лощения, когда ткань на отдельных участках отбивали молотком так, чтобы нити немного изменяли угол положения по отношению друг к другу. Эффект переливчатости, который создавался в результате операций подобного рода, известен в литературе под названием «муар». Лощение придавало художественной ткани особую привлекательность, делало ее твердой и блестящей. В числе подарков, преподнесенных эмирами Бухары российским императорам, присутствуют и замечательные образцы тканей этой категории.

Как говорилось выше, в числе подношений бухарского посольства 1883 г. помимо прочих ценностей были «бархатный халат, шитый золотом и жемчугом с золотыми украшениями [...], одна тысяча аршин бухарского бархата, 200 образцов [в тексте — кусков — P. P.] разной бухарской материи, сто кусков разного бухарского адраса, [...] десять попон». Императрице были преподнесены восемь



Илл. / Fig. 21b

Вопрос о бухарских посольствах в Петербург еще фактически не изучен. Нет сомнений, что результаты последующих поисков в этом направлении позволят яснее представить себе существование шелкового пути, связывавшего Бухару со столицей Российской империи. Конечно, торговые пути между Центральной Азией и русскими княжествами интенсивно функционировали издавна. В данном случае речь идет об их особом варианте. Если к шелкам, золотым узорам и другим художественным произведениям, поступавшим в Петербург по дипломатическим каналам (начиная с 60-х гг. XIX в. и до 1916 г., памятного последним визитом эмира — Алим-хана), прибавить завоз из Бухары в Россию шелка-сырца, пряжи для текстильной промышленности и шелкового текстиля, то названное направление «шелкового пути» обретает вполне ощутимые черты. «Дипломатические составляющие» этого пути обслуживали в основном российскую политическую элиту. Это было связано с попытками эмиров Бухары сохранять свою относительную независимость. Здесь явно угадывалось желание эмиров выглядеть, если и не вполне независимыми, то,



Илл. / Fig. 22



Илл. / Fig. 22b

⁵² Сведения о технике орнаментации и лощения абровых тканей взяты нами у Т. Г. Емельяненко (*Кустарные ткани оседлого населения Средней Азии как этнографический источник (конец XIX—начало XX века)*. Рукописный диссертации (Ленинград, 1990), Архив Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, ф. к. 1, оп. 1, № 925, сс. 81, 95–97.

во всяком случае, не совсем вассалами. И надо сказать, это вполне им удавалось: «движение» ценностей по этому пути позволяло Бухаре сохранять свой статус *эмирата* вплоть до октябрьских событий 1917 года в Петрограде. В отличие от знаменитого трансасиатского шёлкового пути «северный шёлковый путь» наряду с торговым, носил и дипломатический характер. К тому же, он сочетал элементы караванного, водного и железнодорожного путей.

Иллюстрации:

- Илл. 1. Вид с Большого Бухарского минарета. Фото 2005 г.
- Илл. 2. Площадь перед *медресе* Мир-Араб.
- Илл. 3. Е. Н. Павловский, «Арк в Бухаре». 1908. МАЭ РАН, №1320-13.
- Илл. 4. «Дворцовая пристань и Зимний дворец». 1912–1913 гг.
- Илл. 5. Арк и рыночная площадь.
- Илл. 6. В. Ясвоин, «Эмир Бухары со своей свитой». Январь 1893 г. *Ibid.*, №1695-3. Надпись на обороте: «Бухарский эмир Мирза-Сеид-Абдул-Ахад-Богадур-хан. Родился 1857; взошел на бухарский престол 1885 г. 12-го ноября. Сын его Мир-Сеид-Алим-Джан-Тюря, 12 лет. Сановники его. Первый министр Дурбин-Кушбеги. Заведующий таможенными сборами Астанакул-парваначи-зекет. Таранкул-парваначи. Исп. Обязанности церемониймейстера Азрет-Кул-Токсоба-Удачи. Глав. Секрет. Эмира Мирза-Ахмет Мушриер. Представ. Мусульманск. Духовенства Бухары мулла Абдул-Феиз-Хадуса-Урак-Магомет-Юнус-мирахур. Предст. Бухарского купечества Абдаратур-караван. Воспитатель принца Осман-Бек-караул-Беги».
- Илл. 7. «Ее Императорское Величество Мария Федоровна с Сейид-Абдул-Ахад-ханом, эмиром Бухары».
- Илл. 8–9. Драгоценные ткани, поступившие в Зимний дворец в качестве подарков от *эмира* Бухары.
- Илл. 10. Попона (*даури*). Бархат, шёлк, золотое и серебряное шитье (армированная нить); серебро, позолота. Подкладка — разноцветная хлопчатобумажная ткань. 196×142×126 см. Бухара, начало XX в. *Ibid.*, №3687-25.
- Илл. 11. Покрышка на седло (*зинпуш*). Бархат, шёлк, золотое шитье. В медальонах расположены штампованные золоченые бляхи. Подкладка — хлопчатобумажная ткань красно-белого цвета. 96×69 см. Бухара, начало XX в. *Ibid.*, 18.
- Илл. 11а. Фрагмент шитья покрышки на седло (*зинпуш*). *Ibid.*
- Илл. 12. Попона (*даури*). Бархат, шёлк, золотое и серебряное шитье. Обратная сторона подшита хлопчатобумажной тканью красного цвета. 135×194×112 см. Бухара, начало XX в. *Ibid.*, 24.
- Илл. 12аб. Фрагменты шитья попоны (*даури*). *Ibid.*
- Илл. 13. Попона (*даури*). Сукно, вышито шелками. Подкладка — из хлопчатобумажной пестрой ткани. 148×207×115,5 см. Начало XX в. *Ibid.*, 23.
- Илл. 13а. Фрагмент шитья попоны (*даури*). *Ibid.*
- Илл. 14. Золотошвейное платье одной из жен *эмира* Бухары. Бухара. Частная коллекция. Съемка 2006 г.
- Илл. 15. Традиционное платье, конец XIX — начало XX в. Бухара. Частная коллекция. Съемка 2006 г.
- Илл. 16–17. Драгоценные ткани, поступившие в Зимний дворец в качестве подарков от *эмира* Бухары.
- Илл. 18аб. Образцы шёлковой сырцово-вой ткани *алоха-йи хисари* («гиссарская алача») с орнаментом в полоску или абровым узором (*Ibid.*, №2917-41б, 115с). Искусными мастерами производства тканей этой категории были жители Каратага (Восточная Бухара). Ширина полосы была не менее 30 см. В фондах МАЭ хранятся около 130 образцов тканей этого вида.
- Илл. 19. Образец шёлковой ткани *шохи-канаус* (МАЭ РАН, №2916-46с, 31б). Основными центрами производства этих тканей были Бухара, Самарканд, Ходжент, Маргелан и Коканд. *Шохи* были однотонные, полосатые, переливчатые, в клетку и с абровым узором. Во всех центрах преобладающим являлся рисунок с чередующимися узкими полосками зеленого и синего, голубого и красного, белого и голубого или черного, розового, фиолетового цветов. Полосатый *шохи* был в основном «женской» тканью; в мужском костюме появляется

на рубеже девятнадцатого и двадцатого столетий. Самым распространенным был абровый *шохи*. Его производство было развито в Бухаре, выпускался он также в Ходженте, Коканде и Маргелане. Ткани этого вида применялись в женской одежде, кроме *фаранджи*. В конце XIX в. мужские халаты из абровых *шохи* стали носить представители высших слоев общества. Ширина ткани колебалась в пределах 45–46 см. Собрание МАЭ насчитывает около 50 образцов *шохи*.

- Илл. 20. Образец полушёлковой атласной ткани (*Ibid.*, №2920-13б, 21б). Родиной более престижной разновидности атласа были Маргелан и Коканд. Атлас вырабатывался из одинарных нитей в основе и утке. По источнику, ее плотность составляла 60–70×35–42 нитей на 1 см², ширина — 32–42 см. Восемьмерные шёлковые атласы назывались *хонатлас* (атлас для ханского облачения). Он имел меньшую, чем обычный атлас, плотность основы (50–55 нитей на 1 см), но большую по утку (45–55 нитей на 1 см). Ширина составляла 39–41 см. В конце XIX — начале XX в. шёлковый атлас, как и *хонатлас*, использовался в костюме практически всех народов региона, кроме таджиков. Они его использовали в предметах быта. Фонды МАЭ располагают 40 образцами тканей этого рода.

- Илл. 21аб. Образцы полушёлковой ткани *адрас* с муаровым отливом (*Ibid.*, №2936-7д, 96б). Этимология термина *адрас* не установлена. Во многих местах эта ткань именуется *подшохи* («падишахский»). Основным центром производства высокохудожественного *адраса* была Бухара. Своим *адрасом* славился и Ходжент. В Россию он вывозился еще в Средние Века. Основа была из чистого шёлка, уток — хлопчатобумажный. Плотность и ширина ткани в разных районах были разные. *Адрас* подвергался лощению (нанесением муарового аппрета, либо способом обработки составом из яичного белка и клея; подвергалась также отбиванию молотком). В каждом центре было «свое» предпочтение красочной палитры. В Бухаре узор создавался двумя-тремя цветами, обязательными были белый и красный или желтый, остальные цвета играли второстепенную роль. В *адрасах* практически всех текстильных центров встречаются стилизованные растительные мотивы, геометрический или зооморфный орнамент. Как вид элитной ткани *адрас* предназначался больше для мужских халатов состоятельных городских жителей. Он использовался также для свадебного наряда новобрачных. Фонды МАЭ насчитывают более 60 единиц хранения тканей типа *адрас*.

- Илл. 22аб. Образцы бухарского бархата (*бахмал*) (*Ibid.*, №2918-26с, 83е). Есть сведения, что во второй половине XIX в. Бухаре вырабатывали шёлковый (шириной 33–35 см) и полушёлковый (39–45 см) бархат. Ширина некоторых сортов полушёлкового бархата с фабричным утком составляла 69–70 см. Ворсовая основа бархата делалась из одиночных нитей и имела плотность 60–70 нитей на 1 см². Однотонный бархат шел на изготовление разнообразных золотошвейных изделий. Полушёлковый бархат был с полосатым узором. Он шел на мужские, женские и детские халаты, женские платья, чехлы для подушек и одеял. Абровый узор мог наноситься на шёлковый и полушёлковый бархат. Он использовался в одежде почти всех народов центральноазиатского региона. В фондах МАЭ имеется более ста единиц хранения бархатных тканей.

Карты:

1. Фрагмент карты №6, *Атлас Азиатской России* (Санкт-Петербург, 1914).
2. Фрагмент карты №19. *Ibid.*

Иллюстрации:

- Fig. 1. View from the Grand Bukhara minaret. Photo of 2005.
- Fig. 2. Square in front of *madrasa* Mir-Arab.
- Fig. 3. E. N. Pavlovskiy, “Ark in Bukhara”. 1908. *Ibid.*, No. 1320-13.
- Fig. 4. “Palace Landing Stage and Winter Palace”. 1912–1913.
- Fig. 5. Ark and bazaar square.
- Fig. 6. V. Yasvoyn, “*Emir* of Bukhara with his Retinue. January 1893. *Ibid.*, No 1695-3. Inscription on the reverse side: “*Emir* of Bukhara Mirza-Seid-Abdul-Ahad-Bogadur-khan. Was born in 1857; come to the throne of Bukhara on November 12, 1885. His son Mir-Seid-Alim-Jan-Tyurya, 12 years old. His high officials. First minister Durbin-Qushbegi. Head of the customs Astanqul-parvanchi-zeket. Taranqul-parvanchi. Acting Master of Ceremonies Azret-Qul-Toqsoba-Udachi. Chief secretary Mirza-Ahmet-Mushrier. Representative of the Muslim priesthood *mullah* Abdul-Feiz-Hadutha-Uraq-Mahomet-Yunus-mirakhur. Representative of the Bukharan merchants Abdauraur-qarawan. Prince tutor Osman-Bek-qaraul-Begi”.
- Fig. 7. “Her Majesty Maria Fedorovna with *Emir* of Bukhara Seid-Abdul-Ahad-khan”.

- Figs. 8–9. Precious silks — presents of *emir* of Bukhara.
- Fig. 10. Horsecloth (*dauri*). Velvet, silk, gold and silver embroidery (reinforced thread); silver, gilt. Lining — multi-coloured cotton thread. 196×142×126 cm. Bukhara, early 20th century. *Ibid.*, No. 3687-25.
- Fig. 11. Saddle covering (*zinpush*). Velvet, silk; gold embroidery. Stamped gilded plates are in the medallions. The covering is of red and white cotton fabric. 96×69 cm. Bukhara, early 20th century. *Ibid.*, 18.
- Fig. 11a. Saddle covering (*zinpush*) (fragment). *Ibid.*
- Fig. 12. Horsecloth (*dauri*). Velvet, silk, gold and silver embroidery. The reverse side is embroidered with red cotton fabric. 96×69 cm. Bukhara, early 20th century. *Ibid.*, 24.
- Figs. 12ab. Horsecloth (*dauri*) (fragments). *Ibid.*
- Fig. 13. Horsecloth (*dauri*). Broadcloth embroidered in silk with a cotton lining. 148×207×115.5 cm. Early 20th century. *Ibid.*, 23.
- Fig. 13a. Horsecloth (*dauri*) (fragment). *Ibid.*
- Fig. 14. Robe of a wife of *emir* of Bukhara. Golden embroidery. Bukhara, Private collection. Photo of 2006.
- Fig. 15. Traditional robe. Bukhara, late 19th–early 20th century. Private collection. Photo of 2006.

- Figs. 16–17. Precious silks — presents of *emir* of Bukhara.
- Fig. 18ab. Examples of silk adobe fabrics *alocha-yi hisari* with an ornament in a stripe or an *abr* pattern (*Ibid.*, Nos. 2917-41b, 115c). Skilled masters in producing fabrics of this category were residents of Qaratag (East Bukhara). The width of the stripe was not less than 30 cm. The Kunstkamera has around 130 examples of fabrics of this type.

- Fig. 19. Example of *shohi-kanaus* fabrics (*Ibid.*, Nos. 2916-46с, 31b). The main centres of producing these fabrics were Bukhara, Samarqand, Khujand, Marghelan and Khoqand. The *shohi* were monochrome, striped, iridescent, in cheques and with an *abr* pattern. In all the centres the predominant design was with alternating narrow stripes of green and blue, light blue and red, white and light blue, or black, pink and violet. The striped *shohi* was mainly a “women’s” fabric; in male costumes it appears at the end of the 19th/start of the 20th century. The *abr shohi* was the most widespread. Its manufacture was developed in Bukhara, and it was also produced in Khujand, Khoqand and Marghelan. Fabrics of this kind were used in women’s clothing besides the *farangi*. At the end of the 19th century, men’s robes of *abr shohi* began to be worn by representatives of the high society. The width of the fabric varied from 45–46 cm. The Kunstkamera collection has around 50 *shohi*.

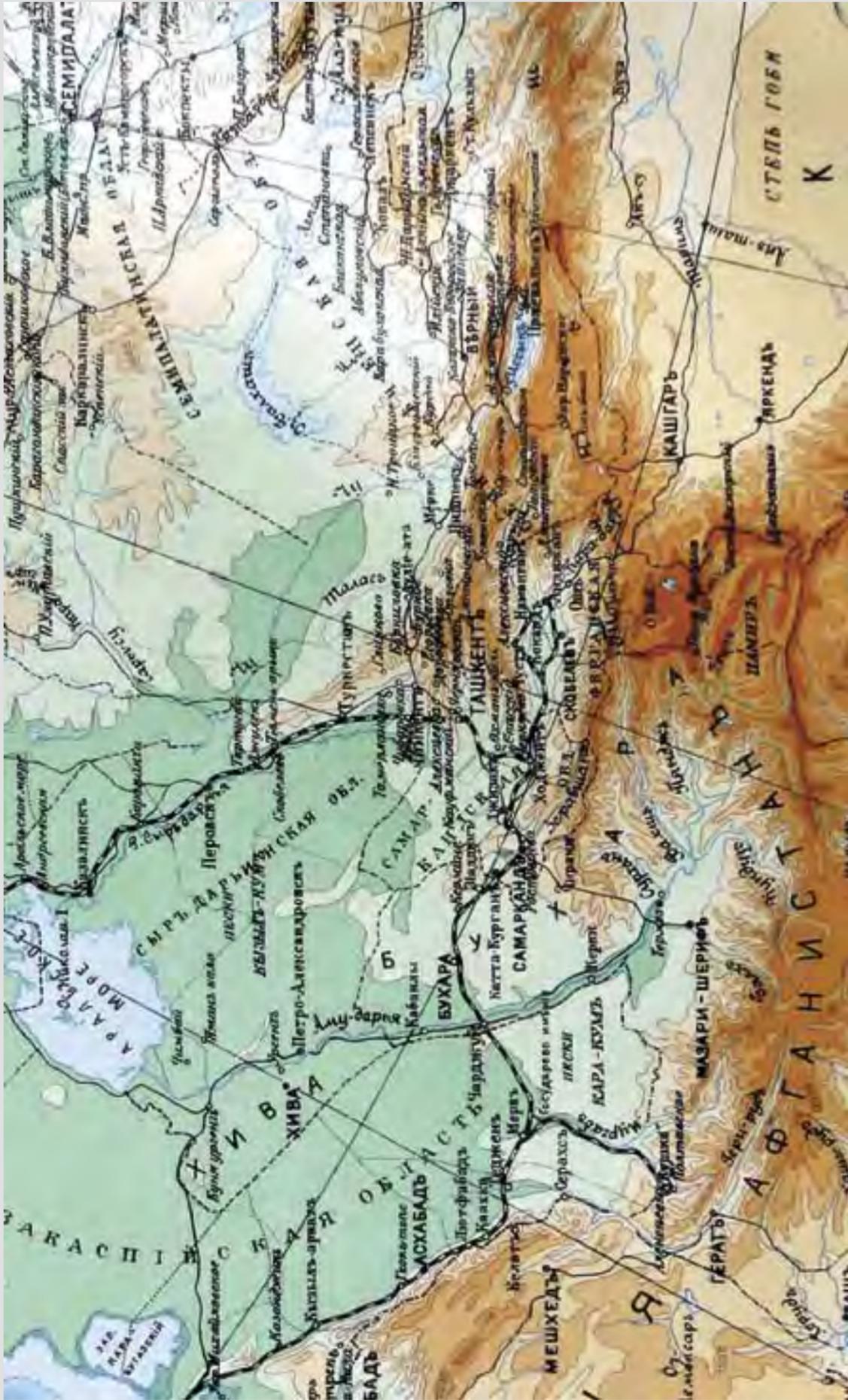
- Fig. 20. Specimen of semi-silk satin fabric (*Ibid.*, Nos. 2920-13b, 21b). The most prestigious kind of satin came from Marghelan and Khoqand. The satin was developed from single threads in the warp and woof. According to the source, its thickness was 60–70×35–42 threads per 1 square cm., and the width was 32–42 cm. The silk satins were called *khonatlas* (satin for Khanate robes). It has a smaller warp density than ordinary satin (50–55 threads per 1 cm) but a large woof (45–55 threads per 1 cm). The width was 39–41 cm. At the end of the 19th/beginning of the 20th century silk satin, like the *khonatlas*, was used in the costumes of virtually all the peoples of the region, apart from the Tajiks. They used it in items of everyday use. The Kunstkamera collection has more than 40 specimens of fabrics of this kind.

- Fig. 21ab. Specimens of *adras* semi-silk fabric with a moiré tint. The etymology of the term *adras* has not been established (*Ibid.*, Nos. 2936-7d, 96b). In many places, this fabric is called *podshohi* (*Padishah*). The main centre of production of the highly artistic *adras* was Bukhara. Khujand was also famous for its *adras*. It was imported to Russia back as early as the Middle Ages. The warp was of pure silk, the woof of cotton. The thickness and width of the fabric was different in different regions. *Adras* was glossed (a moiré finish was put on it, or a mixture of egg white and glue was applied to it; it was also hit with a hammer). Each centre had its own preference of colour palette. In Bukhara, the pattern was created by two or three colours, which had to be white, red or yellow, while the other colours played a secondary role. In *adras*es of virtually all the textile centres, stylised plant motifs are encountered, geometric or a zoomorphic ornament. As a type of elite fabric, the *adras* was mainly designed for men’s robes of well-off city residents. It was also used for wedding clothes for newlyweds. The Kunstkamera collection contains more than 60 specimens of this type of *adras* fabric.

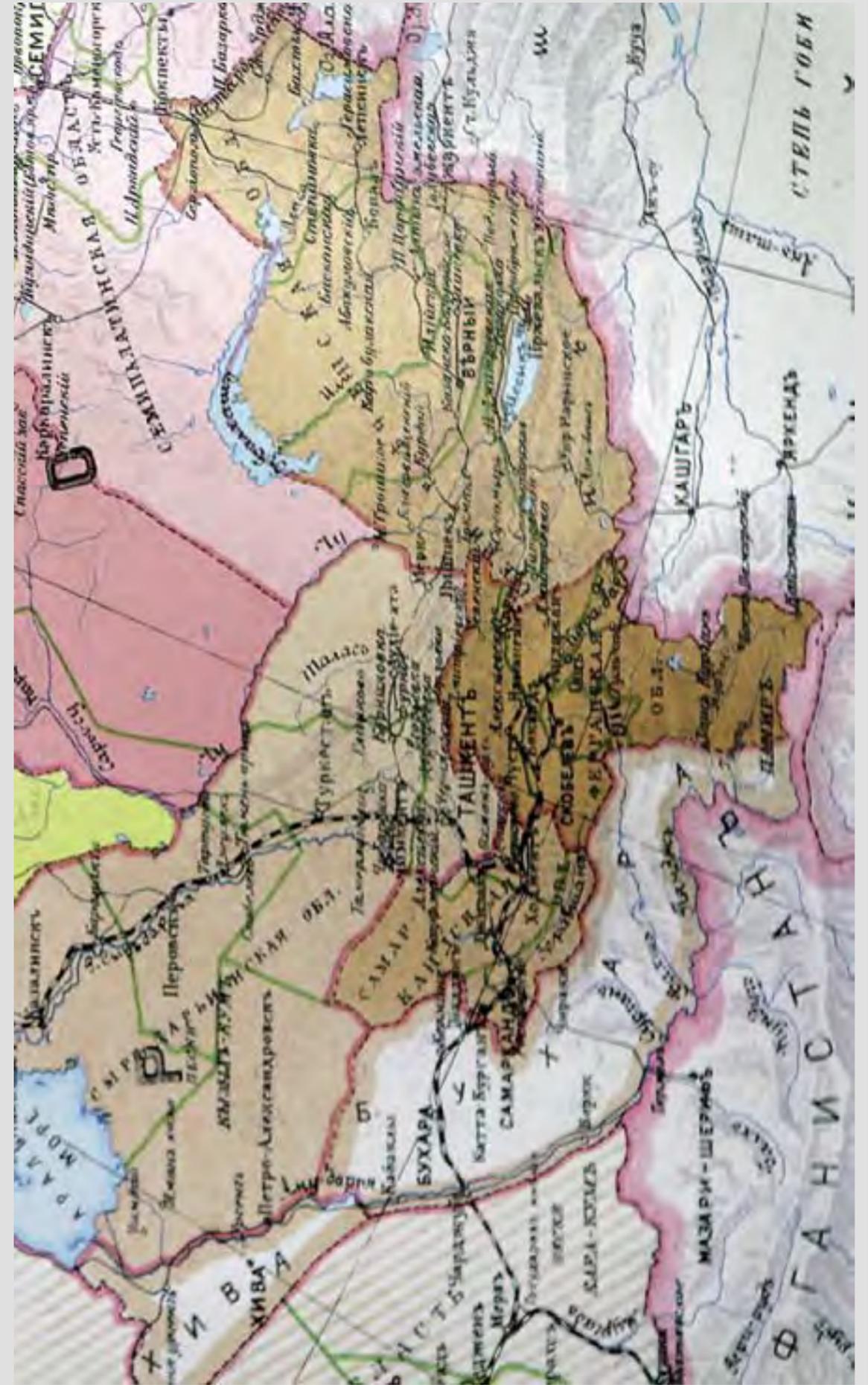
- Fig. 22ab. Specimens of Bukhara velvet (*bakhmal*) (*Ibid.*, Nos. 2918-26с, 83е). There are reports that in the second half of the 19th century, silk (33–35 cm wide) and semi-silk (39–45 cm) velvet was developed. The width of several sorts of semi-silk velvet with a factory woof was 69–70 cm. The pile warp of the velvet was made from single threads and had a thickness of 60–70 threads per 1 square centimetre. Monochrome velvet was used for the manufacture of diverse gold-embroidered items. The semi-silk velvet had a stripy pattern. It was used for men’s, women’s and children’s robes, women’s dresses, and pillowcases and blanket covers. The *abr* pattern could be applied to silk and semi-silk velvet. It was used in clothes of almost all peoples of the Central Asian region. The Kunstkamera has over 100 samples of velvet fabrics.

Maps:

1. Fragment of the map No. 6, *Atlas of Asiatic Russia* (Saint-Petersburg, 1914).
2. Fragment of the map No. 19, *Ibid.*



Карта / Map 1



Карта / Map 2

и негативную роль в развитии ткачества Центральной Азии. Так, после захвата в 713 году Самарканда его жители были изгнаны, и город заселили арабы. Вместе с согдийскими мастерами из Самарканда ушло и искусство производства некоторых особо сложных и красивых тканей, в том числе и драгоценных шелковых *самитов*.

Со времени арабского нашествия начинается процесс кардинальных изменений в культуре населения Центральной Азии. В первую очередь это касается вытеснения исламом местных религий: зороастризма, буддизма и христианства. Процесс проходил на фоне изменения этнического состава населения, резко усугубившегося с приходом с востока орд монгольских кочевников, вторжение которых принесло смерть и запустение в некогда цветущие оазисы края. Монголы разрушают города Мавераннахра, безжалостно уничтожают местное население,



Илл. / Fig. 1

ние, угоняют в свои ставки особо умелых ремесленников и заселяют опустевшие территории крестьянами-переселенцами из Китая и других стран. Все это приводит к страшной деградации местной культуры, в том числе и ткачества, потерявшего материальную и трудовую базу и утратившего свои высокие позиции на мировом текстильном рынке. Существует мнение, что предмет нашего исследования — шелкоткачество — исчезает в это время в Мавераннахре и возрождается в Самарканде и Бухаре только в XVIII веке³. Факт разрыва традиции несомненен, однако возрождение, видимо, произошло раньше, поскольку начиная с XVI века в источниках появляются упоминания о производстве шелковых тканей в центральных городах страны, не говоря уже о том, что правивший в Самарканде в 1370–1405 годах Тимур активно покровительствовал текстильным ремеслам.

Разрушения экономической базы шелкоткачества происходили и позже, в процессе нашествия и клановой борьбы узбеков, а вторжения иранцев и афганцев в XVII веке привели к сравнимому с произведенным монголами разрушению Бухары и Самарканда. Результатом таких трагических событий стала очередная смена населения Бухары и Самарканда и утрата последним славы великого культурного и ремесленного центра Востока. После каждой из названных геноцидных катастроф народу Мавераннахра приходилось заново отстраивать свои прекрасные города и осваивать загубленные ремесла. При

этом некоторые из старинных искусств бывали безнадежно утрачены, другие возрождались на иной основе, но появлялись и такие, которые использовали неизвестные ранее в регионе техники. Новые приемы ткачества и орнаменты складывались не на пустом месте, но на основе тысячелетиями вырабатывавшихся сюжетов, иконографии и самого стиля изобразительного искусства региона. К числу бурно развивавшихся с конца XVIII века направлений в ткачестве относится изготовление *икатов*, первые упоминания о производстве которых на территории западной Центральной Азии появляются в VII веке⁴. Некоторые способы производства и украшения *икатов*, как мы увидим ниже, были созданы в процессе развития приемов узоробразования собственно этого вида тканей; другие являются следствием заимствований из других видов текстиля. В этой связи нужно особо отметить встречающиеся



Илл. / Fig. 2

в бархатных *икатах* зооморфные сюжеты, типичные также для пост-бактрийских амударьинских ковров (илл. 1–2); и популярные в *абровых* тканях круглые розетки, возводимые к рисункам согдийских *самитов* (илл. 3–4).

Что такое *икат*. *Икаты* составляют особую и абсолютно узнаваемую группу центральноазиатских тканей, главными особенностями декора которых является сверкающая яркость красок и некоторая расплывчатость рисунка. Первое составляет особенность мавераннахрских шелков этого типа, а второе обусловлено особенностями создания рисунка *икатов*, который наносится способом резервирования на нити основы будущего полотна до начала ткачества (илл. 5). В Центральной Азии наиболее ценными считались *икаты* с семицветными орнаментами, так называемые *хафтранг*.

Техника имеет распространение в странах Юго-Восточной Азии, Йемене, Японии, Центральной Азии, Южной и Центральной Америке, и имеет как общепринятое на сегодняшний день литературное название *икат* («перевязывать, обвязывать»), малайско-индонезийского происхождения, так и местные наименования. Так, в арабском это «*асб* (от глагола «*асаба* «перевязывать»»), в турецком — *ипекшахи* («шахский шелк»), в хинду — *патола* («узел, связка»), в японском — *касури* («ткань с узором в виде тонких коротких линий»). В Центральной Азии не было устойчивого термина: в средневековых источниках VII века местные ткани в технике *икат* назывались упомянутым

fabrics, including magnificent *samites*, disappeared from the capital of ancient Soghdiana.

With the Arab invasion, the process of cardinal changes in the Central Asian culture begins. It primarily involves replacement of local religions: Zoroastrianism, Buddhism and Christianity by Islam. The process was taking place against gradual changes in the ethnic composition of the population which drastically increased with the arrival of the hordes of Mongols from the east, whose invasion brought death and destruction to the once flourishing oases. The Mongols swept away the cities of Maverrannahr, wiped out the local population, took with them the most skilled craftsmen and inhabited the devastated territories with peasant settlers from China and other countries. All this led to a serious degradation of the local culture, including weaving, which had lost its material and labour basis together with its high position in the world textile market. There is a view that



Илл. / Fig. 3

in those times silk weaving had died out in Maverrannahr to be revived in the 18th century in Samarqand and Bukhara⁵. There is no doubt that there was a break off of the tradition but its revival had evidently taken place earlier, since, beginning from the 16th century, numerous references have been found of the manufacture of silk fabrics in the central cities of the country, not to mention the fact that Timur who ruled in Samarqand in 1370–1405 was a passionate patron of textile crafts.

The collapse of the economic basis of silk weaving repeated in the process of the Uzbek and Iranian invasions in the 17th century, which led to the destruction of Bukhara and Samarqand comparable only to the Mongol catastrophe. These tragic events resulted in a practically complete change of the population in Samarqand and a loss of the city's glory as a great cultural and craft centre of the Orient. After each genocidal catastrophe, the people of Maverrannahr had to rebuild their beautiful cities and to master the crafts that had been lost. At the same time, some old arts were gone, while others had revived on a different basis. Along with these, some new, previously unknown techniques appeared in the region. The new manners of weaving and new patterns did not arise from nowhere: they had mastered on the basis of the millennia-old subjects, iconography, and in the artistic style pertinent to the region. Among the swiftly developing directions in weaving, starting from the end of the 18th century, was the manufacture of *ikats*, first men-

tioned in the 7th century historical sources⁴. Some manners in the decoration of *ikats* were created in the process of inventing methods of pattern formation of this particular type of fabric. Others are a result of borrowings from other types of textiles, including zoomorphic subjects of the Amu Darya post-Bactrian rugs (figs. 2–3) and Soghdian *samites*. Framed by pearls, the round rosettes of the latter were a favourite motif of Samarqand *adras* and *shoi* textiles of the 19th–early 20th centuries (figs. 4–5).

What is *ikat*? *Ikats* form a special and easily recognisable group of Central Asian fabrics, where the main features of the decor are the sparkling brightness of colours and a certain blurriness of pattern. The former makes up a special nature of Maverrannahr silks of this type, whereas the latter is conditioned by the reserve method, a peculiar *ikat*-making



Илл. / Fig. 4

technique by means of which the pattern is applied to the warps before the latter are arranged upon the loom.

The technique is still widespread in the countries of Southeast Asia, Yemen, Japan, Central Asia, South and Central America. Along with the commonly accepted term *ikat* (“tie, bind”) of Malaysian-Indonesian origin, some local names are used. In Arabic, it is known as ‘*asb* (from the verb ‘*asaba* “to tie”), in Turkish *ipekshahi* (“shah’s silk”), in Hindi *patola* (“bundle”), in Japanese *kasuri* (“fabric with a pattern in the form of short, thin lines”). Central Asia did not have a firmly established term: in the medieval sources of the 7th century, local fabrics in the *ikat* technique were called by the Arabic term ‘*asb*⁵. In the 19th century and the first half of the 20th century, among the Tajiks of Qaratag, the word *aurmoni* (“Auromanian”) was recorded⁶. At the same time, the fabrics of Samarqand, Urgut and other ancient centres of weaving used the term *obardor* (Tajik “coloured, multi-coloured”). However, in the 20th century, the term *abr* became most widespread in Uzbekistan. The word sounds similar with the Tajik “cloud”. The similarity in the pronunciation led to the situation when the local population, in reply to a question about the meaning of the term, said that the patterns of *abr* silks had the same blurry outlines as clouds had, and were therefore called “cloudy”. This romantic interpretation was consolidated in literature, although in reality, to all appearances, a typical phenomenon for multi-lingual Maverrannahr had taken place, when long words — in

³ О. А. Сухарева, *Позднефеодальный город Бухара конца XI — начала XX века* (Ташкент, 1962), с. 24.

⁴ *Ibid.*

⁵ R. B. Serjeant, *Islamic textiles. Material for a History up to the Mongol Conquest* (Beirut, 1972), p. 94.

³ O. A. Sukhareva, *The Late Feudal City of Bukhara at the Late 19th and Early 20th Centuries* (Tashkent, 1962), p. 24.

⁴ R. B. Serjeant, *Islamic Textiles. Material for a History up to the Mongol Conquest* (Beirut, 1972), p. 94.

⁵ *Ibid.*

⁶ N. N. Ershov, *Qaratag and Its Crafts* (Dushanbe, 1984). I express my sincere gratitude to Yu. Kotin, A. Sokolov and I. M. Steblin-Kamensky for their help in translating terms.

⁷ A. Grebenkin, “Handcraft work of the Tajiks of the Zeravshan district”, *Materials for Statistics of the Turkestan Krai* (Saint-Petersburg, 1873), ii, pp. 511–514.

выше арабским термином 'асб'; в XIX и первой половине XX века у таджиков Каратага зафиксировано название *аур-мони*⁶ («авроманский»). Одновременно ткачи Самарканда, Ургута и других старинных центров ткачества использовали термин *обардор* (таджикское «цветной, цветистый»)⁷. Однако в XX веке наибольшее распространение в Узбекистане получил термин *абр*, который созвучен таджикскому слову «облако». Сходство в звучании привело к тому, что местное население на вопрос исследователей о значении термина отвечало, что рисунки *абровых* шелков имеют такие же расплывчатые контуры, как облака, потому их и назвали «облачные». Эта романтическая интерпретация закрепилась в литературе, хотя в реальности, по всей видимости, имело место обычное для многоязычного Мавераннахра явление, при котором длинные слова — в данном случае *а/обардор* (само

узором в виде зернышек и сделан из хлопка. Близким по времени, но выполненным в совершенно другом стиле и цветовой гамме, является небольшой кусочек шелка периода Асука (552–644), хранящийся в Национальном музее Токио. Яркий раппортный рисунок фрагмента близок по стилю бухарским *икатам* XVIII–XIX века, и это дало исследователям основания предположить его центральноазиатское происхождение¹¹.

Сказанное позволяет сделать вывод, что *икатная* техника могла возникнуть в нескольких точках, одной из которых вполне могли быть восточные азиатские провинции, а другой, наиболее вероятно, Йемен. В какой-то момент истории Мавераннахра обе традиции встретились на территории региона, и здесь сложился тот удивительный по красоте, поистине волшебный стиль ткачества, произведения которого и сейчас во многом определяют

in this case *а/обардор* (itself a derivation from *а/оборандор*) are shortened to resemble the word familiar to the entire population of the region. In our case it is “cloud—*abr*” (the so-called “folk etymology”).

The History of Maverannahr *Ikats*. Despite the extensive research on the history of the subject, we still do not know where and when the *ikat* technique arose, and how it came to Central Asia. The problem is not so much in the lack of the early findings — these do exist — but that *ikats* from different regions are very different in their style, patterns, materials and structure. The most solid and numerous group of early 'asbs are Yemen fabrics known from written sources starting from the 6th century⁸, and from archaeological findings of the 7th–9th centuries⁹. They are all made of cotton and have a very simple pattern composed of narrow stripes. Striped fabrics of this kind, with *ikat* motifs were called *bekasabs*

areas. One of these might well have been Central Asia; another was most probably Yemen. At a certain moment in the history of Maverannahr, both traditions met on the territory of the region, where an amazingly beautiful and a truly magic style of weaving started to exist, whose masterpieces determine our impressions of the culture and the potential of Central Asian population for creativity.

In different regions, different materials were used in the manufacture of *ikats*: silk, cotton and gold threads. Types of interweaving also varied practicing plain weave (or tabby), twill and velvet. Even the structure of threads was diverse showing spun, non-spun, and differently plied warps and wefts. The choice depended on the time, place and local traditions of weaving.

Central Asian *ikats* are diverse: there are pure silk and semi-silk fabrics with cotton weft, made in various tech-



Илл. / Fig. 5

являющееся стяжением от *а/оборандор*) — сокращаются и «подгоняются» под какое-либо хорошо известное всему населению региона слово, в данном случае «облако — *абр*» (так называемая «народная этимология»).

История *икатов*. Несмотря на многочисленные исследования по истории вопроса, мы до сих пор не знаем, где и когда возникла *икатная* техника, и какими путями пришла она в Центральную Азию. Проблема не столько в отсутствии ранних образцов — таковые как раз имеются, а в том, что *икаты* разных территорий очень отличаются по стилю, узорам, материалам и структуре. Наиболее цельную и многочисленную группу ранних 'асбов представляют йеменские ткани, известные по письменным источникам начиная с VI века⁸, и по археологическим находкам — с VII–IX века⁹; все они сделаны из хлопка и имеют очень простой узор в узкую полоску. Полосатые шелковые ткани такого рода, с *икатными* «вставками», назывались в Мавераннахре *бекасаб* и *алоча* и были широко распространены в Центральной Азии по крайней мере с периода средневековья. У нас есть основания предполагать, что эта разновидность полосатых узоров была воспринята ткачами Мавераннахра от йеменских мастеров, которые, как мы знаем, появились в регионе в период арабского завоевания.

Однако самый ранний из центральноазиатских *икатов*, датированный IV–IX веками, был обнаружен в Астане¹⁰, современный Синьцзян. Фрагмент декорирован скромным



Илл. / Fig. 6

наши впечатления о культуре и творческом потенциале населения Центральной Азии.

В разных регионах при изготовлении *икатов* использовали разные материалы: шелк, хлопок и золотные нити; варьировались также типы используемых переплетений: простое прямое, саржевое, бархат — и даже вид нитей (пряденые, непряденые, др.). Все это зависело от времени, места и локальных традиций ткачества.

Центральноазиатские *икаты* очень многовариантны: это как чисто шелковые *шои*, так и полушелковые *адрасы* и *атласы* с хлопковым утком, выполненные в разных техниках и в огромном разнообразии рисунков. Образный ряд и технология производства местных *абровых* полотен были во многом predetermined культурой ткачества пришедших в регион племен и народов предшествовавших эпох. Корни явления уходят в древнейшие ткацкие традиции региона, некоторые из которых фиксируются здесь уже в третьем тысячелетии до нашей эры¹², в то время как другие сформировались позже и часто в результате контактов с другими текстильными цивилизациями, в том числе китайской.

Шелк в Мавераннахре. Где-то в XXV веке до нашей эры, примерно в то время, когда жители древнего центральноазиатского Междуречья искусно использовали для производства тканей лен, коноплю и шерсть, на далеком востоке, в Китае был одомашнен шелкопряд *Bombyx mandarina mori*, предок культивируемого в наши дни



Илл. / Fig. 7

in Maverannahr and were widespread in Central Asia from at least the medieval period. There are reasons to believe that the Maverannahr weavers had assimilated this type of pattern from the Yemen craftsmen, who are known to have appeared in the region in the period of the Arab conquest and to have settled in Samarqand and Bukhara after the local residents had been driven out.

However, the earliest of the Central Asian *ikats*, dating back to the 4th–9th centuries, was found in Astana¹⁰, modern Xinjiang. The fragment is decorated with a modest pattern in the form of grains and is made from cotton. Another fragment, a tiny piece of silk from the Asuka period (552–644; preserved at the National Museum in Tokyo), completely different in style and colour scale, originates from the similar period of time. The bright repeated pattern of the fragment is close in style to the Bukhara *ikats* of the 18th–19th centuries, which has given researchers grounds to suggest its Central Asian origin¹¹.

From this we can draw a conclusion that the *ikat* technique could have evolved independently in a number of



Илл. / Fig. 8

niques, and an enormous variety of patterns. The range of images and technology of manufacturing local *abr* panels were in many ways determined by the culture of weaving practised by the tribes and peoples who had inhabited the territory during the earlier epochs. The roots of the phenomenon go back to the ancient textile-making traditions of the region, some of which were already recorded in Central Asia in the third millennium BC¹², while others were formed later and often as a result of contacts with other textile civilisations, including China.

Silk in Maverannahr. Around the 25th century BC, approximately at the time when the inhabitants of ancient Maverannahr skilfully employed such textile materials as linen, hemp and wool to manufacture textiles, the silkworm *Bombyx mandarina mori* was domesticated in the Far East, in China, the ancestor of the currently cultivated *Bambux mori*¹³. In the course of its life cycle this unattractive-looking worm produced very fine silk threads (figs. 6–7) which became priceless material for weaving across the Old World. The unique findings in the town of Sapallitepa, the territory of modern south Uzbekistan, dated 1,700–1,350 BC, indicate that in Maverannahr the first silk import appeared in the early ancient times, practically during the period of *Bambux mori* prevalence in China¹⁴. However, millennia had gone by before the Soghdians, the main caravan drivers of the Central Asian part of the Great Silk Road, had been able to obtain the precious silkworm eggs. This must have

⁶ Н. Н. Ершов. *Каратаг и его ремесла* (Душанбе, 1984), с. 60. Приношу глубокую благодарность за помощь в переводе терминов Ю. Котину, А. Соколову, И. М. Стеблин-Каменскому.

⁷ А. Гребенкин, «Ремесленная деятельность таджиков Зеравшанского округа», *Материалы для статистики Туркестанского края* (Санкт-Петербург, 1983), т. II, с. 511–514.

⁸ Serjeant, *op. cit.*, pp. 75, 173–174.

⁹ J. Balfour-Paul, “Indigo in the Arab world”, *Hali* LXVI (1992), p. 103; L. Woolley, “The Bouvier collection. Medieval Arab-Islamic textiles”, *Ibid.* LXXVI (1994), pp. 97–103.

¹⁰ K. F. Gibbon & A. Hale, *Ikat. Splendid Silks of Central Asia. The Guido Goldman Collection* (London, 1997), note 17. ¹¹ *Ibid.*, pp. 24–25.

¹² Н. А. Дубова, Е. Г. Царева, «Текстиль Гонура в контексте бактрийско-маргианского археологического комплекса», *Тезисы VI Конгресса этнографов и антропологов России* (Санкт-Петербург, 2005), с. 153.

Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН
http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/06/oriental_dreams/

⁸ Serjeant, *op. cit.*, pp. 75, 173–174.

⁹ J. Balfour-Paul, “Indigo in the Arab world”, *Hali* LXVI (1992), p. 103; L. Woolley, “The Bouvier collection. Medieval Arab-Islamic textiles”, *Ibid.* LXXVI (1994), pp. 95–103.

¹⁰ K. F. Gibbon & A. Hale, *Ikat. Splendid Silks of Central Asia. The Guido Goldman Collection* (London, 1997), note 17.

¹² N. A. Dubova, E. G. Tsareva, “Gonur textiles in the context of the Bactria-Margiana archaeological complex”, *Theses of the 6th Congress of Ethnographers and Anthropologists of Russia* (Saint-Petersburg, 2005), p. 153.

¹³ Based on the latest archaeological data, Chinese researches now suggest a much earlier data: around 3,650 BC (*Silk. 13th to 18th Centuries Treasures from the Museum of Islamic Art, Qatar* (Doha, 2004), p. 8, note 3).

¹⁴ A. Askarov, *Sapallitepa* (Tashkent, 1973), pp. 173–174; idem, *The Ancient Agricultural Culture of the Bronze Age in Uzbekistan* (Tashkent, 1977), pp. 101–126.

*Bombyx mori*¹³. Продуктом жизнедеятельности этих неприглядных с виду гусениц являются тончайшие волокна шелка (шл. 6–7), ставшего поистине бесценным материалом ткачества для всего Старого Света. Уникальные находки на городище Сапаллитена (территория современного южного Узбекистана, датируется 1700–1350 годами до нашей эры) показали, что в центральноазиатском Междуречье первый шелковый импорт появился уже в глубокой древности, практически в период его распространения в Китае¹⁴. Однако прошли тысячелетия, прежде чем согдийцы, главные караванщики центральноазиатской части Великого шелкового пути, сумели получить драгоценную грону. Произошло это, видимо, в III–IV веке нашей эры, и было столь важным для эллинистического Востока событием, что рассказ о нем приобрел характер сказочного сюжета. По легенде, грону привезла в своей высокой прическе китайская принцесса, просватанная за местного вождя и боявшаяся, что в далекой Согдиане у нее не будет привычных шелковых одежд. Аналогичные истории рассказывают о появлении грены в Мерве и Восточном Туркестане; ее согдийский вариант изображен на одной из фресок Дандан-ойлика в Восточном Туркестане¹⁵, и был записан в 628 году путешествовавшим по Центральной Азии буддийским монахом Сюань-Цзаном.

Одна из особенностей шелкового производства Мавераннахра состоит в том, что самые ценные и сложные ткани изготавливались здесь в столичных городах и, несомненно, под патронажем местных правителей и крупных феодалов. Средневековые арабо- и персо-язычные географы и историки приводят в своих описаниях мировых чудес длинные списки мавераннахских тканей — этого особо ценного предмета караванной и морской торговли¹⁶.

Роскошь самаркандских и бухарских шелков поразила странствовавшего в XIII веке по Великому шелковому пути венецианского купца Марко Поло и прибывшего в 1404 году ко двору Тимура испанского посла Руи Гонзалеса де Клавихо. Оба путешественника оставили полные восхищения описания изготавливавшихся в стране шелков и вышивок. Клавихо писал о Самарканде: «Богатство его заключается не только в продовольствии, но и в шелковых тканях, атласе, тафте и терсенале, которых там делается очень много, в подкладках из меха и шелка, в припираниях, пряностях, красках — золотой и лазоревой, и в других произведениях»¹⁷. Подобно Марко Поло и де Клавихо, мы и сегодня рассматриваем восхитительные ткани Мавераннахра как особых эмиссаров азиатской культуры на Запад, значительно повлиявших на художественные вкусы европейской элиты и на само представление Европы о Востоке.

Икаты Мавераннахра XIX — начала XX века. Следует признать, что настоящего расцвета искусство *абрбанди* — то есть изготовления *икатов* — достигло в Мавераннахре в конце XIX — начале XX века. По мнению таких специалистов историков текстиля, как С. Махкамова и О. А. Сухарева, *абровые* шелка в рассматриваемое время стали столь популярны, что некоторые старинные текстильные центры совершенно прекратили выпуск хлопковых тканей и выработывали исключительно *икаты*¹⁸. Именно поэтому специалисты относят большую часть *абровых* тканей региона к названному времени, точно датируемые образцы первой половины XIX века доста-

точно редки, а еще более ранние считаются раритетами. Среди последних, например, палатка XVIII века из собрания Самаркандского музея-заповедника¹⁹; к еще более раннему периоду относится бархатное покрытие детского «потешного» седла из Оружейной Палаты Московского Кремля, изготовленное, предположительно, для царевича Алексея Михайловича в 1642 году²⁰, но, возможно, сделанное из поступивших ранее *пуминок* или *покупок*²¹.

В XIX–XX веках местные мастера делали как шелковые, так и полушелковые *икаты* разных переплетений, отличия в которых отражены в их названиях. Так, тонкие, плотные чисто шелковые полотнища простого прямого переплетения назывались *шои* либо *канаус*; особый вид производившейся в Гиссаре узкой, чисто шелковой ткани — *алоча*. Ткани с шелковой основой и хлопчатобумажным утком того же переплетения именовались *адрасами*; саржевые атласы — *атласами* или *атлесеми*, а бархаты — *бахмалами*.

Художественное ремесло мастеров *абрбандчи* (дословно «обертыватели *абров*»), было потомственным, секреты мастерства и запас орнаментальных мотивов переходили из поколения в поколение, что является традиционным для местного ремесла явлением. Селились ткачи компактными группами, в основном в селах, расположенных вокруг главных торговых центров региона. Так, широкой полосой ткацких селений были окружены Самарканд, Бухара, Китаб и другие ремесленно-торговые центры. В определенной степени явление, видимо, было связано с тем, что многие ткачи не являлись исконными жителями названных городов, но пришли сюда как переселенцы с других территорий. Такое предположение подтверждает история бухарского квартала изготовителей *адрасов* Корхона, входившего в черту города еще в XII веке и населенного коренными жителями столицы. Здесь же, по легенде, находилась под прудом-хаузом мастерская святого покровителя шелкоткачества, жившего в XII веке суфия Йусуфа Хамадани.

В определенной степени система поквартального расселения мастеров определенных специальностей закрепляла существовавшее в Бухарском эмирате положение, в соответствии с которым разные проживавшие здесь этнические группы специализировались на изготовлении тех или иных видов тканей²². Так, в начале XIX века *атласы* производились главным образом тюрками Маргелана; полушелковые *адрасы* традиционно ткали таджики, а чисто шелковый *канаус* / *шои* — переселенцы-*форсы* (иранцы). В Бухаре говорили: «*Адрас* — это дело таджиков, *форсы* ткали *канаус*». Переселенцы из Мерва занимались также и изготовлением бархата, хотя до XVII века этот вид ткачества был ведущим в текстильном ремесле Самарканда.

Техника изготовления. Процесс изготовления *икатов* сложен, длителен и трудоемок, при этом некоторые вспомогательные операции выполнялись заказчиками, которые, например, приносили мастеру требуемое количество нитей, передавали красильщику подготовленную основу, выполняли другие функции «посильных».

Первым этапом, обеспечивающим изготовление ткани, было приготовление основы и утка. Для разных видов тканей требовалась разная пряжа. Оставляя за рамками рассказа многоступенчатые операции по подготовке нитей, некоторое представление о которых дает статья

taken place in the 3rd–4th centuries AD, and was an event so remarkable for the Hellenic East that the story about it became a legend. Legend has it that a Chinese princess, the bride-to-be of a local chief, arrived with some silkworm eggs hidden in her tall hairstyle to ensure that she could continue wearing silk clothes in the faraway Soghd. Similar stories were widespread about the occurrence of silkworm eggs in Merv and Byzantium; its Soghdian variant is depicted on one of the Dandan-uiliq wall paintings in East Turkestan¹⁵, and was recorded in 628 AD by the Buddhist monk Hsuan-tsang during his travels in Central Asia.

It was typical of silk production in Maverannahr to manufacture the most valuable and intricate fabrics in the capital cities, the process being patronized by the local rulers and feudal lords. Medieval Arabic and Persian geographers and historians who wrote in the Arabic and Persian languages supplement their descriptions of the wonders of the world with long lists of Maverannahr fabrics, most valuable items for the caravan and sea trade¹⁶.

The Italian merchant Marco Polo, who travelled along the Great Silk Road in 13th century, and the Spanish ambassador Rui Gonzales de Clavijo, who visited the court of Timur in 1404, were amazed by the magnificent Samarqand and Bukhara silks. They both left impressive descriptions of silks and embroideries manufactured in the country. Rui Gonzales wrote about Samarqand: “Its richness does not only lie in its agricultural produce, but also in the silk fabrics, satin, taffeta and tersenal, which are made there in great quantities, in fur and silk linings, ointments, spices, dyes — gold and azure — and in other works”¹⁷. Not unlike Marco Polo and Clavijo, we too regard the splendid Maverannahr textiles as emissaries of Asian culture in the Western world, which had profound impact on the tastes of the European elite and on the Europeans’ view of the East.

The Maverannahr *Ikats* of the 19th–Early 20th Centuries. The golden age of *abrbandi* (a Tajik word for manufacture of *ikats*) in Maverannahr is attributed to the 19th–early 20th centuries. According to the views by specialists in the history of textiles S. Mahkamova and O. A. Sukhareva, *abr* silks at this period of time became so popular that some old textile centres had completely stopped making cotton fabrics and only produced silk *ikats*¹⁸. This is the reason why the major part of the region’s *abr* silks is attributed by researchers to the aforementioned period of time whereas the specimens dating back to the first half of the 19th century are scarce, the earlier ones being rarities. Among the last there is an eighteenth-century tent from the collection of the Samarqand Museum¹⁹. The velvet covering for a child’s saddle from the Armoury of the Moscow Kremlin, which presumably was made for Prince Alexei Mikhailovich in 1642²⁰, and which had possibly been manufactured using a piece of some previous ambassadorial gifts or acquisitions, can be referred to a still earlier period of time²¹.

In the 19th and 20th centuries, local craftsmen made both silk and semi-silk *ikats* in various structures, the differences in which were reflected in their names. Thus, fine, dense, plain pure silk woven panels were termed *shoi* or *kanaus*; fabrics with a silk warp and cotton weft were called *adras*. Velvets were known as *bakhtmal*, satins as *atlas* (or *atles*), whereas a particular type of narrow, pure silk fabric made in Hisar was called *alocha*.

The artistic craft of the *abrbandachi* masters, literally “binders of *abr*”, was hereditary; the secrets of craftsmanship and the supply of ornamental motifs were handed down from generation to generation, which was common practice for the local trades. Textile-makers lived in compact groups, mainly in villages located around the main bazaar centres of the region. A wide belt of weaving settlements surrounded Samarqand, Bukhara, Kitaб and other craft and trade cities. Evidently, it related to a certain extent to the fact that many weavers were not native residents of these cities, but had arrived from other regions to settle down. The only exception is history of the Bukhara quarter, Korkhona, in which *adras* makers dwelt. The quarter had been part of the city as early as in the 12th century and had been inhabited by the original population of the capital, blessed by the saint patron of silk weaving, Sufi Yusuf Hamadani who lived in the 12th century (in Korkhona, according to legend, under the *hauz* pond, there was a workshop belonging to the saint patron).

To a certain extent, the practice of craftsmen skilled at particular trades who dwelled in certain quarters consolidated a kind of a rule issued in the Emirate of Bukhara according to which each ethnic group had to specialise in the manufacture of a particular type of fabrics. Thus, at the beginning of the 19th century, *atlas* was produced mainly by the Turks of Marghelan; semi-silk *adras* was traditionally woven by Tajiks, and pure silk *shoi* — by the migrant *Fors* (Iranian) settlers²². It was said in Bukhara “*Adras* is the business of the Tajiks; the *Fors* make *kanaus*” (*shoi*). Settlers from Merv were also engaged in the production of velvet, although before the 17th century this type of weaving was the leading textile craft of Samarqand.

The Manufacturing Technique. The process of manufacturing *ikats* was complex, long and tiring. Certain subsidiary operations were carried out by the customers themselves who had to bring required amount of warp to the craftsman, to take it to the dyer and to run some other errands.

The first step in the weaving of textiles was preparation of the warp and the weft. For different types of fabrics, different threads were needed. Leaving out the numerous stages in the operations for preparing threads, of which V. Prishchepova’s article gives some idea, as well as *fig. 7* and *fig. 8* in the present catalogue, I shall provide the reader with some general information about the structure of *ikat* silk threads. Judging by the Kunstkamera collection, in the pure silk Hisar *alocha*, Z1 threads with practically identical thickness and spin were used (No. 2916)²³. In the velvet, also pure-silk in our variant, the basic warp was Z1 and the weft Z3, accordingly, of crimson or red colour, while the pile-making warp did not have any special spinning (No. 2918). In satins, the weft was made of cotton, whereas the warp was made of silk, both Z1 (No. 2920). Similar to the satins in material, the weft and warp of *adras* threads had different forms: Z1 in the silk (and cotton side edges) warp threads and Z2 (rarely Z2S) in the weft (No. 2936). The least regular was the structure of the *shoi* wefts, which could be changed from Z1 to Z2, Z2S and Z3; while the Z1 variant dominated in the warp, although Z2 can also be found (No. 2916). The warp and the weft were prepared by different craftsmen, and silk spinners worked separately from cotton spinners.

¹³ Основываясь на последних археологических данных, китайские исследователи сегодня предлагают гораздо более раннюю дату: около 3650 года до нашей эры (*Silk. 13th to 18th centuries Treasures from the Museum of Islamic Art, Qatar* (Doha, 2004), p. 8, note 3).

¹⁴ А. Аскар, *Сапаллитена* (Ташкент, 1973), сс. 173–174; *idem*, *Древнеземледельческая культура эпохи бронзы Узбекистана* (Ташкент, 1977), сс. 101–126.

¹⁵ Stein M Aurel, *Ancient Khotan* (New York, 1975), pp. 134, 259–260. ¹⁶ Serjeant, *op. cit.*

¹⁷ Руи Гонзалес де Клавихо, *Дневник путешествия ко двору Тимура в Самарканд в 1403–1406 гг.* Перевод И. И. Срезневского (Москва, 1990), с. 327. ¹⁸ Сухарева, *op. cit.*, с. 25.

¹⁹ S Mahkamova, “Traditional textiles of Uzbekistan”, *A World of Carpets and Textiles*, i, *Silk Ikat* (Washington, D. C., 2004), pp. 195–200, fig. 1. ²⁰ М. Н. Левинсон-Нечева, «Одежда и ткани XVI–XVII веков. Государственная Оружейная палата Московского Кремля», *Сборник научных трудов по материалам Государственной Оружейной палаты* (Москва, 1954), с. 257, рис. 5.

²¹ Начало торговых и политических сношений Руси со Средней Азией относится, судя по археологическим находкам, по меньшей мере к периоду раннего средневековья. Случайные летописные записи говорят о присутствии в Нижнем Новгороде большого числа бухарских и хивинских купцов в середине XIV века (см.: А. Чулошников, «Торговля Московского государства с Средней Азией в XVI–XVII вв.», *Материалы по истории Узбекской, Таджикской и Туркменской ССР. Часть I. Торговля с Московским государством и Международное положение Средней Азии в XVI–XVII вв.* (Ленинград, 1933), сс. 61, 71–72). Предметом экспорта были разные товары, в том числе всевозможные ткани. Среди поминков и ханских и польских даров были редкие и драгоценные вещи, включая изысканные ткани, в том числе и бархат. Так, Приходная таможенная книга Сибирского приказа по Тобольску, № 348 за 1655–1656 гг. указывает среди прочих тканей бархаты: 8,5 аршин золотого, 8 аршин чекового; 1671–72 гг.: 8 аршин. Привез тобольский служилый человек из калмыков, 25.10.1655; 5.6.1656: 1 травчатый бархат, привез тобольский татарский голова, из Китая. А. Чулошников, *op. cit.*, сс. 356–359.

²² Так, Дженкинсон, описывая Бухару XVII века, говорит: «каждое ремесло здесь имеет особое место и свой рынок» (А. Дженкинсон, «Путешествие в Среднюю Азию, 1885–1869 гг.», *Английские путешественники в Московском государстве* (Ленинград, 1937), с. 182.

¹⁵ M. Aurel Stein, *Ancient Khotan* (New York, 1975) pp. 134, 259–260. ¹⁶ Serjeant, *op. cit.*

¹⁷ Rui Gonzales de Clavijo, *Diary of a Journey to the Court of Timur in Samarkand in 1403–1406*. Translation by I. I. Sreznevsky (Moscow, 1990), p. 327. ¹⁸ Sukhareva, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹ S. Mahkamova, “Traditional textiles of Uzbekistan”, *A World of Carpets and Textiles*, i, *Silk Ikat* (Washington, D. C., 2004), pp. 195–200, fig. 1.

²⁰ M. N. Levinson-Necheva, “Clothes and cloths of the 16th–17th centuries”, *State Armoury of the Moscow Kremlin. Collection of Scholarly Works on Materials of the State Armoury* (Moscow, 1954), p. 257, fig. 5.

²¹ The beginning of trade and political contacts between Old Rus’ and Central Asia probably dates, according to archaeological findings, at least to the early medieval period. Rare notes in chronicles also mention the presence of a large number of Bukhara and Khiva merchants in Nizhny Novgorod in the middle of the 14th century (A. Chuloshnikov, “Trade of Muscovy with Central Asia in the 16th–17th centuries”, *Materials on the History of the Uzbek, Tajik and Turkmen SSR. I. Trade with Muscovy and the International Position of Central Asia in the 16th–17th Centuries* (Leningrad, 1933), pp. 61, 71–72). Various goods were exported, including all kinds of cloths. Among presents from the khans and emirs were rare and valuable items, to mention exquisite cloths, velvet among them. The Customs Account Book for the Siberian Department for Tobolsk, 348 for 1655–1656 indicates, among other things, velvet fabrics: 8.5 arshins of gold-woven, 8 arshins of “check”; 1671–72: 8 arshins — brought by a Tobolsk official from the Kalmys on 25.10.1655. 5.6.1656: 1 velvet, brought by a Tobolsk Tartar head, from China. A. Chuloshnikov, *op. cit.*, pp. 356–359.

²² Jenkinson, describing Bukhara in the 17th century, observes: “each craft has its own special place and its own bazaar” (A. Jenkinson, “Journey to Central Asia, 1885–1869”, *English Travellers in Muscovy in the 16th Century* (Leningrad, 1937), p. 182).

²³ Here we deal with the working threads. Each consisted of 24–28 elementary components, obtained from the cocoons of silkworms. Silk spinning and plying was carried out in Maverannahr in accordance with the Eurasian tradition of many millennia, as the natural length of silk thread reached 1 kilometre and did not require lengthening by spinning. The situation with cotton (or with wool) was different, as their short fibres required spinning, in the process of which the fibres were joined into a thread.

В. Прищеповой, а также иллюстрации 7 и 8 к данной статье, приведу некоторые сведения о выявленных в изученных *икатных* шелках нитях. Судя по коллекции МАЭ, в чисто шелковой гиссарской *алоче* (№2916) использовались практически одинаковые по толщине и крутке нити Z1²³. В бархатах (№2918), также чисто шелковых в нашем варианте, основа была Z1, уток – Z3, малинового либо красного цвета, а ворсовая нить не имела специального прядения. В атласах (№2920) обе группы нитей имели прядение Z1, однако уток был хлопчатобумажный, а основа – шелковая. Аналогичные атласам по материалу основа и уток *адрасов* (№2936) имели разную структуру: Z1 в шелковой и хлопковой (кромки) нитях основы и Z2 (изредка Z2S) в утке. Наименее устойчивой была структура уточной нити *шоу* (№2916), которая могла меняться от Z1 к Z2, Z2S, Z3, в то время как в основе доминирует вариант Z1



Илл. / Fig. 9, Илл. / Fig. 11

(встречается также Z2). Изготавливались основа и уток разными мастерами, причем прядильщики шелка работали отдельно от прядильщиков хлопка.

После приобретения у прядильщиков того количества нитей, которое необходимо для изготовления нужного ему предмета (для халата, например, требовалось около 8,5 метров), заказчик направлялся к рисовальщику-*нишанзану*. Последний начинал с того, что наматывал основу, ряд за рядом, на два установленных на столбики бруска, расстояние между которыми было равно длине раппорта будущего узора. При этом нити основы должны были лежать так, чтобы каждый ряд их образовывал ровную плоскость, сравнимую с поверхностью будущей ткани. Затем

мастер-*нишанзан* контурно наносил углем на верхний ряд основы полный раппорт выбранного узора и помечал цвета. После этого подмастерья обматывали хлопчатобумажными нитями все ряды основ по группам, которые красились в одинаковые цвета, и оставляли незакрытыми те участки, которые окрашивались в первую очередь (обычно это был желтый). Обмотка проводилась очень туго, чтобы краситель не проникал на закрытые участки. Подготовленную таким образом основу снимали со станка, предварительно плотно перевязав концы мотка, и заказчик уносил его красильщику. Следует отметить, что по линиям перевязывания мотка основы образовывалась непрокрашенная полоса, и именно благодаря этой белой линии мы определяем длину технического раппорта (илл. 9).

По завершении первой очереди крашения заказчик опять передавал основу перевязчикам, которые закрывали



Илл. / Fig. 12

готовые участки и открывали следующие, например, те, которые должны были краситься в красный цвет (илл. 10). Процесс повторялся от одного до пяти раз, в зависимости от цветовой гаммы рисунка (илл. 11). Наиболее сложными, как говорилось выше, считались ткани *хафтранг* (семицветные), хотя число семь было несколько условным. В действительности, хотя и крайне редко, встречаются экземпляры с цветовой гаммой в восемь и даже девять тонов (илл. 2).

По завершении крашения основа отдавалась ткачу. В зависимости от того, какая нужна была ткань, это мог быть *шоибоф* (ткач *шоу*), *бахмалбоф* (ткач бархата), *адрасбоф* (ткач *адраса*) и так далее. Мастер аккуратно разматывал основу и натягивал ее на станок, проводя каждую нить через *бердо*, систему *ремизок* (илл. 12) и привязывая свободные концы основы к натягивающим их грузилам (илл. 13). При этом нити основы всегда слегка смещались по сравнению с моментом нанесения орнамента, и именно из-за этого рисунок приобретал несколько расплывчатые контуры (илл. 5). После того как основа была натянута на станок, мастер-ткач приступал к работе, причем ему помогал профессионал-специалист, который следил за тем, чтобы нити основы не пересекались и не рвались, и полотно сохраняло первоначально заданную ширину.

Когда полотнище рассчитанной длины было закончено, его снимали со станка и отдавали лощильщику. Некоторые ткани, особенно *адрас*, лощили и отбивали до зеркального

After the spinners had enough threads to manufacture the item required (e. g. 8.5 metres for a robe), the customer went to the master-designer (*nishanzan*). The designer began by winding the warp, row after row, on two beams, to form warp crosses, the distance between which was equal to the future pattern repeat. At the same time, the threads of the warp had to lie in such a way that they could form a smooth flat surface comparable to the surface of the future fabric. Then the *nishanzan* marked with charcoal a full repeat of the selected pattern on the upper row of the warp and indicated the colour. After that his assistants wound special cotton threads around the rows of the warp according to pattern, and left uncovered the areas to be dyed first (usually the yellow colour). The wrapping was very tight, so the dye could not penetrate into the covered sections. Then the binding which finished the warp crosses were tied and remained corded



Илл. / Fig. 13

throughout the whole dyeing process, leaving distinctive horizontal white lines across the fabric (fig. 9). The warp prepared in this way was removed from the stand, and the customer took the carefully bound skein to the dyer.

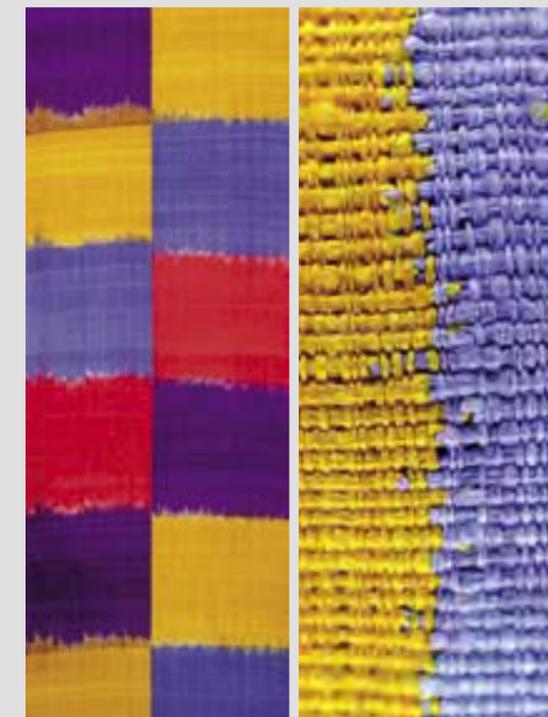
After the first dyeing was finished, the customer transported the warp back to the assistants, who covered the finished areas if needed and opened new ones, for example, the places which were to be dyed red (fig. 10). The process was repeated from one to several times, depending on the colour spectrum of the pattern (fig. 11). In Central Asia, the most fashionable silks were *ikats* with seven-colour patterns, the so-called *haftrangs*, and they were also the most difficult for dyeing. The number seven was somewhat arbitrary. In fact, although it is extremely rare, specimens can also be encountered with a colour scale of eight or even nine tones (for example, the velvet in fig. 2 of the present catalogue).

After dyeing had been completed, the warp was taken to the weaver. Depending on the kind of fabric needed, the craftsman could be a *shoibof* (*shoi* weaver), a *bakmalbof* (the weaver of velvet), an *adrasbof* (the weaver of *adras*) etc. The craftsman carefully unwound the dyed threads and stretched them on the loom, warping each thread through the reed, the heddle system and so on (figs. 12–13). The warps were always slightly displaced in comparison with the pattern. As a result, the ornament acquired somewhat blurry outlines. After the warping, the master began weaving, and

was helped by a specialist who had to make sure that the threads of the warp did not cross and did not get torn, and that the panel retained its original width.

When the textile of the calculated length was finished, it was removed from the loom and handed over to the glazer. Some fabrics, particularly the *adras*, were worked on until they were as smooth as mirrors, since, during the process of glazing and beating of the cloth, they had been lubricated with egg white mixed with glue. It was only after the completion of this process that the cloth was considered to be finished.

The method described above is known as “reserving”. Although it is rather complex and involves a number of stages, it is nevertheless quite common, allowing to perform practically any kind of pattern using comparatively simple



Илл. / Figs. 14ab

weaving techniques in comparison, e. g. with Soghdian *samites*.

The traditions of the craft are known to have been handed down from generation to generation and from the master to the pupil, and changed little. The formal conservatism of weaving was caused by a whole range of factors. Apart from the sacralization of the actual process of manufacturing textiles, there was a major influence on the maintenance of stability in the kinds and colours of fabrics by the established practice for using textiles in making clothes (a particular type of fabric, colour and cut) and furnishings. Equally important was strict control of the weavers' guild over the standard quality and decor of fabrics. At the same time, limited professional specialisation of textile-workers into groups of spinners, warpers, designers, warp binders, weavers, their assistants and glazers forced each master to work within the prescribed forms.

²³ Речь идет о рабочих нитях, поскольку каждая из них состояла из 24–28 элементарных составляющих, получаемых при размотке коконов шелкопряда. Прядение и трощение шелка осуществлялось в Мавераннахре в соответствии с многотысячелетней евразийской традицией, поскольку естественная длина шелковой нити достигала километра и не требовала удлинения за счет прядения. Иная ситуация была с хлопком, короткие волокна которого требовали прядения, в результате которого волокна соединялись в нить.

блеска, так как в процессе работы их смазывали смешанным с клеем яичным белком. И только после завершения этой крайне тяжелой операции ткань, наконец, считалась готовой.

Описанный способ орнаментирования называется резервированием и, несмотря на трудоемкость и многоступенчатость, он весьма удобен, поскольку позволяет получать практически любые узоры при применении относительно несложных техник ткачества, по сравнению, например, с согдийскими *самитами*.

Традиции ремесла, как мы знаем, передавались из поколения в поколение от мастера к ученику, и мало менялись. Формальная консервативность ткачества была порождена целым рядом факторов. Помимо сакрализации самого процесса изготовления текстиля, большое влияние на сохранение устойчивости в видах и расцветках тканей играла разработанная практика их использования при изготовлении одежды (материал, цвет, крой) и предметов мебелировки. Не меньшее значение имел и жесточайший контроль гильдии за соблюдением узаконенного правилами стандарта в качестве и декоре тканей. Одновременно узкая профессиональная специализация текстильщиков, главными из которых были: пряжа, снователь основы, рисовальщик, ткач, его помощник, лоцильщик — заставляли каждого из мастеров работать в предписанных нормативами рамках.

Данное явление вовсе не было негативным, скорее наоборот: так, два варианта принятой в Центральной Азии ширины полотнищ тканей соответствовали стандарту принятого в Центральной Азии кроя *станины* туникообразной одежды в одну (при ширине ткани в 50–60 см) или две (соответственно, 30–32 см) *точи*. Это положение было принципиальным, поскольку костюм населения всех регионов Центральной Азии был фактически идентичным, следовательно, и приобретаемая ткань должна была иметь ожидаемую ширину и не вызывать трудностей при шитье одежды. Последнее было важно еще и потому, что существовавшая на Востоке традиция изготовления одежды предполагала использование цельных полотнищ и дополняющих их 4–6 клиньев, и крайне неодобрительно относилась к практике кроя тканей.

Сказанное важно не только для рассказа о структурных особенностях *икатов* Мавераннахра, но и для демонстрации той невероятной силы преемственности в изготовлении текстиля, которая распространяется не только на технологию, но и — хотя и в меньшей степени — на орнаментику и цветовую гамму узорных тканей региона.

Икаты в одежде и быту населения центральноазиатского Междуречья конца XVIII — начала XX века. Судя по миниатюре и историческим сведениям, на протяжении тысячелетия, с VII–VIII века, в костюме населения региона доминировали однотонные и полосатые ткани. Однако, начиная с XIX столетия, поистине любимыми становятся *икаты*, соперничавшие в яркости красок с макама, тюльпанами и ирисами цветущих весенних лугов Мавераннахра. Разноцветными *адрасами*, *атласами* и *шои* украшали охотничьи и прогулочные палатки, стены комнат и конское убранство. Из них же шили верх подушек и матрасов для сидения на полу, делали подкладку дорожек, вышитых шелком и золотными нитями халатов, попон и других изделий.

И все же главным предназначением *абровых* шелков было их использование для шитья одежды. Костюмы из таких тканей носили взрослые и дети, ремесленники и князья, горожане, жители сельской местности и кочевые обитатели Великого Степного коридора, протянувшегося от Китая до Балкан через всю Евразию.

Причины такой популярности были не только в завораживающей красоте этих тканей и граничащей с магией сложности их создания, но также в соответствии их дизайна эстетическому идеалу Востока, и в абсолютной адекватности качества и вида бухарских и самаркандских бархатов и гладких шелков местному типу одежды. Но прежде, чем на арену истории текстиля вышли *икаты*, костюм населения Мавераннахра прошел долгий и сложный путь развития.

Западная часть Центральной Азии представляет собой огромную пустынную равнину, пересекаемую мощными, но немногочисленными реками, и отделяемую от южных соседей цепями высочайших гор. Расположенные в долинах рек и у подножия гор оазисы центральноазиатского Междуречья беззащитны равно и перед холодными северными ветрами, и перед палящим летним солнцем. В декабре вода и земля здесь замерзают и покрываются снегом, в июле они выжигаются солнцем, и нет здесь жизни без чудотворной пресной (на местных языках — сладкой) воды. Чтобы выжить в экстремальных условиях, люди должны были создать одежду, которая помогла бы им приспособиться к почти невыносимым перепадам температур. И не просто приспособиться, но и вести активную трудовую жизнь. Невероятно, но они смогли это сделать!

В древности, которая начинается для западной части Центральной Азии в VII тысячелетии до нашей эры, одежда северной и южной групп населения Центральной Азии была весьма различной. Прототип современного костюма сформировался в первом тысячелетии до нашей эры в процессе слияния традиций двух основных пластов древних местных обитателей: оседлых земледельцев южной зоны и подвижных скотоводов северных степей. Результат был столь хорош, что жители Центральной Азии, женщины особенно, и сегодня продолжают носить комфортабельные традиционные одежды, идеально адекватные местным условиям жизни. Состав костюма практически одинаков для всей территории региона: широкая рубашка, штанишки и халат — вне зависимости от возраста, пола и социального положения пользователя, также как и района изготовления. В результате иногда трудно отличить женскую одежду от мужской или определить место или время производства отдельных предметов. Разница в основном наблюдается в качестве тканей и украшений, а также — вот где яркие отличия! — в формах и составе головных уборов.

Хотя временные, региональные и поло-возрастные различия в плечевой одежде очень малы, они все же существуют, просто для их выявления нужно рассмотреть каждую деталь кроя, материала и расцветки изделия. При тщательном изучении таких элементов мы с удовольствием обнаруживаем достаточно много небольших, но очень важных отличий. Именно детали открывают нам окно в изысканный мир культуры одежды Востока, с ее архаикой, любовью к комфорту и роскоши, а также точным пониманием возможностей, которые дают ткани разных структур и материалов.

The specialization was not a drawback. On the contrary, two variants of the accepted width of cloth in Central Asia corresponded to the standard cut of local tunic-shaped upper garments whose central part was made either of one panel (with the fabric's width 50–60 cm), or from two panels (the cloth's width 30–32 cm). This condition was essential as the costumes in all regions of Central Asia were virtually identical. Consequently, the fabric offered to the customer was to have standard width so as not to cause difficulties in the process of producing garments. This was also important because the existing tradition of making clothes suggested the use of solid textile panels and 4–6 supplementary gores, whereas the practice of cutting out fabrics was not approved of.

These things are important not only because they give us an idea about the visual peculiarities of *Maverannahr ikats*, but also because they demonstrate the incredible continuity characteristic of the manufacture of textiles. The continuity applied to the technology and — to a lesser extent — to the ornaments of ornamented fabrics of the region.

Ikats in the Clothing and Everyday Life of the Population of Central Asian Doab from the Late 18th to the Early 20th Centuries. Miniature and historical sources allow us to conclude that during a millennium, starting from the 7th–8th centuries, monochrome and striped fabrics were predominant in the costume of the population of *Maverannahr*. However, beginning from the 19th century, *ikat* became a favourite cloth, competing in their brightness with poppies, tulips and irises growing in the *Maverannahr* valleys in spring. Multi-coloured *adras*, *atlas* and *shoi* decorated hunting and picnic tents, the walls of rooms and horse attire. They were used for making covers for pillows and mattresses intended for sitting on the floor, linings for expensive robes embroidered with silk and gold, horse-cloths and other items.

However, the main purpose of *abr* silks was their use in sewing costume. Clothes made from these fabrics were worn by adults and children, craftsmen and princes, city dwellers, rural residents and nomads dwelling in the Great Steppe Corridor that stretched from China to the Balkans across Eurasia.

The reason for such popularity was not only the fascinating beauty of the fabrics and the close to magic complexity of their creation, but also the correspondence of their design to the aesthetic ideal of the East. The quality and beauty of the Bukhara and Samarqand velvets and plain silks were in complete harmony with local type of clothing. But before the *ikats* made their appearance on the arena of the history of textile, the costume worn by the people inhabiting *Maverannahr* had to take a long and complicated course of formation and development.

The western part of Central Asia is an enormous deserted plain crossed by a few powerful rivers, and separated from its southern neighbours by high mountain chains. The oases of *Maverannahr* located in the river valleys and at the feet of the mountains are equally unable to protect themselves from cold northern winds and from the scorching sun in summer. In December the earth and the rivers are frozen and covered with snow; in July the ground is burned by sunlight. Without fresh water (“sweet water” in local languages) life would cease in the region. To survive in extreme conditions and to lead an active life, the people had to make clothes which

could help them adapt to almost intolerable drops and rises in temperatures, and they had succeeded.

In antiquity, which begins for the western part of Central Asia in the 7th millennium BC, the clothes worn by the northern and southern groups of the population of Central Asia were very different. The prototype of modern costume was established in the 1st millennium BC during the process that blended two traditions typical of the two major population groups inhabiting the region: farmers of the South and nomadic herdsmen of the northern steppes. The result was so good that the people, who live there, particularly women, wear comfortable traditional clothes these days, which are perfect for the local living conditions. The costume has a fixed set of items across the region: regardless of age, gender or social status of the user, and the area where it is made. It includes a wide shirt, trousers, and a robe. As a result, it is sometimes difficult to distinguish women's garments from men's, or to determine the place or time where each item was manufactured. Differences are generally found in the quality of fabrics and in the decorations, but it is in the head-dresses that the most striking varieties can be spotted.

Although regional, gender, age and time differences in the clothes are very small, they nevertheless exist; to spot them one has to study each detail, the type of fabric and the colour of the item. A closer look will reveal a number of small, but significant differences. It is details that provide us with a window on the exquisite culture represented by the world of Eastern clothing: its archaism, its love of comfort and splendour, and the precise recognition of the opportunities provided by textiles with different structure and fibre.

The manner to use different types of *abr* fabrics accepted in *Maverannahr* serves as an excellent example of the differentiation, although it is not always obvious to a European. Thus the origin of the rule prohibiting men to wear clothes from pure silk *shoi* (*kanaus*) is unclear. There is an explanation relating the tradition to a religious prohibition, but it is more recent and rather far-fetched, especially in view of the fact that the pure silk Hisar *alocha* was used as a material for ceremonial men's gowns.

Another similar restriction applies to velvet *ikats*, which were also recommended only for sewing children's robes and women's *kaltacha* camisoles, although there are descriptions of men's *bakhmal* robes embroidered with gold threads in the article by R. Rahimov published in the present catalogue. Plain shining semi-silk *atlas*es were fabrics of choice in making shirt-dresses worn by the women of the Ferghana Valley and by northern nomads, primarily the Kazakhs. The smooth, iridescent semi-silk *atlas* was also a priority for manufacturing women's shirt-dresses, especially among the women of the Ferghana Valley and northern nomads, primarily the Kazakhs. The only *abr* fabric which did not have any limitations in its use was the semi-silk *adras*, the most favourite and most highly valued textile in the country, favoured by all classes and social groups, which was also the most expensive due to certain peculiarities in its manufacture.

Apart from the use of particular type of fabric, another restriction relating to the use of *ikats* referred to the choice of dominant colours. These rules were not difficult to follow: bright shades were traditionally intended for young people, red being the colour recommended for young girls and chil-

Принятая в Мавераннахре манера использования разных типов *абровых* тканей служит прекрасным примером такой дифференциации, хотя и не всегда объяснимой с точки зрения европейца. Так, неясным представляется происхождение запрета на ношение мужчинами одежды из чистого шелка-*шои* (*канауса*). Существует связанное с религиозным запретом объяснение этой традиции, но оно представляется поздним и надуманным, особенно в свете того, что гиссарская чисто шелковая *алоча* применялась как материал нарядных мужских халатов бухарской знати.

Второе аналогичное ограничение касается бархатных *икатов*, которые также рекомендовались только для шитья детских халатиков и женских приталенных камзолов-*калтача*, хотя нам известны вышитые золотными нитями бархатные халаты, описанные в статье Р. Рахимова данного каталога. Гладкие переливающиеся полупелюшковые *атласы* также были приоритетными для изготовления женских платьев-рубашек, особенно у жительниц Ферганской долины и у северных кочевников, в первую очередь казахов. Единственной не имеющей ограничений в использовании *абровой* тканью был полупелюшковый *адрас*, самый любимый и высоко ценимый всеми классами и группами населения текстильный материал страны и, нужно сказать, и самый дорогой, из-за некоторых особенностей его изготовления.

Помимо материала, еще одна регламентация в применении *икатов* касалась доминирующих цветов тканей. Правила эти были несложными: яркие цвета были традиционными для молодежи, причем красный считался цветом девушек и детей. Известные из истории исключения рассматривались как курьезы; один такой случай был рассказан Ходжой Самандаром Термизи о каршинском судье XVII века, который «надев на себя одежду алого цвета и обмотав голову шелковой чалмой, нарядился наподобие редкой красавицы»²⁴.

С возрастом как мужчины, так и женщины переходили к более темной и спокойной гамме, хотя нужно отметить, что в некоторых районах в целом существовало тяготение к зеленому (Хорезм) или фиолетовому (Фергана) тону.

Икаты Мавераннахра XIX — начала XX века в собрании МАЭ РАН. В МАЭ РАН хранится семь коллекций *икатов* XIX — начала XX века, насчитывающих 520 единиц хранения и разделенным на семь групп в соответствии с материалом:

- № 2916, *шои*, состоит из 48 образцов (кат. № 2916-14 и 2916-23);
- № 2917, *алоча*, состоит из 129 образцов (кат. № 2917-47 и 2917-103);
- № 2918, бархаты, 106 образцов (кат. № 2918-12, 30, 51 и 2918-54);
- № 2920, *атлас*, 40 образцов (кат. № 2920-22 и 2920-32);
- № 2919, 2935 и 2936, *адрасы*, содержат, соответственно, 66, 21 и 101 образец (кат. № 2935-4, 101).

Переданные в музей из Кладовых Зимнего Дворца в 1924 году, все они составляют часть даров последних бухарских эмиров семье Романовых и, несомненно, представляют собой лучшие образцы работ разных шелкоткацких центров эмирата, в первую очередь Бухары,

Самарканды, Карши, Маргелана и Гиссара. Несмотря на достаточно поздние годы преподнесения (предположительно, 1906 и 1910)²⁵, входящие в собрание полотна относятся к разным периодам производства. Предположительно, некоторые из них — к первой половине XIX века (*кат. 1, 7* и другие). Сказанное не противоречит существовавшим реалиям, поскольку мы знаем, что кладовые бухарского Арка десятилетиями хранили передаваемые туда изделия, которые рано или поздно использовались на нужды двора, в том числе и на высочайшие подношения. Соответственно, в число даров Белым Царям вполне могли войти разновременные по датам изготовления вещи. Большая часть коллекции, однако, содержит близкие к годам подношений образцы, датированные концом XIX — началом XX века.

Разнообразие представленных рисунков и расцветок невероятно: практически ни один из орнаментов не повторяется, если даже это происходит, то идентичные узоры имеют разную цветовую гамму. Перед создателями выставки, соответственно, стояла крайне сложная задача: из 520 входящих в собрание номеров выбрать 12 тканей, которые перекликались бы с включенными в экспозицию живописными полотнами, и еще 12 — для сопровождения исторических костюмов. Решая вопрос выбора, мы стремились ввести в экспозицию как известные публике, так и совершенно новые для аудитории образцы, и продемонстрировать при этом разнообразие декора, техник, места и времени производства. Особого внимания на этой выставке раритетов заслуживают полотна гиссарской чисто шелковой *алачи/алочи*²⁶, практически не известной даже специалистам по теме, и поразившей нас своими невероятными техниками изготовления и авангардными расцветками (*кат. 3–4, также обложка*).

Среди удивительных особенности *хосагии аурмони* — так ее называют в Каратаге, основном месте производства гиссарской *алачи* в конце XIX века — прием сочетания основного и уточного *иката*, выполненного на основе простого прямого переплетения в технике *килима с зацепом* (*илл. 14; кат. 3*). Нить утка при этом возвращается от точки зацепа к кромке без изменения створа основы, образуя парные прогоны и, тем самым, создавая классический *репс*. Каратагские мастера называют такой прием *путгардон* («возвращающийся уток»), что абсолютно соответствует описанному способу ткачества.

Если в выполненном в технике *путгардон* образце (*кат. 3*) рисунок представляет собой клетки, в каждой из которой цвет основы и утка совпадают, то в тканях с другими рисунками одинаково окрашенные утки и основы работают в разных элементах узора, создавая дополнительный цветовой эффект (*илл. 15*). Такой вариант *иката* называется оснунно-уточным, и я не встречала его описания в известных мне специальных работах по ткачеству. Из других характеристик можно отметить среднюю плотность гиссарской *алочи* (около 40 концов по основе на 20 парных утков на сантиметр), а также небольшую ширину полотнищ (30–32 см), что соответствует параметрам, характерным для наиболее ранних образцов центральноазиатских тканей²⁷.

Эти и другие структурные и орнаментальные особенности *хосагии аурмони* позволяют предположить,

Exceptions known from history were seen as curiosities: an instance of this was recounted by Khoja Samandar Termizi: in the 17th century, a Qarshi judge “put on clothes of scarlet and wound a silk turban around his head, dressing up like a rare beauty”²⁴.

With age, both men and women tended towards wearing darker and calmer colours, although it should be noted that in some regions there was a general preference for green (Khorezm) or purple (Ferghana) colours.

Maverannahr Ikats of the 19th–Early 20th Centuries in the Kunstkamera Collections. The Kunstkamera has seven collections of *ikats* of the 19th–early 20th centuries, arranged in groups by their material, and comprising a total number of 520 items:

- No. 2916, *shoi*, consists of 48 items (catalogue No. 2916-14 and 2916-23);
- No. 2917, *alocha*, consists of 129 items (catalogue No. 2917-47 and 2917-103);
- No. 2918, velvet, contains 106 items (catalogue No. 2918-51 and 2918-62);
- No. 2920, *satın*, contains 40 items (catalogue No. 2920-22 and 2920-32);
- Nos. 2919, 2935 and 2936, *adras*, contains, respectively, 66, 21 and 101 items (catalogue Nos. 2935-4, 2936-101).

Given to the museum from the Storerooms of the Winter Palace in 1924, they are part of the gifts of the last Bukhara *emirs*, and undoubtedly represent the best specimens of work by various silk-weaving centres of the Emirate, primarily Bukhara, Samarqand, Qarshi, Marghelan and Hisar. Despite the relatively late years of presentation (presumably 1906 and 1910)²⁵, the cloths in the collection come from different periods of manufacture. Presumably, some of them date from the first half of the 19th century (*cat. 1, 7, etc.*). This does not contradict the existing realities, as we know that the stores of the Bukhara Ark kept items presented there for decades. Sooner or later they were used for the needs of the court, including for important royal gifts. Accordingly, the representations to the White Tsars could well have included items of different dates. Most of the collection, however, contains specimens which are closer to the years they were gifted, dating from the late 19th and early 20th centuries.

The diversity of patterns and colouring is incredible: virtually none of the ornamental designs are repeated, and even if this happens, then identical patterns have a different colour spectrum. However, the organisers of the exhibition faced an extremely difficult task: to select 12 cloths from the 520 in the collection which would be in a similar vein with the paintings included in the exhibition, and another 12 to accompany the historical costumes. Faced with a different choice, we tried to show the items that were well-known to the public and, those completely new to them, and, also, to demonstrate the diversity of their decor, technique, place and time of their manufacture. Particular attention at this exhibition of rarities is given to specimens of Hisar pure silk *alacha*²⁶, which are practically unknown even to specialists, and which amaze us with their unbelievable techniques of manufacture and avant-garde colours (*cat. 3–4, also the cover*).

Among the amazing features of the *khosagii aurmoni* (or *obardor*) — as it is named in Qaratag, the main place of manufacture of this fabric at the end of the 19th century — is

the method of combining the warp and weft *ikat*, made on a basis of plain weave structure in the interlocking weft technique (*fig. 14; cat. 3*). The thread of the weft returns from the lock to the side without changing the shed, thus creating a classic *reps*. The Qaratag craftsmen call this method *putgardon* (“the returning weft”) which completely corresponds to the described manner of weaving.

If in the above-mentioned specimen performed in the *putgardon* technique (*cat. 3*), the pattern is checked, and in each of the checks the colours of the warp and weft coincide, then in other items identically dyed wefts and warps work in different parts of a more complicated pattern, creating an additional colour effect (*fig. 15*). One can also note the average density of the Hisar *alocha* (around 40 warp ends to 20 paired wefts per cm), and also the small width of the panels (30–32 cm), which corresponds to the parameters characteristic for the earliest specimens of Central Asian cloths²⁷.

These and other structural and design peculiarities of the *khosagii aurmoni* make it possible to conjecture that the techniques used by the local craftsmen preserved the old Central Asian methods of weaving. This is confirmed by the historical information provided in the brilliant work by N. N. Ershov “Qaratag and Its Crafts”²⁸. According to Ershov’s information, the Tajik population of Hisar came to the oasis from Samarqand around 350 years ago. It is more than likely that there were also weavers among the settlers, who brought to new territories the weaving skills that had been traditional in Samarqand. If one accepts this theory as correct, then the Hisar *ikat* provides us with a marginal variant of the *abr* weaving lost by the other textile centres in its most traditional variant for the region, which we can quite probably call archaic.

It should also be added that the Hisar silk *alocha* was valued very highly in Bukhara, and until the 1880s the entire volume of produce made in Qaratag went to the Emirate treasury as tax. As mentioned above, the *alocha*, different to other pure silk cloths, was mainly used for making men’s ceremonial robes.

Unlike the stylistically and technically unified group of *alocha* cloths, the collection of other pure silk cloths of plain weaving, *shoi* (often called *kanaus*), represent different time and territorial groups. The earliest specimens included in the catalogue are evidently two panels. One of them, presumably of Samarqand design, has a thick texture of comparatively low density (66 warps to 44 wefts per centimetre) and an eight-colour pattern in the form of interlocking 4–leafed and 8–pointed rosettes (*cat. 2*), the lush colour of which gains additional charm owing to the subtle purple shade, added to the blue colour by the red weft which can be seen slightly though the warp (*fig. 16*).

The second cloth, also a *haftrang*, evidently of Bukhara work, is made with other structural parameters and is characterised by a completely different artistic style (*cat. 1*). Historical sources allow us to attribute its decor as belonging to the group of designs which were brought to Samarqand and Bukhara by the *Fors* (Iranians) in the second half of the 18th century and which were frequently used in *abr* cloths of various kinds. The specimen is distinguished by the incredible beauty of colour (*fig. 17*) and also by the incredibly high

²⁴ Р. Г. Мукминова, «Костюм народов Средней Азии по письменным источникам XVI в.», *Костюм народов Средней Азии. Историко-этнографические очерки* (Москва, 1979), с. 76.

²⁵ Первые зарегистрированные списками и передаточными описями дары эмиров бухарских относятся к 1857 году (ф. 472, оп. 18, д. 7, л. 119); ткани среди них не указаны. Следующие подношения поступили в Зимний Дворец в 1869 году и были представлены на Выставке подарков эмира бухарского (были привезены сыном эмира, Сейид Абд ал-Фаттахом (ф. 469, оп. 8, д. 2527); в описи ткани названы без указания числа и вида кусков. Подношения к коронациям Александра III и Николая II, видимо, были оставлены в Москве и переданы в Оружейную Кладовую, поэтому сведений о них в санкт-петербургских архивах нет. Из позднейших поступлений наиболее подробно описаны дары 1906 и 1910 года. Приведенные в списках цифры за 1910 год дают близкое к 1500 число (ф. 487, оп. 8, д. 6516, лл. 13, 15, 20–21). Часть перечисленных тканей была передана в Большой Царскосельский Дворец, судьба остальных не ясна; по всей видимости, они остались в Зимнем дворце, и именно из их числа Kunstkamera получила в 1924 году 520 единиц хранения.

²⁶ Термин *алоча/алача* повсеместно используется в Узбекистане для обозначения полупелюшковых или чисто хлопковых тканей. Гиссарская чисто шелковая *алоча* является исключением. Употребление одного и того же термина для обозначения разных тканей и наоборот, разных терминов для обозначения одного и того же переплетения, материала, узора — явление достаточно частое. Мы не будем рассматривать причины феномена — они существуют — скажем лишь, что, несмотря на мнение С. Махкамовой («К истории ткачества в Средней Азии», *Художественная культура Средней Азии IX–XIII веков* (Ташкент, 1983), сс. 69–88, 72), четкая дифференциация термина *алоча* так и не произошла, и в 1958 году в Гиссаре, во время работы там Н. Н. Ершова, *алочой* (тадж. *алоча*) называли как полупелюшковую, так и чисто шелковую местную ткань (Ершов, *op. cit.*, с. 59–64), описанную в коллекции № 2917 из собрания МАЭ РАН.

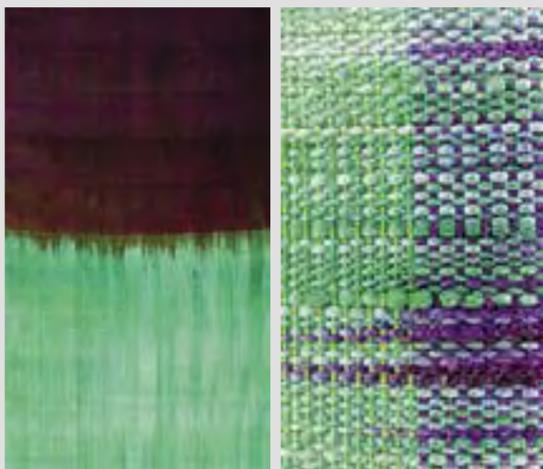
²⁷ М. Б. Мысына, *Декоративно-прикладное искусство Средней Азии и Казахстана XVIII–XX вв.* (Москва, 1995), с. 35.

²⁴ R. G. Mukminova, “The costume of peoples of Central Asia according to written sources of the 16th century”, *Costume of the Peoples of Central Asia. Historical-Ethnographical Sketches* (Moscow, 1979), p. 76.

²⁵ The first gifts of the *emirs* of Bukhara registered by lists and inventories date back to 1857 (*fund 472, descr. 18, file 7, fol. 119*); textiles are not indicated among them. The next presentations arrived at the Winter Place in 1869 and were displayed at the Exhibition of gifts from the *emir* of Bukhara (they were brought by the *emir*’s son, Seyyid Abd al-Fattah; *fund 469, descr. 8, file 2527*); the fabrics are without indication of their number or type. Gifts brought to the coronations ceremonies of Alexander III and Nicholas II, evidently, were left in Moscow and handed over to the Armoury, as I found no information about them in the St. Petersburg archives. Of the items received later, the gifts of 1906 and 1910 are described in detail. The figures provided in the lists for 1910 mention approx. 1,500 textiles (*fund 487, desc. 8, file 6516, fols. 13, 15, 20–21*). Some of the cloths listed were sent to the large Bukhara Silk Palace. The destiny of the rest is unclear; evidently, they remained at the Winter Palace, and it was from them that the Kunstkamera received 520 items in 1924.

²⁷ M. B. Myasina, *Decorative and Applied Art of Central Asia and Kazakhstan of the 17th–20th Centuries* (Moscow, 1995), p. 35. ²⁸ Ershov, *op. cit.*

что используемые местными мастерами техники сохранили старинные центральноазиатские приемы ткачества. Последнее вполне подтверждается историческими сведениями, приведенными в блестящей работе Н. Н. Ершова «Каратаг и его ремесла»²⁸. В соответствии с данными Ершова, таджикское население Гиссара пришло в оазис около 350 лет назад из Самарканда. Более чем вероятно, что среди переселенцев были и ткачи, принесшие на новые территории традиционные для Самарканда навыки ткачества. Если принять такое предположение за верное, то гиссарские *икаты* представляют нам утраченный другими текстильными центрами Мавераннахра маргинальный вариант *абрового* (напомню, что здесь его называют *аурмони* или *обардор*) ткачества в его наиболее традиционном для региона варианте, который мы вполне можем назвать архайческим.



Илл. / Fig. 15ab

Следует также добавить, что гиссарская шелковая *алоча* очень высоко ценилась в Бухаре, и вплоть до 1880-х годов весь объем выпускаемой в Каратаге продукции поступал в виде налога в казну эмирата. Как уже говорилось выше, *алоча*, в отличие от других чисто шелковых тканей, использовалась преимущественно для изготовления нарядных мужских халатов бухарской знати.

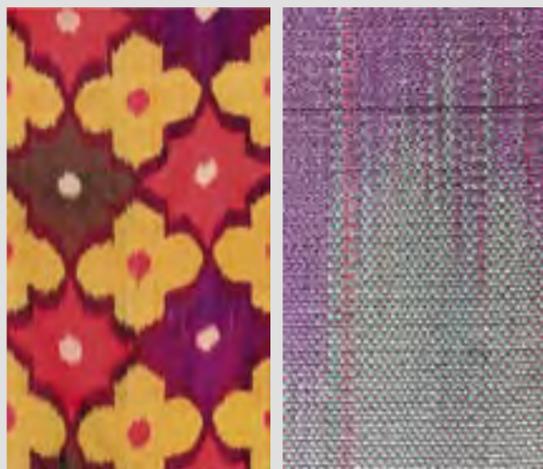
В отличие от стилистически и технически единой группы тканей *алочи*, коллекция других чисто шелковых тканей простого прямого переплетения *шоуи* (*канаус*) представляет разные временные и территориальные группы. Наиболее ранними из включенных в каталог образцами являются, видимо, две ткани. Одна из них, предположительно, самаркандской работы, имеет достаточно толстую фактуру при сравнительно невысокой плотности (66 основ на 44 утков в сантиметре) и восьмицветный (*хафтранг*) рисунок в виде входящих друг в друга 4-листников и 8-конечных розеток (*кат.* 2), роскошная расцветка которого получает дополнительное очарование благодаря тончайшему пурпурному оттенку, придаваемому синему цвету слегка просвечивающим через основу утком красного цвета (*илл.* 16).

Вторая ткань, также *хафтранг*, по всей видимости, бухарской работы, выполнена в других структурных параметрах и совершенно ином художественном стиле (*кат.* 1). Судя по историческим сведениям, ее декор относится к той группе рисунков, которые были принесены

форсами (иранцами) в Самарканд и Бухару во второй половине XVIII века из Мерва, и использовались в *абровых* тканях разных видов весьма часто. Однако данный образец отличается невероятной красоты расцветкой (*илл.* 17) и столь же невероятной тонкостью работы, что ставит его в один ряд с величайшими шедеврами искусства ткачества.

Другим, более поздним образцом многоцветных и сложных по декору бухарских *шоуи* является включенное в экспозицию полотнище конца XIX — начала XX века, (*илл.* 4). Рисунок ткани восходит к согдийским прототипам, а технические особенности, включая тончайшую заделку боковой кромки (*илл.* 18), характерны для лучших бухарских образцов XIX — начала XX века.

И совершенно иной характер декора имеет *шоуи* с узором в виде неправильных овалов зеленого цвета, с белой



Илл. / Figs. 16ab

окаровкой, на фиолетовом фоне (*илл.* 19). Если вспомнить самый ранний из известных нам хлопчатобумажный центральноазиатский *икат* из Термеза, с его простым орнаментом в виде мелких овалов-зернышек, то, оставив за скобками техническое совершенство рассматриваемой ткани, мы можем говорить об общности создавших оба этих рисунка традиции.

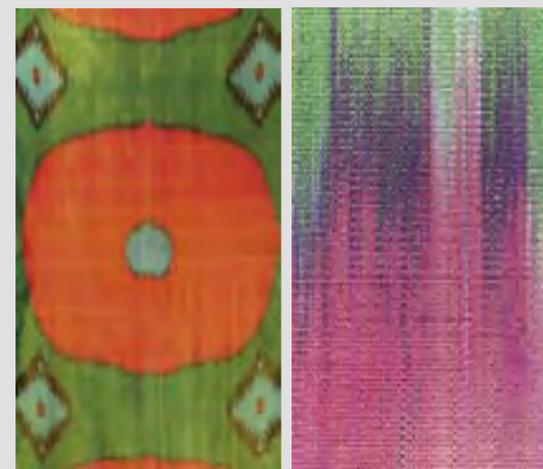
В целом, рассматривая коллекцию *шоуи* в собрании МАЭ, можно отметить не только их декоративные и структурные отличия, но и определенное единство последних, особенно таких практически идентичных параметров как вид основы (повсеместно Z1) и утка (преимущественно Z2S), тип заделки боковой кромки, ширину полотнищ (колеблется в пределах 45,5–48,2 см). Все это говорит об общности исторических корней *шоуи* Мавераннахра и о достаточно позднем времени восприятия техники ткачами Самарканда и Бухары. В свете сказанного представляется правильным существующее мнение, что традиция создания этих тканей была либо принесена в Мавераннахр в XVIII веке мервскими *форсами*, либо возрождена с их помощью.

Икаты третьей группы включенных в экспозицию тканей также, по всей вероятности, не являются исконной для Мавераннахра продукцией. Речь идет об односторонних полшелковых *атласах* (*илл.* 3; *кат.* 9–10), связываемых большинством исследователей с ремесленными традициями населения Восточного Туркестана и китайским присутствием в регионе. Насколько нам известно,

quality of manufacture, which allows us to place it among the greatest masterpieces of the art of weaving.

Another, later specimen of the multi-coloured and complex decor of Bukhara *shoi* is the item dating from the late 19th–early 20th centuries, which is included in the exhibition (*fig.* 4). The pattern of the cloth goes back to the Soghd prototypes whereas the technical features, including the exquisite side finish, distinguish the best Bukhara specimens of the 19th–early 20th centuries (*fig.* 18).

The *shoi* with an ornament in the form of irregular green ovals, with white contouring, on a violet background has a completely different nature of decor (*fig.* 19). If one remembers the earliest Central Asian cotton *ikat* known from Termez, with its simple pattern in the form of oval grains, then, leaving the technical sophistication of this cloth aside,



Илл. / Figs. 17ab

we can say that there is a commonality of traditions in both these patterns.

On the whole, the *shoi* textiles in the Kunstkamera collection are notable not just for ornamental and structural differences, but for a certain unity of the latter. One should mention specially such practically identical parameters as the form of the warp (Z1) and the weft (mainly Z2S), the type of side finish, and the width of cloths (varies from 45.5 to 48.2 cm). All this indicates a commonality of historic roots of the Maverannahr *shoi* and a relatively late re-adoption of this technique by the weavers of Samarqand and Bukhara. In the light of this, the opinion seems to be correct that the tradition of creating these cloths was either brought to Maverannahr in the 18th century by Merv *Forses*, or was revived with their help.

Ikats of the third group on display are also, in all likelihood, not native to the Maverannahr area (No. 2920). This concerns the one-sided semi-silk *atlas*, which most researchers connect with the handicraft traditions of the people of East Turkestan and the Chinese presence in the region (*fig.* 3; *cat.* 9–10). To the best of our knowledge, on the territory of modern Uzbekistan, this type of cloth was manufactured most actively in its eastern centres. However, there is information that in the late 19th–early 20th century, *atlas* was also manufactured in Bukhara. O. A. Sukhareva, in particular, writes that “*atlas* was produced, for example, along with other fabrics, by a big weaver, the owner of a workshop for

manufacturing *alacha*, Kazakjoni-alocha. His *atlas* was distinguished by its red machine-made weft threads *surkhi-malyutin*” (“*Malyutin red*”)²⁹.

The cloths examined have an identical width (about 60 cm) and very similar structural features: all of them are made with a silk warp of Z1; with a cotton weft, also Z1, the colour of which varies from white to crimson. The cloths are made in twill structure 5:1 that belongs to the group of one-sided (*yakruya*) satins (*fig.* 20). The average density of weave is traditionally high: 74–80 warps to 24–34 wefts per centimetre, the warp being dominant so that the ornamented front side of the cloth has smooth, soft and iridescent surface. Of special interest is the side edges’ finish of the *atlas* examined, which is notable for a complex system of weft return (*fig.* 21). The similarity of technical features allows us to assume that all the cloths studied (there are



Илл. / Figs. 18ab

11 in the selection) come from the same centre, some of them may have come from the same workshop. Judging from the feature mentioned above – the red cotton warp – this workshop may have been the *korkhona* of Kazakjoni-alocha. The absolute dominance in these cloths of geometric patterns, with a restricted cold colour, show their inclination to the style and format of Ferghana *ikats*, which means that they can be attributed to last third of the 19th century (*fig.* 22, *cat.* 9). At the same time, the pattern and richer and brighter colour of the other specimens show clear traces of the influence of the Bukhara expressive canon, so we can attribute them to later production, meaning the end of the 19th and beginning of the 20th century (*fig.* 3, *cat.* 10).

Atlases are believed to have been traditionally used for making women’s shirt-dresses and were the material of choice in making cases for pillows, blankets and mattresses. An exception is one of the exhibited cloths (*fig.* 23), with pentagonal niches as the main element of decor, which pattern makes it possible to use this particular type of *atlas* to make an embroidered wall hanging *suzani* or a multi-niche *saf* prayer rug.

With all the richness and diversity of the *ikats* in the Kunstkamera museum, the group of velvets bring true admiration there is a group of velvets for which one can’t help feeling amusement (No. 2918, 106 items; *cat.* 5–8). I would suggest that no other collection of Central Asian cloths equals it in its beauty and number of rarities. Its value is

²⁸ Ершов, *op. cit.*

²⁹ Sukhareva, *op. cit.*, p. 66.

на территории современного Узбекистана этот вид тканей наиболее активно производился в его восточных центрах, однако есть сведения, что в конце XIX — начале XX века атласы делались и в Бухаре. О. А. Сухарева, в частности, говорит, что «атлас выпускал, например, наряду с другими тканями, крупный ткач-предприниматель, хозяин мастерской по выработке *алачи* — Казакджони-алоча. Его атлас отличался красным утком из фабричной пряжи (*сурхи малютин*)» («малютинский красный»)»²⁹.

Все рассмотренные ткани имеют идентичную ширину (около 60 см) и очень близкие структурные показатели: они сделаны на шелковой основе Z1; с хлопковым утком, также Z1, цвет которого варьируется от белого до малинового. Ткани сделаны в саржевом переплетении 5:1, которое относится к группе односторонних (*йакруйа*) атласов (илл. 20, 23). Средняя плотность полотнищ стандартно



Илл. / Fig. 19

высокая: 74–80 основ на 24–34 утка на сантиметр, при этом основа абсолютно доминирует, так что лицевая узорная сторона имеет гладкую, мягкую, переливающуюся поверхность. Особый интерес вызывает заделка боковых кромок рассмотренных атласов, отличающаяся сложной системой поворотов утков (илл. 21). Близость технических показателей заставляет предположить, что все изученные ткани (в подборку вошли 11 полотен) происходят из одного центра, некоторые из них, возможно, из одной мастерской. Судя по выше названному признаку — хлопчатобумажный уток красного цвета — этой мастерской могла быть *корхона* Казакджони-алоча. Абсолютное доминирование в этих тканях геометрических рисунков, при ограниченной холодной цветовой гамме, указывает на их тяготение к стилю и формату ферганских *икатов*, что предполагает их датировку в пределах последней трети XIX века (илл. 22, кат. 9). Одновременно рисунок и более богатая и яркая расцветка других образцов несут явные следы воздействия бухарского изобразительного канона, поэтому мы можем отнести их к более поздней продукции, а именно, к концу XIX — началу XX века (илл. 3, кат. 10).

Что касается использования атласов, считается, что они традиционно служили для пошива женских платьев-рубах и были излюбленным материалом для покрытия подушек, одеял и матрасиков. Исключение составляет включенная в экспозицию ткань №2920-33 (илл. 23), основным элементом декора которой являются пятиугольные ниши. Такой узор позволяет применить данный

вид атласа для создания вышитого настенного занавеса *сюзани* либо многоарочного молитвенного коврика *саф*.

При всем богатстве и разнообразии коллекции *икатов* в хранении МАЭ особое, неподдельное восхищение вызывает входящая в него группа бархатов (№2918, 106 единиц хранения; кат. 5–8). Осмелюсь предположить, что ни одна другая частная или музейная коллекция центральноазиатских тканей не имеет сколько-нибудь равного по красоте и числу раритетов собрания. Ценность его не только в числе образцов и количестве вариантов декора, но также и в том, что наши *бахмалы* относятся к разным временным периодам, и, располагая их по временной шкале, мы можем проследить те изменения, которые произошли в искусстве создания бархатов в Мавераннахре в течение XIX века. Я сознательно не называю здесь начало XX века, поскольку некоторые исследователи ткачества в регионе



Илл. / Figs. 20ab

определенно считают, что к этому времени бухарские *бахмалбофы* утратили мастерство изготовления узорных бархатов³⁰. Есть, однако, сведения, что оно было продолжено, пусть и не в столь роскошном варианте, ткачами Маргелана и, практически угаснув к началу третьего тысячелетия, было возрождено в последние годы (илл. 24).

История «бархато-ткачества» Мавераннахра насчитывает многие века. Самые ранние сведения содержатся в многочисленных средневековых араб- и персо-язычных хрониках, авторы которых единодушно говорят о производстве в Самарканде знаменитого на весь мир красного шелкового *бахмал-и кермези* (букв. «кошенильного», то есть крашеного кошенилью бархата). Продолжалось это производство и во времена Тимура³¹, и в сложный для города период начала правления Шейбани. Известно, что в XVI–XVII веках бухарский бархат вывозился и в Россию³². Однако мы не знаем, были ли это преимущественно однотонные красные полотнища, или полосатые бархаты того типа, из которого сделано упомянутое выше покрытие седла Алексея Михайловича³³.

Как бы то ни было, исторические источники свидетельствуют о том, что в рассматриваемый период, то есть в конце XVIII — начале XX века, Самарканд не смог восстановить утраченную в XVII веке традицию изготовления *бахмалов*, которая была активизирована в Бухаре ткачами-*форсами*, переселенными сюда Шах-Мурадом в 1780–90-е годы из Мерва. Я говорю «активизирована», поскольку у нас есть информация о производстве *бахма-*

not only in the number of specimens and variants of decor, but also in the fact that our *bakhmals* come from different time periods. By placing them on the time line we can trace the changes which took place in the art of creating velvet in Maverannahr throughout the 19th century. I intentionally do not refer to the early 20th century here, since some researchers of weaving in the region believe that by that time the Bukhara *bakhmalbofs* had lost the craft of making ornamented velvet³⁰. There are, however, reports that it was continued, although in a less lavish variant, by the weavers of Marghelan, and after practically dying out by the beginning of the third millennium, it has been revived in recent years (fig. 24).

The history of the “velvet weaving” of Maverannahr goes back many centuries. The earliest reports are contained in the numerous medieval chronicles written in Arabic



Илл. / Fig. 21

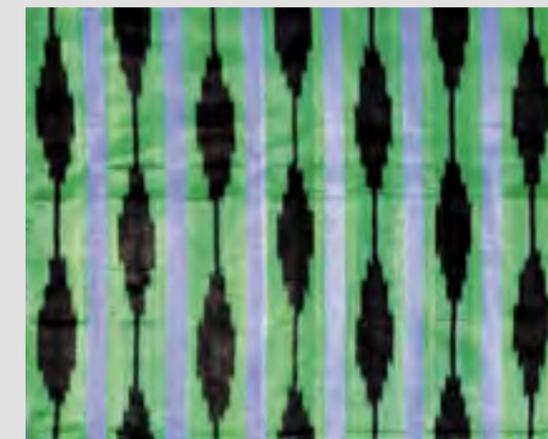
and Persian, whose authors unanimously point towards Samarqand as the centre for manufacturing the world-famous red silk *bakhmal-i qirmizi* (lit. “cochineal”, meaning “dyed with cochineal”). Its manufacture was continued during the time of Timur³¹, and at the beginning of the reign of the Shaybanids, a hard moment for the city. It is known that in the 16th–17th centuries, Bukhara (as a country) velvet was also exported to Russia³². However, we do not know whether these were mainly monochrome red cloths, or striped velvet panels of the type from which the above-mentioned saddle covering for Alexei Mikhailovich was made³³.

At any rate, historical sources show that in the period examined, that is late 18th–early 20th centuries, Samarqand failed to restore the tradition of making *bakhmals*. The practice was re-established in Bukhara by the *Fors* weavers who had been forced to move to Bukhara by Shah-Murad in the 1780s–1790s from Merv. I use the term “re-established” because we have, for example, information from Philipp Efremov for 1740s–1760s that in Bukhara “silkworms are brought up which produce a great deal of silk from which striped brocades are woven... satin, velvet... and all kinds of other brocades”³⁴.

Evidently, the Bukhara velvet which is nearest to the time mentioned by Philip Efremov is the wall hanging made from several panels and fragments, which belongs to the Samarqand museum-reserve³⁵. Among the specimens from the *Kunstkamera* collection, which are close to it in the style and colour spectrum of amazing beauty, there is the

haftrang bakhmal with a pattern in the form of a row of large zig-zag diamonds (fig. 25, cat. 7). Structurally, the specimen can be seen as definitive for the entire group of velvets from the collection (a series of 10 items was examined). Unfortunately, I am not aware of any publications with descriptions of the *ikat* velvets’ structure, which are very different from the Sefavid specimens³⁶. It is not therefore possible to assert whether the technique used by the Bukhara weavers is independent — or whether it is identical to some other variants.

What it has been possible to clarify is as follows: all the velvets from collection No. 2918 are made exclusively from silk and have cut pile (fig. 26). Pile warps have no special spinning, while basic warps and elementary wefts have Z1 structure, whereas the working weft threads are made of three elementary ones (3Z1). The basic structure is twill 3:1;



Илл. / Fig. 22

weft shooting alternates from two shoots (3Z1x2) in rows without pile to one (3Z1) in piled rows (fig. 27)³⁷.

All the *bakhmals* examined are made according to the scheme described above, and deviations are only seen in the structure of the weft, which can have the form Z2S3. The density of the basic warps varies within 42–54 threads per centimetre; the density of the pile-making warps and basic wefts changes from 26 (horizontal)×10 pairs (vertical) to a centimetre to 36×9. The pattern detected is such that the more narrow the panels, the denser the warp (the least width in the cloths examined is 32.8 cm, No. 2918–5; the greatest 44.4 cm, No. 2818–8). Evidently this is because the pattern is traditionally built on a certain number of warp threads, and the total figure of them (from one side edge to the other) remains unchanged. However, either because of the fashion followed at the end of the 19th century, or because of the craftsmen who warped the loom, some more recent specimens had less density on the warp, which automatically led to an increase in the width of the panels of cloths.

Having considered the technical details, I shall provide some information about the structure of the finish. All edges have twill structure, which in some cases turns to the plain weave at the edge of the panel, and in one case to the *half-basket* variant and the *twine* (fig. 28). The ends, in the cases where they are present, also have a beautiful regular finish (fig. 29). It is thought that a more complex and elegant finish is characteristic of the early items, and the use of

²⁹ Сухарева, *op. cit.*, с. 66.

³⁰ *Ibid.*, с. 36.

³¹ *The Babar-nama* (1971), 48a.

³² См. прим. 5.

³³ Левинсон-Нечаева, *op. cit.*, рис 5.

³⁴ *Ibid.*, p 36.

³⁵ *The Babar-nama* (1971), 48a.

³⁶ See note 5.

³⁷ M. N. Levinson-Nechaeva, *op. cit.*, fig. 5.

³⁸ F. Efremov, *Nine Years of Wandering* (Moscow, 1950), p. 26.

³⁵ Sukhareva, *op. cit.*, fig. 2.

³⁶ M. A. Sondag, “Group of possibly thirteenth-century velvets with gold discs in offset rows”, *The Textile Museum Journal* XXXVIII–XXXIX (1999–2000), pp. 101–151.

³⁷ See: Sukhareva, *op. cit.*, p. 68.

лов в Бухаре и в более раннее время. Например, Филипп Ефремов, сведения которого относятся к 1740–1760 годам, писал, что в Бухаре «выкармливают шелковые черви, кои производят множеству шелку, из коих ткнут парчи полосатые... атласы, бархат... и всякие другие парчицы»³⁴.

Наиболее, видимо, близким по времени к упомянутым Филиппом Ефремовым бухарским бархатам является шитая из нескольких полос и фрагментов панель, хранящаяся в Самаркандском музее-заповеднике³⁵. Среди образцов из собрания МАЭ приближается к нему по стилю и цветовой гамме дивной красоты *бахмал хафтранг* с рисунком в виде цепи крупных зубчатых ромбов (илл. 25, кат. 7). Структурно экспонат может рассматриваться как каноничный для всей группы бархатов из названной коллекции (рассматривалась серия из 10 предметов). К сожалению, мне не известны какие-либо опубликованные описания структуры *икатных* бархатов, которые очень отличаются, скажем, от сефевидских³⁶. Поэтому на сегодня невозможно сказать, является ли используемая бухарскими ткачами техника самостоятельной — или она генетически связана, скажем, с индийским вариантом.

То, что удалось установить, выглядит следующим образом: все бархаты из коллекции №2918 разрезные (илл. 26), выполнены исключительно из шелковых ниток, имеющих Z1 прядение базовой основы и элементарных нитей утка (рабочая уточная нить имеет структуру 3Z1) и нулевое прядение нитей ворса. Базовая структура является саржей 3:1, ворсовая построена по принципу простого прямого переплетения; причем в безворсовых рядах утки протягиваются от кромки до кромки парами, без изменения створа (3Z1x2), а в ворсообразующих рядах — одиночными прогонами (3Z1) (илл. 27)³⁷.

Все рассмотренные *бахмалы* выполнены по описанной схеме, отступления наблюдаются только в структуре утка, который может иметь вид Z2S3. Плотность базовых основ колеблется в пределах 42–54 нитей на сантиметр; плотность ворса — от 26 (горизонталь) на 10 уточных пар (вертикаль) на сантиметр до 36x9. Выявленная закономерность такова, что чем эже полотнище, тем плотнее основа (наименьший показатель ширины в рассмотренных тканях составляет 32,8 сантиметра, наибольший — 44,4. Видимо это вызвано тем, что рисунок традиционно строился на определенном количестве нитей основы, и общее их число (от одной боковой кромки до другой) оставалось неизменным. Однако то ли в силу моды конца XIX века, то ли из-за недостаточности навыков мастеров-сновальщиков основы, некоторые поздние образцы получали меньшую плотность по основе, что автоматически приводило к увеличению ширины полотнищ тканей.

Заканчивая описание технических деталей, приведу некоторую информацию о виде кромок. Все боковины имеют саржевую структуру, которая в некоторых случаях переходит по краю кромки в полотняную, а в одном случае — в *полукорзиночный* вариант и *твайн* (илл. 28). Торцы, в тех случаях когда они присутствуют, также имеют сложное оформление (илл. 29). Представляется, что более простые и элегантно выполненные заделки характерны для ранних вещей, а использование *твайна* придает ткани кат. 7 несколько архаичный оттенок. При малой вариативности способов переплетений именно кромки

могут стать тем показателем, который послужит одним из маркеров времени производства тканей.

Что касается декора, большая часть бархатов украшена вариантами типичной для последней трети XIX века композиции в виде стебля с парно отходящими ветвями, завитками, подвесками и прочими мелкими и крупными элементами (илл. 30). Большую группу составляют полотна с анималистическими мотивами «черепаха», «гусь», «гуси и черепаха», «павлин-таву», «скорпион» и другими (илл. 1, кат. 8; илл. 2). Все они, как упоминалось выше и как это ни необычно, находят параллели в композициях ворсовых ковров XVIII–XIX веков с территории Средней Амударьи³⁸. И поныне нерешенный вопрос — имеют ли такие рисунки бухарских бархатов и амударьинских ковров общие прототипы, или появление этих композиций было результатом копирования модных образцов.



Илл. / Fig. 24

Большую и интересную группу составляют полотнища с геометрическими рисунками, среди которых самыми распространенными были: клетка (илл. 31, кат. 5), полосы, сочетание клетки и полос (илл. 32), ромбы (илл. 9, кат. 6). Даже поверхностное сравнение композиций с клетчатыми рисунками показывает изменения в этом виде орнамента, из которых более ранним является *хафтранг* №2918-12 (кат. 5), и поздним, хотя и бесконечно привлекательным в своей лаконичности — бархат на илл. 33. Рассмотренный выше *бахмал* с большими сложными ромбами (илл. 25, кат. 7) является раритетным и не имеет аналогов среди рассмотренных образцов.

Общая тенденция, если рассматривать коллекцию с точки зрения датировки, такова: к концу XIX века бархаты становятся шире, их узоры проще, цветовая гамма сокращается до трех или даже двух тонов. С точки зрения современного дизайнера они не менее, а иногда и более привлекательны, чем несколько пестрые и дробные по рисунку ранние образцы. На выставке Вы как раз и увидите примеры

twine gives the cloth (cat. 7) a somewhat archaic nuance. With the small variation in the methods of weaving, it is the edges that can be the feature serving as one of the indicators of the time when the cloth was made.

As for the decor, most of the items are decorated with variants of composition that is typical for the last third of the 19th century, in the form of a stem with paired “branches”, tendrils, “pendants” and other small and large elements (fig. 30). A large group is made up of panels with animalistic motifs of “tortoise”, “goose”, “goose and tortoise”, “peacock-tawus”, “scorpion” and others (fig. 1, cat. 8; fig. 2). Although it may seem unusual, all those panels demonstrate parallels, in their ornamental motifs, with the 18th–19th centuries knotted carpets from the territory of the Central Amu Darya³⁸. The issue remains unresolved as to whether these designs of Bukhara velvets and Amu Darya rugs have common



Илл. / Fig. 23
Илл. / Fig. 25

prototypes, or whether the appearance of these compositions was the result of copying fashionable samples.

A large and interesting group is made up of cloths with geometric patterns, among which the most widespread were diamonds (fig. 9, cat. 6), checks (fig. 31, cat. 5), stripes, and combination of checks and stripes (fig. 32). Even a superficial comparison of compositions with checked patterns shows changes in this type of decor, of which the earliest is *haftrang* No. 2918–12 (cat. 5), and the latest, although also endlessly attractive in its laconic ornament *bakhmal* No. 2918–8 (fig. 33). The velvet examined above, with large complex diamonds (fig. 25, cat. 7), is a rarity and has no equivalents among the specimens studied.

The general tendency, if one examines the collection from the point of dating is the following: by the end of the 19th century, velvets become wider, their patterns simpler, whereas the colour spectrum is restricted to three or even

two colours. From the viewpoint of the modern designer, they are no less, and sometimes even more attractive than the multi-coloured early specimens with a minute design. At the exhibition, you will see examples showing the accordance of the Russian avant-garde art with the geometric ornamental velvets of the late 19th century, and the earlier “pictorial” *bakhmals* and traditional costumes of the region.

The collection is complete with the *adras* — the favourite fabric that was most highly valued among the people of Maverannahr. It is evidently not sufficient to explain the popularity of these semi-silk cloths by mentioning such simple things as their quality allowing long use over a long period of time, their brightness, and their plasticity in comparison with the *shoi* or velvets. A part is probably played by the special place of semi-silk textiles of plain weave structure in the textile culture of the region. One of the



Илл. / Fig. 26

reasons, for example, was the unwritten law prohibiting men to wear *shoi*, while men used much more cloths in comparison to women, who led a secluded life. Despite this, by the end of the 19th century, *adras*, like velvet, gradually disappeared from the stalls at Samarqand markets, and even more so in Bukhara, where they are gradually replaced by *shoi*. *Adras* remained a priority in rural centres, where it was still popular, despite the low quality of work and simplicity of patterns.

The *Kunstkamera* has three groups of *adras* from the gifts of the *emirs* of Bukhara: Nos. 2919, 2935 and 2936. The exhibits of collection No. 2919 precisely illustrate what was written above: despite the attractiveness of their simple dynamic patterns, we could not select a single specimen from the 66 items in the list as all the panels were over-glazed, have badly changed form and cannot be exhibited.

The two other groups do not contain any of the well-known luxurious Bukhara or Samarqand *adras*, which were also called *podshohi*; it includes some more modest Marghelan specimens (fig. 34, cat. 11), and also specimens from a previously unstudied and, accordingly, unidentified craft centre (fig. 35).

Structurally, both groups of cloths examined have a great deal in common: silk is used in their warp, apart from the edge, where white cotton is identified. The weft is unanimously cotton but is made with elementary Z1 threads in collection No. 2935, and with paired Z21 thread in collection No. 2936. The technique of pairing the wefts thickens the cloth's texture and gives it a *reps* effect, which texture

³⁴ Ф. Ефремов, *Десятилетнее странствование* (Москва, 1950), с. 26.

³⁵ Mahkamova, *op. cit.*, fig. 2.

³⁶ M. A. Sondag, “A group of possibly thirteenth-century velvets with gold discs in offset rows”, *The Textile Museum Journal* XXXVIII–XXXIX (Washington, 1999–2000), pp. 101–151.

³⁷ Схема работы ремиз и подножек при тканье бархата описана: Сухарева, *op. cit.*, с. 68.

³⁸ Царева, «Тотемные изображения на ворсовых коврах Средней Амударьи», *У истоков цивилизации. Сборник статей к 75-летию Виктора Ивановича Сарияниди* (Москва, 2004), сс. 202–224.

³⁸ E. G. Tsareva, “Totemic images on the pile rugs of Central Amu Darya”, *At the Sources of Civilisation. Collection of Articles for the 75th Birthday of Viktor Ivanovich Sarianidi* (Moscow, 2004), pp. 202–224.

соответствия русской авангардной живописи графическим бархатам конца XIX века, а более ранних, «живописных» бахмалов – традиционным костюмам региона.

Завершают обзор коллекции *адрасы* – самые любимые и высоко ценившиеся у населения Мавераннахра ткани. Объяснить популярность этих полуселковых полотнищ такими простыми вещами как большая носкость, яркость, пластичность по сравнению с *шоуи* или бархатами, видимо, недостаточно. Вероятно, дело еще и в особом месте полуселковых тканей простого прямого переплетения в текстильной культуре региона. Одной из причин, например, был неписанный закон на запрет ношения *шоуи* мужчинами. С учетом того, что мужчинам одежда шилась чаще, чем женщинам, вынужденным вести затворнический образ жизни, спрос на *адрасы*, естественно, должен был быть выше. Несмотря на сказанное, к концу XIX века *адрасы*,

как и бархаты, постепенно исчезают из торговых лавочек базаров Бухары и Самарканда, и их место занимают *шоуи*. Приоритетными *адрасы* оставались в сельских центрах, где они были по-прежнему популярны, несмотря на невысокое качество работы и бедность рисунков.

В МАЭ хранится три коллекции *адрасов* из подношений эмиров бухарских: №2919, 2935 и 2936. Экспонаты коллекции №2919 в точности иллюстрируют сказанное выше о продукции сельских центров: несмотря на привлекательность их простых динамичных узоров, мы не смогли подобрать ни один образец из входящих в собрание 66 предметов из-за сильнейшей деформации полотнищ, делающих невозможным их экспонирование.

Две другие коллекции представляют не хорошо известные роскошные или самаркандские *адрасы*, которые также назывались *подшохи*, а более скромные

makes the fabric more durable. The method of forming the edges by a simple turn of the weft is generally identical, although in the collection No. 2935 the edges are narrow and loose, whereas in No. 2936 – wide and dense (fig. 36). All the *adras* were traditionally glazed to give them a shiny surface in the works of provincial craftsmen. The glazing performed on the textiles made in the workshops in developed centres was much more moderate.

The differences described above, along with some others, e. g. the differences in the widths of cloths, in their density, and in their colour spectrum, demonstrate, as in no other of the collections examined, the difference between the artistic image and structural characteristics of items produced by rural and by urban craftsmen. It is surprising that despite the lower level of execution the work by rural *adrasbofs* had more daring, bright and sometimes avant-garde colouring, as

if they came from the canvases of European painters of the beginning of the 20th century (fig. 35).
Illustrations:

Fig. 1. Velvet. Detail, with the “bug” motif. MAE RAS, No. 2918-54, cat. 8.

Fig. 2. Velvet. Detail, with the “flying geese” motif. *Ibid.*, 62.

Fig. 3. *Atlas*. Detail, with the “round rosettes with pearls” pattern. *Ibid.*, No. 2920-32, cat. 10.

Fig. 4. *Shoi*. Detail, with the “round rosettes with pearls” pattern. *Ibid.*, No. 2916-48.

Fig. 5. Resist-dyed warp on a loom. Uzbekistan, Marghelan, 2006.

Fig. 6. Silkworms’ cocoons. Uzbekistan, Marghelan, 2006.

Fig. 7. Cocoons with pulled out threads. Uzbekistan, Marghelan, 2006.

Fig. 8. Traditional spinning wheel *charkh*. Uzbekistan, Marghelan, 2006.

Fig. 9. Velvet. Detail, with a white line marking the pattern repeat line. *Ibid.*, No. 2918-30, cat. 6.

Fig. 10. Bound areas after dyeing the warp yellow. Uzbekistan,



Илл. / Figs. 27ab



Илл. / Fig. 34



Илл. / Fig. 31



Илл. / Fig. 33



Илл. / Fig. 29

Илл. / Fig. 30



Илл. / Fig. 28



Илл. / Fig. 32

маргеланские (илл. 34, кат. 11), а также продукцию како-го-то ранее не изучавшегося и, соответственно, не иденти-фицированного ремесленного центра (илл. 35).

Структурно обе рассматриваемые группы тканей имеют много общего: в их основе использован шелк, кроме кромки, для которой применяли хлопок белого цвета. Уток повсеместно хлопковый, однако выполнен элементарными нитями Z1 в коллекции №2935, и сдвоенными Z21 в кол-лекции №2936. Прием удваивания утков утолщает фактуру и вызывает репсовый эффект, что делает ткань более прочной. Способ образования кромок простым поворотом утка в целом идентичен, однако в коллекции №2935 они узкие и рыхлые, а в №2936 — широкие и плотные (илл. 36). Все *адрасы* традиционно достаточно сильно лощились, в работах провинциальных мастеров буквально до сте-клянного блеска, и гораздо умереннее — в тканях развитых центров.

Описанные отличия, также как и другие: разница в ширине тканей, их плотности, цветовой гамме — демон-стрируют, как в никаких других рассмотренных коллек-циях, разницу в художественном облике и структурных характеристиках изделий провинциальных и городских мастеров. Удивительно, но при более низком уровне исполнения работы сельских *адрасбофов* их полотна имели более смелые, яркие, подчас авангардные рас-цветки (илл. 35), как будто сошедшие с полотен европей-ских живописцев начала XX века.

Иллюстрации:

Илл. 1. Бархат. Деталь рисунка с мотивом «жука». МАЭ РАН, №2918-54, кат. 8.

Илл. 2. Бархат. Деталь рисунка с мотивом «летающие гуси». *Ibid.*, 62.

Илл. 3. *Атлас*. Деталь рисунка «круглые розетки с перлами». *Ibid.*, №2920-32, кат. 10.

Илл. 4. *Шои*. Деталь рисунка «круглые розетки с перлами». *Ibid.*, №2916-48.

Илл. 5. Натянутая на станок окрашенная основа. Узбекистан, Маргелан, 2006 год.

Илл. 6. Коконы шелкопряда. Узбекистан, Маргелан, 2006 год.

Илл. 7. Размотка коконов. Узбекистан, Маргелан, 2006 год.

Илл. 8. Прядение шелка на традиционном станке *чарх*. Узбеки-

стан, Маргелан, 2006 год.

Илл. 9. Бархат. Деталь рисунка с линией границы технического раппорта. *Ibid.*, №2918-30, кат. 6.

Илл. 10. Перевязанные участки основы после окраски в желтый цвет. Узбекистан, Маргелан, 2006 год.

Илл. 11. Мотки окрашенной основы. Узбекистан, Маргелан, 2006 год.

Илл. 12. Ткацкий станок и ткачиха. На переднем плане ремизки, ткачиха работает *бердом*. Узбекистан, Маргелан, 2006 год.

Илл. 13. Грузы, привязанные к свободным концам нитей основы для создания натяжения. Узбекистан, Маргелан, 2006 год.

Илл. 14. *Алоча*. Деталь рисунка и деталь структуры, показываю-щая линию зацепа и поворота утков. *Ibid.*, №2917-47, кат. 3.

Илл. 15. *Алоча*. Деталь рисунка и структура декора в технике основно-уточного *иката*. *Ibid.*, №2917-52.

Илл. 16. *Шои*. Деталь рисунка и структура, в которой пере-плетение основы синего цвета и утка красного придает ткани пурпурный оттенок. *Ibid.*, №2916-23, кат. 2.

Илл. 17. *Шои*. Деталь рисунка и структура с простым прямым переплетением с доминирующей основой. *Ibid.*, 14, кат. 2.

Илл. 18. *Шои*. Заделка боковой кромки, деталь. *Ibid.*, 48, рису-нок см. илл. 4.

Илл. 19. *Шои*. Деталь рисунка «в пятышко». *Ibid.*, 12.

Илл. 20. *Атлас*. Деталь рисунка и структура лицевой и оборот-ной сторон. *Ibid.*, №2920-33.

Илл. 21. *Атлас*. Боковая кромка, деталь. *Ibid.*, 3.

Илл. 22. *Атлас*. Деталь рисунка. *Ibid.*, 22, кат. 9.

Илл. 23. *Атлас*. Деталь рисунка. *Ibid.*, 33.

Илл. 24. Изготовление бархата. Узбекистан, Маргелан, 2006 год.

Илл. 25. Бархат. Деталь рисунка. *Ibid.*, №2918-51, кат. 7.

Илл. 26. Разрезание бархатного ворса. Узбекистан, Маргелан, 2006 год.

Илл. 27. Бархат. Деталь лицевой и оборотной стороны. *Ibid.*, 13.

Илл. 28. Бархат. Боковая кромка, деталь. *Ibid.*, 51, кат. 7.

Илл. 29. Бархат. Торцевая кромка, деталь. *Ibid.*, 8.

Илл. 30. Бархат. Деталь рисунка. *Ibid.*, 105.

Илл. 31. Бархат. Деталь рисунка. *Ibid.*, 12.

Илл. 32. Бархат. Деталь рисунка. *Ibid.*, 15.

Илл. 33. Бархат. Деталь рисунка. *Ibid.*, 8.

Илл. 34. *Адрас*. Деталь рисунка. *Ibid.*, №2936-4, кат. 11.

Илл. 35. *Адрас*. Деталь рисунка. *Ibid.*, №2935-5.

Илл. 36. *Адрасы*. Боковые кромки, детали. *Ibid.* и №2936-74.

Marghelan, 2006.

Fig. 11. Hank of a dyed warp. Uzbekistan, Marghelan, 2006.

Fig. 12. A loom and a weaver, with heddles in the front and a comb behind. Uzbekistan, Marghelan, 2006.

Fig. 13. Weights attached to the far ends of the warp. Uzbekistan, Marghelan, 2006.

Fig. 14. *Alocha*. Detail of pattern and structure showing interlocking points and turn of the wefts. *Ibid.*, No. 2917-47, cat. 3.

Fig. 15. *Alocha*. Detail of pattern and structure in warp and weft *ikat* technique. *Ibid.*, 52.

Fig. 16. *Shoi*. Detail of pattern and structure showing purple effect gained through combination of dark blue warp and red weft. *Ibid.*, No. 2916-23, cat. 2.

Fig. 17. *Shoi*. Detail of pattern and plain weave structure with dominating warps. *Ibid.*, 14, cat. 2.

Fig. 18. *Shoi*. Side finish, detail. *Ibid.*, 48, fig. 4.

Fig. 19. *Shoi*. The “dotted” pattern, detail. *Ibid.*, 12.

Fig. 20. *Atlas*. Detail of pattern and structure of the front and the back side. *Ibid.*, No. 2920-33.

Fig. 21. *Atlas*. Side finish, detail. *Ibid.*, 3.

Fig. 22. *Atlas*. Pattern, detail. *Ibid.*, 22, cat. 9.

Fig. 23. *Atlas*. Pattern, detail. *Ibid.*, 33.

Fig. 24. Making velvet. Uzbekistan, Marghelan, 2006.

Fig. 25. Velvet. Pattern, detail. *Ibid.*, No. 2918-51, cat. 7.

Fig. 26. Velvet pile cutting. Uzbekistan, Marghelan, 2006.

Fig. 27. Velvet. Front and back side, details. *Ibid.*, 13.

Fig. 28. Velvet. Side finish, detail. *Ibid.*, 51, cat. 7.

Fig. 29. Velvet. End finish, detail. *Ibid.*, 8.

Fig. 30. Velvet. Pattern, detail. *Ibid.*, 105.

Fig. 31. Velvet. Pattern, detail. *Ibid.*, 12.

Fig. 32. Velvet. Pattern, detail. *Ibid.*, 15.

Fig. 33. Velvet. Pattern, detail. *Ibid.*, 8.

Fig. 34. *Adras*. Pattern, detail. *Ibid.*, No. 2936-4, cat. 11.

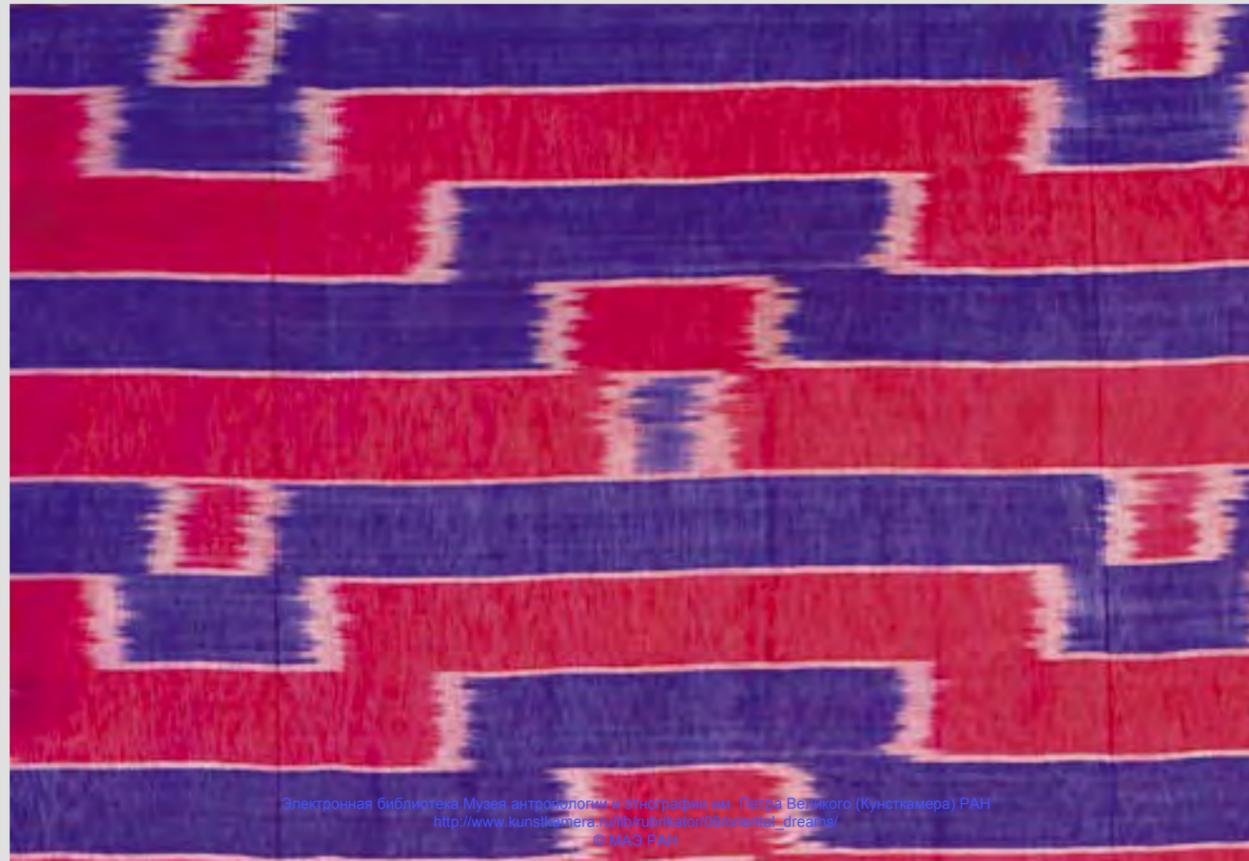
Fig. 35. *Adras*. Pattern, detail. *Ibid.*, No. 2935-5.

Fig. 36. *Adras*. Side finish, details. *Ibid.* and No. 2936-74.

Илл. / Fig. 36a



Илл. / Fig. 35



Илл. / Fig. 36b



Чтобы проклятия остались снаружи или «платье-оберег»

(женщина и её одежда в магическом пространстве Центральной Азии)

На протяжении многих столетий европейскому обыденному сознанию было свойственно полагать колдовство и магию знаковыми составляющими исламской цивилизации. Давно замечено, что «образ соседа» действительно аккумулирует существенные элементы его культуры. Такой образ ислама формировался у европейцев под влиянием значительного научного и технологического превосходства мусульманского мира в Средние Века, определяющего воздействия мусульманской философии и комплекса естественных наук на средневековую европейскую философию и науку. Этот образ значительно окреп в эпоху Просвещения в связи с ошеломляющим успехом опубликованных Антуаном Галляном (1646–1715) сказок «Тысячи и одной ночи», которые вызвали обостренный интерес к восточной экзотике. Начало колониальной эпохи, поход Наполеона в Египет, работы европейских ученых-дескриптивистов в Египте, Персии, Северной Африке, Турции укрепили представление о магическом начале, играющем существенную роль в культуре ислама. Тем более, что мусульманская цивилизация периода упадка снабжала европейцев огромным материалом, связанным с областью оккультных наук.

В Центральной Азии, как и повсюду на мусульманском Востоке, традиционная женская одежда всегда была наполнена множеством магических элементов, значение которых сохранялось с глубиной древности (илл. 1). В различных ситуациях определенные виды одежды имели ритуальное значение, которое зачастую менялось с течением времени. По понятным причинам наибольший объем информации о такого рода обычаях и традициях датируется XIX — началом XX вв. При этом, очевидно, что, меняясь в частностях и конкретных проявлениях, представления этого типа сохранялись на протяжении многих веков¹, в абсолютном большинстве случаев уходя в доисламское прошлое народов этого громадного региона. Множество магических элементов переосмыслялось таким образом, что служило постоянным напоминанием о важных событиях истории ислама, важнейших ритуалах.

Русскоязычная этнографическая литература позволяет получить определенное представление о магических элементах в традиционной женской одежде и ее ритуальном использовании². С одеждой, платьем, которое самым тесным образом и на протяжении долгого времени соприкасается с человеком, а, значит, «впитывает» некую «энергию», важные элементы его жизни и судьбы, был связан целый комплекс магических представлений.

Выходя на улицу, женщина вместе с *паранджой* надевала сплетенный из конского волоса *чачван* (*чимбат*), прикрывавший лицо и опускавшийся до бедер, до колен или до талии. Этот элемент одежды аккумулировал важнейшие, часто полярные магические и ритуальные смыслы. Черный *чачван* считался опасным. Девушки предпочитали закрывать лицо кисеей (*дока*). После свадьбы *чачван* покупался обычно отцом мужа. В то же время *чачван* играл и роль оберега: от черного конского волоса бегут злые духи. Новорожденного покрывали *чачваном* матери. При обряде первого положения младенца в колыбель по ней ударяли *чачваном*, очищая ее от злых сил. Так же поступали укладывая младенца в чужую или давно не использовавшуюся колыбель.

Брать или давать друг другу одежду было не принято. В первую очередь это относилось к *чачвану*, и обуви. Верили, что чужой пот или дыхание могли передать несчастья или болезнь. С этими поверьями был связан ряд ритуалов «черной магии»³. Вещи бесплодных женщин или тех, чьи дети не выживали, могли передать другой, стремясь отдать вместе с ними болезнь и несчастья.

Илл. / Fig. 1



¹ Ср. Э. И. Рахимова, «Среднеазиатский женский костюм на миниатюрах Мавераннахра XVI–XVII вв.», *Культура средневекового Востока* (Ташкент, 1990).

² Подробнее см.: М. А. Бикжанова, «Одежда узбеков Ташкента XIX — начала XX в.», *Костюм народов Средней Азии. Историко-этнографические очерки* (Москва, 1979); Е. Ермакова, «Коллекция шелковых икатов Т. Ф. Таирова», *Икаты Туркестана из коллекции Таирова Ф. Таирова* (Москва, 2002), сс. 18–21; О. А. Сухранова, *История среднеазиатского костюма. Самарканд (вторая половина XIX — начало XX в.)* (Москва, 1982); М. В. Сазонова, «Женский костюм узбеков Хорезма», *Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана* (Москва, 1989); Н. П. Лобачева, «Особенности костюма народов среднеазиатско-казахстанского региона», *Среднеазиатский этнографический сборник IV* (Москва, 2001); Т. А. Абдуллаев, С. А. Хасанова, *Одежда узбеков (XIX — начало XX в.)* (Ташкент, 1978); Л. В. Ундерова, *Узбекская народная одежда конца XIX–XX вв.* (Ташкент, 1994).

³ В основе разделения магии мусульманскими богословами на «одобряющую» и «порочающую» лежат принцип «непричинения вреда» и вопрос о происхождении силы, с помощью которой совершается то или иное магическое действие (сила божественного происхождения для «белой магии» и земного или демонического для «черной»).

So the Curse Remains on the Outside or the “Protective Dress”

(women and her clothing in the magic sphere of Central Asia)

Over many centuries, the average European mind was inclined to see sorcery and magic as significant components of Islamic civilisation. It has long been noted that the “image of the neighbour” really does accumulate significant elements of its culture. This image of Islam was formed among Europeans under the influence of the significant scientific and technical superiority of the Muslim world in the Middle Ages, which determined the effect of Muslim philosophy and the natural sciences on medieval European philosophy and science. This image strengthened significantly in the Age of Enlightenment after the astounding success of the “Thousand and One Nights” published by Antoine Galland (1646–1715), which caused a heightened interest in eastern exoticism. The beginning of the colonial era, Napoleon’s march to Egypt, and the work of European descriptive scholars in Egypt, Persia, North Africa and Turkey, strengthened the idea of the principle of magic which played an important role in the culture of Islam. Especially as Muslim civilisation in the period of decline provided Europeans with an enormous amount of material connected with the occult.

In Central Asia, like everywhere in the Muslim East, women’s traditional clothing was always filled with numerous magic elements, the meaning of which was preserved from antiquity (fig. 1) In different situations, certain types of clothing had ritual significance, which frequently changed over time. For understandable reasons, the largest amount of information on this type of customs and traditions dates from the 19th—beginning of the 20th century. At the same time, it is clear that, while they changed in their frequency and specific manifestations, ideas of this type were preserved over many centuries, in the absolute majority of cases going back to the pre-Islamic past of the peoples of this enormous region¹. Many magic elements were reconsidered in such a way that they served as a constant reminder of the important events of the history of Islam, and important rituals.

The Russian-speaking ethnographic literature makes it possible to gain a certain idea of magic elements in traditional women’s clothing and its ritual use². An entire set of magic ideas was linked with clothes and dresses which touched a person closely and over a long time, and thus “absorbed” certain “energy”.

When they went out on the street, along with the *paranja* women put on a *chachwan* (*chimbata*) woven of horse hair, which covered the face and went down to her hips, knees or waist. This element of clothing accumulated important, often polar magic and ritual meanings. A black *chachwan* was considered dangerous. Women preferred to cover their face with muslin (*doka*). After the wedding the *chachwan* was usually bought by the husbands’ father. At the same time, the *chachwan* also played the role of protection: evil spirits run away from black horsehair. A newborn baby was covered with the mother’s *chachwan*. In the ritual of placing the baby in the cradle for the first time, the cradle was hit with the *chachwan*, purifying it from evil spirits. The same thing was done when the baby was put in a different cradle or one that had not been used for a long time.

It was not customary to take or to give each other clothing. Above all this concerned the *chachwan* and footwear. It was believed that another person’s sweat or breath could carry unhappiness or sickness. A number of “black magic” rituals were connected with these beliefs³. Items belonging to infertile women or women whose children died could be given to another woman, trying to pass on the illnesses and unhappiness with them.

Special rituals accompanied the moment of putting on new clothing. In the collection of the Tashkent Biruni Institute of Oriental Studies, a work is preserved about determining the day which is suitable for putting on new clothing⁴.

¹ Cf. Z. I. Rahimova, “The female costume in Central Asia on the Maverranahr miniatures of the 16th–17th centuries”, *Culture of the Medieval Orient* (Tashkent, 1990).

² For more details see: M. A. Bikjanova, “Clothes of Uzbek women of Tashkent of the 19th—beginning of the 20th century”, *Costume of the Peoples of Central Asia. Historical-Ethnographical Sketches* (Moscow, 1979); E. Ermakova, “The collection of silk ikats of T. F. Tairov”, *Ikats of Turkestan from the Collection of Tair F. Tairov* (Moscow, 2002), pp. 18–21; O. A. Sukhareva, *History of the Central Asian Costume. Samarqand (Second Half of 19th—Beginning of 20th Century)* (Moscow, 1982); M. V. Sazonova, “Women’s costume of the Uzbeks of Khorezm”, *Traditional Clothes of the Peoples of Central Asia and Kazakhstan* (Moscow, 1989); N. L. Lobacheva, “Features of the costume of the peoples of the Central Asian region”, *Central Asian Ethnographical Collection IV* (Moscow, 2001); T. A. Abdullaev, S. A. Hasanov, *Clothing of the Uzbeks (19th—Beginning of the 20th Century)* (Tashkent, 1978); L. V. Underova, *Uzbek National Clothing of the End of the 19th—20th Century* (Tashkent, 1994).

³ At the basis of the division of magic by Muslim theologians into “approved” and “disapproved” is the principle of “not doing harm” and the issue of the origin of the force which is used to carry out a certain magic action (a force of divine origin for “white magic” and an earthly or demonic force for “black magic”).

⁴ No. 3877 in the catalogue *Collection of Oriental Manuscripts of the Academy of Sciences of the Uzbek SSR*, edited by and contributed to by A. A. Semenov (Tashkent, 1960), v. For works on Muslim magic, see *ibid.* under Nos. 3868–3918.

Особыми ритуалами сопровождался момент надевания новой одежды. В собрании ташкентского Института востоковедения им. Бируни хранится сочинение об определении дня, подходящего для облачения в новую одежду⁴.

Проникновение и закрепление ислама в качестве ведущей идеологической системы в этом громадном регионе не могло не сказаться на магических практиках самого разного типа. Коранические тексты заняли ведущее место в охранительных амулетах и на оружии. Ими стали украшать роскошные ткани и наносить на одежду. Так, верили, что для того, чтобы девушка вышла замуж за конкретного человека, 10ый *айат* пятой *суры* следует написать на ее одежде вместе с именем юноши и его матери или же прочесть в присутствии девушки и молодого человека, которого родители девушки хотят ей в мужа 71–73 *айаты* 3бой *суры*. Девушке, не вышедшей в срок замуж, следовало привязать к ноге написанные 96–99 *айаты* шестой *суры*, чтобы ей как можно скорее сделали предложение. С другой стороны, чтобы выбрать себе подходящую жену, необходимо написать на клочке одежды молодой замужней женщины *айаты* 87–89 четвертой *суры* и носить его с собой (подробнее о магическом использовании коранических текстов см. ниже).

Ворот традиционного платья скреплялся специальными завязками (*богыч*). Существовало поверье, согласно которому Фатима, дочь Пророка и жена 'Али, в память о своих убитых сыновьях Хасане и Хусайне, оторвала полоски от их одежды и сделала из них завязки к своему платью. Обычная женщина следовала в своей одежде примеру дочери Пророка, вновь и вновь осознавая себя мусульманкой, а завязки (*богыч*) служили ежедневным напоминанием о трагической странице исламской истории.

Для отделки различных видов одежды широко использовалась тесьма с тканым узором (илл. 2). Были разработаны своеобразные типы орнаментов как геометрических, так и связанных с изображением растений птиц, рыб, животных и фигурок людей, а также предметов быта, орудий труда, ювелирных украшений. Название каждого узора соответствовало предмету, с которым он был связан. Важно, что каждый из этих предметов имел значение оберега. Узор «передавал» это значение тесьме, а тесьма — изделию, которое она украшала.

Оберегом служил небольшой квадратик контрастного платья тона (*хуштак*, *кулупай*) — ластовица, которую обычно вшивали под рукав традиционного женского платья или на платье долгожданного, «выпрошенного ребенка». С этой же целью рядом с ластовицей делали несколько стежков нитками другого цвета, на стыках швов вышивали кружочки. В качестве оберега служили и узелки из нескольких нитей, завязываемые специальным образом по кромке одежды.

Подол платья молодых женщин и маленьких детей не подшивали из опасения, что череда рождений прекратится. Опасаясь «дурного глаза», некоторые швы делали не внутрь, а наружу. Тем самым, и «проклятия оставались снаружи». В качестве оберега верхний край шаровар (*иштон*), неотъемлемой части одежды девочек, девушек и женщин, обычно отворачивают наружу. Таким образом, весь предмет одежды или его отдельные элементы становятся также и оберегом по своей функциональной сути.

Удивительна история *пешвона*, особого вида верхней одежды, который в Ташкенте вышел из употребления еще в XIX в. Позднее здесь этим словом обозначали головную накидку в широком смысле, игравшую символическую роль в ряде семейно-брачных ритуалов. Невеста, которая в *пешвоне* появлялась в доме жениха, в продолжение нескольких месяцев, а иногда до рождения ребенка не выходила без него из своей комнаты, закрываясь им от глаз свекра и братьев мужа. Она прикрывалась *пешвоном*, встречая родных и гостей и приветствуя их.

Значительную роль в ритуальном и магическом пространстве играл туникообразный халат особого покрова без воротника, часто длинный, почти до земли, который в Ташкенте называли *мурсак* (*мирсак*)⁵. До начала XX в. невесте полагалось войти в дом жениха обязательно одетой в *мурсак*, который после первой брачной ночи,



Илл. / Fig. 2

в благодарность за сохранение дочери невинности, дарили ее матери. *Мурсак* был обязателен в ритуале первого поклона родне мужа и первого посещения родительского дома после свадьбы. После того *мурсак* больше не надевали.

С начала XX в. *мурсак* превратился в элемент погребального ритуала. Им покрывали тело после смерти, а затем отдавали обмывальщице. Два других *мурсака* набрасывали на погребальные носилки. Как и другие вещи, соприкасавшиеся с мертвым телом, *мурсаки*, по возвращении с похорон, оставляли на ночь под открытым небом: «чтобы они увидели звезды». После этого они становились ритуально чистыми. Их хранили как часть приданого дочерей.

The introduction and consolidation of Islam as the leading ideological system in this enormous region could not but affect the magic practices of the most varied kind. The Qur'anic texts occupied a leading place in protective amulets and on weapons. They were used to decorate luxurious fabrics and worn on clothing. For example, it was believed that for a woman to marry a specific man, the 10th *ayat* of the fifth *sura* should be written on her clothing together with the name of the man and his mother, or read the 71–73 *ayats* of the 36th *sura* in the presence of the woman and man whom the woman's parents wanted her to marry. A woman who did not marry on time should have the 96–99 *ayats* of the sixth *sura* tied to her leg, so that she was proposed to as soon as possible. On the other hand, to choose a suitable wife for a man, *ayats* 87–89 of the fourth *sura* had to be written on a piece of clothing and taken with



Илл. / Fig. 3

him (see below for more detail about the magic use of the Qur'anic texts).

The collar of the traditional dress was fastened with special ties (*bogych*). There was a belief that Fatima, the daughter of the Prophet and the wife of 'Ali, in memory of their murdered sons Hasan and Husayn, tore strips from their clothes and made ties for her dress from them. An ordinary woman followed the example of the Prophet's daughter in her clothing, again and again realising herself as a Muslim, and the ties (*bogych*) served as a daily reminder of a tragic page in Islamic history.

For trimming various types of clothing, lace with a fabric pattern was widely used (fig. 2) Special types of ornaments were developed, both geometric and connected with depictions of plants, birds, fish, women's and human figures, and also domestic items, work tools and jewellery. The name of

each pattern corresponded to the item which it was connected to. It was important that each of these items had the significance of a protection. The pattern “gave” this significance to the lace, and the lace to the item which it decorated.

The protection was a small square in contrasting colour to the dress (*khushtrak*, *kulupay*) — a gusset which was usually sewn under the sleeve of the traditional women's dress or on the dress of a long-expected child. For the same reason, next to the gusset several stitches were made of another colour, and circles were sewn on the joins of the seams. Neps of several threads served as a protection, which were tied in a special way along the edge of the clothing.

The hem of the skirt of young women and small children was not sewn out of fear that the births would end. Fearing the “evil eye”, some seams were made on the outside, not on the inside. Thus, the “curse remained on the outside”. As a protection the outer edge of the trousers (*ishton*), an integral part of clothing for girls and women, were usually turned out. Thus, the entire item of clothing or its separate elements also became a protection in its functional essence.

The *peshvon*, a special type of outer clothing which went out of use in Tashkent by the 19th century, has an amazing history. Later this word came to signify a cape in the wider sense, which played a symbolic role in a number of family and marriage rituals. The bride, who appeared in the *peshvon* in the husband's house, for several months, and sometimes until the birth of the child, did not go out of her room without it, and covered herself with it from the eyes of the husband's father and brothers. She covered herself with the *peshvon*, meeting family and guests and welcoming them.

An important role in the ritual and magical sphere was played by the tunic gown of a special cut without a collar, often long, almost to the ground, which in Tashkent was called a *mursak* (*mirsak*)⁵. Before the beginning of the 20th century, the bride was supposed to enter the groom's house dressed in a *mursak*, which after the first wedding night, in gratitude for preserving the daughter's innocence, was given to her mother. The *mursak* was compulsory in the ritual of the first bow to the family of the husband and the first visit to the parent's home after the wedding. After this the *mursak* was not worn again.

From the start of the 20th century, the *mursak* turned into an element of the funeral ritual. It covered the body after death, and then was given to the person washing the body. Two other *mursaks* were thrown on the coffin litter. Like other things which touched a dead body, the *mursaks*, after returning from the burial, were left out under the open sky at night: “so they saw the stars”. After this they became ritually pure. They were kept as part of the dowry of daughters.

Starting from the last decades of the 19th century, a large number of similar ritual functions moved to the *paranja*, the compulsory upper clothing of urban women of all ages. Under the *paranja* a bride was brought to the house of the future husband, and in the *paranja* she was taken to bow to the family of the groom on the day after the wedding. Several days later, the parents of the newly wed held a feast and invited the daughter with her new family. The young woman usually appeared there in the *paranja*. After this,

⁴ № 3877 по каталогу *Собрание восточных рукописей Академии Наук Узбекской ССР*, под ред. и при участии А. А. Семенова (Ташкент, 1960), в. Сочинения по мусульманской магии см. там же под №№ 3868–3918.

⁵ Фото см. в данном каталоге в статье Валерии Прищеповой, «Взгляд со стороны: *урда*, *джаляп*, *бача* (по фотоколлекциям МАЭ РАН 1870–1920 гг.)».

⁵ Photo see below in the article by Valeria Prishchepova “A view from the outside: *urda*, *jalap*, *bacha* (by photograph collections of the MAE RAS 1870–1920)”.

Начиная с последних десятилетий XIX в. значительная часть подобных ритуальных функций перешла к *парандже*, обязательной верхней одежде горожанок всех возрастов. Под *паранджой* невесту привозили в дом будущего мужа, в *парандже* ее выводили на поклон к родным жениха на другой день после свадьбы. Через несколько дней родители новобрачной устраивали угощение и приглашали дочь с ее новой родней. Молодая обычно появлялась там в *парандже*. После этого *паранджу* прятали в сундук до самой смерти ее обладательницы. *Паранджу* приносили с кладбища и вешали в комнате на деревянный гвоздь вместе с другой одеждой покойной. Вешать таким образом *паранджу* при жизни считалось невозможным. Верили, что это может навлечь смерть. В *парандже* нельзя было входить в дом. Это означало пожелание смерти. Исключение составляли обмывальщицы.

которые делали их оберегами. В своей совокупности они представляли еще один важный «рубеж обороны» в противостоянии человека и враждебных ему сил (илл. 4–5).

Чрезвычайно популярными в мусульманском мире были ювелирные украшения, которые становились оберегами в результате нанесения на их поверхность или включения в их состав коранических текстов. Широко распространенными, в частности, были *тумары* и *бозубанды* – футляры для амулетов (илл. 6). В них могли храниться коранические цитаты и молитвы, написанные на бумаге⁷. Они входят в состав украшений всех мусульманских народов Центральной Азии. Степень их распространения напрямую зависела от степени проникновения ислама в быт и сознание людей. Футляры могут быть самых разнообразных форм – прямоугольные, квадратные, треугольные и цилиндрические. Как правило, они богато украшены чернью или позолотой,

the *paranja* was hidden in a chest right until the moment its owner died. The *paranja* was taken to the cemetery and hung in a room on a wooden nail together with other clothing of the dead person. To hang a *paranja* in this way during life was considered impossible. It was believed that this could bring on death. It was forbidden to enter a house in a *paranja*. This meant a wish for death. Washers of the body were an exception.

An important part of the women's costume was the head-dress. In particular, there was a widespread belief that if a woman ate food without her head covered, her guardian angel would leave her. The type of head-dress was an important indicator of the age and status of the woman. In Tashkent until the 1920s, the main women's head-dress was the headscarf. Girls wore headscarves from the age of 9–10. They differed in their quality, colour and method of wearing.

adornments of all Muslim peoples of Central Asia. The level of their prevalence depended directly on the extent to which Islam had entered the everyday lives and minds of people. Cases could be of the most diverse forms – rectangular, square, triangular and cylindrical. As a rule, they were richly decorated with ink or gilt, incrustated with stones. Both stylised and genuine Arabic inscriptions could be written on them⁸.

Tumars were worn on the neck (*buyin-tumar*), on the chest (*kukrak-tumar*) and under the arm (*qultuq-tumar*), and also on the left shoulder. Furthermore, they could be attached to the head-dress and clothing. All these terms are of Turkic origin. The Persian word *bozuband* – “bracelet”, shows the practice of wearing the amulet on the wrist. These cases usually had a tubular form⁹. This term could also indicate a carnelian, which a calligraphic inscription engraved on it¹⁰.



Илл. / Fig. 4

Важную часть женского костюма составлял головной убор. Было, в частности, распространено поверье, что, если женщина вкушает пищу с непокрытой головой, ангел-хранитель покидает ее. Вид головного убора являлся важным маркером возраста и статуса женщины. В Ташкенте до 20-х гг. XX в. основным женским головным убором был платок. Платки повязывали девочкам с 9–10 лет. Они были разные по качеству, цвету и способу ношения. Девушки носили небольшие цветные платки без вышивки. Их концы были завязаны на затылке так, чтобы были видны косички. Повязывая вышитый платок на следующий день после свадьбы, молодая женщина носила его до рождения двух или трех детей. Ему на смену приходил белый платок без вышивки. Головной убор пожилой женщины состоял из двух платков, завязанных особым образом.

Целый ряд традиционных цветовых предпочтений был связаны с магией цвета⁶ (илл. 3) и обозначением возраста и статуса женщины. Красный и розовый были по преимуществу девичьими цветами. Женщины среднего возраста предпочитали гамму голубого и серого. В Ташкенте белый считался цветом невест и женщин преклонного возраста, хотя не возбранялся никому. Темные цвета (черный, синий, лиловый, темно-зеленый) были цветами траура.

Традиционный костюм немислим без комплекса украшений, которых было великое множество. Налобные, височные, нагрудные, шейные, поясные украшения, кольца, украшения для волос, серьги, браслеты – каждое из них само по себе и все вместе несли знаки и символы,

инкрустированы камнями. На них могут быть нанесены как стилизованные, так и подлинные арабские надписи⁸.

Тумары носили на шее (*буйин-тумар*), на груди (*кукрак-тумар*) и под рукой (*кўлтук-тумар*), а также на левом плече. Кроме того, их могли прикреплять к головному убору и одежде. Все приведенные термины тюркского происхождения. Персидское слово *бозубанд* – «браслет», свидетельствует о практике ношения амулета на запястье. Таким футлярам, как правило, придавалась трубчатая форма⁹. Этим же термином мог обозначаться сердолик, с выгравированной на нем каллиграфической надписью¹⁰. Используемая терминология указывает на два источника проникновения *тумаров* в Мавераннахр – тюркский и иранский.

Эти амулеты носили главным образом женщины (особенно беременные и кормящие) и дети, которых *тумар* был призван охранять от всевозможных болезней, сглаза и разнообразных видов воздействия сил зла. Женщины носили *тумары* для облегчения родов и в надежде на увеличение числа детей. *Тумары* являлись одним из обязательных элементов свадебного костюма, поскольку считалось, что невеста, пребывая в состоянии перехода из девичества к замужеству, особенно подвержена влиянию темных сил.

По-видимому, для простого человека действенность *тумаров* как амулетов определялась не только наличием в них коранического текста, но и самой их формой и внешним видом, т. к. известны образцы, заполненные мастикой, варом или гипсом, покрытые сверху золотой



Илл. / Fig. 6

Women wore small coloured scarves without embroidery. Their ends were tied on the head in such a way that the plaits were visible. Tying an embroidered scarf on the day after the wedding, a young woman wore it before the birth of two or three children. It was replaced by a white scarf without embroidery. The head-dress of an elderly woman consisted of two scarves tied in a special way.

A whole range of traditional colour preferences were connected with the magic of colour⁶ (fig. 3) and indicated the age and status of the woman. Red and pink were mainly girls' colours. Middle-aged women preferred light-blue and grey. In Tashkent, white was considered the colour of brides and elderly women, although no one was forbidden to wear it. Dark colours (black, blue, violet, dark green) were the colours of mourning.

The traditional costume is unthinkable without a set of jewellery, which was abundant. Jewellery hung from the head, temples, chest, neck and waist, rings, decorations for the hair, earrings, bracelets – each one, both separately and together, bore signs and symbols which made them protections. Altogether they represented another “layer of protection” in the conflict between people and hostile forces (figs. 4–5).

Of enormous popularity in the Muslim world was jewellery which became a means of protection when the Qur'anic texts was worn on their surface and placed inside. *Tumars* and *bozubands* – amulet cases, were widespread (fig. 6). Excerpts from the Qur'an and prayers written on paper could be kept in them⁷. They were part of the

The terminology used indicates the two sources of *tumars* in Maverrannahr – Turkic and Iranian.

These amulets were mainly worn by women (especially pregnant and breastfeeding mothers) and children, whom the *tumar* was designed to protect from all kinds of diseases, curses and various kinds of effects from evil forces. Women wore *tumars* to ease their births and in the hope of increasing the number of children. *Tumars* were one of the compulsory elements of the wedding costume, as it was believed that the bride who was passing from maidenhood to marriage was especially subject to the influence of dark forces.

Evidently, for an ordinary person the effectiveness of *tumars* as amulets was not just determined by the Qur'anic text on them, but their actual form and appearance, i. e. there are specimens filled with resin, pitch or plaster, covered with gold or silver foil, and also flat ornamental plates¹¹.

Often, any inscription using Arabic writing gained a sacred significance and transferred this to the item on which it was engraved¹². It is also important to note that amulets which used Sacred Texts were not just designed to cure the body, but also the soul, as wearing them was already considered an act that was pleasing to God.

Works devoted to traditional Muslim magic are connected closely with the circle of daily tasks and worries of ordinary people, including, as we have seen, the protective functions of their clothing. They show love and jealousy, trade competition and sickness, fear for tomorrow and interest in the unknown.

⁶ К. С. Васильцов, «Цвет благороднейший» (о цветовых пристрастиях народов Центральной Азии) (в данном каталоге). См. также: Т. Г. Емельяненко, «Символизация возрастных периодов: ткани и цвет в традиционном костюме узбеков Ферганы», *Время и календарь в традиционной культуре* (Санкт-Петербург, 1999).

⁷ Ранее они были известны под словом *bitig*, «надпись, письмен». У татар до XIX в. сохранилось название амулетов – *бетти*. См.: Д. А. Фахретдинова, *Ювелирное искусство Узбекистана* (Ташкент, 1988), сс. 53, 141.

⁸ Пример *тумара* X–XII в. с псевдоарабской надписью см.: *Ibid.*, с. 53.

⁹ For the examples of the *tumars* and *bozubands* of all types see: *ibid.*, pp. 145–149.

¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹¹ L. A. Chvir, *Tajik Jewellery* (Moscow, 1977), p. 97. These types of specimens are mainly linked with the nomadic environment.

¹² See for example the inscription on one of the Samarqand *bilaguzukki oyatin* bracelets (i. e. bracelets containing *ayats*) “decoration of beauties”. Sukhareva, *op. cit.*, p. 116.

⁶ K. S. Vasil'tsov, “The Most Noble Colour” (colour preferences of Central Asia) (also in this catalogue). See also: T. G. Emelyanenko, “Symbolisation of age periods: fabrics and colour in the traditional costume of the Uzbeks of Ferghana”, *Time and Calendar in Traditional Culture* (St. Petersburg, 1999).

⁷ They used to be known by the word *bitig*, “inscription, writing”. Until the 19th century, the Tatars preserved the name *beti* for amulets. See D. A. Fakhret'dinova, *The Jewellery Art of Uzbekistan* (Tashkent, 1988), pp. 53, 141.

⁸ For an example of a *tumar* of the 10th–12th century with a pseudo-Arabic inscription see *ibid.*, p. 53.

или серебряной фольгой, а также плоские орнаментированные пластины¹¹.

Часто любая надпись, выполненная арабской графикой, приобретала сакральное значение и передавала его предмету, на который она была нанесена¹². Важно также отметить, что амулеты, использующие Священные тексты, были призваны врачевать не только тело, но и душу, поскольку их ношение уже само по себе считалось богоугодным делом.

С кругом ежедневных забот и тревог обычных людей, в том числе, как мы видели, и с охранительными функциями их одежды, самым тесным образом связаны сочинения, посвященные традиционной мусульманской магии. В них проявляются любовь и ревность, торговая конкуренция и болезни, страх за завтрашний день и интерес к неизведанному.

В этом отношении значительный интерес представляют материалы рукописной коллекции Института востоковедения им. Бируни АН Узбекистана. «Скрытым наукам» посвящены более ста сочинений из этого собрания, переписанных, в основном, в XIX в.¹³.

Значительную часть содержания сочинений такого рода традиционно составляют различные аспекты отношений женщины и мужчины. «Женский мир» естественным образом осознавал и проявлял себя во взаимодействии с миром мужчин, и наоборот: воссоздать представление о «женском мире» можно только используя «мужские сочинения».

Интерес представляет «женский трактат» о магических заклинаниях, способных возбудить пламенную любовь мужа к своей жене и помешать тому, чтобы он взял другую жену (№ 3870, № 3880). Сюда же можно отнести и труд о магических средствах, предназначенных для приворота (№ 3873). Им противостоит еще одна гадательная



Илл. / Fig. 5

книга, имеющая, в отличие от упомянутого выше сочинения № 3870, заведомо мужские корни. Она представляет собой анонимный труд без названия, содержащий, якобы, текст, составленный Абу 'Али ибн Синой (370–428/980–1037). В предисловии рассказывается, как Ибн Сина, прибывший в Кашмир со своей сестрой, строго предупредил ее, чтобы она не выглядывала на улицу, так как в городе много очень опасных магов (попытка отучить гаремных затворниц флиртовать через открытое окно). Сестра не послушалась и высунула голову. Немедленно под чарами местного волшебника у девушки появились два настолько больших рога, что она не в состоянии была убрать голову из окна. Ибн Сина составил план мести всем волшебникам Кашмира, и они были истреблены. По просьбе «кашмирского царя» Ибн Сина, якобы, написал книгу, заключающую способ гадания при помощи проведения черт; она состоит из ста

четыренадцати глав (что ассоциируется с соответствующим числом сур Корана).

Мусульманин с детских лет учился воспринимать мир в целом и его разнообразные проявления в виде отражений, сохраненных Божественными символами и именами. Его учили «читать» тайный смысл букв и знаков, удивляться их чудесному взаимодействию со Священным текстом и между собой. Такой взгляд на мир и способ его восприятия следует считать существенным элементом мировоззрения мусульман, живших в разные века и принадлежавших к разным народам. Этот элемент, привнесенный исламом и неразрывно связанный с его Священной книгой, можно легко обнаружить и в современном мусульманском мире.

¹⁴ К концу XV в. в Турции, Иране, Индии зафиксировано появление особых рубах-талиسمанов, поддевавшихся под кольчугу как «одеяние богобоязности» (*libas al-takwa*) (Коран, 7:26). Их поверхность целиком покрыта письменами (текст Корана полностью или частично, благочестивые формулы, магические квадраты и т. п.). См.: Рубаха-талиسمан, (Индия, конец XV в.) — весь текст Корана (*A Catalogue of the Arabic Manuscripts in the Salar Jung Museum and Library* (Hyderabad, 1962) (далее — Hyderabad), № 177/Catalogue № 15); рубаха-талиسمан, (Индия, конец XV в.) — весь текст Корана (Hyderabad, № 178/Catalogue № 16); рубаха-талиسمан (возможно Иран, XVI или XVII вв.) — множество коранических фрагментов и шиитских формул (Khalili, XVI, № 33); рубаха-талиسمан (возможно Иран, XVI или XVII вв.), молитвы, заклинания, множество коранических фрагментов, включая суры 1, 48, 112, 114 целиком, *ayats* 2:255; 24:35 и множество шиитских формул (Khalili, XVI, № 34). Фотографию османского образца такой рубахи см.: *The Oxford Illustrated History of the Crusades*, ed. by J. Riley-Smith (Oxford—New York, 1997), p. 254. Ср. также: J. von Hammer, “Observations sur les chemises talismaniques des musulmans et particulièrement sur celle qui se conserve dans le couvel des Cisterciens nommé Neukloster, pres de Vienne Austriche”, *Journal asiatique* II/10 (1832), pp. 219–248; Ph. Demonsablon, “Notes sur deux vêtements talismaniques”, *Arabica* XXXIII, (1986), pp. 216–250; J. M. Rogers and R. Ward, *Süleyman the Magnificent. Catalogue of the exhibition at the British Museum* (London, 1988), p. 175; Khalili, XVI, pp. 20–21.

Как мы видели, коранические тексты могли с разными целями наноситься на одежду¹⁴.

Создавались и ткани, несущие на себе коранический текст (илл. 7). Анализ магического использования отдельных сур и *ayats* позволяет

выделить среди общего круга вопросов группу, относящуюся непосредственно к миру мужчин или женщин, а также отношений между ними. Вот несколько примеров:

- Семейное благополучие достигается путем чтения 10й, 112ой, 113ой и 114 сур.
- Для прекращения раздоров между супругами следует читать 74ый и 267ой *ayats* второй суры.
- Напротив, для того, чтобы посеять раздор между супругами, нужно читать 102ой *ayat* той же суры.
- Для разлучения прелюбодеев используются 4ый *ayat* 23ей суры и вся 44ая.
- Помочь человеку, обезумевшему от любви, можно обращаясь к бому *ayatu* 73ей суры.

In this respect, considerable interest is presented by materials of the manuscript collection of the Uzbekistan Academy of Sciences Biruni Institute of Oriental Studies. Over 100 works of this collection, written mainly in the 19th century, are devoted to “hidden learning”¹³.

A significant part of the contents of works of this kind is traditionally made up of various aspects of relations between women and men. The “women’s world” naturally recognised itself and showed itself in interaction with the world of man, and vice versa: an understanding of the “women’s world” can only be recreated using “men’s works”.

Of interest is the “women’s treatise” on magic incantations, which can arouse the fiery love of a man for his wife and stop him from taking another wife (No. 3870, No. 3880). Here may be included the work on magical means designed for turning (No. 3873). They are opposed by another book of fortunetelling, which unlike the other work No. 3870, certainly has Muslim roots. It is an anonymous work without a name, which supposedly continues a text by Abu ‘Ali ibn Sina (370–428/980–1037). The preface states that Ibn Sina, arriving in Kashmir with his sister, strictly warned her not to look on to the street, as there were many dangerous magicians there (an attempt to stop harem women from flirting through the open window). The sister did not obey and put her head out the window. Immediately under the charms of a local magician the girl grew two horns which were so big that she could not put her head back in the window. Ibn Sina drew up a plan to avenge all the magicians of Kashmir, and they were destroyed. At the order of the “king of Kashmir”, Ibn Sina allegedly wrote a book including a way of fortune-telling by drawing lines: it consists of 114 chapters (which can be associated with the according number of *suras* in the Qur’an).

Since childhood, Muslims learnt to perceive the world and its diverse phenomena in the form of reflections preserved by divine symbols and names. They were taught to “read” the secret meaning of letters and laws, and be amazed at the magic interaction with the Sacred Text and among themselves. This view on the world and this way of perceiving it should be considered an important element of the world view of Muslims living in different centuries and belonging to different peoples. This element, which was introduced by Islam and is irrevocably linked with its Sacred Book, may also be easily found in the modern Muslim world. As we have seen, the Qur’anic texts could be written on clothes for various reasons¹⁴.

¹⁴ By the end of the 15th century in Turkey, Iran and India, the appearance of shirt talismans are recorded which were worn under armour as a “God-fearing garment” (*libas al-takwa*) (Qur’an, 7:26). Their surface is completely covered with writing (text of the Qur’an in its entirety or partially, pious formulas, magic squares etc.) See: Shirt talisman (India, end of the 15th century) — the entire text of the Qur’an (*A Catalogue of the Arabic Manuscripts in the Salar*

Jung Museum and Library (Hyderabad, 1962) (hereinafter — Hyderabad), №177/Catalogue №15); shirt talisman, (India, end of the 15th century) — the entire text of the Qur’an (Hyderabad, №178/Catalogue №16); shirt talisman (probably Iran, 16th or 17th centuries) — numerous Qur’anic fragments and Shiite formulas (Khalili, XVI, №33); shirt talisman (probably Iran, 16th or 17th centuries), prayers, incantations, numerous Qur’anic fragments, including *suras* 1, 48, 112, 114 in their entirety, *ayats* 2:255; 24:35 and numerous Shiite formulas (Khalili, XVI, №34). For photographs of the Ottoman type of this shirt see: *The Oxford Illustrated History of the Crusades*, ed. by J. Riley-Smith (Oxford—New York, 1997), p. 254. See also J. von Hammer, “Observations sur les chemises talismaniques des musulmans et particulièrement sur celle qui se conserve dans le couvel des Cisterciens nommé Neukloster, pres de Vienne Austriche”, *Journal asiatique* II/10 (1832), pp. 219–248; Ph. Demonsablon, “Notes sur deux vêtements talismaniques”, *Arabica* XXXIII, (1986), pp. 216–250; J. M. Rogers and R. Ward, *Süleyman the Magnificent. Catalogue of the exhibition at the British Museum* (London, 1988), p. 175; Khalili, XVI, pp. 20–21.

Fabrics were also created which bore the Qur’anic texts (fig. 7). An analysis of the magic use of individual *suras* and *ayats* make it possible to single out a separate group among the general circle of issues which relate directly to the world of men and women, and also relations between them. Here are some examples:

- Family prosperity is achieved by reading the first, 112th, 113th & 114th *suras*.
- To stop fights between couples, the 74th and 267th *ayats* of the second *sura* should be read.
- On the contrary, to sow discord between couples, read the 102nd *ayat* of the same *sura*.
- To separate adulterers, read the 4th *ayat* of the 23rd *sura* and the entire 44th *sura*.
- To help a person who is mad with love, read the 6th *ayat* of the 73rd *sura*.
- To win someone’s love, then while reading the 36th *sura*, every time the word *mubin* (“clear”) is used, one should tie a knot on a rope which should then be buried.
- *Ayats* 40–42 of the second *sura* are read to make a man forget a woman he is in love with.
- The 23rd *ayat* of the fourth *sura* helps to conquer lust.
- The same text is used to deprive someone of manly vigour.

- To separate a man from his wife the text of the 59th *sura* is used.
- To make a wife obedient, write the 143rd *ayat* of the second *sura* in vegetable oil on the tongue of the disobedient wife.
- 3:73–74 are used to win any women.
- 2:40–42 and 4:41 should be read to find out what a sleeping woman has in her heart.
- 8:62 has an effect against the jealousy of the wives of one man towards each other.
- Reading the 13th *sura* helps to ensure the faithfulness of the woman.
- *Ayats* 87–88 of the 15th *sura* are read to lose interest in a woman with whom relations are forbidden.

¹⁵ 14 letters of the Arabic alphabet, which in different combinations precede the text of a number of *suras*. Their meaning remains a subject of discussion.

⁹ Примеры тумаров и базубандов всех типов см.: *Ibid.*, сс. 145–149.

¹⁰ *Ibid.*, с. 149.

¹¹ Л. А. Чвырь, *Таджикские ювелирные украшения* (Москва, 1977), с. 97. Такого рода образцы по большей части связаны с кочевой средой.

¹² См., например надпись на одном из самаркандских браслетов *благазулки оятин* (т. е. браслеты, содержащие *ayats*) «украшение красавиц». Сухарева, *op. cit.*, с. 116.

¹³ См.: *Собрание восточных рукописей*, в.

- Чтобы завоевать чью-либо любовь, следует, читая 36ую суру, при каждом упоминании слова *мубин* («ясный»), завязывать по узелку на веревке, которую затем надлежит закопать.
- *Айаты* 40–42 второй *суры* читаются для того, чтобы заставить мужчину забыть женщину, в которую он влюблен.
- 23ий *айат* четвертой *суры* помогает победить похоть.
- Этот же текст используется для того, чтобы лишить кого-либо мужской силы.
- Для отделения мужа от жены используют текст 59ой *суры*.
- Чтобы сделать жену покорной, необходимо написать растительным маслом на языке непослушной жены 143ий *айат* второй *суры*.
- 3:73–74 используются для завоевания любви женщины.
- 2:40–42 и 4:41 следует читать для того, чтобы выведать у спящей женщины, что у нее на сердце.
- 8:62 имеет силу против ревности жен одного мужчины друг к другу.
- Чтение 13ой *суры* помогает обеспечить верность женщины.
- *Айаты* 87–88 15ой *суры* читают для того, чтобы охладеть к женщине, отношения с которой запретны.
- Чтение *сур* 18, 55, 67, а также 85:20–22 оберегает девственность незамужней девушки.
- «Буквы света»¹⁵ используются для нахождения мужа для молодой девушки (см. также выше).
- Для облегчения зачатия и обретения женщиной способности к деторождению читают 19:5–15 и 23:12–14 соответственно.
- При бесплодии обращаются к *айатам* 38–40 третьей *суры*.
- 36ую *суру* читают, чтобы избежать выкидыша.
- Помощь при родах оказывает чтение следующих *айатов*: 3:36–37, 10:31, вся 18ая *сура*, 34:18–20.
- Для облегчения родов бумагу, на которой мускусом или шафраном написана третья *сура*, роженица либо съедает, либо держит при себе.
- Для этих же целей используется 32ой *айат* десятой *суры*, написанный на коже сладкой тыквы, привязанный к руке роженицы.
- Для того, чтобы избежать сглаза только что родившей женщины и младенца, отдельные страницы рукописи Корана или текст целиком кладутся под подушку или медленно переворачиваются над головой роженицы¹⁶.
- Для того, чтобы убаюкать плачущего младенца читают 36:58 и 3:36–37.
- Последний текст используется также для прибавления молока у кормящей матери.
- Отнятие ребенка от груди сопровождается чтением второй *суры*.
- Чтобы сохранить любовь и верность мужа, необходимо иметь при себе молитву с кораническим отрывком, написанную на шкуре оленя.

- При меноррагии помогает чтение 144ого *айата* третьей *суры*¹⁷.

Настоящая выборка представляется достаточно репрезентативной. Она основана на сочинениях, составленных в разное время в Средней Азии, Магрибе, Иране. В Средние Века, прибегая к магическим средствам, люди надеялись решить вопросы, столь же актуальные и сегодня: завоевать чью-либо любовь, выбрать достойного спутника жизни, сохранить семейное благополучие, обеспечить верность супруга/и или же напротив, посеяв вражду и раздор, разлучить супругов. Мужчины с помощью магии пытались оградить себя от ревности своих жен, сделать строптивую женщину покорной, и т.д. Женские интересы представлены кругом вопросов, связанных с зачатием, беременностью, родами, уходом за младенцем.

Магическое пространство народов Центральной Азии, в том числе и представления, связанные с магией одежды, содержит достаточно четко выявляемые пласты, связанные как с доисламским прошлым, так и с пришедшими сюда исламскими представлениями. В мусульманском мире в целом, и Центральной Азии в частности, текст Корана являлся своеобразным двусторонним зеркалом, вглядываясь в которое и человек, и общество пытались на протяжении веков разглядеть себя. Магические свойства коранических текстов проявляются независимо от материала, на котором они были написаны или предназначения предмета, на который они нанесены. Это может быть рукопись или платье, кольцо или оружие. Тот или иной материал или предмет — всего лишь одна из сред бытования этого текста, тотальность которого в мусульманском мире поистине уникальна. Мусульманские талисманы, и, как мы видели, платье в целом, и его отдельные элементы являлись таковыми по своей функциональной сути, их можно рассматривать как фрагменты гигантской мозаики, на протяжении веков фиксировавшей фобии человека, его надежды и устремления, как один из аспектов многовекового процесса постижения человеком мира и самого себя. Это — попытка прорваться сквозь ограниченность человеческих возможностей, попытка вмешаться в бесконечную и непредсказуемую игру вероятностей. Одновременно, тексты и объекты, связанные с коранической магией, являются для внимательного исследователя интереснейшим источником, позволяющим заглянуть в душу человека, жившего много веков назад, понять его чаяния и страхи, заботы и надежды.

Иллюстрации:

Илл. 1. Н. Ордэ, «Домашние и уличные костюмы сартянок». 1894. МАЭ РАН, № 255–279.

Илл. 2. За изготовлением тесьмы. Маргелан, 2006 г.

Илл. 3. *Курама* или *куррок* — традиционные мотивы в работах современных узбекских модельеров. Самарканд — Бухара, 2006.

Илл. 4. Резные амулеты. Бухарская сборка, XIX век. *Ibid.*, № 2853abc.

Илл. 5. Амулет-маникюрница с «ладонью Фатимы» и магическим квадратом. Копия старинного предмета (Бухара, XIX век). *Ibid.*, № 7304–54. Приобретена экспедицией МАЭ РАН в 2005 г.

Илл. 6. Амулетница *бозубанд*. Бухара, XIX век. МАЭ РАН, № 5310–11ab.

Илл. 7. Парча с *айатами* *суры* 110. Исфаган, XVII век. Национальный музей Ирана, № 20225.

- Reading *suras* 18, 55, 67, and also 85:20–22 protects the virginity of an unmarried woman.
- “The mysterious letters”¹⁵ are used to find a husband for a young woman (also see above).
- To ease childbirth and for a woman to gain the ability to bear children, read 19:5–15 и 23:12–14 accordingly.
- If a woman is infertile, read *ayats* 38–40 of the third *sura*.
- The 36th *sura* is read to avoid a miscarriage.
- Aid in childbirth is provided by reading the following *ayats*: 3:36–37, 10:31, the entire 18th *sura*, 34:18–20.
- To ease childbirth, a piece of paper on which the third *sura* is written in musk or saffron is either eaten by the woman, or kept by her.
- For the same purpose, the 32nd *ayat* of the 10th *sura* is used, which is written on the skin of a sweet pumpkin and tied to the woman’s arm.
- To avoid the evil eye for a woman who has just given birth and her child, individual pages of the Qur’an or the entire text is placed under the pillow or slowly turned over the head of the woman¹⁶.
- To soothe a crying baby, read 36:58 and 3:36–37.
- This last text is also used to give more milk to a breastfeeding mother.
- Removing a child from the breast is accompanied by a reading of the second *sura*.
- To preserve love and faithfulness of the husband, one must carry a prayer with an excerpt from the Qur’an written on the skin of a deer.
- When suffering from menorrhagia, reading the 144th *ayat* of the third *sura* helps¹⁷.

This selection is quite representative. It is based on works created at different times in Central Asia, Maghrib and Iran. In Middle Ages, by using magic, people helped to solve problems that are just as relevant today: winning someone’s love, choosing a worthy life partner, preserving family prosperity, ensuring the faithfulness of a spouse or on the contrary, sew hostility and discord and separate couples. Men tried to protect themselves with magic from the jealousy of their wives, make an obstinate woman obedient etc. Women’s interests are represented by a range of issues relating to conception, pregnancy, childbirth and looking after babies.

The magic sphere of the peoples of Central Asia, including ideas connected with the magic of clothes, contain quite easily detectable layers linked both with the pre-Islamic past and with the Islamic ideas which came here. In the Muslim world as a whole, and in Central Asia in particular, the text of the Qur’an is a kind of two-sided mirror, in which people and society looked into for centuries to see themselves. The magic properties of the Qur’anic texts manifest themselves regardless of the material on which they were written or the use of the object on which they are inscribed. They can be a manuscript or a dress, a ring or a weapon. The material or object is just one of the spheres of existence of this text, the totality of which is truly unique in the Muslim world. Muslim talismans, and as we have seen, clothes in general, and its individual elements were such in their functionary use that they can be seen as fragments of a gigantic mosaic, which over centuries recorded the phobias of people, their hopes

and aspirations, as one of the aspects of the centuries-long process of humans understanding the world and themselves. It is an attempt to break through the limitations of human abilities, an attempt to intervene in the endless and unpredictable game of probabilities. At the same time, texts and objects connected with the Qur’anic magic are for the attentive researcher an extremely interesting source which makes it possible to look into the soul of people who lived many centuries ago, and understand their dreams and fears, worries and hopes.

Illustrations:

Fig. 1. N. Hordet, “Home and Street Clothes of Sart Ladies”. 1894. MAE RAS, No. 255-279.

Fig. 2. Making lace. Marghelan, 2006.

Fig. 3. *Qurama* or *kurrok* - traditional elements in the works of modern Uzbek designers. Samarqand - Bukhara, 2006.

Fig. 4. Carved amulets. Bukhara assemblage, 19th century. *Ibid.*, No. 2853abc.

Fig. 5. Amulet-manicure set with “Fatima palm” and magic square. Copy of the 19th century Bukhara object. *Ibid.*, No. 7304-54. Bought by MAE RAS expedition in 2005.

Fig. 6. Amulet case *bozубанд*. Bukhara, 19th century. *Ibid.*, No. 5310-11ab.

Fig. 7. Brocade with *ayat* of *sura* 110th. Isfahan, 17th century, National Museum of Iran, No. 20225.

¹⁵ 14 знаков арабского алфавита, в разных сочетаниях предшествующих тексту ряда *сур*. Их значение до сих пор является предметом дискуссий.

¹⁶ С той же целью использовались и свитки Пятикнижия у иудеев. См.: E. Bishoff, *Die Elemente der Kabbalah* (Leipzig, 1920), iii, p. 123.

¹⁷ По материалам: ‘Abd Allah b. Muhammad b. Husayn, *Xawass-i-ayat wa manfi-i-sur-i-nabiyat*. Цит. по A. Christensen, *Xawass-i-ayat. Notice et extraits d’un manuscrit persan traitant la magie des versets du Coran* (København, 1920); E. Douthe, *Magie et Religion dans l’Afrique du Nord* (Alger, 1909), pp. 166, 168, 213–217, 223–296; B. A. Donaldson, *The Wild Rue* (London, 1938); *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art II–III* (Oxford, 1992); XVI (1993), XII (1997); У. Бадж, *Амулеты и суеверия* (Москва, 2000).

Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН
http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/06/oriental_dreams/
© МАЭ РАН

¹⁶ Scrolls of the Pentateuch were used for the same purpose by the Jews. See: E. Bishoff, *Die Elemente der Kabbalah* (Leipzig, 1920), iii, p. 123.

¹⁷ According to the materials: ‘Abd Allah b. Muhammad b. Husayn, *Xhawass-i-ayat wa manfi-i-sur-i-nabiyat*. Quoted from A. Christensen, *Xawass-i-ayat. Notice et extraits d’un manuscrit persan traitant la magie des versets du Coran* (København, 1920); E. Douthe, *Magie et Religion dans l’Afrique du Nord* (Alger, 1909), pp. 166, 168, 213–217, 223–296; B. A. Donaldson, *The Wild Rue* (London, 1938); *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art II–III* (Oxford, 1992); XVI (1993), XII (1997); W. Badge, *Amulets and Superstitions* (Moscow, 2000, trans. from English into Russian).

«У гробницы обычный стяг из конского волоса с навязанными ленточками тканей от болящих и просящих паломников, как в Италии в часовенках Св. Девы».

Кузьма Петров-Водкин, «Самаркандия»

В древнейших монастырях Европы, в Палестине, «сердце трех религий», по всему Ближнему и Среднему Востоку и, конечно же, около святых мест, разбросанных по громадным просторам Центральной Азии, в оазисах центральноазиатского междуречья, на Памире и Тянь-Шане, можно наблюдать одну и ту же картину: на деревьях, кустах, шестах развешаны десятки и сотни мелких лоскутков ткани (илл. 1). Сохраняясь на протяжении многих веков, это явление получило широкое распространение, вне зависимости от хозяйственно-культурных особенностей, географической среды или политической конъюнктуры.

В Центральной Азии привязывание разнообразных по форме, размеру и расцветке тряпочек и лент является неотъемлемым элементом практики *зийарат* (*зиёрат*) — совершения паломничества к святым местам (*мазарам*) (илл. 2). Традиция посещения святых мест распространена по всему мусульманскому миру, однако, вероятно, нигде не играет столь важной роли, как в Центральной Азии, где она является одним из важнейших ритуалов, характерной особенностью местной (региональной) формы бытования ислама. Здесь наблюдается широкое разнообразие типов *мазаров* (для обозначения объектов паломничества в некоторых районах Центральной Азии также используются термины *зийарат-гах* и *остон*) — это могут быть как могилы мусульманских праведников (*аулийа*¹, *хазратов*, *пиров*, *шейхов*) и пророков, разнообразные природные объекты (камни, водные источники, деревья, иногда целые горы), связанные легендами с жизнью и деяниями почитаемых личностей, прославившихся своим благочестием. Многие из *мазаров* являлись объектами паломничества еще в доисламский период. Обряды, связанные с совершением *зийарата*, часто носят следы далеких времен. Несомненно, доисламские корни имеет и традиция, связанная с развешиванием на *мазарах* лоскутков ткани.

Элементы ритуала паломничества к *мазарам* в основном идентичны: люди приносят дары-подношения духу праведника, совершают молитву, закалывают жертвенных животных, устраивают коллективную трапезу. Большинство паломников оставляют на *мазарах* разнообразные votivные предметы. Это — символ обращения к святому, знак данных ему обетов. В качестве votivных предметов наибольшее распространение получили именно лоскутки ткани. Русский путешественник описывает следующую картину: «...по их [местных жителей — Н. Т.] мнению,

многие могилы, в степях существующие, скрывают в себе остатки святых (авлия). Они ездят им поклоняться, читают над ними молитвы, призывают их, приносят им в жертву скот, который тут же сами съедают и привязывают к траве, кустарникам или вбитым в землю кольям *лоскутья, волосы и ленты* [курсив мой — Н. Т.], полагая, что души святые обитают над своими телами в местах счастливых и что они нисходят на гробы свои при воззвании к ним»¹. Паломники обращаются к духу праведника с самыми разнообразными мольбами: о ниспослании здоровья, о потомстве (чаще всего о сыне-наследнике), о благополучии в доме, о хорошем урожае и т.п. Имеется также целый ряд «специализированных» *мазаров*, посещение которых позволяет паломнику надеяться, например, на избавление от конкретных недугов. Многие votivные предметы также являются «специализированными»: например, навешивание на растущие вблизи *мазаров* деревья или кусты игрушечных матерчатых колыбелек, иногда с положенной во внутрь щепочкой, изображающей младенца, естественно символизирует исключительно обращение с просьбой о потомстве. При этом важно отметить, что кусочки ткани и ленты могут использоваться повсеместно и вне зависимости от характера просьбы. Часто, в особенности в горных районах, *мазары* устраивались в местах, представлявших опасность для путешественников. В таких случаях, прося об удаче, «проходя или проезжая опасный участок пути, путник привязывал к *мазару-дереву* лоскут оторванный от своей одежды»².

Илл. / Fig. 1



“By the grave there is an ordinary banner of horsehair with ribbons of fabric from pilgrims who are sick and have requests, like at the chapels of the Holy Virgin in Italy”.

Kuzma Petrov-Vodkin, *Samarqandia*

In the ancient monasteries of Europe, in Palestine, “the heart of three religions”, all over the Middle East, and of course around the holy places spread across the enormous spaces of Central Asia, in the oases of the Central Asian interfluvial area, in the Pamirs and Tian-Shan, the same picture can be seen: hundreds of small pieces of fabric are hung on trees, branches and poles (fig. 1). This phenomenon, which has been preserved for many centuries, has become widespread, regardless of cultural features, geographical area or political situation.

In Central Asia, tying rags and ribbons which differ in their form, size and colour is an integral element of the practice of *ziyarat* (*ziyorat*) — pilgrimage to holy places (*mazars*) (fig. 2). The tradition of visiting holy places exists all over the Muslim world, but perhaps nowhere does it play such an important role as in Central Asia, where it is one of the most important rituals and characteristic features of the local (regional) form of Islam. Here there is a wide diversity of types of *mazars* (the terms *ziyarat-gah* and *oston* are also used for objects of pilgrimage in some regions of Central Asia), — they can be the graves of Muslim righteous men (*awliya*¹, *khazrats*,

pirs and *shaykhs*) and prophets, and various natural objects (stones, springs, trees, sometimes entire mountains), connected by legends to the life and deeds of respected people who were famed for their piety. Many *mazars* were objects of pilgrimage in the pre-Islamic period. The rituals connected with performing the *ziyarat* often carry the traces of distant times. Undoubtedly, the tradition of tying pieces of fabrics at *mazars* also has pre-Islamic roots.

The ritual elements of the pilgrimage to *mazars* are mainly identical: people bring offerings to the spirit of the righteous man, perform prayer, slaughter sacrificial animals, and share a meal together. Most pilgrims leave various votive items at the *mazars*. They are a symbol of the appeal to the saint, a sign of the pledges made to him. Scraps of fabric have received the most widespread use as votive items. A Russian traveller describes the following picture: “according to their [local residents — N. T.] opinion, many graves in the steppes contain the remains of saints (avliya). They go to pray to them, read prayers over them, call on them, bring animals to them to sacrifice, which they eat themselves and then tie *rags, hair and ribbons* [my italics — N. T.] to the grass, bushes or stakes in the ground, believing that the scared souls dwell above their own bodies in happy places and that they come down to their graves if they are invoked”¹. Pilgrims invoke the spirit of the righteous man with the most diverse prayers: for granting health, for their descendants (usually for the son and heir), for happiness in the home, for a good harvest etc. There is also a whole range of “specialised” *mazars*, which give pilgrims hope, for example, that they will be healed of specific ailments. Many votive items are also “specialised”: for example, hanging toy cradles made of cloth near trees or bushes growing near the *mazars*, sometimes with a little chip of wood inside depicting a baby, naturally symbolises a request for children. At the same time, it is important to note that the pieces of fabric and ribbons can be used everywhere, and regardless of the nature of the request. Often, especially in mountainous regions, *mazars* were established in areas which were dangerous for travellers. In these cases, when requesting good luck, “the traveller tied a piece of cloth torn from his clothes to the *mazar* tree when walking or riding past the dangerous section of the path”².

Pieces of fabric or ribbons are called *latta* (*latte*), (literally “rag”, “piece”) or *latta-band* (fig. 3). The materials from which these votive items are made are very diverse, which evidently shows the lack of a symbolic meaning in the choice of fabric. Most of the *lattas* are scraps or cuts of cotton materials, which can primarily be explained by reasons of a practical nature, above all by the wide accessibility of this type of fabric. Pieces of fabric can be tied or hung on various objects, depending on the type of *mazar*. If the *mazar* is a tree, then the rags are tied to its branches.

¹ А. И. Левшин, *Описание киргиз-казачьих, или киргиз-кайсацких, орд и степей* (Санкт-Петербург, 1832), с. 47.

² Н. А. Кисляков, «О некоторых древних повериях таджиков долины реки Хинггу», *Краткие сообщения института истории материальной культуры* (Москва, 1960), с. 115.

¹ A. I. Levshin, *Description of the Kirgiz-Qazakh, or Kirgiz-Qaysak, Hordes and Steppes* (St. Petersburg, 1832), p. 47.

² N. A. Kislyakov, “On certain ancient beliefs of the Tajiks of the Khingoi River Valley”, *Kratkie soobsheniya institut istorii material'noi kultury* (Moscow, 1960), p. 115.

Лоскуты ткани или тряпичные ленты носят название *латта* (*латтэ*) (букв. «тряпка», «лоскут») или *латта-банд* (илл. 3). Материалы, из которых изготовлены эти votive предметы, весьма разнообразны, что, по всей видимости, свидетельствует об отсутствии смысловой нагрузки в выборе типа ткани. Большая часть *латта* представляет собою обрывки или отрезки хлопчатобумажных материй, что в первую очередь может быть объяснено причинами практического характера, прежде всего широкой доступностью этого типа тканей. Лоскуты ткани могут привязываться или навешиваться на различные объекты, в зависимости от типа *мазара*. В случае, если *мазаром* является собственно дерево, то тряпицы повязываются непосредственно на его ветви. Если же *мазар* представляет собой какую-либо постройку (могилу, надгробие, мавзолей и т.п.), то для указанной цели могут использоваться деревья и кустарники, расположенные поблизости или же особые шесты (*туги*), сооружаемые близ большинства мест паломничества. *Туг* (букв. «знамя», «штандарт») представляет собой высокий деревянный шест, верхнюю часть которого венчает наверху в виде раскрытой ладони (*панджа*) или полураскрытого бутона. Под наверху крепится короткая перекладина (длиной 50–70 см) с куском ткани чаще всего треугольной формы, пучком из конского волоса и иногда небольшими колокольчиками. В большинстве случаев эта ткань белого цвета, однако, на шиитских *мазарах* она бывает и красной. Как символы просьбы и мольбы, обращенной к духу праведника, к *тугу*, стоящему на его могиле, паломники во время *зийарата* привязывают не только лоскуты ткани, но также и свои поясные платки (*мийанбанд*, *бил-баг*).

Цветовая гамма *латта* весьма разнообразна, она включает в себя множество оттенков. Ткани могут быть как пестрыми, так и однотонными. С большой долей вероятности можно говорить о следующей закономерности — цветовая гамма votive тряпочек в равнинных районах несколько богаче, чем в горных. Определенно можно отметить доминирование белого цвета, наблюдаемое во всех районах Центральной Азии. Объяснение этого факта не в последнюю очередь следует искать в отнесении *мазаров* к сфере женской религиозности (см. ниже). Белый цвет обязательно присутствует и преобладает в женской обрядности, символизируя женское начало (схожей семантикой обладает также и синий цвет). Важное значение придается белому, как символу чистоты, добрых помыслов и пожеланий, искренности. Красный цвет, связанный с мужским началом, также широко распространен. В горных районах Памира палитра лоскутов тканей на *мазарах* по большей части ограничивается именно белым и красным цветами.

Необходимо отметить, что в силу целого ряда обстоятельств в условиях современной Центральной Азии посещение большинства *мазаров* (не только «женских») стало относиться к сфере женской религиозности. В еще большей степени это относится к традиции привязывания на *мазарах* лоскутов тканей, впрочем, как и вообще любых votive предметов. Это, по-видимому, изначально являлось прерогативой паломниц. Так, к примеру, в праздничные дни, в дни поминовения духов предков (четверг, воскресенье) к весьма популярному комплексу Кыз-Биби, расположенному в 30 километрах от Бухары,

стекается множество паломников. При этом мужчины заняты приготовлением пищи, а женщины совершают ритуал поклонения: зажигают свечи, оставляют мелкие деньги, рассыпают зерно, а также привязывают обетные тряпицы и носовые платки³.

Выбор ткани в качестве votive предмета во многом был обусловлен традиционным представлением о ткани и одежде как *части* человеческого существа (ср. обычай привязывать волосы — «вместилище индивидуальных особенностей человека»). Одежда, которой человек пользовался, «принимает в себя» часть его существа. Оставляя у *мазара* кусочек ткани, человек как бы оставался около святого места навсегда. Это было свидетельством паломничества и «залогом» просьбы, обращенной к святому, своеобразным жертвоприношением. Кроме того, издревле текстиль являл собой показатель достатка



Илл. / Fig. 2

и состоятельности. Он стоил дорого, составлял важную часть приданого или *махра* (выделяемого жене имущества). Таким образом, символическая передача частицы своего имущества в качестве своего рода дара духу святого является показателем выказываемого пиетета.

Рассматриваемая традиция демонстрирует удивительную живучесть. Споры о позволительности *зийарата* и связанных с этой практикой представлений и обрядов, велись в мусульманском мире фактически постоянно, и Центральная Азия не была исключением в этом плане. При этом следует отметить, что доводы противников этой традиции никогда не были особо популярны в этом регионе. Тем не менее, некоторые действия паломников подвергались осуждению и ограничению, как то:

If the *mazar* is a man-made object (grave, headstone, mausoleum etc.), then nearby trees and bushes can be used, or special poles (*tugs*) which stand near most places of pilgrimage. A *tug* (literally “banner”, “standard”) is a high wooden pole which is topped by an open palm (*panja*) or a half-open bud. Under this is a short crossbar (50–70 cm in length) with a piece of fabric, usually triangular in form, a bunch of horsehair and sometimes small bells. In most cases this fabric is white, but on Shiite *mazars* it may also be red. As a symbol of the request and prayer to the spirit of the righteous man, pilgrims do not just attach pieces of fabric to the *tug* on his grave, but also attach their waistbands (*miyanband*, *bil-bag*).

The colour spectrum of the *latta* is very diverse, and includes all kinds of shades. Fabrics can be both many-coloured and monochrome. With a high degree of probability,

one can talk of the following rule — the colour spectrum of votive rags in flat regions is somewhat richer than in mountainous regions. One can certainly notice the dominance of white in all regions of Central Asia. This fact can in many ways be explained by the attribution of *mazars* to the female sphere of religion (see below). The colour white is always present and predominates in women’s rituals, symbolising the female principle (the colour blue also has similar semantics). Importance is given to white as a symbol of purity, kind thoughts and wishes, and sincerity. The colour red, connected with the male principle, is also widespread. In the mountainous regions of the Pamirs, the colour of fabrics at *mazars* is mainly restricted to white and red.

It should be noted that because of a whole range of circumstances, in Central Asia today, a visit to most *mazars* (not just “female”) has begun to be part of the female sphere religion. To an even greater degree, this applies to the tradition of tying pieces of fabric at *mazars*, and in fact any votive items. This, evidently, was originally the prerogative of the female pilgrims. For example, on festive days, when the spirits of ancestors are commemorated (Thursday, Sunday), many pilgrims flock to the Qyz-Bibi complex 30 km from Bukhara. The men cook the food, while the women perform the ritual of worship: they light candles, leave small amounts of money, scatter grain, and also tie votive rags and handkerchiefs³.

The selection of fabric as a votive item was in many ways determined by the traditional idea of fabric and clothes as a *part* of the essence of a human being (compare the custom of tying hair — a “receptacle of the individual features of the person”). The clothes which a person wears “take on” a part of his essence. By leaving a piece of fabric at the *mazar*, a person stays, as it were, by the holy place forever. It was evidence of the pilgrimage and the “pledge” of the request to the holy person, a kind of sacrifice. Furthermore, since ancient times textiles were a sign of prosperity and opulence. They were expensive, and were an important part of a dowry or *mahr* (property given to the wife). Thus, the symbolic transfer of a piece of property as a kind of present to the spirit of the holy person is a sign of piety.

This tradition shows a surprising durability. Disputes on the permissibility of the *ziyarat* and the ideas and rituals connected with this practice went on almost constantly in the Muslim world, and Central Asia was no exception. At the same time, it should be noted that the arguments made by opponents of this tradition were never very popular in this region. Nevertheless, certain acts by pilgrims were condemned and restricted, such as: sacrificial feasts, cooking and eating food at the *mazars*, lighting candles, lamentations and wailing, invoking the spirit of the righteous man to make requests, rubbing dust from the *mazar* on the face etc. Considerable criticism also came from the customs of placing *tugs* at *mazars*, and hanging votive rags. Among Muslim figures who reject the *ziyarat*, theologians predominated who did not accept innovations and adoptions, and fought for a return to the norms of original Islam. A smaller category of critics consisted of supporters of Islamic rationalist schools, who did not protest against innovations, but against “superstition” as such.

A rather different situation arose after the Central Asian territories became part of the Soviet state. A special attitude to *ziyarat*s from the religious administration was always seen during the years of Soviet power, especially in the period after the end of the Second World War, when the Committee for affairs of religious cults wrote special letters demanding for the Central Asian Religious Administration of Muslims to “join in the efforts of the Party and Government to combat harmful surviving customs”⁴. A large number of customs, ceremonies and rituals of a “non-shariat” nature were declared harmful, among which the practice of *ziyarat* virtually occupied first place. However, despite the constant attempts to give *ziyarat* “illegal” status and in contradiction of the norms of Islam, this tradition and attendant ritual was preserved, and continues to flourish to this day.

³ Е. Г. Некрасова, «Кыз-Биби», *Ислам на территории бывшей Российской Империи*, сост. и отв. редактор С. М. Проzorov, вып. 3 (Москва, 2001), с. 60.

³ E. G. Nekrasova, “Qyz-Bibi”, *Islam on the Territory of the Former Russian Empire*, compiled and edited by S. M. Prozorov, part 3 (Moscow, 2001), p. 60.

⁴ B. Babajanov, “SADUM”, *ibid.*, part 4 (Moscow, 2003), p. 70.

жертвенные угощения, приготовления пищи и застолья на *мазарах*, возжигание свечей, причитания и плач, взывания с просьбами к духу праведника, растирание по лицу пыли с *мазара* и т.д. Немало критики вызывали и обычаи установки на *мазарах тугов*, и развешивание вотивных тряпочек. В среде мусульманских деятелей, порицавших *зийарат*, преобладали богословы, не принимавшие новшеств и заимствований, ратовавшие за возвращение к нормам изначального ислама. Менее многочисленную категорию критиков составили сторонники исламских рационалистических течений, протестующие не против новшеств, а против «суеверия» как такового.

Несколько иная ситуация сложилась после того, как центральноазиатские территории вошли в состав Советского государства. Особое отношение к *зийарату* со стороны духовного руководства в годы советской власти наблюдалось всегда, особенно в период после окончания Второй Мировой войны, когда Комитет по делам религиозных культов специальными письмами потребовал от Среднеазиатского Духовного Управления Мусульман «включиться в усилия Партии и Правительства по борьбе с вредными пережитками»⁴. Пережитками объявлялся обширный комплекс обычаев, обрядов, ритуалов, поверий, носящих «нешариатский» характер, среди которых практика *зийарат* занимала едва ли не главное место. Однако, несмотря на постоянные попытки придать *зийарату* статус «незаконности» и несоответствия нормам ислама, эта традиция и сопутствующий ей ритуал сохранялась и продолжает успешно существовать в наши дни.

Сегодня вместе с фрагментами тканей на ветвях можно видеть и листочки бумаги, записки (илл. 4). Кусочек ткани – это часть моего «Я», так что же такое ТКАНЬ?

Иллюстрации:

Илл. 1. Катта-Лангар, 2005.

Илл. 2. Неподалеку от Маргелана, 2006.

Илл. 3. Неподалеку от Маргелана, 2006.

Илл. 4. Неподалеку от Маргелана, 2006.

Today, along with fragments of fabric on branches, one can also see pieces of paper (fig. 4) and notes. A piece of fabric is part of myself, so what is FABRIC?

Illustrations:

Fig. 1. Katta-Langar, 2005.

Fig. 2. In the Marghelan area, 2006.

Fig. 3. In the Marghelan area, 2006.

Fig. 4. In the Marghelan area, 2006.

Илл. / Fig. 3



Илл. / Fig. 4



⁴ Б. Бабаджанов, «САДУМ», *ibid.*, вып. 4 (Москва, 2003), с. 70.

«Цвет благороднейший»

(о цветовых пристрастиях Центральной Азии)

"The Most Noble Colour"

(colour preferences of Central Asia)

«Кто видел, после длинного пути
через пустыню песков,
цвет Аральского моря, тот,
наверно, подивился его бирюзе,
такой специфичной, что она даже
перестает характеризовать воду.
И после этого, когда столкнешься
с человеческой бирюзой куполов и
стен самаркандских и ташкентских
мавзолеев, то поражаешься мудрости
человека, так же тонко, как в природе,
разрешившего выход из однообразия пустыни».
Кузьма Петров-Водкин, «Цвет»

«Он полагал, что тон его разговора с мадам
изменился с тех пор, как мебель ее кабинета
стала другого цвета:
кармазинового вместо синего».
И. В. Гёте, «К учению о цвете»

С далекой древности и до наших дней, цвета были и остаются своеобразным языком человечества. Цвет и цветовой символизм всегда самым тесным образом были связаны с религией, магией и алхимией, играли исключительно важную роль в геральдике, архитектуре, мифологии, фольклоре, традиционном costume. Язык цветов был известен древней Индии и Китае, Вавилоне и Египте, Греции и Риме, Центральной Азии и Америке. Давно замечено, что цвет особым образом влияет на человека, его душевное настроение и эмоции. В современной медицине существует отдельное направление — цветотерапия. О лечебных свойствах цвета было известно еще в древности. Любопытную историю, связанную с цветом рассказывает К. С. Петров-Водкин в своей книге «Пространство Эвклида»: «В Константинополе, в северной Африке, до сей поры сохранился Голубой город. Историю его я узнал от образованных арабов. В семнадцатом веке местный правитель заболел странной формой удрученного состояния, сделавшей кошмарной его жизнь. Чтоб развлечь себя, этот бей прибегал то к жестоким расправам над подданными (в Константинополе одна из скал, примыкающая к дворцу, носит название "Скалы жен", с которой швырялись заподозренные больным беем в неверности женщины его гарема), то ипохондрик-тиран отдавался благотворительности, то бросался в корсарские авантюры, то к врачам и знахарям, но ничто не помогало осилить болезнь».

Среди пленников бей случился один врач, который принял оригинальное лечение. Под его руководством комната правителя была окрашена в синий цвет, и мебель и все, по возможности, предметы, находившиеся в ней, приведены были к этой расцветке. В этой комнате больной начал чувствовать себя лучше; тогда было решено



"Those who saw after a long trip
through the desert sand the colour of Aral See,
were surprised by its azure colour so unusual
that it cannot be associated with water any more.
And then seeing the handmade azure of Samarqand
and Tashkent shrine cupolas and walls
one cannot but be overwhelmed by human wisdom
that found escape from monotony of the desert
with the same finesse as the nature did".
Kuzma Petrov-Vodkin, *Colour*

"Pretendoit, que son ton de conversation
avec Madame etoit change depuis qu'elle avoit
change en cramoisi le meuble de son cabinet qui etoit
bleu".

J. W. Goethe, *Zür Farbenlehre*

Since the very old times colours have been used as a kind of language. Colour and colour symbolism have always been connected with religion, magic and alchemy, played significant role in heraldry, architecture, mythology, folklore and traditional costume. Colour language was well-known in ancient India and China, Babylon and Egypt, Greece and Rome, Central Asia and America. As it was noted long ago colours can affect people, their moods and emotions. There is a particular branch of modern medical science called colour therapy. Medical properties of colours were recognized in remote ages. In his book "Euclidian Space" Kuzma Petrov-Vodkin tells an amusing story about colours: "In Constantina, Northern Africa, there still exists Blue City. I learned its history from educated Arabs. In 17th century a local governor fell ill with strange form of depression which turned his life into a nightmare. Trying to cure himself the bey took to mercilessly killing his subjects (in Constantina one of the cliffs adjoin the palace is called 'Wives cliff' — bey's wives suspected of being unfaithful were thrown down from its top) or devoted himself to charity, rushed into pirate adventures or turned to doctors and sorcerers seeking for help but nothing could ease his suffering.

Among the bey's prisoners there was a doctor who decided to use an original method. Under his guidance the bey's room was coloured in blue — all the furniture and other objects. The sick bey felt better when staying in this room so it was decided to colour the whole palace in blue. The result was incredible — the bey recovered completely and wishing to share this blessing with his subjects ordered to follow the colour therapist's advice and colour the city in blue hues.

In the blue bey's city the sky seems heavy in contrast with bright azure of the buildings. In its streets one does not feel suppressed by the heat, movements are light and easy and thoughts — clearer"¹.

¹ K. S. Petrov-Vodkin, *Euclidian Space* (St. Petersburg, 2000), p. 521.

окрасить в синее весь дворец. Эффект оказался удивительным: бей вошел в норму, и, чтоб своим подданным доставить возможность пользоваться таким благом, он повелел, чтоб весь город был окрашен по рецепту врача-цветолечителя в синюю гамму.

В городе голубого бея небо кажется тяжелым по контрасту с чистой синевой зданий. Среди его улиц испытываешь легкость в движениях, не чувствуешь удручения от жары, и четче, яснее думается в его расцветке»¹.

Каждая нация имеет свои собственные цветовые пристрастия — знатоку достаточно бывает увидеть определенные сочетания цветов, чтобы определить этническую принадлежность того или иного предмета материальной культуры.

Всякий, кому довелось бывать когда-либо в Центральной Азии, не мог, конечно, не отметить броского, привлека-



ющего внимания богатства цвета и красок — в одежде и предметах декоративно-прикладного искусства, архитектуре, ювелирных украшениях, книжных миниатюрах. На весь мир знамениты центральноазиатские ткани, которые местные жители называют *хафтранги* (букв. «семицветные»). Издревле как на востоке, так и на западе высоко ценились драгоценные камни, среди которых наиболее популярны были красные рубины, имевшие специальное название *румmani*. Недаром в персоязычной поэзии было широко распространено сравнение губ красавицы с драгоценным камнем — *ла'л-и Бадахшан*, в переводах, как правило, — Бадахшанский лал (добывался в Бадахшане). Эти камни ценились за яркий, насыщенный цвет и блеск, существовало поверье, что некоторые из них способны светиться в темноте. Жемчуг также классифицировался согласно цвету. Например, так называемый «шахский» (перс. *шахвар*) отличался чистым белым тоном, в то время как менее ценные камни имели «медный» (перс. *нухаси*) оттенок. Особое значение придавалось блеску жемчуга, о чем можно судить по эпитетам, дававшимся ему — «звезда» (ар., перс. *наджм*), «освещающий ночь» (перс. *шаб-афруз* или *шаб-чираги*)².

Замечательным примером использования цвета могут служить центральноазиатские керамические изделия, как современные, так и старинные. В гончарном производстве предпочтение отдавалось сочетанию синего и белого, либо желтого, зеленого и коричневого цветов.

Цветовое решение, декор, отделка на протяжении многих столетий являлись и являются основной объединяющей особенностью мусульманской архитектуры Центральной Азии. По словам Эттинггаузена, использование цвета в архи-

тектуре есть совершенно особое, уникальное достижение мусульманской культуры³. Яркие изразцы и мозаика, как правило, голубого, бирюзового и белого цветов, часто с золотом, использовались для украшения как наружной части мечети, так и ее внутреннего убранства.

Золотые, рубиново-красные бирюзовые краски сближают рукописи, созданные в Центральной Азии, с предметами ювелирного искусства. Большинство ранних рукописей отличаются ограниченной цветовой палитрой — черные, либо темно-коричневые чернила на белом или светлом фоне, как правило, зеленые или красные орфографические знаки и, наконец, элементы декора золотистого, по преимуществу, цвета. Однако с течением времени рукописные книги становятся все более красочными, добавляются белый, синий и другие цвета. В XV столетии, возникла новая техника крашения бумаги, при которой стали при-



меняться те же самые красители, что и при производстве тканей. Яркие, насыщенные цвета являются одной из отличительных особенностей центрально-азиатских миниатюр. Как писал по поводу одной рукописи поэм Низами Л. Биньон: «...все перенесено в странный светящийся мир, поскольку [художник] даже и не пытается передать свет и тени в природе; каждый предмет сверкает отдельно, как драгоценный камень. Ибо обыденное видение обычного человека заменено видением, в котором мир — это мир славы и блеска, дочиста омытый магическим светом, спящий своими красками»⁴.

Многочисленные памятники письменности и архитектуры, предметы искусства и материальной культуры свидетельствуют о существовании в Центральной Азии сложной системы цветопостроений. Вероятно, самое древ-

Each nation has its own colour preferences. An expert can attribute an object to a certain culture by just having a look at particular colour combination.

Anyone who has ever been to Central Asia could not but notice rich variety of engaging exuberant colours in clothes and objects of applied and decorative art, architecture, jewellery and book miniatures. Central Asian textiles called *haftrangi* (lit. “sevencoloured”) are well-known all over the world. Eastern as well as western people have always treasured gems. Red rubies were especially popular and were given special name *rummani*. It is not a coincidence that Persian poets often compared a beauty lips with precious stone — *la'l-i Badakhshan*. These gems had extremely high value due to their rich and vivid colour and brilliance. They were even believed to shine in the dark. Pearls were also ranked according to their colour. For example so called “shah



pearl” (Pers. *shahwar*) acquired its high value because clear white colour while less valuable gems had “brassy” tone (Pers. *нухаси*). Special attention was paid to pearl’s brilliance as one can conclude from such epithets as “star” (Arab., Pers. *najm*) or “lightening the night” (Pers. *shab-afruz* or *shab-chiragi*)².

One of the remarkable examples of colour use is represented in Central Asian ceramics, both ancient and modern. Preferable colour combinations for pottery were white and blue or yellow, green and brown.

For many centuries colour scheme, decoration and ornaments had been the main unifying trait of Muslim architecture in Central Asia. According to Ettinghausen the use of colour in architecture is a unique achievement of Muslim culture³. Bright-coloured tiles and mosaic (usually in blue,

turquoise and white, sometimes with addition of gold) were used to decorate both exterior and interior of mosques.

Golden, ruby-red and turquoise turn Central Asian manuscripts into works of art. In most early manuscripts colour palette is rather poor — black or dark-brown ink on white or pale background, green or red orthographic signs and finally ornamental elements usually in gold. But as the time passed manuscripts became more and more colourful, introducing white, blue and other hues. The 15th century saw a new paper dying technique that allowed using the same dye-stuff as in textile manufacturing. Deep vivid colours became one of the most distinguishing features of Central Asian miniatures. Laurence Binyon thus described a manuscript of Nizami poems: “...everything is transferred into a strange luminous world and as [the painter] does not try to render natural light and shadows every object is shining separately



as a jewel. For common perception of an ordinary man is substituted with the vision of the world full of glory and brilliance, washed with magic light and dazzling with its colours”⁴.

Numerous written records, buildings, objects of art and other artefacts give us evidence of complex colour system adopted in Central Asia. Perhaps the first description of Iran colour symbolism was given by Herodotus: “...[Median king] built large and strong walls, those which are now called Agbatana, standing in circles one within the other... the circles are in all seven in number. And within the last circle are the royal palace and the treasure-houses... and of the first circle the battlements are white, of the second black, of the third crimson, of the fourth blue, of the fifth red: thus are the battlements of all the circles coloured with various tints, and the two last have their battlements one of them overlaid with silver and the other with gold”⁵. This ancient colour-numerical symbolism can be found with some changes in the famous works of classic Persian literature.

The idea of seven colours play significant role in the Nizami poem “Seven Beauties”. After accomplishing many feats legendary governor Bahram Gur found seven beautiful brides, whose portraits he had seen in the fabulous castle of Khawarnaq. At his command each princess was given a pavilion with cupola coloured to correspond to the *keshvar* (i. e. region or province) she came from as well as a planet and day of the week:

“Astrologer has decided upon the colour of each cupola According to the nature (*mizaj*) of each planet”⁶.

Princesses tell Bahram Gur stories matching planets “nature” and colour. Nizami gives the following scheme of

¹ К. С. Петров-Водкин, *Пространство Эвклида* (Санкт-Петербург, 2000), с. 521.

² Mohammad b. Mohammad Nasir al-Din Tusi, *Tansuk-nama-ye il-kani*, ed. by M.-T. Modarres Razawi (Tehran, 1348/1969), pp. 88–94.

³ См.: R. Ettinghausen, “The man-made setting: Islamic art and architecture”, *The World of Islam*, ed. by B. Lewis (London, 1976), p. 69.

⁴ Цит. по: А. Е. Бертельс, *Художественный образ в искусстве Ирана* (Москва, 1997), с. 322. См. также L. Binyon, *The Poems of Nizami, Described by Laurence Binyon* (London, 1928), p. 8.

⁵ Mohammad b. Mohammad Nasir al-Din Tusi, *Tansuk-nama-ye il-kani*, ed. by M.-T. Modarres Razawi (Tehran, 1348/1969), pp. 88–94.

⁶ See: R. Ettinghausen, “The man-made setting: Islamic art and architecture”, *The World of Islam*, ed. by B. Lewis (London, 1976), p. 69.

⁴ Quoted by A. E. Berthels, *Artistic Concept in the Art of Iran* (Moscow, 1997), p. 322. Also see L. Binyon, *The Poems of Nizami, Described by Laurence Binyon* (London, 1928), p. 8.

⁵ Herodotus, *Histories*, transl. by G. C. Macaulay, I (New York, 2004), p. 98.

⁶ Transl. from Berthels, *op. cit.*, p. 307.

нее описание цветовой символики Ирана встречается еще у Геродота: «... [мидийский царь] велел возвести большие крепкие стены, теперь носящие название Акбатан, причем одна стена кольцом замыкалась в другой. Акрополь был устроен так, что одно кольцо возвышалось над другим только своими зубьями... Всех колец-стен было семь, в последнем из них помещались царский дворец и сокровищницы... Зубцы первой снаружи стены белые, второй черные, третьей ярко-красные, четвертой голубые, пятой цвета сурика. Так покрашены краской зубья на пяти стенах. Одна из двух последних стен имеет зубцы посеребренные, а другая позолоченные»⁵. Описанная выше древняя цвето-числовая символика, позднее с некоторыми изменениями нашла свое отражение в знаменитых произведениях классической персидской литературы.

Тема семи цветов является центральной и в знаменитой поэме Низами «Семь красавиц». Легендарный древний правитель Бахрам Гур, совершив множество подвигов, добывает себе в невесты семь красавиц, изображения которых он видел в сказочном замке Хаварнак. Согласно его повелению, для каждой из царевен возводится павильон, цвет купола которого соответствует *кешвару* (т. е. области земли), из которого она родом, а также планете и дню недели:

«Цвет каждого купола звездочет установил по аналогии с темпераментом (*мизадж*) планеты»⁶.

Царевны рассказывают Бахрам Гуру притчи, соответствующие «темпераменту» планеты и цвету, с ней связанному. Низами приводит следующую схему соответствий цветов, планет и дней недели: «Суббота, цвет купола — условно — черный, обозначенный словом *мишкин*... Планета — символ этого цвета и этого дня — Сатурн. *Иклим*, или *кешвар*, — Индия (Восток). Воскресенье, цвет купола — желтый (*зард*), планета — Солнце. *Иклим* — Чин (условно Восточный Туркестан и Китай). Понедельник, цвет купола — зеленый, планета — Луна. *Иклим* — Хорезм. Вторник, цвет купола — красный, планета — Марс. *Иклим* — Саклаб, «страна славян», северо-запад. Среда, купол цвета бирюзы (*пируза*), т. е. синий или голубой... Планета Меркурий. *Иклим* — Магриб. Четверг, купол — сандалового дерева (*сандали*), планета — Юпитер, *иклим* — снова Чин. Пятница — белый цвет, планета Венера, *иклим* — Иран»⁷. Зафиксированная здесь древняя традиция оказалась достаточно устойчивой — в популярной энциклопедии XIV в. к приведенным выше соответствиям цветов, дней недели, цветов одежды и планет, автор добавляет также и соответствия пророков и металлов. В результате получается следующая схема: черный — Сатурн — Адам — свинец; желтый — Солнце — Нух (Ной) — железо; зеленый — Луна — Ибрахим (Авраам) — олово; красный — Марс — Муса (Моисей) — золото; синий — Меркурий — Давид (Давид) — медь; сандаловый цвет — Юпитер — ртуть — Иса (Иисус); белый — Венера — серебро — Мухаммад⁸.

Системы цветовых соответствий, относящиеся, как мы видели, к древним, доисламским представлениям, вошли позднее (получив иную интерпретацию), вместе с утверждением ислама в качестве господствующей религии, в мифологическую и философскую картину мира, созданную в рамках новой религии. В мусульманской книжной культуре цвет и его символические значения продолжали и продолжают играть весьма важную роль. Так, ученый и философ XIX в. Карим-хан Кирмани приводит в своем трактате целую космологическую картину, в которой семь цветов соответ-

ствуют семи уровнями мироздания. Белый — мир разума, желтый — мир духа, зеленый — мир души, красный — мир природы, серый — мир материи, темно-зеленый — мир образов, черный — мир материального тела⁹. Мусульманская традиция сохранила предание: «Бог сотворил трон из четырех столпов: красный свет, чрез каковой красный цвет становится красным, зеленый свет, чрез каковой зеленый цвет становится зеленым, желтый свет, чрез каковой желтый цвет становится желтым, белый свет, от какового происходит белизна»¹⁰. Согласно другому преданию, Бог, удовлетворяя просьбу Адама, спустил на землю один из райских шатров, опорой которого служил столб из красного гиацинта, колышки были из золота желтого цвета, а веревки, связывающие центральный столб и колышки были окрашены в фиолетовый цвет. Райский шатер символизировал божественный трон, а красный столб — божественное откровение, связывая, таким образом, небо и землю, свет и тьму¹¹. Еще на раннем этапе истории в исламе сформировалось представление о Божественном престоле (троне), зафиксированное в Коране: «Трон Его объемлет небеса и землю, и не тяготит Его охрана их, — поистине, Он — высокий, великий!» (2:256)¹². Согласно более поздней традиции, Престол покоится на четырех столпах окрашенного света, которым соответствуют четыре архангела, наиболее близких к Богу: столп белого цвета — архангел Исрафил, столп желтого цвета — архангел Михаил, столп зеленого цвета — архангел Азраил и, наконец, столп красного цвета — архангел Джабраил. Последний столп в свою очередь характеризуется четырьмя первоэлементами: огонь (ему соответствует красный цвет), воздух (желтый), вода (синий), земля (черный). В шиизме четыре *имама* ассоциируются с четырьмя цветами: сокрытый *имам* (т. е. двенадцатый *имам*) — белый цвет, первый *имам* ('Али б. Аби Талиб) — желтый цвет, второй *имам* (Хасан б. 'Али) — зеленый цвет, третий *имам* (Хусайн б. 'Али) — красный цвет¹³. С происхождением такого символизма связаны многочисленные легенды. Так, согласно одной из них Хасан и Хусайн, будучи еще в юном возрасте, попросили своего дедушку, пророка Мухаммада подарить им новые одежды. Исполняя их желание, с неба явились два пояса белого цвета. Однако Хасан и Хусайн сказали, что не удовлетворятся до тех пор, пока эти пояса не будут окрашены в те цвета, которые они пожелают. Хасан попросил, чтобы его пояс был зеленым, словно жемчуг, а Хусайн захотел пояс цвета красного рубина. На помощь пришел архангел Джабраил и их желание было удовлетворено. Затем, когда Пророк стал выражать радость по поводу этого, архангел залился слезами, и когда Мухаммад спросил его отчего, то Джабраилу не оставалось ничего иного, как поведать о несчастной судьбе *имамов* — Хасан будет отравлен, а Хусайн падет от рук убийц. Добавим к этому, что, согласно некоторым шиитским преданиям, Пророк одел Хусайна в платье, сотканное из волос Джабраила. По другой традиции, замок, место обитания Хасана в раю, — изумрудно-зеленого цвета, а Хусайна — рубиново-красного¹⁴.

В мусульманском мистицизме цветовой символизм получает дальнейшее развитие. Так, в основе системы известного суфия, представителя *тариаката* кубравиййа, Ала ад-Даула Симнани, лежит идея о совершенствовании души, проходящей на этом пути семь стоянок (араб. *макам*), каждой из которых покровительствует один из семи пророков — Адам, Нух, Ибрахим, Муса, Давид, 'Иса, Мухаммад. По достижении каждой из них, суфий созерцает световые завесы, окрашен-

planet and colour correlation: "Saturday — cupola colour is presumably black, denoted by the word *mishkin*. Planet symbolizing the colour and the day is Saturn. *Iqlim* or *keshvar* is — India (East). Saturday — cupola colour is yellow (*zard*), its planet is the Sun and its *iqlim* is Chin (the region of East Turkistan and China). Monday — cupola colour is green, its planet is the Moon, its *iqlim* — Khorezm. Tuesday — cupola colour is red, its planet is Mars, its *iqlim* — Saklab, "Slav country", Noth-West. Wednesday — cupola colour is turquoise (*piruza*), i. e. blue or azure, its planet is Mercury, its *iqlim* is Maghrib. Thursday — sandalwood cupola, the planet is Jupiter, its *iqlim* is also Chin. Friday — cupola colour is white, its planet is Venus and its *iqlim* is Iran"⁷. The ancient tradition described here proved to be very stable — in the popular encyclopaedia of the 14th century the author adds to the associability of colour, planet, clothes colour and day of the week the parallel to prophets and metals. Thus we have the following scheme: black — Saturn — Adam — lead, yellow — the Sun — Nuh (Noah) — iron, green — the Moon — Ibrahim (Abraham) — tin, red — Mars — Musa (Moses) — gold, blue — Mercury — Daud (David) — copper, sandalwood — Jupiter — mercury — 'Isa (Jesus), white — Venus — silver — Muhammad⁸.

The systems of colour associations referring as we can see to the ancient, pre-Islamic beliefs, later with establishment of Islam as dominating religion became integral part of mythological and philosophic concept of the world within the framework of the new religion. In Muslim literature colours and their symbolic meanings had played and kept playing significant role. For example, Karim-khan Kirmani, scholar and philosopher of the 19th century, in his treatise outlines a cosmologic picture of the world in which seven colours correspond to seven levels of the universe. White is the world of mind, yellow is the world of spirit, green is the world of soul, red is the world of nature, grey is the world of matter, dark-green is the world of images, black is the world of physical body⁹. There is a Muslim tradition that says: "God created a throne of four pillars: red light that turns red colour red, green light that turns green colour green, yellow light that turns yellow colour yellow, white light that turns white colour white"¹⁰. According to another tradition fulfilling Adam's plea God sent to Earth one of paradise pavilions with the central post made from red hyacinth, with pegs made of yellow gold and ropes tying central post and pegs coloured in purple. The paradise pavilion symbolized God's throne, red post — the Divine Afflatus, thus connecting heaven and earth, light and darkness¹¹. In the earliest period of its history Islam created the idea of Divine Throne that was recorded in the Qur'an: "His Throne comprises the heavens and earth; the preserving of them oppresses Him not; He is the All-high, the All-glorious" (2:256)¹². In the later practice the Throne is based on four pillars of coloured light corresponding to four archangels most close to God — white pillar represents archangel Israfil, yellow pillar — archangel Mikail, green pillar — archangel Azrail and finally red pillar — archangel Jabrail. The last pillar in its turn is characterized by four elements — fire (red colour), air (yellow), water (blue) and earth (black). In Shiism the Absent *imam* (i. e. the twelfth *imam*) is white colour, first *imam* (Ali b. Aби Talib) — yellow colour, second *imam* (Hasan b. Ali) — green colour, the third *imam* (Husayn b. 'Ali) — red

colour¹³. The origin of the symbolism is explained in various legends. According to one of them young Hasan and Husayn asked their grandfather, the Prophet Muhammad, to give them new clothes. Fulfilling their wish two sashes were sent from the sky. But Hasan and Husayn would not be satisfied until the sashes were dyed in the colour they liked. Hasan wanted his sash to be green as pearl and Husayn preferred the colour of red ruby. Archangel Jabrail came to rescue and granted their wish. Then as the Prophet rejoiced archangel burst into tears and when asked about the reason of his grief he could not but tell everything about the unhappy fate of the *imams* — Hasan would be poisoned and Husayn would be killed by an assassin. Let us mention that according to other Shiite tales the Prophet dressed Husayn in clothes made from Jabrail's hair. Another legend claims that in paradise Hasan lives in emerald-green castle and Husayn — in ruby-red one¹⁴.

In Muslim mysticism the tradition of colour symbolism was further developed. Thus the system of Ala al-Dawla Simnani, famous Sufi, representative of Kubrawiyya *tariqa*, is based on the concept of soul perfection when a soul on its way passes seven staging locations (Arab. *maqam*) patronized by seven prophets — Adam, Nuh, Ibrahim, Musa, Daud, 'Isa and Muhammad. Upon reaching each location Sufi watches a veil of light coloured in various colours that indicate a level of soul perfection. Simnani has the following colour system — first stage patronized by Adam is dark-grey bordering with black, the second stage patronized by Nuh is dark blue. At the next stage patronized by Ibrahim a mystic watches red light. Musa patronizes the next stage coloured in white. The next one is yellow and patronized by Daud. The sixth stage patronized by 'Isa is shining black (Arab. *aswad nurani*) and the last one is brilliant green, the colour of emerald and its patron is Muhammad¹⁵. It is remarkable Sufis were called *kabud-pushnan*, i. e. "dressed in blue", supposedly because they wore blue clothes. There are different explanations of the habit one of them claiming that the colour of a mystic's clothes corresponded to his accomplishments on the mystic path and thus represented the colour he mused over during the rite time. So taking into consideration colour system of Najm al-Din Razi or Simnani one can come to the conclusion that blue clothes indicated the beginning of a Sufi soul perfecting path. This explains the cutting observation of Hafiz about the Sufi who had taken to wear blue *khirqa*: should we consider them as people who were unable to move further than the first stages of spiritual life¹⁶? It should also be mentioned that Ruzbikhani Shirazi called his teacher *pir-i gulrang* (lit. "rose coloured *pir*") distinguishing him from those wearing blue and indicating a tradition to change clothes colour according to a mystic's position and the level of his mystic accomplishments. This practice is also described by Najm al-Din Kubra. In his work *Adab al-muridin* he says that black and blue clothes were to be worn when a mystic was passing staging post of "lower soul" (Arab. *nafs ammara*), higher position is indicated by azure *khirqa*¹⁷.

Along with the mentioned colour systems every single colour has symbolic meaning. Semantic of the white colour is easily derived from Qur'an where it is associated with such concepts as virtue and honour: "Then We sent, after them, Moses with Our signs to Pharaoh and his Council, but they did them wrong; so behold thou, how was the end of the workers

⁵ Цит. по Геродот, *История в девяти книгах*, II (Москва, 1888), с. 54.

⁶ Цит. по Бертельс, *op. cit.*, с. 307.

⁷ Цит. по *ibid.*, сс. 306–307. Аналогичную систему приводит Бирюни в своем трактате *Китаб-и тафхим*. See: Abu Rayhan Mohammad Biruni, *Kitab al-tafhim le awa'el sena'at al-tanjim* (The Book of Instruction in the Elements of the Art of Astrology), ed. and transl. by R. R. Wrights (London, 1934), pp. 240–241, 396–406.

⁸ Шамс ад-дин Мухаммад б. Махмуд Амуди, *Нафис ал-фунун фи араис ал-уяун* (Техран, 1379), II, сс. 293–294.

⁹ H. Corbin, "The realism and symbolism of colours in Shiite cosmology (according to the 'Book of the Red Hyacinth' by Shaykh Muhammad Karim-Khan Kirmani)", *Temple and Contemplation*, transl. by Ph. Sherrard (London, 1986), p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹¹ Corbin, "La configuration de temple de la Ka'ba comme secret de la vie spirituelle", *Eranos Jahrbuch* (Zurich, 1966), pp. 110–114; Ш. М. Шукуров, «Шан-наме» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция (Москва, 1983), сс. 127–128.

¹² Здесь и далее Коран в переводе И. Ю. Крачковского.

Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН

http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/06/oriental_dreams/

© МАЭ РАН

¹³ Corbin, "The realism and symbolism...", p. 42

¹⁴ *Ibid.*, pp. 43–44.

⁷ Transl. from *ibid.*, pp. 306–307. The same system is presented by Biruni in his work *Kitab-i tafhim*. See: Abu Rayhan Mohammad Biruni, *Kitab al-tafhim le awa'el sena'at al-tanjim* (The Book of Instruction in the Elements of the Art of Astrology), ed. and transl. by R. R. Wrights (London, 1934), pp. 240–241, 396–406.

⁸ Shams al-Din Muhammad b. Mahmud Amuli, *Nafais al-funun fi arais al-uyun* (Tehran, 1379), II, pp. 293–294.

⁹ H. Corbin, "The realism and symbolism of colours in Shiite cosmology (according to the 'Book of the Red Hyacinth' by Shaykh Muhammad Karim Khan Kirmani)", *Temple and Contemplation*, transl. by Ph. Sherrard (London, 1986), p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹¹ Corbin, "La configuration de temple de la Ka'ba comme secret de la vie spirituelle", *Eranos Jahrbuch* (Zurich, 1966), pp. 110–114; Ш. М. Шукуров, «Шан-наме» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция (Москва, 1983), сс. 127–128.

¹² Hereinafter we use translation ¹³ *Ibid.*

¹³ Corbin, "The realism and symbolism...", p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 43–44.

¹⁵ Berthels, *op. cit.*, pp. 301–302.

¹⁶ Corbin, *The Man of Light in Iranian Sufism*, transl. by N. Pearson (New York, 1978), p. 157.

ные различными цветами, каковые являются показателем степени его духовного совершенства. Система цветовых видений у Симнани выглядит следующим образом: первая ступень — ей покровительствует Адам, имеет темно-серый, переходящий в черный цвет; вторая, покровитель которой Нух, синего цвета; по достижении следующей ступени, которой покровительствует Ибрахим, мистик созерцает красный свет; Муса покровительствует следующей ступени белого цвета; следующей соответствует желтый цвет и покровитель Дауд; шестая ступень, которой покровительствует 'Иса, сияющего черного цвета (ар. *асвад нуруни*); и последняя, седьмая — сверкающего зеленого цвета, цвета изумруда и ей покровительствует Мухаммад¹⁵. Интересно, что суфии нередко называли *кабуд-пушан*, т. е. «одетые в синее», по всей вероятности по причине синих одеяний, которые те носили. Существуют различные объяснения этого обычая. Согласно одному из них, цвет одежды мистика соотносился со степенью его совершенства на мистическом пути, и соответствовал, таким образом, тому цвету, каковой он созерцал во время радений. Таким образом, если принять во внимание системы символики цвета Наджим ад-Дина Рази или Симнани, можно отметить, что синие одежды указывали на то, что носящий их суфий находится в начале пути духовного совершенствования. Отсюда, кстати, и язвительное высказывание Хафиза, заметившего о тех суфиях, которые установили обычай носить *хирку* синего цвета, — следует ли их полагать за людей, каковые так и не ступили дальше первых этапов в своей духовной жизни¹⁶? Можно еще добавить, что Рузбихан Ширази называет своего учителя *пир-и гулранг* (букв. «пир цвета розы»), противопоставляя его тем, кто носит синие одежды, и тем самым указывает на обычай менять цвет одежды мистика в соответствии с его положением или степенью продвижения на мистическом пути. Эта практика описана также Наджим ад-Дином Куброй. В своей работе «Адаб ал-муридин» он пишет, что одежды черного и синего цвета должно носить в том случае, когда мистик преодолевает стоянку «низшей души» (ар. *нафс аммара*); более высокое положение этот автор связывает с ношением *хирки* голубого цвета¹⁷.

Наряду с перечисленными выше системами соответствий различных цветов, каждый цвет, взятый в отдельности, имеет свое символическое значение. Семантика белого цвета вполне очевидна из Корана, где он связывается с такими понятиями как добродетель и благородство: «Потом послали Мы после них Мусу с Нашими знамениями к Фирауну и его знати, но они неправедно поступили с ними. Посмотри же, каков был конец распутников! И сказал Муса: “О Фираун! Я — посланник Господа миров. Должно говорить мне об Аллахе только истину. Я пришел к вам с ясными знамениями от вашего Господа. Отправь же со мной сынов Исраила!” Он сказал: “Если ты пришел со знамением, то доставь его, если ты из правдивых”. И бросил он свой жезл, и вот, это — явно змей. И вынул он свою руку, и вот, она — бела для смотрящих» (7:101–105). «Белая рука» становится символом пророческой силы, а также силы любви и, соответственно, изменения посредством этой силы, о чем достаточно свидетельств в персоязычной поэзии, причем не только средневековой — именно в этом значении использует выражение «белая рука» и такой известный автор, как Мухаммад Икбал (1897–1938). В ряде коранических *айатов* говорится о том, что лица праведников в День Суда будут белыми, а обитатели

Рая облачены в белые и зеленые одежды. Тело архангела Джабраила — снежно-белого цвета. Яйцо именно белого цвета было ниспослано Богом, дабы указать Адаму время отправления молитвы. Амиру Хосрову Дехлави¹⁸ принадлежат такие строки о белом цвете:

«Одежда белая — любому впрок.
«Покрова лучше нет!» — сказал Пророк.
Мы белые цветы предпочитаем
По белому мы пишем и читаем.
Почтенна белизна седых волос,
Аллах всесильный сам ее вознес.
И день в свои широкие пределы
Включает все цвета, но сам он белый».

Символика черного цвета у различных народов часто носит негативный характер. Отчасти это справедливо и по отношению к восприятию этого цвета в культуре народов



Центральной Азии и, шире, — мусульманами в целом. В качестве примера можно привести восходящие к Корану представления о том, что лица и одеяния грешников в День Суда — черные: «В тот день, когда земля будет заменена другой землей, и — небеса, предстанут пред Аллахом, единым, могучим! И увидишь ты грешников в тот день, связанных цепями. Одевание их из смолы, лица их покрывает огонь, чтобы Аллах воздал каждой душе то, что приобрела» (14:49–51).

Добавим к этому, что, как правило, основным фоном в миниатюрах, изображающих перенос (*ми'радж*) Мухаммада на небеса, являются голубой или синий, в то время как на тех миниатюрах, где Пророк наблюдает мучения грешников в аду (ар. *джаннам*), фоном служит черный цвет¹⁹. Одним из наказаний, широко применявшихся в Средние Века, было «очернение» лица преступника, недаром, кстати говоря, существует выражение — *сийах-ру*, буквально означающее «чернолицый», т. е., иными словами, обесчещенный или опозоренный. Мусульмане верят, что изначально знаменитый черный камень Ка'бы был белым и лишь впоследствии обрел черный цвет от рук и губ грешников, которые на протяжении столетий касались его. Впрочем, нередко черному цвету придавалось и иное значение. Так, средневековый автор Хусайн Ваиз Кашифи писал: «Коли спросят, к какой группе относится черный цвет, отвечай, черный цвет — цвет ночи и цвет человеческого глаза, и относится к тем людям, у которых сердца являются кладом тайны, которые способны держать все в тайне и, подобно человеческому глазу, все видят и не должны быть высокого мнения о себе»²⁰. В одной сказок «1001 ночи» черная невольница восхваляет цвет своей кожи

of corruption! Moses said, 'Pharaoh, I am a Messenger from the Lord of all Being, worthy to say nothing regarding God except the truth. I have brought a clear sign to you from your Lord; so send forth with me the Children of Israel'. Said he, 'If thou hast brought a sign, produce it, if thou speakest truly'. So he cast his staff; and behold, it was a serpent manifest. And he drew forth his hand, and lo, it was white to the beholders" (7:101–105). "White hand" becomes a symbol of the prophet power as well as power of love and thereafter — of changes made by the power. One can find evidence of this fact in Persian Medieval and later poetry — the expression "white hand" is used in the same meaning by the famous poet of Muhammad Iqbal (1897–1938). A number of Qur'anic *ayats* mention the fact that righteous men's faces on Judgment Day would be white and paradise inhabitants wore white and green clothes. Archangel Jabrail's



body is snow-white. It was white egg that God sent to Adam to specify prayer time. Amir Khusraw Dihlawi¹⁸ wrote the following words about white colour: "White clothes are good for everybody — The Prophet himself announced that there is nothing better. We also prefer white flowers. White is the colour we write upon and read from. White hair of the elders is noble And praised by almighty Allah. Day-light, though it comprises all colours, Is white by its nature".

Black colour symbolism in many countries has generally negative connotation. It also refers to some extent to the perception of the colour in Central Asia and in Muslim world as a whole. For example there is an idea tracing back to Qur'an that faces and clothes of the unrighteous on Judgment day will be black: "Upon the day the earth shall be changed to other than the earth, and the heavens and they sally forth unto God, the One, the Omnipotent. And thou shalt see the sinners that day coupled in fetters, of pitch their shirts, their faces enveloped by the Fire, that God may recompense every soul for its earnings" (14:49–51).

It should also be mentioned that background of the miniatures depicting Muhammad's ascend (*mi'raj*) to heaven is blue or azure while miniatures of the Prophet watching the sinners suffering in Hell have black background¹⁹. One of the punishments widely used in Middle Ages was "blackening" of the criminal's face. There even exists such expression as *сийах-ру* literally meaning "blackface", i. e. dishonoured or stained. Muslims believe that the famous black stone

of Ka'ba was initially white and only later became black because of sinners' hands and lips that kept touching it for centuries. However black colour may have another meaning. The medieval author Husayn Waiz Kashifi wrote: "If someone asks you about black colour answer that it is the colour of the night and human eye and it refers to people whose heart is a hoard of secrets, who can keep everything in secret and just as the human eye can see everything and should not think high of themselves"²⁰. In an Arabian nights tale a black slave praises her skin colour: "Dost thou not know that in the Koran sent down to His prophet and apostle, is transmitted the saying of God the Most High, 'By the night when it covereth all things with darkness; by the day when it shineth forth!' If the night were not the more illustrious, verily Allah had not sworn by it nor had given it precedence of the day. And indeed all men of wit and wisdom accept this. Knowest thou not that black is the ornament of youth and that, when hoariness descendeth upon the head, delights pass away and the hour of death draweth in sight? Were not black the most illustrious of things, Allah had not set it in the core of the heart and the pupil of the eye... Moreover, is the foregathering of lovers good but in the night... Again, of things black and excellent is ink, wherewith is written Allah's word"²¹.

Symbolism of the blue is related to acts of nature as the blue (or azure) is the colour of the sky that in religion and mythology is considered to be home of gods, angels and spirits of ancestors. It can explain a tradition recognized not only in Central Asia but in many other regions — to wear blue clothes when mourning.

"They were in deep mourning for another week And were wearing blue" — Dihlawi wrote²².

However in some cases blue color may have negative meaning, for example, in the Paris copy of *Mi'raj-nama* there is a miniature of Muhammad watching sinners suffering and the Hell tree Zaqqum. The demon ruling there has blue body.

Red colour on the contrary is usually associated with energy, health and blood. In magic rites it is supposed to grand fertility and health, protect against evil spirits, demons, jinx, witchcraft and illnesses. Red wine as well as fire (in its positive form) and red rose indicate divine glory. *Rida al-kibriyya* — the garb of the Divine Grandeur — is supposed to shine red. According to a legend the angels that helped Muslim troops in the famous battle of Badr (15th or 17th of March, 624) were wearing red turbans and sashes. Dihlawi thus wrote about red colour:

"Incarnadine brings joy to our hearts, Ruby wine gives us sweetness. Crimson buds make every garden beautiful. Vermillion is the colour of sunrise and purple is the colour of sunset. Those whose life is joyful have cheeks as bright as pomegranate. The blooming garden of Ibrahim was scarlet And Musa's flame was glowing as sunset"²³.

Green colour became a symbol of Islam. It is usually of positive nature and on the one hand is associated with paradise and its inhabitants (hence the term *sabzpush* literally meaning "clothed in green") and on the other hand symbolizes life, revival of nature, hope and youth. Let us once again quote Amir Khusraw's "Eight Paradises":

¹⁵ Бертельс, *op. cit.*, с. 301–302.

¹⁶ Corbin, *The Man of Light in Iranian Sufism*, transl. by N. Pearson (New York, 1978), p. 157.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Амир Хосров Дехлави, *Восемь райских садов*, перевод с фарси А. М. Ревича (Москва, 2002), сс. 325–326.

¹⁹ См., например, описание миниатюр к парижской рукописи *Ми'радж-нама*, написанной, кстати, на уйгурском языке, Бертельс, *op. cit.*, илл. XII–XVI.

²⁰ Хусайн Ваиз Кошифи, *Ахлоки мухсини* (Душанбе, 1991), с. 63.

¹⁸ Transl. from: Amir Khusraw Dihlawi, *Eight Gardens of Paradise*, transl. by A. M. Revich (Moscow, 2002), pp. 325–326.

¹⁹ See, for example, the description of the miniatures to Paris MS *Mi'raj-nama*, written in Uighur, Berthels, *op. cit.*, figs. XII–XVI.

²⁰ Husayn Waiz Kashifi, *Akhlaq-i muhsini* (Dushanbe, 1991), p. 63.

²² Amir Khusraw Dihlawi, *op. cit.*, p. 332.

²¹ *The Book of the Thousand Nights and a Night*, transl. by Sir Richard F. Burton (<http://www.wollamshram.ca/1001/>).

²³ *Ibid.*, pp. 194–195.

в таких выражениях: «Разве не знаешь ты, что приведено в Коране... слово Аллаха Великого: “Клянусь ночью, когда она покрывает, и днем, когда он заблещает!” И если бы ночь не была достойнее, Аллах не поклялся бы ею и не поставил ее впереди дня, — с этим согласны пронизательные и прозорливые. Разве не знаешь ты, что чернота — украшение юности, а когда нисходит седина, уходят наслаждения и приближается время смерти? И если бы не была чернота достойнее всего, не поместил бы ее Аллах в глубину сердца и ока. А в числе достоинств черноты то, что из нее получают чернила, которыми пишут слова Аллаха... И к тому же, разве хорошо встречаться влюбленным иначе, как ночью?...”²¹.

Символика синего цвета связана с природными явлениями, ибо синий (или голубой) — цвет неба, которое религиозному и мифологическому сознанию представляется местом обитания богов, ангелов, духов предков. Отсюда, по всей видимости, и происходит обычай, распространенный не только в Центральной Азии, но и за ее пределами, во время траура носить синие одежды:

«Неделю еще горевали потом,

Ходили все в трауре, все в голубом», — писал Дехлави²².

Впрочем, в некоторых случаях голубой может нести негативную смысловую нагрузку. В парижском списке «Ми'радж-нама», на миниатюре, где изображен Мухаммад, наблюдающий муки грешников и адское древо Заккум, демон, который там верховодит, имеет голубое тело.

Красный, напротив, связывается обыкновенно с энергией, здоровьем и кровью. В магических практиках он призван обеспечить плодородие, здоровье, защитить от злых духов, демонов, сглаза, порчи, болезни. Красное вино, а также огонь (в его положительном аспекте) и красная роза указывают на Божественную Славу. Считается также, что *рида ал-кибрийя*, «туника Божественной Славы», излучает красный цвет. Существует легенда, согласно которой ангелы, помогавшие мусульманскому войску в знаменитой битве при Бадре (15 или 17 марта 624 г.), носили красные тюрбаны или красные пояса. О красном цвете Дехлави сложил такие строки:

«Багряный цвет вселяет в сердце радость,
В рубиновом вине таится сладость.
Пунцовые бутоны красят сад,
Восход пунцов, и ярко-ал закат.
У тех, чья жизнь веселием богата,
Ланиты яркие, как цвет граната.
Сад Ибрагима был в цветенье ал,
И, как закат, огонь Мусы пылал»²³.

Зеленый цвет превратился в один из символов ислама. Он, как правило, носит позитивный характер, будучи с одной стороны связан с Раем и его обитателями (отсюда выражение *саб-злуш*, буквально означающее «облаченный в зелень»), и являясь одновременно символом жизни, возрождения природы, надежды и молодости — с другой. Позволим здесь еще раз процитировать «Восемь райских садов» Амира Хосрова:

«Зеленый цвет ласкает в полдень тенью,
Дарует он покой душе и зренью.
И травы зелены, и тьма в лесах,
Зеленый свет колеблется в глазах.
Зеленый цвет — наряд любого сада,
И для жасмина стебель — как награда»²⁴.

Согласно распространенной мусульманской традиции, крылья архангела Джабраила зеленого цвета. Драгоценными

камнями темно-зеленого оттенка выложен Небесный Трон. Зеленый цвет изумруда — цвет Рая — отвел этому камню особую роль в исламе. Считается, например, что небесный прототип всех Священных писаний *лаух махфуз* (Хранимая Скрижаль) имеет изумрудный цвет. В мусульманской космологии мифическая гора Каф, окружающая землю, также из зеленого изумруда. Сохранилось мусульманское придание, повествующее о душах *шахидов*: «Бог вкладывает их души в тела зеленых птиц, которые утоляют свою жажду из райских рек и вкушают его плоды».

Желтый цвет в зависимости от контекста, также может иметь различные значения — это цвет разлуки и слабости с одной стороны, цвет солнца, золота, шахского величия и могущества с другой. В уже не раз цитированной нами поэме желтый, согласно Амиру Хосрову Дехлави:

«Цвет благороднейший! Такого цвета

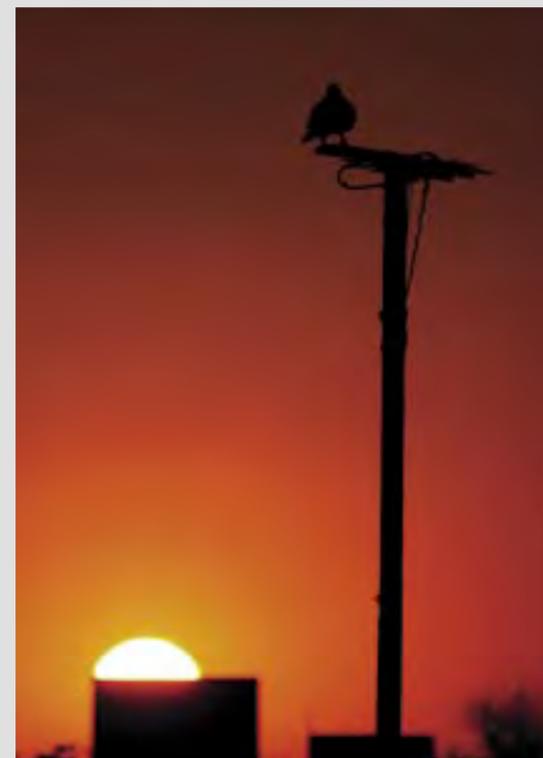


Ланиты у влюбленных без ответа.
Нас от недугов золото целит,
Поскольку цвет шафрана в нем разлит.
...и солнце, выплывая из-за гор,
Окрашивает в золото простор.
И жирный плов на блюде пахнет пряно,
Приправленный улыбкою шафрана»²⁵.

Выше мы кратко рассмотрели символику цвета, связанную, по преимуществу, с мусульманскими воззрениями относительно возникновения и устройства мироздания, мусульманскими святыми и героями. Вместе с тем, с утверждением ислама на территории Центральной Азии многие древние представления были вытеснены, но не исчезли совсем — коренное население этого региона до сих пор весьма широко практикует различные обряды, восходящие к доисламским верованиям и религиозным учениям, к иной мировоззренческой системе в целом. В частности, важное место среди них занимает идея о двух началах, согласно

“Green colour cools us with shadows at hot midday,
Brings peace to our heart and eyes.
Green is the colour of grass and forest darkness.
It is a vibrant eye colour.
It is festive clothes of every garden
And green scape is like award for jasmine”²⁴.

According to widespread Muslim belief the wings of archangel Jabrail are green. The Divine Throne is lined with dark-green stones. Green colour of emerald — paradise colour — explains its significance in Islam. It is believed, for example, that divine archetype of all Holy Scriptures — *lawh mahfuz* (“Safely-Preserved Tablet”) — is of emerald colour. In Muslim cosmology the legendary Qaf Mountain surrounding the earth is also emerald. There is a tradition about *shahid*'s souls:



“God puts their souls into the bodies of green birds that satisfy their thirst in paradise rivers and eat paradise fruits”.

Yellow colour can have different meanings depending on the context — on the one hand it is a colour of separation and weakness, on the other hand — a colour of the Sun, gold, *shah* majesty and power. In the poem we have already quoted many times Amir Khusraw Dihlawi describes the yellow as follows:

“Most noble colour! Yellow are
Cheeks of those suffering from unrequited love.
Gold cures us from illnesses
Because it is saffron yellow.
The sun rising over the mountains
Colours everything in gold.
A spicy dish of pilaf is seasoned
With saffron's smile”²⁵.

Thus we have provided a short overview of colour symbolism mostly associated with Muslim idea of world creation

and structure of the universe, Muslim saints and heroes. However with establishment of Islam in Central Asia many old beliefs were superseded but they did not disappear — native population keep practicing various rituals that trace back to pre-Islamic beliefs and religions, altogether different ideology. Particularly important is a concept of dual polarities according to which everything was created by merge of this two substances contradistinct by their nature — it's the main principle in religions and philosophic systems of the Hindu, the Chinese, the Japanese and other Asian people. A characteristic manifestation of this belief in Central Asian culture is the division of all food into “hot” and “cold” that is accepted by the Tajik, the Uzbeks and the Kirghiz. This division can be found in various aspects of life and has sacred meaning. O. V. Gorshunova claims that “in Ferghana region these terms are often used to denote various rites and magic aimed to solve problems in relations between close relatives and especially between a man and a woman”²⁶. For example in love magic the terms “hot”—“cold” mean “love spells” and “anti-love spells” respectively²⁷. The bipolarity of “hot” and “cold” refers also to human nature. Central Asian believes associate “hot” with a man and “cold” with a woman. Colours are divided to “hot” and “cold” as well, black colour belonging to the “hot”. These concepts are used in various rituals. Thus, when treating a cold folk medicine prescribes to eat meat of a black ram. The Shughnan Tajiks still have a tradition to wrap newborn's head in black ram wool. I. I. Zarubin explained this tradition by the fact that “black ram meat is hotter and black wool provides more warmth”²⁸. The group of “hot” colours includes also red colour, obviously symbolizing masculinity. Many people of Central Asia ascribe protecting qualities to this colour. That is why children are usually made to wear red string on their wrists — it is supposed to protect them against illnesses. While black and red are “hot” colours white and blue on the contrary are traditionally considered as “cold”, female colours. White colour is widely used in female ritualism, for example in ritual cycle centred on “woman patron” Bibi Seshambe — “white haired woman in white clothes with her face illuminated with light”²⁹. In Ferghana Valley as well as in many other regions of Central Asia ritual dishes are cooked with white flower women beg their neighbours for as if asking for alms. A bowl for dough kneading is wrapped in white cloth³⁰. All the women present at the rite cover their heads with white headscarves³¹. Many rites combine white colour with blue that is also considered as “cold” and female. When visiting a holy place of Ferghana Valley, called in the name of a local saint Hur-qyz, women tie white and blue shreds of cloth to the trees near *mazar*, praying and asking Hur-qyz for help³². O. V. Gorshunova has discovered that in Ferghana Valley there is a quite common ritual of putting a newborn into a cradle. For the ritual shreds of white and blue cloth are attached to the left side of the cradle and the eldest woman present says a prayer or a spell asking Fatima, the Prophet's daughter and 'Ali's wife, to protect the child against illnesses and death³³.

Particular attention is paid to the use of colour in clothes, both ritual and everyday. The colour is a kind of sign indicating a person's position, age and social status. In the rituals of life cycle colours are especially important. In wedding ceremony called to secure long and happy life for the mar-

²¹ Книга тысячи и одной ночи, пер. и комментарии М. А. Салье под ред. акад. И. Ю. Крачковского (Москва—Ленинград, 1933), IV, сс. 236—237.

²² Амир Хосров Дехлави, *op. cit.*, с. 332.

²³ *Ibid.*, сс. 194—195

²⁴ *Ibid.*, сс. 148—149.

²⁵ *Ibid.*, с. 119.

²⁴ *Ibid.*, pp. 148—149.

²⁵ *Ibid.*, p. 119.

²⁶ O. V. Gorshunova, “Concept of the two principles in the fertility cult among the peoples of Central Asia”, *Sred-neaziatskiy etnograficheskiy sbornik IV* (Moscow, 2001), p. 222.

²⁷ G. P. Snesarev, *Relics of pre-Islamic beliefs and practices among the Uzbeks of Khorezm* (Moscow, 1969), p. 88.

²⁸ I. I. Zarubin, “Birth of Shughnan child and his first steps”, V. V. Bartoldu (Tashkent, 1927), p. 8.

²⁹ M. S. Andreev, *Central Asian Version of Cinderella* (Tashkent, 1927), p. 8.

³⁰ *Ibid.*, p. 7.

³¹ Gorshunova, *op. cit.*, p. 223.

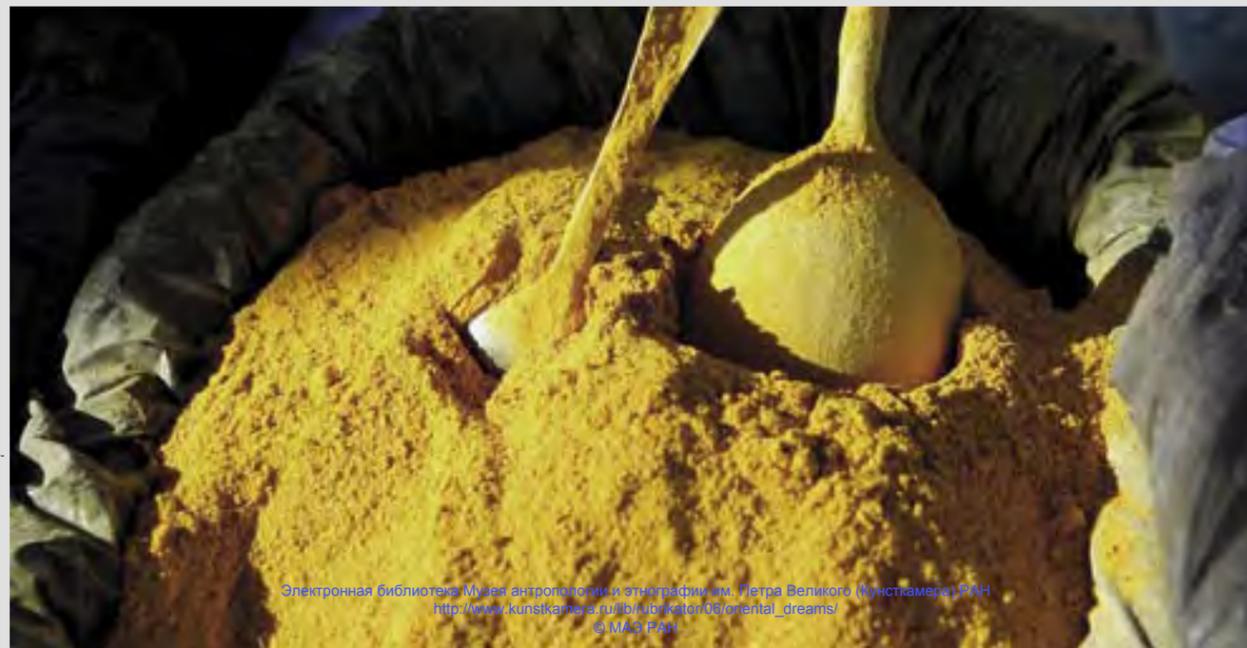
³² *Ibid.*

которой происхождение всего сущего связывается с представлением о слиянии двух, противоположных по своим свойствам субстанций — центральная идея религиозно-философских систем индусов, китайцев, японцев и других азиатских народов. Одним из характерных проявлений этих представлений в центральноазиатской культуре является хорошо известное разделение у таджиков, узбеков, киргизов всей пищи на «горячую» и «холодную», при этом само понятие «горячее» и «холодное», отражаясь в самых различных сферах жизни, имеет сакральное значение. Так, по словам О. В. Горшуновой «в Ферганской области эти термины часто используются для обозначения различных ритуалов и магических действий, направленных на решение проблем, связанных с отношениями между близкими родственниками, и особенно между мужчинами и женщинами»²⁶. Например, в любовной магии эти термины: «горячо» — «холодно» означали соответственно «привораживание» и «охлаждение»²⁷. Противопоставление «горячего» и «холодного» отражается и в взгляде на самого человека. Согласно бытующим среди населения Центральной Азии представлениям, «горячее» соотносится с мужчиной, а «холодное» — с женщиной. В соответствии с этим существуют и категории цветов — «горячие» и «холодные». К первым относят, как правило, черный. Подобные идеи находят свое отражение в различных обрядовых практиках. Так, при лечении простуды народной медициной предписывается есть мясо барана черной масти. Среди таджиков Шугнана до сих пор существует обычай заворачивать голову новорожденного ребенка в шерсть черного барана. И. И. Зарубин, объясняя происхождение этого обычая, писал, что «мясо черного барана более горячее и черная шерсть приносит больше тепла»²⁸. К этой же категории «горячих» цветов обыкновенно причисляется также и красный, символизирующий, как можно предполагать, мужское начало. Среди населения Центральной Азии весьма распространено представление об охранительных свойствах красного цвета — не даром ребенку завязывают на запястье красную нить, что должно уберечь его от болезней. Если черный и красный являются «горячими» цветами, то противоположность им составляют белый и синий, рассматривающиеся традиционно в качестве «холодных» и, соответственно, женских цветов. Известно, что белый цвет чрезвычайно широко представлен в женской обрядности — например, в цикле обрядов, центральное место в которых занимает «патронесса женщин» Биби Сешамбе — «седая женщина, одетая в белые одежды, с лицом озаренным светом»²⁹. В Ферганской долине, как, впрочем, и в других районах Центральной Азии, для приготовления ритуального блюда используется белая мука, которую женщины в виде милостыни выпрашивают у соседей. Посуда, в которой будут замешивать тесто, оборачивается предварительно белой материей³⁰. Все женщины, присутствующие или участвующие в этом обряде, покрывают голову белым платком³¹. Во многих обрядах часто в сочетании с белым присутствует синий цвет, также причисляемый к «холодным», женским цветам. При посещении «святого» места в Ферганской долине, называемого по имени местной «святой» Хур-кыз, женщины привязывают к деревьям около мазара лоскутки белого и синего цветов, произнося при этом молитвы и прося Хур-кыз о помощи³². О. В. Горшунова сообщает, что в Ферганской долине существует также весьма распространенный обряд положения в колыбель младенца, во время исполнения которого с левой стороны колыбели при-

крепляются небольшие куски белой и синей материи, старшая из присутствующих женщин произносит молитву, либо читает заклинание, в котором просит Фатиму, дочь Пророка и жену 'Али, охранить ребенка от болезней и смерти»³³.

Особое значение цвету придается в одежде, как обрядовой, так и повседневной. Здесь цвет выступает как своего рода маркер, указывающий на определенное положение человека в обществе, его возраст, социальный статус. В обрядах жизненного цикла цветам отводилась особая роль. В свадебной обрядности, призванной обеспечить молодым счастливую и долгую семейную жизнь, цвета нередко выполняли магические функции. Например, непосредственно перед совершением бракосочетания в доме невесты совершался обряд мытья головы (*sarshuen*). Перед невестой ставили чашу с молоком (белый цвет) и расплетали ей косу. После этого волосы смачивали молоком, вновь заплетали волосы в две косы, вплетая в них белую вату. Лишь затем на голову невесты повязывали белый головной платок. Все эти действия были направлены на то, чтобы обеспечить молодой светлую судьбу. Наряду с белым в свадебном наряде непременно присутствовал и красный цвет, которому приписывались охранительные свойства — защита от злых духов и сглаза. Не менее важна и цветовая гамма траурных одеяний. О. А. Сухарева, описывая траурную церемонию в Самарканде, говорит: «Родственницы умершего выделялись среди женщин, пришедших на похороны, наиболее яркими мунисаками, яркими рубашками, выглядывавшими из-под них, и ярких цветов платками»³⁴. На третий день после похорон члены семьи надевали траурные платья — обыкновенно синего, иногда черного цвета, при этом обязательным атрибутом траурного костюма являлся белый платок³⁵.

В заключение разговора о магических функциях различных цветов нельзя не упомянуть о весьма распространенных среди таджиков, узбеков, казахов, киргизов и других народов Центральной Азии изделиях, сшитых из разноцветных лоскутков материи — т. н. *курама* или *курок*. Эти изделия — обыкновенно различные предметы домашнего обихода: детские рубашечки, халатики, свадебные занавески, наволочки, одеяла и проч. — имеют характер оберегов и обладают, как считается, магическими свойствами. Местные жители полагают, что каждый цвет ткани имеет свое назначение. Например, наиболее действенной и сильной мерой против сглаза является сочетание черного и белого цветов. Черно-белые узоры имеют собственное название — *балодуркунак* (букв. отвращающие зло) или *курама-йи чашми* (*курама* от сглаза). Особо ценились многоцветные *курама*, ибо ношение их почиталось богоугодным делом. Им приписывалась способность предохранять от различных напастей и болезней³⁶.



ried couple colours perform their magic functions. For example, right before the wedding a ritual of hair washing (*sarshuen*) was arranged in the bride's house. A bowl of milk (white colour) was placed in front of the bride then her plait was unbraided, her hair damped with milk and braided into two plaits with flocks of white cotton. Only after that her head was covered with white headscarf. All this actions were designed to secure a happy fate for the bride. Along with white, wedding clothes also included red articles as the red was supposed to protect against evil spirits and jinxs. Colour scheme of mourning clothes is highly important as well. O. V. Sukhareva describes Samarqand burial ceremony: "Relatives of the deceased stand out from other women with more colourful munisaks, shirts and scarves of most bright colours"³⁴. On the third day after the burial all family members put on mourning clothes usually of dark blue or sometimes black colour, white scarf being an inseparable attribute of the costume³⁵.

In the end of the overview of colour magical features we cannot but mention well-known to the Tajiks, the Uzbeks, the Kazakhs, the Kirghiz and other peoples of Central Asia handiworks sewn from pieces of fabric of different colours — so called *qurama* or *kurok*. They are usually used for various household articles — child shirts and vests, marriage curtains, pillowcases, quilts, etc., they are believed to have magic qualities and are used as periapts. Local people believe that each colour on the fabric has its purpose. For example, the most effective anti-jinx is a combination of black and white colours. Black-and-white patterns have particular name — *balodurkunak* (lit. "averting evil") or *qurama-yi chashmi* (*qurama* against jinx). The most valuable were multicoloured *quramas* as wearing them was believed to please God. They protected against bad luck and illnesses³⁶.

²⁶ О. В. Горшунова, «Идея о двух началах в культуре плодородия у народов Средней Азии», *Среднеазиатский этнографический сборник IV* (Москва, 2001), с. 222.

²⁷ П. С. Снесарев, *Реликты домусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма* (Москва, 1969), с. 88.

²⁸ И. И. Зарубин, «Рождение шугнанского ребенка и его первые шаги», В. В. Бартольд (Ташкент, 1927), с. 362.

²⁹ М. С. Андреев, *Среднеазиатская версия Золушки (Сандрильоны)* (Ташкент, 1927), с. 8.

³⁰ Ibid., с. 7.

³¹ Горшунова, *op. cit.*, с. 223.

³² Ibid., с. 224.

³³ Ibid., с. 224.

³⁴ О. А. Сухарева, *История среднеазиатского костюма. Самарканд (вторая половина XIX — начало XX в.)* (Москва, 1982), с. 37.

³⁵ Ibid., с. 212–213.

³⁶ Так, желтый цвет предохраняет от желтухи, синий от коклюша. См.: *Таджики Каратегина и Дарваза II* (Душанбе, 1976), сс. 212–213.

³⁴ O. A. Sukhareva, *The History of Central Asian Garments Samarqand (second half of the 19th–beginning of the 20th century)* (Moscow, 1982), p. 37.

³⁵ Ibid.

³⁶ For example yellow colour protects against hepatitis, blue — against whooping cough. See: *The Qarathegin and Darvaz Tajiks II* (Dushanbe, 1976), pp. 212–213.

Взгляд со стороны: урда, джалап, бача

(по фотоколлекциям МАЭ РАН 1870—1920 гг.)

Взгляд со стороны избирателен. Он фиксирует необычное, пикантное, то, о чем интересно будет рассказать по возвращении домой. Какими увидели женщин Средней Азии первые фотографы, работавшие здесь на рубеже XIX–XX вв.? Что прошло мимо их объектива? Насколько «кривым» оказывается фото-зеркало, в которое мы вглядываемся спустя 100 лет?

В коллекциях МАЭ РАН имеется значительное число изображений, исторических фотографий и этнографических рисунков, связанных с женскими образами прежде всего оседлого населения Средней Азии. Тематически их можно разбить на несколько групп. Доминирующими среди них являются одиночные и групповые портреты женщин, на которых они показаны, в основном, в моменты отдыха, позирующими во время чаепития на женской половине дома, танцующими и т.п., женщин с детьми, снимки девочек. Отдельные изображения показывают женщин из гарема (урда) и обитательниц местных публичных домов (джалап). Особое место занимают фотографии мальчиков-бача, переодетых в женские наряды.

Увидеть местную женщину с открытым лицом постороннему мужчине было невозможно. По признанию одного из приезжих русских авторов, путешествовавших по Бухаре, чтобы рассмотреть домашний наряд сартянок, ему приходилось осторожно заглядывать «во внутренние подворотни через щели ворот или низкое место стен»¹.

В. В. Крестовский, чуть ранее также побывавший в Бухаре, подчеркивает разницу между поведением женщин в столице эмирата и в, так называемом, Русском Туркестане. В качестве примера крайне свободного поведения ташкентских сартянок, он приводит следующий эпизод: «Они нанизывают все плоские кровли своих домов и толпятся в дверях и даже на улицах, а которая хорошенькая, так возьмет еще да будто бы нечаянно забывшись, и ответит с лица свой чимет и раздвинет полы паранджи — «на мол, кяфьрь, полюбуюсь!»².

Наиболее ранними коллекционными изображениями Музея, на которых можно было увидеть представительниц оседлого населения, стали фотографии с рисунков художника В. В. Верещагина³. Они вошли в альбом «Туркестан. Этюды с натуры В. В. Верещагина, изданные по поручению Туркестанского генерал-губернатора на высочайше дарованные средства. 26 листов с 106 рисунками. Санкт-Петербург. 1874». Рисунки В. В. Верещагин выполнил в 1867 г., когда находился в Туркестане. Это черно-белые поясные изображения молодых женщин. На них показаны лишь головные уборы, часть причесок и из украшений — ожерелье. Художник в первую очередь стремился передать антропологический тип представительниц мест-

ного населения. Весной 1869 года в Петербурге состоялась Туркестанская выставка В. В. Верещагина, тогда еще малоизвестного художника. На ней были представлены этюды и несколько его картин туркестанского цикла. По всей видимости, эти рисунки также экспонировались и знакомили зрителей с населением и местным бытом присоединенных к России новых земель. Первые фотографии Музея с изображениями женщин оседлого населения Средней Азии вошли в знаменитый «Туркестанский альбом», больше известный как альбом Кауфмана, который поступил в МАЭ в 1874 г.⁴. Целью издания «Туркестанского альбома» было всесторонне ознакомить научную общественность с жизнью населения края. Поэтому целая серия фотографий была посвящена показу типажей мужчин и женщин. Это поясные портреты, по которым можно было составить лишь частичное представление о местных костюмах. В отдельных случаях демонстрировались головные уборы, шейные украшения и серьги (илл. 1–2).

Из женских головных уборов на этих снимках показаны: платок, повязанный концами назад⁵, налобная повязка, украшенная металлическими подвесками, которую надевали поверх платка. Р. Я. Рассудова высказала мнение, что на одной из фотографий «Туркестанского альбома» зафиксирован редкий образец нарядного выходного мир

Илл. / Fig. 1



A View from the Outside: Urda, Jalap, Bacha

(by photograph collections of the MAE RAS 1870—1920)

A view from the outside is selective. It registers the unusual, peculiar, that which will be interesting to talk about upon returning home. In which way were the women of Central Asia seen by the first photographers who worked here in the end of the 19th—the beginning of the 20th century? What passed in from of their lens? How “distorted” does the photo mirror become which we look into it after 100 years?

The collections of the Museum of Anthropology and Ethnography of the Russian Academy of Sciences have a considerable number of images, historic photos, and ethnographic pictures related to female figures of the, above all, settled people of Central Asia. Thematically they can be broken down into several groups. Prevailing among them are single and group portraits of women, in which they are shown mostly in moments of rest, posing during tea-drinking in the female part of the house, dancing etc., women with children, snapshots of little girls. Separate images show women from harems (urda) and inhabitants of local brothels (jalap). Special place is taken by photographs of bacha — boys dressed in women’s clothes.

It was impossible for a strange man to see a woman with an open face. As one of the Russian authors touring Bukhara acknowledged, in order to view the home apparel of local

Илл. / Fig. 2



women, he had to carefully look into “internal gateways through crevices of the gates or the wall bottoms”¹.

V. V. Krestovsky, who had also been to Bukhara a bit earlier, underlines the difference between the conduct of women in the capital of the emirate and in the so-called Russian Turkestan. As an example of an extremely free conduct of Tashkent women he gave the following occurrence: “They string all flat roofs of their houses and crowd doorways and even streets, and a prettier one would go and remove, as if in a trance, the chimet from her face and draw the tails of her paranja — ‘hey, kafir, feast your eyes!’”².

The photographs of the drawings by painter V. V. Vereshchagin³ were the earliest images of the Museum’s collections in which the female representative of the settled people could be seen. They were included in the album “Turkestan. Sketches from Life by V. V. Vereshchagin Issued by Order and Under Sponsorship of the Turkestan Governor-General. 26 Folios with 106 Drawings. St. Petersburg. 1874”. V. V. Vereshchagin executed the paintings in 1867 when he was in Turkestan. These are black and white half-length images of young women. They show only headdresses, part of coiffures and necklaces of all adornments. The painter tried to convey in the first place the anthropological type of local females. In the spring of 1869 the Turkestan exhibition of V. V. Vereshchagin, then a little known painter, took place in St. Petersburg. It included the sketches and several paintings of the Turkestan cycle. To all appearances, these pictures were also exhibited and acquainted the viewers with the population and everyday life of the new lands adjoined to Russia.

The first photos of the Museum depicting women of the settled peoples of Central Asia were included in the famous “Turkestan Album”, more known as Kaufman’s album which was acquired by the Museum of Anthropology and Ethnography in 1874⁴. The “Turkestan Album” was issued with the purpose of a comprehensive acquaintance of the academic community with the life of the people of the region. Therefore, an entire series of photos was devoted to showing typical men and women. These are half-length portraits, by which only a partial idea of local costumes could be formed. Occasionally headdresses, neck decorations, and earrings were demonstrated (figs. 1–2).

Of women’s headdresses these photos show: a scarf tied with the ends backward⁵, a headband ornamented with metal pendants, worn above the scarf. R. Ya. Rassudova suggested that one of the photos of the “Turkestan Album” shows a rare specimen of an elegant party *mirsak*, an ancient outer garment sewn out of expensive fabric (fig. 3). It was matched with a dress of corresponding colours and

¹ В. Обручев, «По Бухаре», Север XVII–XXIV (Санкт-Петербург, 1890), с. 470.

² В. В. Крестовский, В гостях у эмира Бухарского (Санкт-Петербург, 1887), с. 117.

³ МАЭ РАН, № И-674-127, 129.

⁴ Ibid., № И-674; И-1718.

⁵ Ibid., № И-1718-107.

¹ V. Obruchev, “Along Bukhara”, Sever XVII–XXIV (St. Petersburg, 1890), p. 470.

² V. V. Krestovsky, Being Guests of the Bukharan Emir (St. Petersburg, 1887), p. 117.

³ MAE RAS, Nos. I-674-127, 129.

⁴ Ibid., Nos. I-674; I-1718.

⁵ Ibid., Nos. I-1718-107.

сака, старинной верхней одежды, сшитый из дорогой ткани (илл. 3). Платье к нему подбирали соответствующих цветов и тонов. Рукава *мирсаков* в Фергане делали обычно короткими (выше локтя) и широкими, как показано на снимке, и лишь изредка — длинными⁶.

В разделе ремесел «Туркестанского альбома» на одном из снимков женщина плетет хлопчатобумажную тесьму — пояс для штанов на приспособлении в виде деревянной рамы. Этот снимок, а также несколько других демонстрировали различного вида отделки рукавов женской верхней одежды⁷.

На одном снимке группа мужчин и женщин позируют г. Е. Кривцову для «Туркестанского альбома» перед началом судейского разбирательства. На всех трех присутствующих женщинах надета обязательная паранджа⁸. На другом снимке альбома показана манера езды женщины



Илл. / Fig. 3

верхом: она сидит на лошади за спиной мужа (илл. 4). На одной из фотографий Н. Ордэ, названной «Бухара. Детская арба», изображены девочки с открытыми лицами. Как видно на снимке, с головного убора спускается белая кисея, которой в случае необходимости можно было прикрывать лицо. Девичью паранджу изготавливали из красной или из бело-красной полосатой ткани, черную вуаль заменяли белой кисеей (илл. 5).

На фотографиях альбома «Типы народностей Средней Азии», который был составлен в 1876 г. В. Козловским⁹, все поясные женские портреты выполнены в двух вариантах: в фас и профиль, чтобы продемонстрировать не только антропологический тип, но и прически. Здесь женщины присутствуют не только с открытыми лицами, но и без головного убора. А. Шишов писал, что голова женщины должна была быть всегда покрыта платком, завязанным сзади таким образом, чтобы оба его конца были видны. Утром женщина, пригладив волосы рукой, накидывала на голову платок. Особенно большим грехом

для женщины было находиться без платка в той комнате, где имелся Коран, а также во время его чтения. Многие женщины даже ложились спать в платке¹⁰.

В 1894 г. в Музей поступила фотоколлекция Н. Ордэ. На снимке под названием «Бухарцы» (илл. 6) изображена молодая женщина с двумя сидящими рядом с ней мальчиками. На бухарке надето платье, которое по описанию в литературных источниках можно идентифицировать как домашнюю одежду зажиточной женщины. Она состояла из длинного шелкового или туникообразного полушелкового платья-рубашки до пят и таких же очень широких наверху и узких внизу штанов. Нарядные платья часто шили из тканей светлых тонов, как это показано на снимке молодой бухарки. Традиционная одежда местных женщин была очень широкой, что было связано с обычаем одевать



Илл. / Fig. 4

особенно в парадных случаях, по два, а на невесту сразу по несколько платьев¹¹.

Рукава платьев делали прямыми, широкими и длинными. К концам рукавов подшивались вышитые надставки. Длина рукавов с надставками доходила почти до земли¹². Особенностью оформления ворота бухарского платья-рубашки являлся вертикальный разрез спереди, который доходил почти до подола, как это видно по фотографии. Если платье шили из дорогих тяжелых тканей, то вокруг ворота нашивались две полосы бархата с золотошвейным шитьем, которые соединялись на груди и спускались вниз вдоль разреза платья¹³. Зажиточные бухарки носили шитую золотом верхнюю одежду — камзолы, расходящиеся спереди и позволявшие видеть надетое под ним шелковое золотошвейное платье-рубашку, обшитое впереди бархатной шитой золотом тесьмой.

На фотографии показан головной убор, характерный для ираноязычного населения Бухары: мягкая шапочка с чехлом для кос сзади, которая закрывала лоб, голову

tones. Sleeves of *mirsaaks* in Ferghana were usually made short (above the elbow) and wide, as shown in the snapshot, and only occasionally they were long⁶.

In the crafts section of the “Turkestan Album” in one of the snapshots a woman is weaving a cotton braid, a trouser belt, on a device in the form of a wooden frame. This and several other snapshots demonstrated various trimmings on sleeves of women’s outer garments⁷.

In one of the snapshots a group of men and women are posing to G. Ye. Krivtsov for the “Turkestan Album” before the beginning of court proceedings. All three attendant women are wearing a necessary *paranja*⁸. Another snapshot in the album shows a manner of a woman’s riding: she is sitting on horseback behind her husband’s back (fig. 4). One of the photographs by N. Hordet titled “Bukhara. Children’s Cart” depicts girls with open faces. As can be seen in the snap-



Илл. / Fig. 6

shot, white muslin is descending from the headdress, behind which it was possible to hide the face, when necessary. A girl’s *paranja* was made out of red or white-and-red striped fabric, black veil was changed for white muslin (fig. 5).

In the photographs of the album “The Types of Peoples of Central Asia” compiled in 1876 by V. Kozlovsky⁹ all half-length women’s portraits are executed in two versions, en face and half face, in order to demonstrate not only the anthropologic type but also the coiffures. Here the women are present not only with open faces but also without a headdress. A. Shishov wrote that a woman’s head should always be covered with a scarf tied at the back in such a way that its ends might be visible. In the morning a woman would slip a scarf on her head pressing her hair lightly with her hand. An especially great sin for a woman was to be present uncovered in a room containing the Qur’an, and also while it was being read. Many women even went to bed with a scarf on¹⁰.

In 1894 the Museum received N. Hordet’s photograph collection. In the snapshot titled “The Bukharan People” (fig. 6)

a young woman is depicted with two little boys sitting nearby. The Bukharan woman has a dress on which can be identified by literary sources as a prosperous woman’s casual clothes. It consisted of a long silken or tunic-like semi-silken full-length chemise and similar breeches very wide at the top and tapering downwards. Elegant dresses were often sewn out of fabric of light colours as is shown in the snapshot of the young Bukharan woman. Traditional costume of local women was very wide, which was related to a custom to put on, especially on ceremonial occasions, two dresses at once, and for a bride even three ones¹¹.

Sleeves of dresses were made straight, wide, and long. Embroidered pieces were sewn up to the sleeve ends. The length of the sleeves with sewn-on pieces almost reached the ground¹². A particular feature in the arrangement of the collar of the Bukharan chemise was a vertical slit in front



Илл. / Fig. 5

which went almost as far as the hem, as is seen in the photo. If a dress was sewn out of expensive heavy fabrics, two strips of velvet with gold embroidery were sewn around the collar, which were joined on the chest and descended along the slit in the dress¹³. Prosperous Bukharan women wore outer garments embroidered with gold — jackets separating in front and allowing the silken gold-embroidered chemise worn under it to be seen, which was trimmed in front with a velvet lace embroidered in gold.

The photograph shows a headdress characteristic of Persian-speaking people of Bukhara: a soft hat with a casing for plaits at the back, which covered the forehead, head, and hair¹⁴. Headdresses of Bukharan women differed according to age and family status. After the birth of a child the woman passed to the other social group. She began to wear a new silken dress and changed the singled-collared skullcap of young women to a complex adornment consisting of a hat with a plait cover, scarf, and headband¹⁵.

This band with gold embroidery in front could be silken or velvety. It was attached to the hat with decorative pins¹⁶. A head ornament could also appear as a golden diadem. It was a straight band with pendants of gems, plates, and chains descending on the forehead to the eyes. The diadem was made fast above the silken scarf folded diagonally, inside of which paper¹⁷ was sometimes inserted. Onto the headdress, as is shown in the snapshot “The Bukharan People”, a large scarf is thrown the ends of which are thrown behind the back. Of

⁶ Р. Я. Рассудова, «К истории женской одежды Ферганы и Ташкента (XIX—начало XX в.)», *Полевые исследования Института этнографии 1979* (Москва, 1983), с. 168.

⁷ См. иллюстрации к статье «Хлопок, шелк и руки», также опубликованной в настоящем каталоге.

⁸ Суд казия. Приготовление к судейскому разбирательству». *Ibid.*, № И-1718-98.

⁹ МАЭ РАН, № И-2205.

¹⁰ А. Шишов, «Сарты», *Сборник материалов для статистики Сырдарьинской области XI* (Ташкент, 1904), с. 109.

¹¹ Ф. Д. Люшкевич, *Особенности этнографической истории и этнографических черт культуры населения Бухарского оазиса*. Рукопись диссертации (Ленинград, 1976), Архив МАЭ РАН, ф. к. 1, оп. 1, №842, с. 105.

¹² *Ibid.*, с. 108.

¹³ *Ibid.*, с. 110.

⁶ R. Ya. Rassudova, “To the history of women’s clothes of Ferghana and Tashkent (19th—early 20th century)”, *Polevye issledovaniya Instituta etnografii 1979* (Moscow, 1983), p. 168.

⁷ See illustrations to the article “Cotton, Silk and Hands” (below).

⁸ “Trial by Qazi. Preparations for Legal Proceedings”. *Ibid.*, No. I-1718-98.

⁹ MAE RAS, No. I-2205.

¹⁰ A. Shishov, “The Sarts”, *A Collection of Materials for Statistics of Syr Daryan Region XI* (Tashkent, 1904), p. 109.

¹¹ F. D. Lyushkevich, *Characteristics of ethnical history and culture of the Bukhara oasis population*. PhD Manuscript (Leningrad, 1976), Archives of MAE RAS, 1/1, №842, p. 105.

¹² *Ibid.*, p. 108. ¹³ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴ *Ibid.*, p. 123. ¹⁵ *Ibid.*, p. 115.

¹⁶ *Idem.*, “Traditional women’s adornments of the people of Bukhara region”, *SMAE* (Leningrad, 1989), xliii, pp. 75–76.

¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

и волосы¹⁴. Головной убор бухарок отличался в зависимости от возраста и семейного положения. После рождения ребенка женщина переходила в другую социальную группу. Она начинала носить новое шелковое платье и меняла однотонную тюбетейку молодых женщин на сложный узор, состоявший из шапочки с накосником, платка и налобной повязки¹⁵.

Эта повязка с золотошвейной вышивкой спереди могла быть шелковой или бархатной. К шапочке она крепилась декоративными булавками¹⁶. Головное украшение также могло иметь вид золотой диадемы. Это была прямая лента с подвесками из камней, пластин и цепочек, которые спускались на лоб до глаз. Закрепляли диадему поверх шелкового платка, сложенного по диагонали, внутрь которого иногда вкладывалась бумага¹⁷. Сверху на головной убор, как показано на снимке «Бухарцы», наброшен большой платок, концы которого закинута за спину. Из украшений на молодой женщине одето множество ожерелий, которые часто изготавливали из золотых подвесок с кораллами.

На снимке Н. Ордэ молодая женщина правой рукой опирается на вышитую подушку и держит *чили́м* (приспособление для курения). Чилим обычно делали из особого вида тыквы-горлянки, *чили́м-каду*. По форме он напоминал грушевидный флакон. Его вставляли, как показано на снимке, в медную оправу. Иногда корпус *чили́ма* изящно украшали бирюзой, сердоликом, серебряной инкрустацией и пр. В некоторых случаях *чили́мы* делали из меди, сохраняя грушевидную форму, и украшали серебром, чеканными узорами. В случае необходимости *чили́мы* носили с собой.

На снимке Н. Ордэ «Сартянки» (илл. 7) фотограф хотел показать досуг местных женщин. В первом случае группа девушек в разноцветных шелковых рубашках с длинными рукавами и шароварах, с тонкими косами, с большим количеством нагрудных и шейных украшений сидит перед старуханом. Во втором — женщины находятся во дворе дома на специальном возвышении. От лучей солнца их защищают ширма и обширный натянутый навес. Разостланные скатерти завалены грудями лепешек, сладостей и фруктов. Здесь же находятся музыкальные инструменты. Женщины обеих групп либо с непокрытой головой, либо в тюбетейках. В литературе существует незначительное количество отрывочных описаний женских собраний в рассматриваемый период. Есть отдельные сведения о своеобразных женских «пирушках», «где допоздна не умолкали звуки бубна и не затихали шумные танцы и песни». В Ферганской долине на них собирались жены, чьи мужья в тот же день посещали один и тот же «мужской дом»¹⁸.

В Самарканде и Бухаре также существовали женские трапезы. Они объединяли пятнадцать — двадцать близких соседок. Известны описания девичников, которые собирали молодухи накануне замужества, либо собраний молодых жен, вышедших замуж в течение прошедшего года. Совместные обеды устраивали также своеобразные артели женщин для приготовления обрядовой пищи¹⁹. Возможно, какое-то из подобных женских коллективных угощений хотел изобразить Н. Ордэ.

В. И. Массальский отмечал, что мужчины и женщины часто порознь посещали знакомых, преимущественно в праздники. Нередко они сходились на вечеринках

и посиделках, особенно в зимнее время. Женщины и девушки, как и мужчины на своих *джура*, бывало просиживали всю ночь²⁰.

Урда

Получить представление о внешнем облике одной из обительниц кокандского гарема (*урда*) — жене хана Худояра можно по редкому снимку из коллекций МАЭ Н. Ордэ — «Кокандская ханша» (илл. 8). Подробности истории частной жизни двора среднеазиатских ханов, их семьи, жен, а также тех, из кого состояло их окружение, вплоть до 1920-х гг. держались в тайне. В 1940-х гг. М. С. Андреев сумел собрать сведения из бесед с очевидцами о некоторых сторонах жизни бухарского Арка²¹. К сожалению, отсутствуют другие подобные обобщающие работы о жизни хивинского и кокандского дворов. Отдельные сведения на эту тему рассыпаны по многочисленным публикациям



Илл. / Fig. 7

русскоязычных авторов конца XIX — начала XX вв. Как отмечали очевидцы, церемонии бракосочетаний кокандского хана обычно происходили скромно, без особых торжеств. Музаффар-хан, эмир бухарский, имел четырех законных жен и еще около сорока рабынь-наложниц. Он пользовался среди своих подданных репутацией *занбоз* — бабника²².

По сведениям современников, гарем Худояр-хана состоял из 3—4 жен и от 30—50 (по одним источникам) до 70 (по другим источникам) невольниц-чури. Обычно невольницами были персиянки-шиитки, которых приобретали в Хиве или Бухаре, и шугнанки²³. Каждая ханша (*айм*) имела свой «штат» чури. А. Л. Крутые, которая родилась, выросла в гареме и собирала материалы о гаремах, называла жизнь женщин в его стенах «пребыванием в состоянии кокона»²⁴.

Большинство правителей входили к своим наложницам по очереди, избегая столкновений между ними. В Бухаре вели так называемый *доманрас*, список девушек, с которыми эмир вступал в близость²⁵. Для всех эмиров существовало одно старое мудрое правило и они не могли его нарушать: эмир никогда не мог и не оставался на всю ночь в гареме²⁶. Когда внимание монарха к своим женщинам было неодинаковым, это вызывало бурю страстей и ненависти, плелись заговоры, велись бесшумные войны. По устному сообщению Ф. Д. Люшкевич, ей во время экспедиционных поездок по Средней Азии удалось познакомиться с пожилой женщиной, бывшей ибательницей гарема последнего эмира бухарского. В течение всех лет проживания в гареме эмира он ни разу не посетил ее. Если таких девушек становилось много, то иногда эмир выдавал их замуж²⁷. В Бухаре нередко были случаи женитьбы

adornments, the young woman wears a great many necklaces which were often made out of golden pendants with corals.

In the snapshot of N. Hordet a young woman is leaning with her right hand on an embroidered pillow and holding a *chilim* (a device for smoking). A *chilim* was usually made out of a special kind of gourd, *chilim-kadu*. In the form it resembled a pear-like flask. It was inserted, as is seen in the snapshot, into a copper mount. Sometimes the case of a *chilim* was exquisitely decorated with turquoise, carnelian, silver inlay and the like. Occasionally *chilims* were made of copper, preserving the pear-like shape, and decorated with silver, engraved patterns. In case of necessity *chilims* were carried around.

In the snapshot by N. Hordet “The Sart Women” (fig. 7) the photographer wanted to show the pastime of local women. In the first case a group of girls with varicoloured



Илл. / Fig. 8

long-sleeved silken chemises and wide trousers on, with thin plaits, a great many chest and neck decorations are sitting in front of a low table. In the second case women are in a yard on a special elevation. A screen and a wide stretched tent are protecting them from sun beams. Spread cloths are covered with cakes, sweets, and fruit. Musical instruments are also here. Women in both groups are either uncovered or with skullcaps on. The literary sources have an insignificant number of fragmentary descriptions of women's assemblages in the reviewed period. There are separate data on peculiar women's “little feasts” “where tambourine sounds were incessant and noisy dances and songs were not dying away until late”. In the Ferghana Valley they drew wives whose husbands on that particular day were visiting the same “men's house”¹⁸.

In Samarqand and Bukhara there also existed women's meals. They joined fifteen—twenty neighbouring women. There are descriptions of hen parties assembled by girls about to be married before their weddings, or of assembles of young wives married during the previous year. Joint din-

ners were also arranged by peculiar women's artels for preparing ritual meals¹⁹. It is probable that N. Hordet wanted to depict some of such women's joint treats.

V. I. Massalsky noted that men and women often visited acquaintances separately, preferably on holidays. Quite often they came together at parties, especially in winter. Women and girls, as men at their *jura*, would stay throughout the night²⁰.

Urda

To get an idea of the appearance of one of the inhabitants of a Khoqand harem (*urda*), *khan* Khudoyar's wife, one can by a rare snapshot from the collection by N. Hordet of the Museum of Anthropology and Ethnography, titled “Wife of the Khoqand Khan” (fig. 8). The details of the history of private life of Central Asian *khan*s' courts, their families, wives, and also those who surrounded them, were kept secret until the 1920s. In the 1940s M. S. Andreyev was able to gather evidence from conversations with witnesses on some aspects of life of the Bukharan Citadel²¹. Unfortunately, there are no other detailed generalizing works on the life of Khiwan and Khoqand courts. Separate evidence in this theme is scattered in numerous publications of Russian-speaking authors of the late 19th—early 20th centuries. As witnesses noted, wedding ceremonies of a Khoqand *khan* were usually modest, without special festivities. Muzaffar-khan, the Bukharan *emir*, had four official wives and about forty concubine slaves. Among his subjects he enjoyed the reputation of a *zanboz*, a womanizer²².

As contemporaries report, the harem of Khudoyar-khan consisted of 3—4 wives and 30—50 (according to some sources) to 70 (according to other sources) female slaves-*churi*. Usually slaves were Persian Shiite women who were acquired in Khiwa or Bukhara, and Shugnans²³. Each *khan*'s wife (*aim*) had her own staff of *churi*. A. L. Croutier who was born, grew up in a harem and collected materials on harems called the life of women in its walls a “being in the state of cocoon”²⁴.

Most rulers came to their concubines by rotation, avoiding encounters between them. In Bukhara there was a so-called *domanras*, a list of girls with whom the *emir* had sex²⁵. There was an old wise rule for all *emirs* that they could not break: an *emir* could not and did not stay in a harem all night long²⁶. When a monarch's attention was not equal to all his women, it caused a tempest of passion and hatred, plots were being designed, noiseless wars levied. By a verbal statement of F. D. Lyushkevich, during her expeditions in Central Asia she succeeded in getting acquainted with an elderly woman, a former inhabitant of the harem of the last Bukharan *emir*. During all the years of her stay in the *emir*'s harem he never visited her. If there became too many of such girls, the *emir* gave them off in marriage²⁷. It was not infrequent in Bukhara for the former wives of an *emir* to be married to supreme public officials. Unlike them, in the harem of the Khoqand khanate the divorced wives of Khudoyar-khan did not remarry, nobody was entitled to marry them; they were kept at public expense.

In choosing a wife one was in most cases guided by political reasons. Names of two wives of Khudoyar-khan are known. Among his wives Sha-aim was noted, a daughter of Ismail-khan of Darwaz, but she died in labour. The *khan* had a son by her. Her place in the *khan*'s heart was taken by Agacha-aim, a daughter of a Kashghar broker. She and

¹⁴ Ibid., с. 123. ¹⁵ Ibid., с. 115.

¹⁶ Ibid., «Традиционные женские украшения населения Бухарской области», СМАЭ (Ленинград, 1989), хлп, сс. 75—76. ¹⁷ Ibid., с. 74.

¹⁸ Р. Р. Рахимов, «Мужские дома» в традиционной культуре таджиков (Ленинград, 1990), с. 53.

¹⁹ Ibid., с. 54.

²⁰ В. И. Массальский, Россия. Туркестанский край XIX (Санкт-Петербург, 1913), сс. 401—402.

²¹ М. С. Андреев, О. Д. Чехович, Арк Бухары (Душанбе, 1972).

²² Ibid., с. 125.

²³ М. Алибеков, «Домашняя жизнь последнего кокандского хана Худояр-хана», Ежегодник Ферганской области II (1903), с. 92.

²⁴ А. Л. Крутые, Гарем. Царство под чадрой (Москва, 2000), с. 12.

²⁵ Андреев, Чехович, op. cit., с. 125.

²⁶ Ibid., с. 111. Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/06/oriental_dreams/

¹⁸ R. R. Rahimov, “Men's Houses” in Traditional Culture of the Tajiks (Leningrad, 1990), p. 53.

¹⁹ Ibid., p. 54.

²⁰ V. I. Massalsky, Russia. Turkestan Region XIX (St. Petersburg, 1913), pp. 401—402.

²¹ M. S. Andreyev, O. D. Chekhovich, The Citadel of Bukhara (Dushanbe, 1972).

²² Ibid., p. 125.

²³ M. Alibekov, “Home Life of the Last Khoqand Khan Khudoyar-khan”, Ежегодник Ферганской области II (1903), p. 92.

²⁴ A. L. Croutier, Harem: The World Behind the Veil (Moscow, 2000, transl. into Russian), p. 12.

²⁵ Andreyev, Chekhovich, op. cit., p. 125.

²⁶ Ibid., p. 111.

²⁷ Ibid., p. 125.

высших чиновников на бывших женах эмира. В отличие от них, в гареме Кокандского ханства разведенные жены Худояр-хана не выходили замуж, никто не имел права вступать с ними в брак, их содержали на казенный счет.

При выборе жены в большинстве случаев руководствовались политическими соображениями. Известны имена двух жен Худояр-хана. Среди его жен отличали Ша-аим — дочь Исмаил-хана дарвазского, но она умерла во время родов. От нее у хана остался сын. Ее место в сердце хана заняла Агача-аим — дочь кашгарского маклера. У них с Худояром тоже родился сын. В дальнейшем, Агача вырастила обоих мальчиков. По всей видимости, именно ее портрет хранится в Музее. Известно, что впоследствии Агача-аим жила с сыновьями в Ташкенте. Предполагали, что у нее осталось много дорогих украшений, в том числе, жемчужные четки хана и его эгрет²⁸.

Гарем эмира бухарского формировался из нескольких источников. Красивых девушек обычно присылали в качестве ежегодных подарков управляющие некоторых округов. Подыскивали их и через специальных агентов-старух. Будущих невест сначала содержали при матери эмира. Затем их воспитывали в урде (гареме). Их обучали правилам этикета, играм, песням, танцам²⁹.

В Коканде аимы проводили время с утра до вечера в приятном безделье, пили чай, ели сладости, вели бесконечную болтовню о мелочах жизни. В хорошую погоду женщины гарема кокандского правителя выходили погулять в сад, окруженный высокими стенами. Здесь же мог появиться Худояр-хан. Внутри гаремов Средней Азии допускали посторонних женщин, как правило, евреек, которые вместе с товаром приносили городские сплетни. Большое оживление в гареме проявлялось при выборе материи, женских безделушек, которые доставляли мальчики-популярные³⁰.

Вход в гарем кокандского хана охраняли не только от мужчин, но и от посторонних женщин привратники. За порядком следила и оберегала гаремную честь хана родственница матери Худояра, «почтенная, но живая и веселая киргизка»³¹. В Средней Азии институт евнухов отсутствовал.

А. Борнс сообщал о правилах поведения на улицах Бухары при встрече с обитательницами гарема эмира: «Если же проходит кто-нибудь из царского гарема, то встречающимся предписывается смотреть в сторону, а в противном случае удар по голове напомнит им об исполнении: так недоступны даже и для взора красавицы в Бухаре»³².

По сообщениям русской прессы того времени, после занятия Кокандского ханства русскими войсками Худояр-хан вместе с семьей, драгоценностями и частью казны («больше заботился о женах и рабынях своих, почему не мог увезти всю казну») на 80 арбах покинул Коканд и добрался до Ходжента.

Джалап

В процессе изучения первых иллюстративных коллекций Музея с изображениями женщин невольно возникает вопрос: почему на снимках у мусульманок открытые лица (илл. 9)? Ведь их фотографировал посторонний мужчина, иностранец. На многих из женщин, позировавших русским фотографам, в качестве головного убора надета тюбетейка³³. По мнению Е. М. Пещеревой, женщины верх-

ней части долины р. Зеравшан начали носить тюбетейки с 1920-х гг., т.е. с того времени, когда стали снимать паранджу. До этого времени надевать женщинам тюбетейку считалось неприличным³⁴. На основании этого можно сделать предположение, что на снимках первых иллюстративных коллекций Музея в качестве фотомоделей, демонстрировавших одежду, головные уборы, украшения и т.д. выступали местные проститутки.

О существовании института проституции в доколониальный период в крае сообщил А. Дониш. Характеризуя времена эмира Музаффар, он писал о том, как проститутки доставляли правителю на арбах³⁵. Путешественники XIX века также сообщали, что немало туркестанских женщин занимались древнейшей профессией. Некоторые авторы считали, что проституция в крае возникла лишь с приходом русских: «Ко всем порокам, гнездящимся



Илл. / Fig. 9

в недрах правоверного мусульманства, прибавляется еще два: проституция и пьянство. В Самарканде существует целый квартал, в домах которого проституция обратилась в профессиональное занятие»³⁶. В Бухаре проституция запрещалась, наказанием было обезглавливание.

В колониальное время в некоторых городах проституция существовала открыто: «так, в Ташкенте проститутки не закрывали лица, их постоянно можно было увидеть прогуливающимися по улицам или проезжающими на повозках на пикники или места отдыха. В Самарканде проститутками официально могли стать достигшие 15-летнего возраста, но многие скрывали его и могли начать это занятие и в 10 лет, они также не закрывали своих лиц, у них были свои районы с борделями, с песнями и танцами»³⁷.

В. и М. Наливкины отмечали, что в Ферганской долине в 80-х годах XIX века открытых проститутток называли джалап (проститутка); тайных — купия (тайная) без прибавления слова джалап; таким образом, купия как бы не признавалась за проститутку. Они писали, что тайная проститутка произвела за последние 3—4 года бескровную революцию

Khudoyar had a son. Later on, Agacha brought up the both boys. To all appearances, it is her portrait that is kept in the Museum. It is known that after that Agacha-aim lived with her sons in Tashkent. It was suggested that she had preserved many expensive ornaments including pearl beads of the khan and his aigrette²⁸.

The harem of the Bukharan emir was formed out of several sources. Beautiful girls were usually sent in as annual levies of governors of certain districts. They were also picked out with the help of special old female agents. Prospective brides were first kept at the emir's mother's. Then they were reared in an urda (harem). They were taught etiquette, games, songs, dances²⁹.

In Khoqand aims passed time from morning to evening in leisurely idleness, drank tea, ate sweets, kept incessant conversations on divers little things. In good weather the



Илл. / Fig. 10

women of the Khoqand ruler's harem went on a walk in a garden surrounded by high walls. Here Khudoyar-khan might appear. Strange women, mostly Jewesses, were admitted to the interiors of harems in Central Asia, who brought city scandal together with merchandise. Great excitement in a harem was manifested when choosing fabrics, women's knickknacks which were brought by boy messengers³⁰.

The entrance to the Khoqand khan's harem was guarded by porters not only from strange men, but also from strange women. A relative of Khudayar's mother's, "an honourable, but lively and jolly Kirghiz"³¹, kept order and safeguarded the harem honour of the khan. The institute of eunuchs was absent in Central Asia.

Sir Alexander Burnes reported the rules of conduct in the streets of Bukhara upon an encounter with inhabitants of the emir's harem: "When a woman from the regal harem passes, the persons she walks by are prescribed to look away, otherwise a hit on their head will remind them to do so: thus, it is prohibited to even lay an eye on the beauties of Bukhara"³².

As the Russian press of the time reported, after the Russian troops took the Khoqand khanate, Khudoyar-khan with his family, jewels, and part of the treasury ("he took a greater care of his wives and slaves, that is why he was

unable to carry away the entire treasury"), left Khoqand on 80 carts and made Khujand.

Jalap

In the course of studying the first illustrative collections of the Museum with images of women a question involuntarily arises: why are the Muslim women's faces in the snapshots open (fig. 9)? They were photographed by a strange man, a foreigner, after all. Many women posing to Russian photographs had a skullcap on as a headdress³³. As Ye. M. Peshchereva thinks, women of the upper valley of the Zeraвшan River began wearing skullcaps from the 1920s, i. e. from the time when they started casting off the paranja. Prior to that time it was deemed improper for women to wear a skullcap³⁴. Basing on this, it can be supposed that in the snapshots of the first illustrative collections of the Museum the photo models demonstrating clothes, headdresses, adornments, etc. were local prostitutes.

A. Donish reported the existence of the institute of prostitution in the pre-colonial period in the region. Describing the times of the emir Muzaffar, he wrote how prostitutes were delivered to the ruler on carts³⁵. Travellers of the 19th century also reported that quite a few Turkestan women were engaged in the oldest profession. Some authors considered that prostitution in the area appeared with the advent of the Russian: "To all vices rooted in the depths of true Islam, two are added: prostitution and drunkenness. Samarqand has a whole quarter in the houses of which prostitution became a professional occupation"³⁶. In Bukhara prostitution was prohibited and punished by beheading.

In colonial times prostitution existed overtly in certain cities: "thus, in Tashkent prostitutes did not cover faces, they were constantly to be seen walking along the streets or passing on carts to picnics or places of rest. In Samarqand officially those who reached 15 years of age might become prostitutes, but many concealed their age and could start this trade in the age of 10, they also did not cover their faces, they had their own districts with brothels where dancing and singing was on"³⁷.

V. and M. Nalivkins noted that in the Ferghana Valley in the 1880s public prostitutes were called jalap; secret ones were called kupiya without adding the word jalap; thus, it was as though a kupiya were not acknowledged a prostitute. They wrote that the secret prostitute had effected within the recent 3—4 years a bloodless revolution among a considerable portion of Muslim people: "She nearly expelled bachas (boy prostitutes). A rare male friends' party did without her; she appears here as a dancer or just a lady of light conduct. At such parties... now you can come across representatives of native administration, and large native merchants, and sometimes of native clergy"³⁸.

Some portraits of prostitutes from the town of Osh were received in the Museum as part of the collection of Lutche in 1899³⁹ (fig. 10). They display, beside skullcaps as headdresses, adornments, such as hoop earrings with beads in the lower part and very long pendants, a necklace of coins or metal plates. In one of the snapshots by N. Hordet several women demonstrate various designs of casual and street clothes⁴⁰.

Photographs by a famous photographer S. M. Dudin were shot in Andijan in the late 19th—early 20th centuries. He inscribed his portraits openly: "Brothel Women"⁴¹. S. M. Dudin's task was in the first place to show the type

²⁷ Ibid., с. 125.

²⁸ Алибеков, *op. cit.*, с. 94.

²⁹ Андреев, Чехович, *op. cit.*, с. 126—127.

³⁰ Алибеков, *op. cit.*

³¹ Ibid.

³² А. Борнс, *Путешествие в Бухару* (Санкт-Петербург, 1850), ii, с. 394.

³³ МАЭ РАН, № И-1718-305.

³⁴ Е. М. Пещерева, «Домашняя и семейная жизнь», *Культура и быт таджикского колхозного крестьянства. Труды Института этнографии АН СССР, новая серия XXIV* (Москва—Ленинград, 1954), с. 150.

³⁵ А. Дониш, *История Мангытской династии* (Душанбе, 1967), с. 76.

³⁶ В. Д. Соколов, *Москва—Самарканд* (Москва, 1894), с. 51; «Мусульманские училища в Туркестанском крае», *Журнал министерства народного просвещения CLXXVI/3* (Ташкент, 1871).

³⁷ А. Табышалиева, *Отражение во времени. (Заметки к истории положения женщин Центральной Азии)* (Бишкек, 1998), с. 49.

Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН
http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/06/oriental_dreams/

³⁸ Alibekov, *op. cit.*, p. 94.

³⁹ Andreyev, Chekhovich, *op. cit.*, pp. 126—127.

⁴⁰ Alibekov, *op. cit.*

⁴¹ Ibid.

⁴² Sir A. Burnes, *Travels into Bukhara* (St. Petersburg, 1850, transl. into Russian) p. 394.

⁴³ МАЭ РАН, № И-1718-305.

³⁴ Ye. M. Peshchereva, "Home and family life", *Kultura i byt tadjikskogo kolkhoznogo kreстьяnstva. Tруды Instituta etnografii AN SSSR, new series XXIV* (Moscow—Leningrad, 1954), p. 150.

³⁵ A. Donish, *History of the Manghit Dynasty* (Dushanbe, 1967), p. 76.

³⁶ V. D. Sokolov, *Moscow—Samarqand* (Moscow, 1894), p. 51; "Muslim schools in Turkestan region", *Zhurnal ministerstva narodnogo prosveshcheniya CLXXVI/3* (Tashkent, 1871).

³⁷ A. Tabyshtaliyeva, *Reflection in Time (Notes to the History of Women's Status in Central Asia)* (Bishkek, 1998), p. 49.

³⁸ V. Nalivkin, M. Nalivkina, *A Sketch of Everyday Life of the Woman of the Settled Native Population of Ferghana* (Kazan, 1886), pp. 242—243.

³⁹ МАЭ РАН, Nos. 512-137, 138.

⁴⁰ Ibid., No. 255-279.

в среде значительной части мусульманского населения: «Она совсем почти изгнала бача (мальчиков-проститутки). Редкая приятельская мужская вечеринка обходилась теперь без нее; она появляется здесь то в качестве плясуньи, то просто в роли дамы легкого поведения. На таких вечеринках... можно встретить в настоящее время представителей и туземной администрации, и крупного туземного купечества, и иногда даже туземного духовенства»³⁸.

Несколько портретов проституток из г. Оша поступили в Музей в составе коллекции Лютче в 1899 г. (илл. 10)³⁹. На них кроме головных уборов — тюбетеек показаны украшения — ушные кольцевые серьги с бусинами в нижней части и очень длинными подвесками, ожерелье из монет или металлических пластин. На одном из снимков Н. Ордэ несколько женщин демонстрируют разные варианты домашней и уличной одежды⁴⁰.



Илл. / Fig. 11

Фотографии известного фотографа С. М. Дудина были сделаны им в Андижане в конце XIX — начале XX вв. Свои портреты он подписал открыто: «Женщины из публичного дома»⁴¹. Задачей С. М. Дудина было в первую очередь показать типаж в фас и профиль. На фотографиях видны их прически, головные уборы — тюбетейки либо платок, свернутый жгутом и повязанный на лбу, а также верхняя одежда — белая рубаха с безрукавкой либо шелковый халат, из украшений — ушные кольцевые серьги.

Из групповых женских портретов выделяются несколько фотографий Н. Ордэ. Одну из них он подписал: «Самарканд. Публичные женщины» (илл. 11). На ней четыре девушки сидят на полу, одна из них курит чилим. Пятая стоит у них за спиной. У двоих повязаны платки, концами назад, у остальных видны растрепанные волосы. Любопытно также их позы сидения на полу. Существовали определенные этикетные нормы, связанные с этим. Женщины обычно сидели, поджав обе ноги в одну сторону, либо одну подгибали под себя, а вторая оставалась согнутой в колене. Поза, в которой сидят обитательницы публичного дома на фотографии Н. Ордэ — калачиком — считалась мужской.

Другую фотографию Н. Ордэ назвал «Сартянки. Стирка белья»⁴². На ней пять женщин сидят около водоема и стирают в тазях. Очевидно, что это те же проститутки, которые представлены на предыдущем снимке. По-видимому, большинство женских образов, запечатленных фотографиями в Средней Азии на рубеже XIX–XX вв. представляют нам именно *джаляп*.

Бача

В фотоколлекциях МАЭ хранятся изображения мальчиков-танцоров — *бача* из Ташкента, позирующий рядом со своими поклонниками; во время народных гуляний на празднике Курбан-байрам среди группы музыкантов; из Самарканда — сидящий на паласе вместе с веселящимися мужчинами; из Ферганской области — танцующий; из Коканда — в компании с сартянками; памирский и другие⁴³ (илл. 12–14).

Во время танца *бача* под одобрительные возгласы присутствовавших подражал женским движениям. Не меньший интерес, по мнению приезжих, представляли музыканты, которые с учащением ритма еще более чем зрители, приходили в экстаз. Чтобы бубен звучал звонче, перед музыкантами ставили жаровни с горячими



Илл. / Fig. 12

Илл. / Fig. 15

углями, над которыми они время от времени держали свои бубны, таким образом, сильнее натягивая кожу на них.

В Коканде Н. Ордэ удалось сделать редкий снимок — «Коканд. Сартянки и бача». Но название не соответствовало содержанию изображения: на снимке мальчик-*бача* стоит рядом с девушкой (илл. 15). Вокруг них сидят женщины с музыкальными инструментами в руках, с непокрытой головой либо в тюбетейках. *Бача* не одет в женский костюм. В своей повседневной одежде он повторяет женские танцы и телодвижения за стоящей рядом с ним девушкой. Этот документальный снимок, зафиксировавший женский *базм*, позволяет дополнить данные, например, о том, что *бача* обучали только бывшие *бача*. В роли *бача* могли выступать девушки: ««Бача» — молодая девушка с бойкими глазами, на обязанности которой лежало занимать гостей пляской и песнями»⁴⁴.

en face and half face. In the photographs one can see their coiffures, headdresses such as skullcaps or a scarf turned as a braid and tied on the forehead, and also outer garments such as a white chemise with a sleeveless blouse or a silken gown, adornments such as hoop earrings.

Of group women's portraits several photographs by N. Hordet are distinguished. He inscribed one of them: "Samarqand. Prostitutes" (fig. 11). In it four girls are sitting on the floor, one of them is smoking a *chilim*. The fifth one is standing behind their backs. Two have scarves on tied with the ends backward, the others have tousled tresses. The postures of those sitting on the floor are curious. There were certain etiquette rules related to it. Women usually sat drawing up both feet on one side, or one foot was drawn in, and the other remained bent at the knee. The posture taken



Илл. / Fig. 13

by the brothel inhabitants in N. Hordet's photograph, curled up, was considered a man's posture.

The other photo was titled by N. Hordet "The Sart Women. The Washing"⁴². In it five women are sitting near a water body and washing in basins. Apparently, these are the same prostitutes presented in the previous snapshot. It seems that, it was *jalap* that most women's images registered by photographs in Central Asia in the end of the 19th—beginning of the 20th century represent.

Bacha

In photo collections of the Museum of Anthropology and Ethnography images of dancer boys are preserved, *bacha* from Tashkent, posing beside their followers; during popular festivities of the celebration Qurban-bayram among a group of musicians; from Samarqand sitting on a carpet together with jolly men; from Ferghana region dancing;

from Khoqand in company with Sart women; Pamirian and others⁴³ (figs. 12–14).

In dancing a *bacha* imitated women's movements being encouraged by cheers of those who were present. Not of less interest, according to the opinions of visitors, were musicians who went into a trance with an accelerating rhythm even more than spectators. For a tambourine to sound higher, braziers with hot coals were put in front of the musicians who held from time to time their tambourines over them for the skins on them to become tighter.

In Khoqand N. Hordet succeeded in making a rare shot, "Khoqand. The Sart Women and Bacha". But the title did not correspond to the contents of the image: in the snapshot a boy, *bacha*, is standing near a girl (fig. 15). Around them women are sitting with musical instruments in their hands, uncovered or with skullcaps on. The *bacha* is not dressed in



Илл. / Fig. 14

a woman's clothes. In his everyday life he copies women's dances and body movements of the girl who is standing nearby. This documentary snapshot which registered a woman's *bazm*, allows us to supplement the data, for instance, on the fact that *bachas* were taught only by former *bachas*. The role of *bacha* can be performed by girls: "A *bacha* is a young girl with quick eyes, who was responsible for entertaining guests with dancing and songs"⁴⁴.

By observations of Europeans, handsome boys aged 9–15 "were bought of poorest parents by 'impresarios' who were dancers and singers with completed careers and taught *bachas* to it"⁴⁵. According to later evidence of dancers of groups subordinate to a master he taught them to the art of dancing himself⁴⁶.

Impressions from a *bazm*, a *bacha's* dance, were described by V. V. Vereshchagin. The best decoration of any *toy* (a family festival with treats), of various performances such as *tomasha*, which were arranged almost every day in various houses, was a *bacha* singing and dancing accompanied by beats of drums and tambourines, shouts and applause of the satisfied spectators⁴⁷. During receptions of Russian embassies in Bukhara dances of boys were arranged as well.

V. V. Krestovsky was present at performances where *bachas* participate, boys aged 10–14, "some of whom were dressed in women's dresses"⁴⁸. They danced between clowns' numbers: "The little boys were dressed in light print gowns coloured red, and some in semi-caftans and wide trousers of women's cut, all girdled with bright sashes and all in brocade 'kallapushas' [headdresses — V. P.], from under which long, minutely braided plaits of black silk, five in number (two on

³⁸ В. Наливкин, М. Наливкина, *Очерк быта женщины оседлого туземного населения Ферганы* (Казань, 1886), сс. 242–243.

³⁹ МАЭ РАН, № 512-137, 138.

⁴⁰ *Ibid.*, № 255-279.

⁴¹ *Ibid.*, № 4516-56, 73, 74, 76.

⁴² *Ibid.*, № 255-288.

⁴³ Помимо сопровождающих статью иллюстраций см. также *Ibid.*, № 255-286; 512-145; И-1447-24, 84.

⁴⁴ Н. С. Лыкошин, *Средняя Азия I* (Ташкент, 1910), с. 19.

⁴⁵ *Ibid.*, Nos. 4516-56, 73, 74, 76.

⁴⁶ *Ibid.*, No. 255-288.

⁴⁷ In addition to the illustrations shown, see *Ibid.*, Nos. 255-286; 512-145; И-1447-24, 84.

⁴⁸ N. S. Lykoshin, *Central Asia I* (Tashkent, 1910), p. 19.

⁴⁹ Appendix to the *Novaya Yermiya* (1893), No. 153.

⁴⁶ Rahimov, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁷ Lykoshin, *Manners in the Orient* (Petrograd, 1915), p. 69; idem, *Central Asia I*, p. 38; *Central Asia III*, p. 75, etc.

⁴⁸ Krestovsky, *op. cit.*, p. 142.

По наблюдениям европейцев, красивых мальчиков 9–15 лет «покупали у беднейших родителей “импресарио”, которые являлись окончившими карьеру плясунами и певцами и обучали этому бача»⁴⁵. По сведениям более позднего времени танцоров трупп, находившихся в подчинении у хозяина, он сам обучал их искусству танца⁴⁶.

Впечатления от базма — пляски бача — описал В. В. Верещагин. Лучшим украшением любого *тойа* (семейного праздника с угощением), различных представлений — *томаша*, которые устраивали почти каждый день в разных домах, считались пение и пляски бача, сопровождавшиеся ударами барабанов и бубнов, криками и рукоплесканиями довольных зрителей⁴⁷. Во время приемов русских посольств в Бухаре также устраивали пляски мальчиков.

В. В. Крестовский, присутствовал на представлениях с участием бача, мальчиков от 10 до 14-летнего возраста, «из коих некоторые были одеты в женские костюмы»⁴⁸. Они танцевали между номерами клоунов: «Мальчонки были одеты в легкие ситцевые халатики красного цвета, а некоторые в бешметы и шальвары женского покроя, все подпоясаны яркими шарфами и все в парчевых “калляпушах” [головных уборах — В. П.], из-под которых у тех, что были наряжены женщинами, ниспадали длинные, мелко заплетенные косицы из черного шелка, числом пять (по две с висков и одна сзади), на подобие девичьей прически, называемой “бишькакуль”»⁴⁹. Писатель воспринимал бача как часть придворной увеселительной труппы, в состав которой входили клоуны — *маскарабазы*, певцы, музыканты, марионетчики.

В. В. Верещагину довелось наблюдать, как на его глазах несколько мужчин преображали мальчика в девочку. Ему привязывали длинные мелко заплетенные косы, с погрешками и кистями, укрепленные одним концом под тубетейкой, голову покрывали большим шелковым платком и выше лба повязывали другим, узко сложенным. При этом, мальчик кокетливо смотрел в зеркало. «Толстый, претолстый сарт держал свечки, другие благоговейно, едва дыша, смотрели на это и за честь считали помочь ему»⁵⁰. Бача часто содержали несколько человек — десять, пятнадцать, двадцать мужчин, — которые наперебой старались угодить мальчику⁵¹.

К концу 1890-х годов обычай держать бача начал исчезать. В. Духовская описала один из праздников в Ташкенте с танцами бача, который происходил в бытность ее мужа С. М. Духовского Туркестанским генерал-губернатором: «В Ташкенте за неимением настоящих бача, танцы их исполнялись пожилыми, даже седовласыми мужчинами, между которыми было только два подростка»⁵².

Рассматривая термины, которые применялись по отношению к обедам в «мужских домах» у равнинных таджиков, Р. Р. Рахимов назвал также *базм* в значении «веселье», «пир», «вакханалия»⁵³. Необходимым, престижным персонажем «мужского дома», особенно в торгово-ремесленных центрах, был «бача или, как еще его называли, *чувон* (юноша), *бесакол* (безбородый юноша)»⁵⁴ «иногда из числа участников собрания. Бача ли, *бесакол* ли — эти персонажи были не только всеобщими кумирами, но и властелинами базмов. Во время базмов они налагали на невыполнявших их волю порой самые невероятные наказания»⁵⁵.

В собраниях МАЭ также хранятся две фотоколлекции более позднего времени, в состав которых входят изображения танцующих бача, собранные среди других групп населения Средней Азии. Одна из них представляет собой стереоскопические негативы, выполненные И. И. Зарубиным во время его поездки по Памиру и Нагорной Бухаре в 1915–1916 гг. по поручению и на средства Русского Комитета по изучению Восточной и Средней Азии. На нескольких снимках показан танец мальчика в Поршнине и Рохарве⁵⁶. Обращает внимание то, что на этих изображениях бача одет в повседневную мужскую одежду: подпоясанный халат и тубетейку. Отсутствуют какие-либо намеки на наличие в его костюме деталей женской одежды.

Самыми поздними изображениями бача в составе иллюстративных коллекций МАЭ являются фотографии, сделанные Э. Г. Гаффербергом и г. г. Гульбиным (илл. 16–17). Они были участниками Среднеазиатской Этнологической экспедиции АН СССР, которая работала в 1926–1929 гг. под руководством И. И. Зарубина. Несмотря на то, что коллекция 1929 г. содержит фотоматериалы из жизни джемшидов, ряд снимков бача относится к белуджам⁵⁷.

По сведениям собирателей, в будни «костюм бачи не отличался от костюма остального населения. Перед танцем он одевает род кафтана, стянутого в талии и широкого в подоле с узкими рукавами. На спине пришит треугольный матерчатый амулет. Штаны очень узкие у щиколотки с прикрепленными по сторонам бубенчиками»⁵⁸. Из этого описания костюма бача следует, что в его одежде присутствовали элементы подражания женскому одеянию: приталенный и широкий внизу кафтан с узкими рукавами. Узкие у щиколотки штаны у бача были, по всей видимости, влиянием моды 1920-х гг., когда традиционно широкие внизу женские шаровары стали укорачивать и зауживать⁵⁹.

Илл. / Fig. 16



each side from the temples and one at the back), like a girl's hairstyle called 'bishkakul'⁴⁹, descended in those who were dressed as girls". The writer perceived *bachas* as part of a court entertaining group that included clowns — *maskarabazes*, singers, musicians, puppeteers.

V. V. Vereshchagin happened to observe before his very eyes how several men were transforming a boy into a girl. Long, minutely braided plaits, with rattles and tassels, braided with one end under the skullcap, were tied to him, the head was covered with a large silken scarf and above the forehead another one was tied which was thinly folded. During this the boy was coquettishly looking in the mirror. "An extremely fat Sart was holding candles, others reverently, hardly breathing, were looking at it and were honoured to lend a hand"⁵⁰. *Bachas* were often kept by several people — ten, fifteen, twenty men — who tried in turn to please the boy⁵¹.

By the end of the 1890s the custom of keeping *bachas* started to disappear. V. Duhovskaya described one of the celebrations in Tashkent with *bacha* dancing, which occurred when her husband S. M. Duhovskoy was Governor-General of Turkestan: "In Tashkent, due to the absence of real *bachas*, their dances were performed by elderly, even grey-haired men, among whom there were only two adolescents"⁵².

Reviewing the terms applied to dinners in "men's houses" among the valley's Tajik, R. R. Rahimov called also *bazm* in the meaning of "merriment", "feast, orgy"⁵³. A necessary, prestigious personage of a men's house, especially in trade and craft centres, was a *bacha*, or as he was also called, *chuvon* (guy), *besaqol* (beardless guy)⁵⁴ "sometimes out of the number of those present at a meeting. Both *bacha* and *besaqol* were not only general idols, but also lords of *bazms*.

During *bazms* they imposed most unbelievable penalties on those who were disobedient to them"⁵⁵.

In the gatherings of the Museum of Anthropology and Ethnography two photo collections of a later time as well are preserved, incorporating images of dancing *bachas* gathered from other groups of Central Asian people. One of them is stereoscopic negatives executed by I. I. Zarubin during his travel in the Pamirs and Mountainous Bukhara in 1915–1916, under orders and sponsorship of the Russian Committee on studying Eastern and Central Asia. In several snapshots a boy's dance in Porshniv and Rokharv⁵⁶ is shown (figs. 16–17). Curious is the fact that in these images a *bacha* is dressed in men's daily clothes: a girdled gown and skullcap. There are even no hints of any women's clothes in his apparel.

The latest images of *bacha* in the body of illustrative collections of the Museum of Anthropology and Ethnography are the photographs made by Ye. G. Gafferberg and G. G. Gulbin. They participated in the Central-Asian Ethnologic Expedition of the USSR. Academy of Sciences which was active in 1926–1929 under the guidance of I. I. Zarubin. Despite the fact that the 1929 collection contains photographic materials from the life of Jemshids, a number of snapshots of *bachas* are referred to Baluchis⁵⁷.

As the collectors report, in everyday life "a *bacha's* dress was not different from the dress of the rest of the people. Before the dance he puts on a kind of caftan tightened at the waist and wide at the hem with narrow sleeves. A triangular cloth amulet is sewn on the back. Trousers are very narrow at the ankle with bells attached at the sides"⁵⁸. It can be seen from this description of the *bacha's* costume that his dress contained elements imitating women's attire: a narrow-sleeved caftan slim at the waist and wide at the bottom. *Bacha's* trousers narrow at the ankle were, to all appearances, the influence of the 1920s fashion, when women's trousers traditionally wide at the bottom began to be shortened and narrowed⁵⁹. Completing the dance, a *bacha* immediately changed into everyday clothes.

The description of the collection contains curious details of terms and payments of the dancer's and musicians' work in 1929: dances and music in the open air before the inhabitants of a village were not paid; the performers were just treated by tea. But when they were invited to perform in a house, money was given for that. Thus, participants of the expedition witnessed performers negotiating the terms of their show in the village of Seid-Batura. The troupe wanted to get twenty roubles for that, and the inviting party offered only ten. One of the snapshots depicted a *bacha* accompanied by three musicians: a drummer and two performers on bow and wind instruments, sitting before a Jemshid nomad dwelling *chappari* with the owner who invited them to perform⁶⁰. It is curious to compare the reports of the expedition of 1929 on changes in payment to musicians and a dancer and those of the late 19–early 20 centuries: in the beginning of the century in Bukhara showmen received two fifths of all proceeds⁶¹.

In comparison with descriptions in published sources of *bacha* dances and the way they were treated by men's portion of the settled people in the second half of the 19th century, the changes are evident which had taken place by the end of the 1920s. Baluchis were called in those years, along with Jemshids and Khazars, "nomadic Iranians". Clothes of Baluchi *bachas*, just as their remuneration, were very spare.

⁴⁵ Приложение к журналу «Новое время» (1893), №153.

⁴⁶ Рахимов, *op. cit.*, с. 44.

⁴⁷ Лыкошин, *Хороший тон на Востоке* (Петроград, 1915), с. 69; *idem*, *Средняя Азия I*, с. 38; *idem*, *Средняя Азия III*, с. 75 и др.

⁴⁸ Крестовский, *op. cit.*, с. 142.

⁴⁹ *Ibid.*, с. 175.

⁵⁰ В. В. Верещагин, *Очерки, наброски, воспоминания* (Санкт-Петербург, 1883), с. 54.

⁵¹ *Ibid.*, с. 58.

⁵² В. Духовская, *Туркестанские воспоминания* (Санкт-Петербург, 1913), с. 71.

⁵³ Рахимов, *op. cit.*, с. 25–26.

⁵⁴ *Ibid.*, с. 44.

⁵⁵ *Ibid.*, с. 46.

⁵⁶ МАЭ РАН, № 2621-295, 327, 437, 438–440, 442, 445.

⁵⁷ Илл. 16–17 + *Ibid.*, № 3854-70, 72, 74, 75, 79.

⁵⁸ МАЭ РАН, опись № 3854-31

⁵⁹ *Ibid.*, опись № 3854-31, фотоколлекция Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН

http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/06/oriental_dreams/

© МАЭ РАН

⁴⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁰ V. V. Vereshchagin, *Essays, Sketches, Reminiscences* (St. Petersburg, 1883), p. 54.

⁵¹ *Ibid.*, p. 58.

⁵² V. Duhovskaya, *Turkestan Reminiscences* (St. Petersburg, 1913), p. 71.

⁵³ Rahimov, *op. cit.*, pp. 25–26.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁶ MAE RAS, Nos. 2621-295, 327, 437, 438–440, 442, 445.

⁵⁷ Figs. 16–17 + *Ibid.*, Nos. 3854-70, 72, 74, 75, 79.

⁵⁸ *Ibid.*, description of No. 3854-31.

⁵⁹ Z. A. Shirokova, *The Tajik Costume of the Late 19th–20th Centuries* (Dushanbe, 1993), p. 46; Peshchereva, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁰ MAE RAS, No. 3854-79.

⁶¹ Quoted from Rahimov, *op. cit.*, p. 44.

Закончив танец, *бача* тотчас же переодевался в будничную одежду.

В описи коллекции содержатся любопытные сведения об условиях и размерах оплаты работы танцора и музыкантов в 1929 г.: за танцы и музыку на открытом воздухе перед жителями деревни плату не брали, исполнителей лишь угощали чаем. Если же их приглашали выступить в каком-нибудь доме, то за это платили деньги. Так, участники экспедиции стали свидетелями того, как артисты оговаривали условия своего выступления в ауле Сеид-Батура. Труппа хотела получить за это двадцать рублей, а приглашавшая сторона предлагала лишь десять. Один из снимков запечатлел *бача* и сопровождавших его трех музыкантов: барабанщика и двух исполнителей на смычковом и духовом инструментах, сидящими перед джемшидским кочевым жилищем *чাপпари* вместе с хозяином, который пригласил их выступить⁶⁰. Любопытно сравнить сведения участников экспедиции 1929 г. об изменении оплаты музыкантам и танцору по сравнению с условиями конца XIX — начала XX вв.: на рубеже веков в Бухаре артисты получали две пятые части от всех доходов⁶¹.

По сравнению с описаниями в опубликованных источниках танцев *бача* и отношением к ним мужской части оседлого населения во второй половине XIX в. очевидны изменения, которые произошли к концу 1920-х гг. Белуджей в те годы называли вместе с джемшидами и хазарейцами «кочевыми иранцами». Одежда *бача*-белуджей, как и оплата их труда были очень скромными. Характер же самих танцев, видимо, не изменился: «Танец состоял в плавных движениях по кругу и диагонали. Руки танцора принимают самые разнообразные положения. Они, то распростерты крылообразно, то сложены крестообразно, то вытянуты вперед и т. д. По мере продолжения танца, *бача* ускоряет темп»⁶². Среди белуджей отсутствовал ажиотаж вокруг персоны *бача*, характерный для оседлого населения.

По сведениям М. С. Андреева, в танцах *бача* или, точнее, в музыке для них, существовало «две школы — мервская — *марвиги* и бухарская. В каждом случае совершенно отличная, по словам бухарцев, музыка, до того, что для каждой имеются свои особые *дойрадаст* (бубенчики). Те, которые играют «мервские» мелодии, не годятся для «бухарской» музыки и наоборот. Если танцоры готовятся танцевать под мервскую музыку, они опоясывают себя матерчатými поясами. Если под бухарскую — халаты не подвязаны»⁶³.

В большинстве случаев на фотографиях иллюстративных коллекций МАЭ *бача* показаны в подпоясанных халатах. По-видимому, мервские мелодии были более популярны, чем бухарские.

«Безбородых мальчиков», «уважение и почтение которых доходит до невероятных размеров, вслед [которым] несутся возгласы восхищения»⁶⁴, выделял как одну из особенностей местной культуры индийский путешественник, посетивший Бухару в начале XX в. М. Э. Никольский считал, что «бачи встречаются везде, и в Персии, и в Турции, и в Малой Азии. Это молодые мальчики, юноши. На базаре за таким может идти целая свора пожилых и старых... его поклонников и стараются исполнить его малейшее желание. Бачи часто приводят к разорению своих поклонников»⁶⁵. На примере собранных материалов по Афганистану, Р. Р. Рахимов привел также

данные о ежедневных собраниях мужской молодежи и о существовании в каждой компании одного-двух танцоров-солистов. Как и у народов Средней Азии, танцор был в женском наряде. Подобные вечеринки заканчивались глубокой ночью. Подростки оставались спать здесь же, а на рассвете расходились по домам⁶⁶.

Обычай *бачебазлык* оседлого населения Средней Азии привлекал внимание приезжих иностранцев конца XIX — начала XX вв. и вызывал у них противоречивые впечатления: «Красивые мальчики (*бача*) продавались богатым мужчинам. Они жили в семьях, оказывая сексуальные услуги владельцам, развлекавая гостей музыкой и танцами»⁶⁷. В своих воспоминаниях Л. И. Ремпель писал о *галыбхона* — казенных заведениях, в которых «содержались мальчики, используемые для удовлетворения похотливых желаний эмира, его двора, дворцовых «гостей» и др.»⁶⁸. Запретив частный *бачебазм*, эмир ввел свою монополию на *бача*. Если торговля детьми-*бача* становилась известна чиновнику, *бача* отбирали. Уличенных в *бачебазме* отправляли в *галыбхону*. Она представляла собой двор, состоявший из 8—9 комнат. У ворот сидел комендант *бача*, под наблюдением которого находилось приблизительно двадцать *бача* и сорок музыкантов: «Сюда свозили бачей из разных мест. В большинстве это были безродные дети»⁶⁹. *Бача* выступали группами вместе с музыкантами и за это получали подарки.

М. С. Андреев называл танцы *бача*, доступные для всех — *чаукибози*. Он отмечал, что когда эмир проживал в бухарском арке, *чауки* никогда не устраивались. Автор подчеркивал: «Чауки — это название пляски бачей, доступной народу, но когда она устраивалась эмиром

Илл. / Fig. 17



The nature of the dances was apparently unchanged: “The dance consisted in smooth circular and diagonal movements. The dancer’s arms take various attitudes. Now they are spread like wings, now they are folded crosswise, now they are stretched forward, und so on. As the dance progresses, the *bacha* accelerates the tempo”⁶². Among Baluchi there was little excitement around the person of *bacha*, what is characteristic of settled people.

As M. S. Andreyev reported, in *bacha* dances or, more precisely, in music for them, there were “two schools — Merwan (*marvigi*) and Bukharan. In each case there is a different, according to Bukharans, music, even to the extent that each type of music requires particular *doyradast* (tambourine men). Those who play ‘Merwan’ melodies do not fit for ‘Bukharan’ music, and vice versa. When dancers are getting ready to dance to Merwan music, they girdle themselves with cloth sashes. When they are to dance to Bukharan music, their gowns are not girdled”⁶³.

In most cases in photographs of the illustrative collections of the Museum of Anthropology and Ethnography *bachas* are shown in girdled gowns. To all appearances, Merwan melodies were more popular than Bukharan ones.

“Beardless boys” “who are respected and revered unbelievably, who are followed by outcries of fascination”⁶⁴, were pointed out as one of the peculiar features of the local culture by a Hindu traveller who visited Bukhara in the early 20 century. M. E. Nikolsky believed that “*bachas* are encountered everywhere, in Persia, in Turkey, and in Asia Minor. These are young boys, lads. In a market place such can be followed by a whole pack of his elderly and old followers who are eager to satisfy his smallest wish. *Bachas* often drive their

followers to bankruptcy”⁶⁵. By the example of the materials collected on Afghanistan R. R. Rahimov also gave evidence of daily gatherings of young men with one or two soloing dancers in each company. As with people of Central Asia, a dancer was in a woman’s attire. Such parties ended deep at night. The adolescents remained to sleep there, and went home at dawn⁶⁶.

The custom of *bachebazlyq* of the settled people of Central Asia draw attention of travelling foreigners of the late 19th—early 20th centuries and aroused contradicting impressions in them: “Handsome boys (*bacha*) were sold to rich men. They lived in families, providing sex services to their masters and entertaining guests with music and dancing”⁶⁷. In his recollections L. I. Rempel wrote of *galybkhona*, public institutions in which “boys were kept who were used to satisfy lustful desires of the *emir*, his court, court ‘guests’ and the like”⁶⁸. Prohibiting private *bachebazm*, the *emir* introduced his monopoly in *bachas*. If an official came to know of a sale of *bacha*-children, the *bachas* were taken away. Those who were found guilty in *bachebazm*, were sent to a *galybkhona*. It was a yard consisting of 8—9 rooms. A *bacha* superintendent was sitting at the gate; about twenty *bachas* and forty musicians were in his charge: “*Bachas* from anywhere were brought here. Mostly they were children without kith or kin”⁶⁹. *Bachas* performed in groups with musicians and received gifts for that.

M. S. Andreyev called the *bacha* dances affordable to everybody *chauqibozi*. He noted that when an *emir* resided in the Bukharan Citadel, *chauki* were never arranged. The author underlined: “*Chauqi* is the name of the *bacha* dance affordable to people, but when an *emir* arranged such dances for himself, the *bacha* dance then had a different name: it was called ‘bazmi khosa’”⁷⁰.

M. S. Andreyev described an arrangement of *bazm* for the Bukharan *emir* in the following way. Usually after the last *namaz*, i. e. nine o’clock in the evening, the *emir* gave secret orders as to which dancers (one or two) should be brought for a show and also selected the best singers and dancers himself. In a small room, reclining on a pillow, there is the *emir* with nearest companions: “One or two boys, dancers (also by the *emir*’s orders) let their ‘kokuls’ down, letting them fall on both sides of the neck to the chest”⁷¹.

In the opinion of V. R. Massalsky, the custom of *bazm*, entertainments with music and dances of *bacha* “took root long ago on account of segregation of sexes”⁷². Isolation of women from public entertainment, closed environment of men, continuous contacts among themselves encouraged men to have contract with boys. Handsome talented *bachas* aroused fascination, songs and poems were devoted to them. The status of people was determined as whether they can afford to keep a *bacha*. Whereas ten or twenty men could afford to keep one effeminate *bacha*, *khans* had in their staffs in courts dozens and hundred *bachas*. M. S. Andreyev wrote that the *emir* Muzaffar-khan was not noted to have a weakness for boys, but Abdulahad-khan and Alim-khan to a larger degree had such a sin⁷³.

At the same time, it should be noted that *bachebazm* has deep cultural traditions related, above all, to the history of popular theatre. The motif of bisexuality is encountered in many cultures. The study of sources allows a conclusion to be made that the peoples of the Pamirs also had *bacha* dance,

⁵⁹ Э. А. Широкова, *Таджикский костюм конца XIX—XX вв.* (Душанбе, 1993), с. 46; Пещерева, *op. cit.*, с. 142.

⁶⁰ МАЭ РАН, № 3854-79.

⁶¹ Цит. по: Рахимов, *op. cit.*, с. 44.

⁶² МАЭ РАН, опись № 3854-31.

⁶³ Андреев, Чехович, *op. cit.*, с. 123.

⁶⁴ Абд-Ур-Рауф, *Рассказы индийского путешественника* (Самарканд, 1913), с. 18.

⁶⁵ М. Э. Никольский, *Благородная Бухара* (Санкт-Петербург, 1903), с. 30.

⁶⁶ *Ibid.*, сс. 66—67.

⁶⁷ Лыкошин, *Хороший тон на Востоке*, с. 26.

⁶⁸ Л. И. Ремпель, *Далекое и близкое* (Ташкент, 1981), с. 68. ⁶⁹ *Ibid.*

http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/06/oriental_dreams/
© МАЭ РАН

⁶² MAE RAS, description of No. 3854-31.

⁶³ Andreyev, Chekhovich, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁴ Abd-Ur-Rauf, *Stories of a Hindu Traveller* (Samarqand, 1913), p. 18.

⁶⁵ M. E. Nikolsky, *Noble Bukhara* (St. Petersburg, 1903), p. 30.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 66—67.

⁶⁷ Lykoshin, *Manners in the Orient*, p. 26. ⁷² Masalsky, *op. cit.*

⁶⁸ L. I. Rempel, *The Far and the Near* ⁷³ Andreyev, Chekhovich, *op. cit.* (Tashkent, 1981), p. 68.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Andreyev, Chekhovich, *op. cit.*, p. 122.

⁷¹ *Ibid.*, p. 123.

для себя, то тогда танец бачей носил другое название: он именовался “базми хоса”⁷⁰.

Организацию *базма* для эмира бухарского, М. С. Андреев описывал так. Обычно после последнего *намаза*, т.е. после девяти часов вечера, эмир отдавал секретное распоряжение, которого из танцоров (одного или двух) привести для выступления и также сам выбирал лучших певцов и музыкантов. В небольшой комнате, возлежа среди подушек, находится эмир с ближайшими компаньонами: «Один или двое юношей — танцоров (тоже по указанию эмира) распускают свои “кокули”... свешивая их по обе стороны шеи себе на грудь»⁷¹.

По мнению В. Р. Массальского обычай *базма*, увеселения с музыкой и танцами *бача*, «издавна укоренились под влиянием разобщенности полов»⁷². Изоляция женщин от общественных развлечений, закрытая мужская среда, постоянное общение между собой поощряло мужчин к контактам с мальчиками. Красивые талантливые *бача* вызывали восхищение, им посвящали песни и стихи. Состояние людей определялось их возможностью содержать *бача*. Если десять — двадцать человек могли позволить себе содержать одного избалованного *бача*, то ханы имели при дворах в своем штате десятки и сотни *бача*. М. С. Андреев писал, что эмир Музаффар-хан не был замечен в пристрастии к мальчикам, а Абдулахад-хан и еще в большей степени Алим-хан грешили этим⁷³.

При всем этом необходимо отметить, что *бачебазм* имеет глубокие культурные традиции, прежде всего связанные с историей народного театра. Мотив двуполости встречается во многих культурах. Изучение источников позволяет сделать вывод о том, что у народов Памира также существовал танец *бача*, но при этом в оформлении его одежды не обязательно присутствовали атрибуты женского костюма. Рассмотрение музейных коллекционных снимков, касающихся *бача*, привело к выводу о том, что *бачебазм* просуществовал на территории Средней Азии не только до начала колониального периода (был запрещен в административном порядке), а до 1930-х гг. сохранился в среде «кочевых иранцев», которые в 1920-е гг. появились на территории Туркменской ССР (пришли с пограничных с Афганистаном земель).

Как мы видели, хранящийся в МАЭ РАН богатейший изобразительный материал конца XIX — начала XX вв. является сегодня важным источником для изучения ряда интересных обычаев и традиций, многих сторон быта, женского традиционного костюма и украшений, причесок и местной косметики, особенностей традиционного интерьера. При этом особенности местной культуры и быта, собственные интересы фотографов, самым существенным образом «скривили зеркало», что обязательно необходимо учитывать при научном анализе центрально-азиатских фотоколлекций.

Иллюстрации:

- Илл. 1. «Молодая узбечка в широком платье Хилот-Ай». Из ИИМК АН СССР (фотографии для альбома Кауфмана 1871–1872). МАЭ РАН, № И-1718-259.
- Илл. 2. «Молодая женщина в широкой рубаше с длинными широкими рукавами; ворот, грудь и рукава украшены вышитыми полосами». *Ibid.*, 303.
- Илл. 3. «Молодая женщина в нарядном халате — Амин-хан». *Ibid.*, 258.
- Илл. 4. «Уличные типы среднеазиатских городов. Мужчина в цветном халате... и женщина в парандже верхом на лошади». *Ibid.*, 73.
- Илл. 5. Н. Ордэ, «Бухара. Детская арба». 1894. *Ibid.*, №255-166.
- Илл. 6. Idem, «Бухарцы». 1894. *Ibid.*, 167.
- Илл. 7. Idem, «Сартянки». Маргелан, 1894. *Ibid.*, 127.
- Илл. 8. Idem, «Кокандская ханша». 1894. *Ibid.*, 154.
- Илл. 9. Idem, «Маргелан. Таджичка». 1894. *Ibid.*, 125.
- Илл. 10. Я. Я. Лютче, «Ферганская область. Женские типы». Ош. *Ibid.*, №512-142.
- Илл. 11. Н. Ордэ, «Самарканд. Публичные женщины». 1894. *Ibid.*, №255-113.
- Илл. 12. «Народное гулянье в праздник Курбан-байрам. Группа мужчин с музыкальными инструментами». Из ИИМК АН СССР (фотографии для альбома Кауфмана 1871–1872). *Ibid.*, № И-1718-29.
- Илл. 13. «Пляска бачи под аккомпанемент бубна». *Ibid.*, 187.
- Илл. 14. Я. Я. Лютче, «Пляска мальчика-бачи». Ферганская область. *Ibid.*, №512-146.
- Илл. 15. Н. Ордэ, «Коканд. Сартянки и бача». 1894. *Ibid.*, №255-295.
- Илл. 16. Э. Г. Гафферберг, Г. Г. Гульбин, «Танец бачи». Джемшиды. Кушкинский район Туркменской ССР. Ст. Чемени-Бид, 1929 г. *Ibid.*, №3854-31.
- Илл. 17. *Ibid.*em, «Оркестр музыкантов и бача». *Ibid.*, 78.

but the design of his clothes did not necessarily include elements of women’s costume. The review of the Museum’s collected snapshots concerning *bachas* led to a conclusion that *bachebasm* existed in the territory of Central Asia not only before the beginning of the colonial period (when it was legally banned), but until the 1930s it was preserved amid “nomadic Iranians” who appeared in the 1920s in the territory of the Turkmen Republic. (they came from the lands adjacent to Afghanistan).

As we saw, the richest illustrative materials of the late 19th–early 20th centuries preserved in the Museum of Anthropology and Ethnography of the Russian Academy of Sciences, are now an important source for studying a series of interesting customs and traditions, many aspects of everyday life, women’s traditional costume and adornments, coiffures, and local cosmetics, peculiarities of the traditional interior. At that, peculiar features of local culture and everyday life, photographs’ own interests considerably “distorted the mirror”, which should necessarily be taken into account in a scientific analysis of Central Asian photo collections.

Illustrations:

- Fig. 1. “Young Uzbek Woman in Wide Robe Named Khilot–Ay”. Institute of the History Material Culture of the USSR AS, photographs for the von Kaufmann Album 1871–1872. MAE RAS, No. I-1718-259.
- Fig. 2. “Young Woman in Wide Shirt with Long Wide Sleeve; Collar, Chest and Sleeves are Decorated by Embroidered Strips”. *Ibid.*, 303.
- Fig. 3. “Young Woman in a Smart Robe — Amin-khan”. *Ibid.*, 258.
- Fig. 4. “People of Central Asian Towns (Types). Man in a Coloured Robe... and a Woman in *Paranja* on Horseback”. *Ibid.*, 73.
- Fig. 5. N. Hordet, “Bukhara. Children’s *Arba*”. 1894. *Ibid.*, No. 255–166.
- Fig. 6. Idem, “People of Bukhara”. 1894. *Ibid.*, 167.
- Fig. 7. Idem, “The Sart Women”. Margelan, 1894. *Ibid.*, 127.
- Fig. 8. Idem, “Wife of the Khoqand Khan”. 1894. *Ibid.*, 154.
- Fig. 9. Idem, “Margelan. Tajik Lady”. 1894. *Ibid.*, 125.
- Fig. 10. Ya. Ya. Lutche, “Ferghana Regions. Women’s Types”. Osh. *Ibid.*, No. 512–142.
- Fig. 11. N. Hordet, “Samarqand. Prostitutes”. 1894. *Ibid.*, 113.
- Fig. 12. “*Qurban-bayram* festival. Men with musical instruments”. Institute of the History Material Culture of the USSR AS, photographs for the von Kaufmann Album 1871–1872. *Ibid.*, No. I-1718-29.
- Fig. 13. “*Bacha* dance to the accompaniment of tambourine”. *Ibid.*, 187.
- Fig. 14. Ya. Ya. Lutche, “*Bacha* Dance”. Ferghana Region. *Ibid.*, No. 512–146.
- Fig. 15. N. Hordet, “Khoqand. Sart Women and *Bacha*”. 1894. *Ibid.*, No. 255–295.
- Fig. 16. E. G. Gafferberg, G. G. Gulbin, “*Bacha* Dance”. Jamshid people. Kushka region, Turkmenistan, Chemeni–Bid station, 1929. *Ibid.*, No. 3854–31.
- Fig. 17. *Ibidem*, “Orchestra and *Bacha*”. *Ibid.*, 78.

⁷⁰ Андреев, Чехович, *op. cit.*, с. 122.

⁷¹ *Ibid.*, с. 123.

⁷² Масальский, *op. cit.*

⁷³ Андреев, Чехович, *op. cit.*

Вопросы «как» и «почему», возможно, одни из самых важных вопросов в жизни. С них, разбирая и ломая свои первые игрушки, пробуя их на вкус, мы начинаем познание мира. Счастливы те, кто продолжает вновь и вновь задавать эти вопросы, став взрослым. Именно такие люди, обычно, становятся учеными. Старинные фотоколлекции дают нам уникальную возможность получить наглядные ответы на многие вопросы, связанные с предметами, которые занимают места в витринах этнографических музеев. Как создавались фантастически прекрасные ткани, обвивавшие стан прелестниц с восточных миниатюр? Фотоколлекции петербургской Кунсткамеры позволяют получить ответ на этот вопрос.

В числе первых иллюстративных материалов по народам Средней Азии МАЭ был сборный том «Туркестанского альбома»¹, больше известный среди специалистов как «Альбом Кауфмана», который поступил в музей в 1874 году. Музейная опись на эту коллекцию была составлена лишь в 1937 году, без уточнения обстоятельств поступления альбома в музей. В 1924 году С. М. Дудин выполнил в фотолаборатории МАЭ стеклянные негативы, как указано в описи, с «Альбома Кауфмана»². Отпечатки с этой коллекции изготовлены не были. Поэтому сравнить можно было лишь имеющиеся в МАЭ фотографии сборного тома «Туркестанского альбома» с содержанием описи коллекции негативов, сделанных С. М. Дудиным. При этом стало очевидно, что сюжеты негативов 1924 г., не входят в сборный том «Туркестанского альбома», который хранится в МАЭ.

В 1958 году МАЭ (в то время он был одним из отделов Ленинградской части Института Этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая АН СССР) изготовил по заказу Московской части Института более 300 отпечатков с некоторых стеклянных негативов «Туркестанского альбома»³, выполненных в 1871–1872 гг., и хранившихся в Институте истории материальной культуры. Эти фотографии дополнили экземпляр «Туркестанского альбома» музея, в некоторых случаях дублируя имеющиеся изображения, и были зарегистрированы как самостоятельная коллекция.

Несколько изображений по ткачеству содержатся в коллекции знаменитого фотографа Н. Ордэ, которая датируется 1894 г.⁴.

Фотографии, выполненные Н. Нехорошевым для «Туркестанского альбома» в Ташкенте в 1870–1872 гг., как и работы Н. Ордэ фиксируют многие стороны деятельности жителей края, в том числе различные этапы обработки хлопка и шелка и производства тканей.

На снимках, представляющих этапы производства хлопчатобумажных тканей, показан процесс первоначальной очистки хлопка от семян (илл. 1). Н. Ордэ на одной фотографии разместил троих мужчин и запечатлел два разных этапа переработки сырья: левую часть снимка занимает сюжет под названием «Очистка хлопка», правую — «Пряжа хлопка». Фотограф показал установленный на паласе станок, на котором работает мужчина. Предварительно вынутый из коробочек хлопок он, как показано на снимке, пропускает между валиками инструмента для отделения семян от хлопка. Валики вращаются в противоположные стороны и семена высыплются из хлопка.

На фотографии «Туркестанского альбома» «Хлопковое производство. Приготовление кудели» (илл. 2) показано, как с помощью деревянной палочки и дощечки свертывали кудель из хлопка. На снимке изображен тот момент работы, когда женщина обертывает вокруг палочки небольшой клочок очищенного и выбитого хлопка и катает его, скручивая кудель, по небольшой гладкой дощечке, лежащей на колене. Перед женщиной находится ворох хлопка, который будут обрабатывать, и свернутые из хлопка и снятые с палочки фитильки, которые подготовлены для прядения. Эти же хлопковые «трубочки»

Илл. / Fig. 16



The questions “how” and “why” are perhaps among the most important in life. With these questions, as we take apart and break our first toys, and taste them, we begin our perception of the world. Happy are those who continue to ask these questions when they become adults. It is these people who usually become scholars. Old photo collections give them a unique opportunity to receive clear answers to many questions relating to items displayed in ethnographic museums. How were the amazingly beautiful cloths created, which wrap the figures of charming women from oriental miniatures? The photo collections from the Petersburg Kunstkamera make it possible to receive an answer to this question.

Among the first illustrated materials about the peoples of Central Asia in the Kunstkamera was the volume “Turkestan Album”¹, better known among specialists as the “Kaufman Album”, which came to the museum in 1874. The museum inventory for this collection was only drawn up in 1937, without clarifying the circumstances that the album came to the museum. In 1924, S. M. Dudin made glass negatives in the Kunstkamera photo laboratory, as shown in the inventory, from the “Kaufman Album”². Prints were not made from this collection. So it was only possible to compare photographs of the “Turkestan Album” in the Kunstkamera with the con-

tents of the inventory of the collection of negatives made by S. M. Dudin. At the same time it became clear that the negatives of 1924 are not part of the “Turkestan Album” which is kept at the Kunstkamera.

In 1958, the Kunstkamera (at that time it was one of the departments of the Leningrad section of the USSR Academy of Sciences N. N. Miklukho-Maklai Ethnography Institute) prepared over 300 prints by order of the Moscow section of the Institute from several glass negatives of the “Turkestan Album”³, made in 1871–1872, and kept in the Institute of the history of material culture. These photographs supplemented the copy of the “Turkestan Album” of the museum, in some cases duplicating existing images, and were registered as an independent collection.

Several images of weaving by the famous photographer N. Hordet are preserved in the collection, which date back to 1894⁴.

Photographs by N. Nekhoroshev for the “Turkestan Album” in Tashkent in 1870–1872, like the works of N. Hordet, record many aspects of the lives of residents of the region, including different stages in the development of cotton and silk and manufacture of cloths.

On the pictures representing stages of manufacture of cotton cloths, the process of the initial purification of cotton from seeds is shown (fig. 1). On one photograph, N. Hordet put three men and printed two different stages of development of raw material: the left section of the picture is taken up by a subject with the name “Purification of Cotton”, the right “Cotton Thread”. The photograph showed a loom with a man working at it. As shown on the photograph, he puts the cotton which has been removed from the pod between the rollers of the loom to separate the seeds from the cotton. The rollers turn in the opposite direction and the seeds fall out of the cotton.

On the photograph from the “Turkestan Album” “Cotton Manufacture. Preparing the Tow” (fig. 2) it is shown how the tow was rolled from the cotton with a wooden stick and plate. The photograph shows the time of work when the woman spins around the stick a small piece of purified and beaten cotton and rolls it, turning the tow, around a small smooth plate on her lap. A heap of cotton lies before the woman which will be processed, and the wicks rolled from cotton and taken from the stick which are prepared for weaving. These cotton “pipes” are used in sewing warm clothing, they are put in quilted robes etc. Each of the stages of making cotton or silk cloths corresponds to an individual specialisation of a master.

¹ МАЭ РАН, № И-674. Фотографии альбома выполнены Н. Нехорошевым в Ташкенте в 1870–1872 гг.

² *Ibid.*, № 3009.

³ *Ibid.*, № И-1718.

⁴ *Ibid.*, № 255.

¹ MAE RAS, No. I-674. The photographs of the album were taken by N. Nekhoroshev in Tashkent in 1870–1872.

² *Ibid.*, No. 3009.

³ *Ibid.*, No. I-1718.

⁴ *Ibid.*, No. 255.

использовали при шитье теплой одежды, их вставляли в стеганные халаты и т. п. Существовало жесткое разделение труда: каждому из этапов изготовления хлопчатобумажных или шелковых тканей соответствовала отдельная специализация мастера.

Для прядения ниток из хлопка использовалась самопрялка *чарх*. Ею пользовались как при изготовлении хлопчатобумажных нитей, так и шелковых (илл. 3). На фотографии Н. Ордэ «Пряжа хлопка» (илл. 1) показан мужчина в полосатом халате за работой на станке для размотки пряжи.

Фотографии «Туркестанского альбома» «Хлопковое производство. Приготовление берда» (илл. 4) фиксируют размер берда, которое показывает ширину ткани. Считается, что кустарные ткани производили узкими, но на этом снимке показано бердо шириной более метра. На другом

митивном станке, состоящим из стоек высокой и низкой, между которыми натянута основа.

Берду и нитченки можно было купить на базаре. На снимке альбома «Хлопковое производство. Продажа берд и нитченок» (илл. 8) изображен продавец товара. Берда рассортированы по ширине ткани и разложены в лавке и около нее на земле.

На одном из снимков «Туркестанского альбома» «Приготовление основы для тканей из хлопка. Основа снуется с помощью колышков, вбитых в стену дома. Самаркандский способ» (илл. 9) показано снование основы с помощью вбитых в стену колышков.

Конструкция ткацкого станка для хлопчатобумажных материй была схожа с устройством шелкоткацкого. Среди фотографий «Туркестанского альбома» содержится два изображения одного и того же ткацкого станка,

To weave threads out of cotton, the *charkh* spinning-wheel was used. It was used both in making cotton threads and silk threads (fig. 3). The photograph by N. Hordet “Cotton Weaving” (fig. 1) shows a man in a striped robe working on a loom for spooling thread.

The photograph of the “Turkestan Album” “Cotton Manufacture. Preparation of Reeds” (fig. 4) records the size of the reed which shows the width of the fabric. It is thought that home-made fabrics were narrow, but this photo shows a reed with a width of over a metre. In another photo of the album “Silk Manufacture. Preparation of Reeds on a Horizontal Loom” (fig. 5), a craftsman makes a narrow reed for traditionally narrow cloths. The photograph shows a horizontal loom for preparation of reeds of simple construction. It consists of a wooden plate with vertically positioned pegs,

On one of the photos of the “Turkestan Album”, “Manufacture of the Warp for Cloths of Cotton. The Warp is Woven Using Pegs Driven into the Wall of the House. The Samarqand Method” (fig. 9) the warp is woven using pegs driven into the wall.

The construction of the loom for cotton materials was similar to the construction of the silk-weaving loom. Among the photographs of the “Turkestan Album” are two pictures from the same loom, but with different weavers. The wooden supports of the loom are shown, its construction. As the photos show, the weavers put their legs in a hole to work on them. On one photo, “Loom (Duqoni-Tibit). Young Weaver at Work” (fig. 10), a weaver is shown. On the second photo, “Loom for Making Mata (Duqoni Karboz). An old craftsman at work” (fig. 11), a loom is shown for making *mata*, which was considered to be the most simple of cotton materials.



Илл. / Fig. 1
Илл. / Fig. 1a



Илл. / Fig. 2



Илл. / Fig. 3
Илл. / Fig. 5



Илл. / Fig. 4
Илл. / Fig. 6



снимке альбома «Шелковое производство. Приготовление берд на горизонтальном станке» (илл. 5) мастер делает узкое бердо для традиционно узких тканей. На фотографии показан горизонтальный станок для приготовления берд простейшей конструкции. Он состоит из деревянной пластины с вертикально поставленными колышками, между которыми натянута нить. За работой мужчина в полосатой рубахе с круглым вырезом и тубетейке.

Непосредственно перед ткачеством подготавливали нитченки — петли, сквозь которые проходили нити основы. В зависимости от плотности ткани количество нитченок могло меняться. Их могло быть до двадцати. На фотографиях «Туркестанского альбома» «Хлопковое производство. Приготовление нитченок на примитивном станке» (илл. 6) и «Шелковое производство. Приготовление нитченок на специальном станке» (илл. 7) показан мальчик лет 12–13 в полосатом халате за приготовлением нитченок на при-

но с разными ткачами. Показаны деревянные опоры станка, его конструкция. Работали на них, как показано на снимках, спустив ноги в яму. На одной из фотографий, «Ткацкий станок (Дукони-тибит)». За работой молодой ткач» (илл. 10), запечатлен ткач. На второй фотографии, «Ткацкий станок для изготовления маты (Дукони карбоз)». За работой мастер, старик» (илл. 11), показан ткацкий станок для изготовления маты, которая считалась самой простой из хлопчатобумажных материй.

Один из снимков «Туркестанского альбома» называется «Хлопковое производство. Станок для плетения тесьмы» (илл. 12). Установленный на земле станок представляет собой длинную деревянную пластинку с перекрестом из дощечек. На концах станка вставлены колышки. Мужчина, сидя на войлоке, держит в руках нож для прибивания утка, предназначенного для уплотнения ткани, и веретено с намотанным утком. Работа на таком станке называется

between which threads are stretched. A man in a striped shirt with a round neck and a skull-cap is at work.

Immediately before weaving, threads were prepared — loops through which the threads of the warp passed. Depending on the density of the cloth, the number of threads could change. There could be up to 20 of them. On the photographs of the “Turkestan Album” “Cotton Manufacture. Preparation of Threads on a Primitive Loom” (fig. 6) and “Silk Manufacture. Preparation of Threads on a Special Loom” (fig. 7) a boy of 12–13 is shown in a striped robe preparing threads on a primitive loom consisting of high and low posts with a warp stretched between them.

The reed and threads could be bought at the market. On the album photo “Cotton Manufacture. Sale of Reeds and Threads” (fig. 8), a salesperson is shown. The reeds are sorted according to the width of the cloth and laid out on the stall and around it on the ground.

One of the pictures of the “Turkestan Album” is called “Cotton Manufacture. Loom for Plaiting Braids” (fig. 12). The loom installed on the ground is a long wooden plate with a cross of planks. Pegs are put on the ends of the loom. A man, sitting on a mat, holds a knife to make the woof, designed to compact the fabric, and a spindle with a spooled woof. Work at this loom is called weaving on planks, and not plaiting, as indicated under the picture.

On another photograph of the “Turkestan Album”, “Cotton Manufacture. Braiding a Belt for the Pants” (fig. 13), a young woman with hair down to her shoulders and in a skull-cap, dressing in a draw with wide sleeves, makes *gashniks* — belts for the pants in a wooden frame. The original caption under the picture meant that the women were plaiting a braid. But the braid is shown in monochromatic and wide. On a wooden frame, belts were normally plaited.

ткачеством на дощечках, а не плетением, как указано под снимком.

На другой фотографии «Туркестанского альбома», «Хлопковое производство. Плетение пояса для штанов» (илл. 13), молодая женщина, с распущенными по плечам волосами и тюбетейке, одетая в платье с широкими рукавами, делает гашники — пояса для штанов на деревянной раме. Первоначальная подпись под снимком обозначала, что женщина занимается плетением тесьмы. Но тесьма показана однотонной и широкой. На деревянной раме обычно плели пояса.

Одним из важнейших занятий населения региона было выращивание шелковичных червей. Шелководство являлось в некоторых местах, особенно в Фергане, одним из главных подсобных промыслов. Со временем оно стало приходить в упадок. В начале XX века современник отмечал, что: «им занимаются женщины и дети туземцев, и выручка за коконы остается в руках беднейшего класса населения»⁵.

На страницах «Туркестанского альбома» продемонстрирована размотка шелка на самопрялке из котла, предназначенного для распарки шелковичных коконов. Шелкоразмотчики различали коконы по качеству. Из партии выведенных коконов качественных бывало до 85%. Некачественными были слабые, двойные, плохо завитые и коконы с пятнами.

Мастер шелкоразмотчик клал в кипящую в котле воду некоторое количество коконов. На снимке (илл. 3) один из мужчин кривой палочкой помешивает и взбивает опущенные в горячую воду коконы. При этом к палочке приклеивалась верхняя оболочка распарившихся коконов, концы шелковых нитей. Размотчик снимал концы нитей и держал их в ладони левой руки, пока не накопит значительное количество шелка, необходимого для последнего мотания нити. Для изготовления нитей шелка высшего сорта использовали от 8, но не более 20 коконов, для более низкого качества — до 30 и более⁷. Очевидно, что сцена производства шелка постановочная. В ней показано лишь положение рабочих при подобной работе. Котел установлен на небольших козлах. В действительности котел должен быть вмазан в очаг. Самопрялка — чарх, которая показана на снимке, состоит из колеса, снабженного рукояткой. Устройство самопрялки было таким, что веретено приводилось в движение при поворачивании колеса. На чархе пряли шелковое и хлопчатобумажное волокно, перематывали пряжу с веретена в мотки, а из них на катушки.

Отдельные фотографии зафиксировали работу на мотовилах для размотки шелка. На страницах «Туркестанского альбома» представлены размотчики шелка, работающие на двух разного вида мотовилах. Мотовило служило для сматывания шелка с малых катушек в мотки. На двух снимках зафиксирован процесс перематки нитей с однотипного мотовила, которое находится слева от перемотчиков, на самопрялку чарх. На фотографии «Перематка шелка» (илл. 14) мужчина в полосатой рубашке с круглым вырезом, подпоясанной поясом — футой и тюбетейке, сидя на келиме, работает на одном из приспособлений. На снимке «Перематка пряжи (кручение?)» (илл. 15) второй мужчина, в полосатом халате, работает, сидя на войлоке. Мотовило для размотки шелковых нитей чаще всего представляло



Илл. / Fig. 7
Илл. / Fig. 8
Илл. / Fig. 9
Илл. / Fig. 10



Илл. / Fig. 11
Илл. / Fig. 12
Илл. / Fig. 13
Илл. / Fig. 14

One of the most important activities of the population of the region was breeding silkworms. Silkworm breeding in some areas, especially in Ferghana, was one of the main secondary industries. In time it began to decline. At the beginning of the 20th century, a contemporary noted that “women and the children of locals do this, and the earnings from the cocoons go to the poorest class of the population”⁵.

The “Turkestan Album” shows the unwinding of silk on a spinning-wheel from a cauldron designed to steam silk cocoons. Silk winders distinguished cocoons by their quality. Up to 85% of the cocoons were of high quality⁶. Cocoons considered to be of bad quality were weak, doubled, poorly curled or had spots.

The silk winder put some cocoons in a cauldron of boiling water. In the photograph (fig. 3), one man stirs and beats the cocoons in the hot water. The outer skin of the boiled cocoons stuck to the stick, and the ends of the silk threads. The winder removed the ends of the threads and held them in his left palm, until he gathered a significant amount of silk necessary for subsequent winding of a thread. To make silk threads of high quality, over 8, but not more than 20 cocoons were used, and for lower quality, up to 30 and more⁷. Clearly the scene of silk production is staged. It only shows the state of workers at secondary work. The cauldron stands on a small rack. In fact, the cauldron had to be fixed in the hearth. The *charkh* spinning wheel which is shown in the photo consists of wheels with a handle. The arrangement of the spinning wheel was such that the spindle was moved by turning the wheel. On the *charkh* silk and cotton fibre were woven, and the thread was wound from the spindle into skeins, and from them into spools.

Individual photographs have recorded work on reels for unreeling silk. The pages of the “Turkestan Album” show silk winders working on two different types of reels. The reel served to reel silk from small spools into skeins. Two photographs record the process of reeling threads from a single-type reel which was to the left of the winder on to a *charkh* spinning-wheel. The photograph “Silk Winding” (fig. 14) shows a man in a striped shirt with a round neck and wearing a *futa* belt and skull cap, sitting on a *kelim*, working at one device. The photograph “Spooling the Thread (Spinning?)” (fig. 15) shows a second man, in a striped robe, sitting at work on a mat. The reel for spooling silk threads was usually a huge wheel (see the photograph “Reel for Preparing a Warp for Silk Cloths (Takhfil)” (fig. 16). Another photograph is called “Work at the Reel” (fig. 17), although the picture shows a man working at a *charkh*, not at a big wheel.

The literature generally notes that spinning, twisting and spooling of threads was usually done by women. But in the photographs of the “Turkestan Album”, at almost all stages of processing cotton and silk, men are shown. When the cloth was made for domestic use, it was a woman’s craft, but men did the work when large amounts of cotton and silk were made for sale.

Individual photographs have recorded work on spooling silk. In the photograph “Reel for Spooling Silk” (fig. 18), a wheel turns, and the silk is spooled from spools in the lower section of the loom. The reel is put in motion with a mechanical device and by turning a handle attached to a small wheel. In this photograph of the “Turkestan Album”,

⁵ М. В. Лавров, *Туркестан. География и история края* (Москва, 1914), с. 144.

⁶ *Каталог Туркестанского отдела Политехнической выставки* (Москва, 1872), с. 27.

⁷ *Ibid.*

⁵ M. V. Lavrov, *Turkestan. Geography and History of the Region* (Moscow, 1914), p. 144.

⁶ *Catalogue of the Turkestan Department of the Polytechnic Exhibition* (Moscow, 1872), p. 27.

⁷ *Ibid.*

собой огромное колесо (см. фотографию «Мотовило для приготовления основы для шелковых тканей (тахфиль)» (илл. 16)). Другой снимок называется «Работа на мотовиле» (илл. 17), хотя на изображении показан мужчина, работающий не на большом колесе, а на *чархе*.

В литературе обычно отмечалось, что прядением, сучением, размоткой пряжи как правило занимались женщины. Но на фотографиях «Туркестанского альбома» почти на всех этапах обработки хлопка и шелка показаны мужчины. Когда ткань изготавливалась для домашнего использования, то это было женским ремеслом, а для продажи производством большого количества хлопчатобумажной и шелковой продукции занимались мужчины.

Отдельные снимки зафиксировали работу по перемотке шелка. На фотографии «Мотовило для размотки шелка» (илл. 18) колесо вращается, и шелк перематывается с катушек, установленных в нижней части станка.



Илл. / Fig. 22



Илл. / Fig. 21

the reel spools one thread from 13 spools. A thin thread was gained from this number of spools.

Measuring threads for the weft was also done with the use of simple tools. In the photograph of the “Turkestan Album”, “Silk Manufacture. Measuring Silk for the Weft” (fig. 19), a man in a striped shirt holds a large bobbin in one hand. With the other hand he spools a thread on to the bobbin, which comes from a device made up of wooden sticks.

In the process of unreeling silk cocoons, several types of silk were gained: silk wound into threads; silk made from damaged steamed and splintered cocoons; and from the cocoons which were left over in unreeling internal shells and also splintered shells of cocoons.

Silk went to be used as thread in raw form. The silk thread was dyed and un-dyed. Three types of silk together usually went to thread. The shredded silk was woven on the



Илл. / Fig. 15



Илл. / Fig. 18



Илл. / Fig. 17

тывается с катушек, установленных в нижней части станка. Мотовило приводилось в движение с помощью механического устройства и вращения ручки, укрепленной на небольшом колесе. На этом изображении «Туркестанского альбома» мотовило сматывает с тринадцати катушек одну нить. Из такого количества катушек получалась тонкая нить.

Разметка нитей для утка происходила также с помощью простых по конструкции инструментов. На фотографии «Туркестанского альбома» «Шелковое производство. Размерка шелка для утка» (илл. 19) мужчина в полосатой рубашке одной рукой держит большую шпулю. Другой рукой он сматывает на шпулю нить, которая идет с устройства, состоящего из деревянных палочек.

В процессе размотки шелковичных коконов получалось несколько сортов шелка: размотанный в нити; шелк, изготовленный из поврежденных распаренных и расщепленных коконов; и из оставшихся при размотке внутренних и также расщепленных оболочек коконов.

Шелк шел на пряжу в сыром виде. Шелковая пряжа была крашеной и некрашеной. На пряжу шли чаще всего все три сорта шелка вместе. Расщепленный шелк пряли на самопрялке *чарх*, как и хлопчатобумажное волокно. Размотанную в мотки пряжу обрабатывали в щелоке и



Илл. / Fig. 19



Илл. / Fig. 23

charkh spinning-wheel, as was the cotton fibre. The thread that was wound into a skein was processed in lye and then in a special concoction. The purified thread, which gained a certain shine, was dyed and mainly used for braid items: tassels, belts, fringes, braids for ties, headwear, and borders of women’s shirts.

Spooled silk was considered to be silk of the highest quality. It was wound from eight, but not more than 20 cocoons, and unwound with a loom into large spools.

The raw silk that was wound from the spools into skeins was bought by dyers who were mainly local Jews. The manufacture of dyes for fabrics is shown in the reproduction from the drawing “Manufacture of Dyes. Mill for Grinding Dyes (Reproduction from a Drawing)” (fig. 20). The dyers processed the silk further: they wound it, purified it, connected broken threads, dried it, dyed it different colours and sold it.

The photo “Stripping the Warp for an Adryas in Manufacturing Silk” (fig. 21) records the process of stripping a dyed warp for manufacturing an *ikat*. A large bobbin with a thread is attached to the ceiling on two sticks.

затем в специальном отваре. Очищенная и получившая некоторый блеск пряжа, окрашивалась и употреблялась преимущественно на басонные изделия: кисти, пояса, бахрому, тесьму для завязок, головных уборов, обшивки ворота женских рубаш.

Катушечный шелк считался шелком высшего качества. Он шел на ткань. Его мотали на 8, но не более, чем 20 коконов, и разматывали с помощью станка на большие катушки.

Размотанный с катушек в мотки шелк сырец покупали красильщики, которые были преимущественно местными евреями. Производство красителей для тканей показано на репродукции с рисунка «Производство красок. Мельница для растирания красок (Репрод. с рисунка)» (илл. 20). Красильщики подвергали шелк дальнейшей обработке: перематывали, очищали, связывали порванные нити, высушивали, окрашивали в разные цвета и продавали.

На снимке «Разборка основы для адряса при производстве шелка» (илл. 21) зафиксирован процесс разборки окрашенной основы для производства *иката*. Большая шпуля с пряжей привешена к потолку на двух палочках.

Значительное количество фотографий иллюстративных коллекций занимают изображения типов торговцев, в том числе, шелковой пряжей (см.: снимок из «Туркестанского альбома» «Продажа шелковой пряжи в базарных лавках» (илл. 22).

На фотографии показано, как продавалась шелковая пряжа, развешенная на веревках, протянутых от столба к столбу, длинными разноцветными мотками, в лавках на местных базарах. В лавках сидят продавцы – старики в шапках с меховой опушкой. У входа в одну из лавок находится женщина, одетая в паранджу.

Из шелковой пряжи не только ткали нарядные материи, но и использовали ее в вышивании. На снимках «Шелковое производство. Шитье шелками «Юрмадус»» (илл. 23) «Туркестанского альбома» и Н. Ордэ «Сарты. Вышивание шелком» (илл. 24) вышивальщицы-юрмадус на пяльцах тамбурным швом разноцветными шелками создают рисунок. На фотографиях также показаны пяльцы. Они представляют собой деревянный обод, к которому нитками прикреплена ткань, пришитая к основе вышивки.

Старинные фотографии имеют удивительное свойство: мир, запечатленный на них, разворачивается перед нами, как с помощью чудесной машины времени. Ясным становится «как» и «почему» и легче понять и *почувствовать*, как возникало чудо среднеазиатских шелков⁸.

Иллюстрации:

- Илл. 1. Н. Ордэ, а) «Очистка хлопка»; б) «Пряжа хлопка». МАЭ РАН, № 255-41.
- Илл. 2. Н. Нехорошев, «Хлопковое производство. Приготовление кудели». *Ibid.*, № И-1718-107.
- Илл. 3. Idem, «Размотка шелка при помощи самопрялки». *Ibid.*, 298.
- Илл. 4. Idem, «Хлопковое производство. Приготовление берд». *Ibid.*, 108.
- Илл. 5. Idem, «Шелковое производство. Приготовление берд на горизонтальном станке». *Ibid.*, 114.
- Илл. 6. Idem, «Хлопковое производство. Приготовление нитченок на примитивном станке». *Ibid.*, 106.
- Илл. 7. Idem, «Шелковое производство. Приготовление нитченок на специальном станке». *Ibid.*, 115.
- Илл. 8. Idem, «Хлопковое производство. Продажа берд и нитченок». *Ibid.*, 109.
- Илл. 9. Idem, «Приготовление основы для тканей из хлопка. Основа снуется с помощью колышков, вбитых в стену дома. Самаркандский способ». *Ibid.*, 296.
- Илл. 10. Idem, «Ткацкий станок (Дукони-тибит). За работой молодой ткач». *Ibid.*, 295.
- Илл. 11. Idem, «Ткацкий станок для изготовления маты (Дукони карбоз). За работой мастер, старик». *Ibid.*, 297.
- Илл. 12. Idem, «Хлопковое производство. Станок для плетения тесьмы». *Ibid.*, 112.
- Илл. 13. Idem, «Хлопковое производство. Плетение пояса для штанов». *Ibid.*, 113.
- Илл. 14. Idem, «Перематка шелка». *Ibid.*, 197.
- Илл. 15. Idem, «Перематка пряжи (кручение?)». *Ibid.*, 199.
- Илл. 16. Idem, «Мотовило для приготовления основы для шелковых тканей (тахфиль)». *Ibid.*, 299.
- Илл. 17. Idem, «Работа на мотовиле». *Ibid.*, 198.
- Илл. 18. Idem, «Мотовило для размотки шелка». *Ibid.*, 301.
- Илл. 19. Idem, «Шелковое производство. Размерка шелка для утка». *Ibid.*, 117.
- Илл. 20. Idem, «Производство красок. Мельница для растирания красок (Репрод. с рисунка)». *Ibid.*, 294.
- Илл. 21. Idem, «Разборка основы для адряса при производстве шелка». *Ibid.*, 300.
- Илл. 22. Idem, «Продажа шелковой пряжи в базарных лавках». *Ibid.*, 277.
- Илл. 23. Idem, «Шелковое производство. Шитье шелками «Юрмадус»». *Ibid.*, 119.
- Илл. 24. Н. Ордэ, «Сарты. Вышивание шелком». *Ibid.*, № 255-281.



Илл. / Fig. 24

A large number of photographs of illustrative collections show types of salespeople, including of silk thread (see the photo from the “Turkestan Album”, “Sale of Silk Thread at Market Stalls) (fig. 22).

The photograph shows how silk thread was sold, hung on ropes stretched from one post to another, in long multicoloured skeins, in stalls at local markets. Salespeople sit at the stalls – elderly people in hats with fur trimmings. At the entrance to one stall is a woman dressed in a *paranja*.

Silk was not only used in weaving elegant materials; it was also used in embroidery. The photos “Silk Manufacture. Sewing ‘Yurmadus’ Silks” (fig. 23) of the “Turkestan Album” and N. Hordet’s “Sarts. Silk Embroidery” (fig. 24), *yurmadus* embroiderers create a pattern on multicoloured silks on frames with a chain stitch. The photographs also showed frames. They are made up of a wooden rim to which the cloth is attached with threads, sewn to the warp of the embroidery.

Old photographs have an amazing quality: the world recorded in them unfolds before us, as if they were time machines. The “how” and “why” become clear, and it becomes easier to understand and *feel* how the miracle of Central Asian silks came into being⁸.

Illustrations:

- Fig. 1. N. Hordet, a) “Cotton Purification”; b) “Cotton Thread”. MAE RAS, No. 255-41.
- Fig. 2. N. Nekhoroshev, “Cotton Manufacture. Preparing the Tow”. *Ibid.*, No. I-1718-107.
- Fig. 3. Idem, “Spooling Silk Using the Spinning-Wheel”. *Ibid.*, 298.
- Fig. 4. Idem, “Cotton Manufacture. Preparation of Reeds”. *Ibid.*, 108.
- Fig. 5. Idem, “Preparation of Reeds on a Horizontal Loom”. *Ibid.*, 114.
- Fig. 6. Idem, “Cotton Manufacture. Preparing Threads on a Primitive Loom”. *Ibid.*, 106.
- Fig. 7. Idem, “Preparation of Threads on a Special Loom”. *Ibid.*, 115.
- Fig. 8. Idem, “Sale of Reeds and Threads”. *Ibid.*, 109.
- Fig. 9. Idem, “Preparation of the Warp for Cotton Weaving. The Warp is Woven Using Pegs Driven into the Wall. The Samarqand Method”. *Ibid.*, 296.
- Fig. 10. Idem, “Loom (Duqoni-tibit). Young Weaver at Work”. *Ibid.*, 295.
- Fig. 11. Idem, “Loom for Production of Mata (Duqoni Karboz). Old Craftsman at Work”. *Ibid.*, 297.
- Fig. 12. Idem, “Cotton Manufacture. Loom for Braiding a Strap”. *Ibid.*, 112.
- Fig. 13. Idem, “Braiding a Pants Belt”. *Ibid.*, 113.
- Fig. 14. Idem, “Spooling the Silk”. *Ibid.*, 197.
- Fig. 15. Idem, “Spooling the Thread (Spinning?)”. *Ibid.*, 199.
- Fig. 16. Idem, “Reel for Preparing a Warp for Silk Cloths (Takhfil)”. *Ibid.*, 299.
- Fig. 17. Idem, “Work at the Reel”. *Ibid.*, 198.
- Fig. 18. Idem, “Reel for Spooling Silk”. *Ibid.*, 301.
- Fig. 19. Idem, “Silk Manufacture. Measuring Silk for the Weft”. *Ibid.*, 117.
- Fig. 20. Idem, “Manufacture of Dyes. Mill for Grinding Dyes (Reproduction from a Drawing)”. *Ibid.*, 294.
- Fig. 21. Idem, “Taking Apart the Warp for Adryas in Silk Production”. *Ibid.*, 300.
- Fig. 22. Idem, “Sale of Silk Thread at Market Stalls”. *Ibid.*, 277.
- Fig. 23. Idem, “Silk Manufacture. Sewing ‘Yurmadus’ Silks”. *Ibid.*, 119.
- Fig. 24. N. Hordet, “Sarts. Silk Embroidery”. *Ibid.*, No. 255-281.

⁸ Я хочу выразить искреннюю благодарность Е. Г. Царевой за большую помощь в идентификации фотоизображений.

⁸ I wish to express my sincere gratitude to E. G. Tsareva for her kind help in identifying the photographs.

Умышленная столица России находится на таком крайнем северо-западе, что стороны «юг» и «восток», ориентируясь отсюда, составляют единое направление — в сторону Азии.

Для европейца поиск загадки души — путь на Восток. Там его сначала встречает Россия, как чистилище западного сознания.

Русский человек, мучаясь своей душевностью и, убегая от стыда этой муки, тоже передвигается восточнее своего гнездовья, отмахиваясь частушкой: «Азия—Евразия, что за безобразия!».

Доехать до места прописки душевной гармонии, конечно, невозможно, но чувство, что едешь в правильном направлении, свойственно каждому пассажиру поезда «Запад—Восток». И душа, как преступник из классического детектива про экспресс, может быть исчислена и разоблачена только в дороге, пока состав не достиг пункта назначения.

Разоблаченная душа готова к соответствующей восточной гигиене. Путь обратно на Запад — к чистоте цивилизации от культурных наслоений Востока.

«Мною пройдено все, что мог дать Запад для настоящего времени [...] Теперь я отряхну прах от ног своих и удаляюсь от Запада [...] Мой путь — к первоисточнику всех искусств, к Востоку»¹. В этих знаменитых строчках Наталья Гончарова объясняет, откуда она удаляется, но не ориентируется — на какой именно Восток идет ее путь.

Путь «от» предназначен для многих художников. Преодолеть границы естественного ареала обитания и утвердить себя в зоне опасности, означает раздвинуть рамки возможного. Область творца — область возможного.

Расстояния и направления пути выбирались различные, но — под более отвесные лучи солнца. Байрон — Греция, Пушкин — Одесса, Рембо — Аден, Гоген — Полинезия, Ван-Гог — Арль, Волошин — Кок-Тебель. Миграционный ход на места творческого нереста.

Пикассо никуда не ездил, он получал безумное удовольствие от коллекционирования африканской скульптуры, экзотика сама приезжала во Францию: «предметы примитивного искусства рассматривались как изолированные объекты, вне контекста, в котором они создавались»².

Русские художники видели искусство примитива, его стиль, как тему для своей живописи, об этом в манифесте «Ослиного хвоста» писал в 1913 г. Михаил

Ларионов. В том же году Александр Шевченко в теоретической декларации неопримитивизма утверждал: «Дух Востока так вкоренился в нашу жизнь, что подчас трудно отличить, где кончается национальная черта и где начинается восточное влияние».

Язык искусства требовал обновления своих выразительных средств. Свежая пластическая лексика ценилась как донорство и напоминание: «...в нас течет добрая половина татарской крови»³ стало жизненно важным.

В предисловии к выставке иконописных подлинников и лубков, организованных Ларионовым в Москве в 1913 г., Гончарова писала о декоративности в передаче окружающего мира, отличающей «жителя Востока, в том числе и славянина».

Персидские набойки не сходили с натюрмортных столов художников «Бубнового вала», и за ними незачем ехать к персам за три моря, достаточно было выйти из мастерской на улицу: «Восточный оттенок — неизменная черта

Илл. / Fig. 1



The planned capital of Russia has such an extreme north-west location, that “south” and “east” are the same direction — towards Asia.

For Europeans, the search for the mystery of the soul is the path to the East. There they are first met by Russia, as a purgatory of the western mind.

Russians, tormented by their own soulfulness, and fleeing from the shame of this torment, also move east, brushing things off with the rhyme: “Asia—Eurasia, what a disgrace you are!”

It is of course impossible to reach the place of residence of spiritual harmony, but a feeling that you are going in the right direction is familiar to every passenger in the “East—West” train. And the soul, like a criminal from the classic detective novel about the Oriental Express, can only be understood and laid bare on the road, before the train reaches its destination.

A soul laid bare is ready for appropriate eastern hygiene. The road back to the west is to a purity of civilisation from the cultural developments of the East.

“I have gone through everything that the West could give now [...] Now I shake the dust from my feet and leave the West [...] My path is to the source of all arts, to the East”¹. In these famous lines, Natalya Goncharova explains where she is leaving from, but is not sure to which East exactly her path lies.

The path “away from” is destined for many artists. To pass the border of the natural habitat and confirm oneself in the zone of danger means to shift the limits of the possible. The sphere of the artist is the sphere of the possible.

Different distances and directions were chosen, but for more vertical rays of the sun. Byron chose Greece, Pushkin chose Odessa, Rimbaud chose Aden, Gauguin chose Polynesia, Van Gogh chose Arles, and Voloshin chose Kok-Tebel. A migration to places of creative spawning.

Picasso did not go anywhere, and instead received great pleasure from collecting African sculpture, exoticism came to France itself: “items of primitive art were seen as isolated objects, out of the context in which they were created”².

Russian artists saw the art of the primitive, its style, as a subject for their painting, and Mikhail Larionov wrote about this in his manifesto “The Donkey’s Tail” in 1913. In the same year, Alexander Shevchenko, in his theoretical declaration of neo-primitivism, stated: “The spirit of the East has taken such root in our lives that it is now difficult to tell where the national traits end and where the eastern influence begins”.

The language of art demanded a renewal of its expressive means. The fresh plastic vocabulary seen as a donation and the reminder: “...a good half of the blood in our veins is Tartar”³ became vitally important.

In the preface to the exhibition of original icons and prints organised by Larionov in Moscow in 1913, Goncharova wrote of the ornamental nature in portraying the surrounding world which distinguishes “inhabitants of the East, including the Slavs”.

Persian printed cloths did not leave the still life tables of artists of the “Jack of Diamonds”, and for them there was no reason to travel across the seas to the Persians, it was enough to leave their workshop and go out on to the street: “The oriental nuance is an unchanging feature not just of signs above tobacco stalls, but of similar exotic backgrounds

¹ Н. Гончарова, «Предисловие к каталогу выставки. 1913», *Мастера искусства об искусстве* (Москва, 1970), vii, с. 487.

² Е. В. Лапина, «О влиянии “примитивного” искусства на европейский авангардизм начала XX века (критический анализ концепции Роберта Голдуотера)», *Искусствознание Запада об искусстве XX века* (Москва, 1988), с. 163.

³ А. Шевченко, *Неопримитивизм, его теории, его возможности, его достижения* (Москва, 1913).

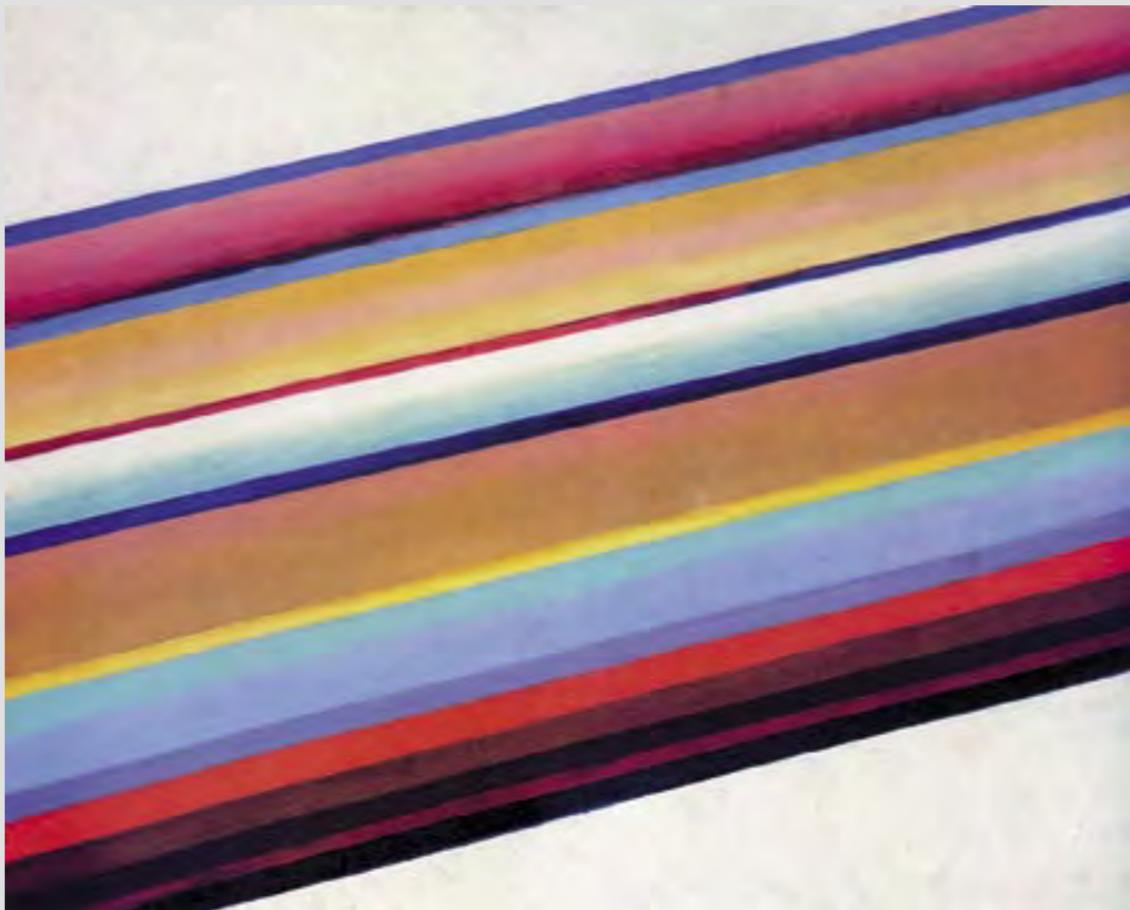
¹ N. Goncharova, “Preface to the exhibition catalogue 1913”, *Masters of Art About Art* (Moscow, 1970), vii, p. 487.

² E. V. Lapina, “On the influence of ‘primitive’ art on European avant-gardism of the beginning of the 20th century (critical analysis of the concept of Robert Goldwater)”, *Western Art Criticism About the Art of the 20th Century* (Moscow, 1988), p. 163.

³ A. Shevchenko, *Neo-Primitivism, Its Theories, Its Possibilities, Its Achievements* (Moscow, 1913).

не только вывесок над табачными лавками, но и подобных экзотических фонов “на балаганах”. Ю. Слонимский вспоминает, например, что в фотографических заведениях на ярмарках “можно было [...] сняться верхом на [...] осле, верблюде, в папахе джигита, в чалме мудреца, с нарисованным кинжалом и саблей в руке”⁴.

Ларионов экспонировал на выставке, рядом со своими работами, настоящие вывески, сделанные артельными малярами. «Вывески над дверями лавок турецкого табака, с изображением курящих трубки турчанок или турков в разноцветных шароварах и с загнутыми концами восточных туфель (об одном из таких “курящих турков”, висевших в Москве на Арбате, напротив Плотникова переулка, упоминается у В. Катаняна)»⁵.



Илл. / Fig. 2

Юрий Тынянов вспоминает о своем детстве: «Влияние коробок и оберток было громадно. Гильзы с курящим белозубым султаном были подлинной вестью с Востока. Фотографиям же не было никакой веры»⁶. Фотографии, действительно, оказывались «восточнее востока», донельзя гущая терпкие краски и, зачастую, откровенно мистифицируя зрителя сфабрикованными постановками.

Представление об «Азии» сводилась в бытовой среде к набору стереотипов, сувенирных образов, связанных с изяществом, роскошью, негой, удовольствием, пороком.

В 1870-х гг. сын великого князя Константина Николаевича Романова был выслан в Туркестанский край за кражу из иконостаса семейной церкви. Сделал он это, добывая деньги для очаровательной австрийской балерины Фанни Эльслер. Среди деталей его жизни в Ташкенте известна следующая: в личном кабинете Николая Константиновича стояла «мужская елка». «Игрушками служили бутылочки коньяка, колечки колбаски, миниатюрные банки с деликатесными консервами, лимоны, а также множество сувениров: перчатка с руки известной в Ташкенте актрисы, подаренный вице-губернатором портсигар, спичечница известного в некоторых кругах Ташкента бачи, ботинок с ноги очередной любовницы...»⁷.

В сознании среднего человека вся Азия (или весь Восток) размещалась на подобной елке: чай (Китай), табак (Борнео и Ява), халаты (Туркестан), бани (Турция), пря-

‘on show-booths’. Yu. Slonimsky recalls, for example, that in the photography stalls at fairs ‘you could [...] have your photo taken on a [...] donkey, a camel, in the costume of a *dzhigit* [horseman], in the turban of a wise man, with a dagger and sabre in your hand’⁴.

At the exhibition, Larinov displayed, along with his works, real signs made by workshop painters. “The signs above the doors of Turkish tobacco stalls, with a depiction of Turks smoking pipes in multi-coloured trousers and with curly-ended shoes (one of these ‘smoking Turks’ hanging in Moscow on the Arbat opposite Plotnikov pereulok is mentioned by V. Katanyan)”⁵.

Yury Tynyanov recalls his childhood: “The influence of boxes and wrappers was enormous. Cigarette papers with a white-toothed smoking sultan were genuine tidings from the East. There was no trust in photographers”⁶.

Christmas tree”. “For decorations, there were bottles of brandy, slices of sausage, miniature cans with special preserves, lemons, and also numerous souvenirs: a glove from the hand of an actress famous in Tashkent, a cigarette case presented by the deputy governor, a matchbox from a *bacha* famous in certain circles in Tashkent, a shoe from the foot of a lover...”⁷.

In the mind of the average person, all of Asia (or all of the East) was contained on this tree: tea (China), tobacco (Borneo and Java), robes (Turkistan), bathhouses (Turkey), spices (India) – the precious signs “From the East”, catalysts of northern life.

In 1868, the Tsarist troops took Samarqand without a battle – the former capital of Timur’s state, the largest in Asia, with architectural ensembles of unique artistic value. In the first group of troops which entered the city was the Russian



Илл. / Fig. 3

ности (Индия) – драгоценные знаки «с Востока», катализаторы северной жизни.

В 1868 году царскими войсками без боя был взят Самарканд – бывшая столица крупнейшего в Азии тимуровского государства с архитектурными ансамблями уникальной художественной ценности. В первой группе войск, вступивших в город, был русский художник Василий Верещагин, чья любовь к самаркандским памятникам стала темой его картин.

Азиатские полотна Верещагина кажутся этнографической летописью, однако, это не чуждая экзотическая местность, а окраина родной империи, русский Восток.

Photographs, indeed, proved “more eastern than the east”, exaggerating things to an extreme and frequently openly mystifying the viewer with fake get-ups.

The concept of Asia in the everyday sphere came down to a set of stereotypes, souvenir images connected with elegance, luxury, bliss, pleasure and vice.

In the 1870s, the son of the Great Prince Konstantin Nikolaevich Romanov was exiled to Turkestan for stealing the iconostasis of the family church. He did this to get money for the charming Austrian ballerina Fanny Elsler. Among the details of his life in Tashkent, the following is known: in his personal office, Nikolai Konstantinovich had a “man’s

artist Vasily Vereshchagin, whose love for the Samarqand monuments became the topic of his pictures.

Vereshchagin’s Asian canvases seem to be an ethnographic chronicle, although this is not a foreign exotic place, but the outskirts of the native empire, the Russian East. Russian exotica was exploited, in particular, by Konstantin Makovsky and Ivan Bilibin. Despite the enormous difference in these artists’ approach to form, the plastic language of their works belonged to a common Middle European group.

Kuzma Petrov-Vodkin, both theoretically and practically, made searches of his language for an incarnation of the topic of Russia, based on icon-painting, i. e. the Byzantine, not

⁴ Г. Г. Пospelov, *Jack of Diamonds. Primitiv and городской фольклор в московской живописи 1910-х годов* (Москва, 1990), с. 13.

⁵ *Ibid.*

⁶ Ю. Тынянов, «Из записных книжек», *Новый мир* VIII (1966), сс. 122–123.

⁷ К. Новоселова, *Колдовство дозволенное. Рассказы о книгах* (Ташкент, 1971), с. 96.

⁴ G. G. Pospelov, *Jack of Diamonds. Primitiv and Urban Folklore in Moscow Painting of the 1910s* (Moscow, 1990), p. 13.

⁵ *Ibid.*

⁶ Yu. Tynyanov, “From notebooks”, *Novy mir* VIII (1966), pp. 122–123.

⁷ K. Novoselova, *Permitted Sorcery. Stories About Books* (Tashkent, 1971), p. 96.

Собственно русскую экзотику эксплуатировали, в частности, Константин Маковский и Иван Билибин. Несмотря на огромное различие у этих художников по отношению к форме, пластический язык их работ принадлежал к общей, средне-европейской группе.

Кузьма Петров-Водкин как теоретически, так и практически вел поиски своего языка для воплощения темы России, основанного на иконописной, то есть византийской — не западной — традиции. «Художники [...] должны быть собирателями человека на земле, объединять воедино всю разбитую по народностям и странам красоту миропонимания»⁸.

Бенедикт Лившиц в «Полутораглазом стрельце» 1933 г. подобно скифскому всаднику, оборачивается «лицом назад», и ретроспективно видит как несутся художники времен авангарда «навстречу Западу, подпираемые Востоком». И среди залитых «ослепительным светом праистории атаквистических пластов» мы вправе увидеть пласт национального языка пластического искусства. Через впитывание местных восточных форм, через заимствование и освоение национальных азиатских стилей, через присвоение новой образной территории, художнический путь возвращал путешественника к национальному содержанию искусства, выраженному посредством иных, не повествовательных составляющих.

«Халды-балды! Поедем в Алма-Ату, где ходят люди с изюмными глазами, где ходит перс с глазами как яичница, где ходит сарт с бараньими глазами» — дистрофичный мираж северянина Осипа Мандельштама перед грядущим избытком солнечного края, в глазах обитателей которого отражается все немислимое, сытное, вкусное, недоступное. Голод поэта, который везде — не местный, облекается в дикое словесное мясо: «я — китаец, меня никто не понимает».

Путь «на Восток» — способ и повод вернуться. Зачастую представление о желаемом предмете обладания многократно превосходит сам предмет. Так, Николай Рерих как искатель, оказался крупнее искомой Шамбалы, которую невозможно было обнаружить в горных высях.

«Когда ты стоишь один на пустом плоскогорье, под / бездонным куполом Азии, в чьей синеве пилот / или ангел разводит изредка свой крахмал; / когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал, / помни: пространство, которому кажется ничего / не нужно, на самом деле нуждается сильно во / взгляде со стороны, в критерии пустоты. / И сослужить эту службу способен только ты»⁹.

В России всегда необычайно важным было сориентироваться, то есть, дословно — определить сторону, где находится Восток.

«Царь Николай I, посетивший Харьков в 1830 году, осматривал университетское здание. Остановившись перед внушительным фасадом, он неожиданно сказал: «В вашем университете слишком много окон на запад». «Ваше величество, — последовал торопливый ответ, — это фальшивые окна»¹⁰.

И я, пиша эти строки в Петербурге, освещенный солнцем из окна на запад, смотрю туда же, в сторону Азии, где находится мое детство и моя Родина — «звезда Востока».

Иллюстрации:

- Илл. 1. Александр Сардан, «Микродинамика пространства». 24×34,2 см. Бумага, гуашь. Государственный музей искусств Каракалпакстана им. И. Савицкого. С любезного разрешения музея.
- Илл. 2. Михаил Матюшкин, «Движение цвета в пространстве». 124×168 см. 1917/1918 г. Холст масло. Государственный Русский Музей. С любезного разрешения музея.
- Илл. 3. Бархат шелковый. Бухарский эмират, Бухара, последняя четверть XIX в. МАЭ РАН, №2918-19.

the western, tradition. “Artists [...] should be collectors of the person on earth, and unite all the beauty of an understanding of the world which is divided among peoples and countries”⁸.

In the “One and a Half-Eyed Archer” of 1933, Benedikt Livshits, like the Scythian horseman, turns his “face back” and sees in retrospect how artists of the Avant-garde rush back “towards the West, supported by the East”. And among “the prehistory of atavistic layers bathed in blinding light” we can rightly see the layer of the national language of plastic art. Through the absorption of local eastern forms, through the borrowing and mastery of national Asian styles, through the acquisition of a new territory of images, the artistic path has returned the artist to the national contents of art, expressed by means of other, non-narrative components.

“Khaldy-baldy! Let’s go to Alma-Ata, where the people have raisin eyes, where Persians have eyes like omelettes, where *sarts* have eyes like lambs”, the dystrophic mirage of the northerner Osip Mandelstam before the coming abundance of the sunny country, in the eyes of the inhabitants of which is reflected everything inconceivable, filling, delicious and inaccessible. The hunger of the poet, who is a stranger everywhere, turns into wild verbal meat: “I’m Chinese, no one understands me”.

The path “to the East” is a means and a reason to return. Frequently, the idea of possessing the desired object surpasses the object itself by many times. Nikolai Rerikh, as an explorer, proved greater than the sought-after Shambala, which was impossible to find in the mountain heights.

“When you stand on an empty stony plateau alone / under the fathomless dome of Asia, in whose blueness an airplane / or angel sometimes whips up its starch or star — / when you shudder at how infinitesimally small you are, / remember: space that appears to need nothing does / crave, as a matter of fact, an outside gaze, / a criterion of emptiness — of its depth and scope. / And it’s only you who can do the job”⁹.

In Russia, orientation has always been extremely important, which literally means to determine where the East lies.

“Tsar Nicholas I, on a visit to Kharkov in 1830, examined the university building. Stopping before the internal façade, he unexpectedly said: ‘Your university has too many windows facing west’. ‘Your majesty’, came the hurried reply, ‘they are false windows’”¹⁰.

And I, writing these lines in Petersburg, illuminated by the sun from a window to the west, look there, to Asia, where my childhood and homeland lie, “the star of the East”.

Illustrations:

- Fig. 1. Alexander Sardan, “Microdynamics of Space”. 24×34.2 cm. Paper, gouache. The Savitsky Karakalpakstan State Art Museum. Courtesy of the Museum.
- Fig. 2. Mikhail Matyushkin, “Motion of Light in Space”. 124×168 cm. 1917/1918. Oil on canvas. State Russian Museum. Courtesy of the Museum.
- Fig. 3. Silk velvet. Bukhara Emirate, Bukhara. Last quarter of the 19th century. MAE RAS, No. 2918-19.

⁸ К. С. Петров-Водкин, *Письма. Статьи. Выступления. Документы* (Москва, 1991), с. 123.

⁹ И. Бродский, *Назидание*.

¹⁰ В. Григорович, *Журнал изящных искусств* (1825), i, с. 77. Цит. по: Джон Э. Боулт, *Художники русского театра. 1880–1930* (Москва, 1990), с. 9.

⁸ K. S. Petrov-Vodkin, *Letters. Articles. Speeches. Documents* (Moscow, 1991), p. 123.

⁹ I. Brodsky, *Admonition*.

¹⁰ V. Grigorovich, *Journal of Fine Arts* (1825), i, p. 77. Quoted from: John E. Bolt, *Artists of the Russian Theatre. 1880–1930* (Moscow, 1990), p. 9.

...«Два солнца всходят на одной земле,
Две розы рдеют на одном стебле.
В едином теле две души сошлись,
В глазу едином два зрачка зажглись.
Дух плотью стал и духом стала плоть,
Единой сделал двойственность Господь»...

Алишер Навои

Авангард в искусстве... Над разгадкой этого феномена бьется не одно поколение художников, искусствоведов, культурологов. Но и сегодня, пожалуй, также трудно «материализовать» этот ускользающий объект, как и тогда, когда авангард лишь зарождался. Здесь, безусловно, есть свои открытия, однако и наличие плодотворных догадок, капитальных идей не снижает особой остроты, полемичности, с которыми постоянно сопровождается обсуждение проблематики «авангарда».

Уже в самом названии выставочного проекта «Грезы о Востоке. Русский авангард и шелка Бухары» заявлена проблема, которая до сих пор «вitala в воздухе». Цель проекта — обратиться к практике русского авангарда и на «живых» примерах, скорее, эмпирически, нежели отвлеченно-логически постичь влияние форм, отраженных в среднеазиатских тканях, их образов и колорита на эстетику русского авангарда. Сложная задача — отобразить и предъявить зрителю то, что существовало лишь в «лаборатории» художника в тот момент, когда он интуитивно «воссоздавал» мир Востока. Авангард по-своему «открыл» этот чудесный мир. Мы же пытаемся постичь ту «зависимость», которая связана с самой природой пластических категорий. По нашему мнению нет необходимости искать «прямой» и «формальной» зависимости между столь типологически несхожими феноменами искусства. Надо попытаться понять их связь в качестве взаимозависимых явлений единого процесса развития мировой культуры. Понятно, что было бы принципиально неверно сводить сущностные художественные интересы мастеров русского авангарда к наследию народов Средней Азии. Произведения авангардистов отличаются высоким уровнем философского обобщения. Начав с поисков «великой духовности» и сублимации художественных форм до чистой структуры, они «пришли» к идеологии так называемых «производственников».

Приступая к анализу влияния среднеазиатских тканей на творчество авангардистов, исследователь зачастую вынужден вести в сущности «раскодирование» концентрированных структур этих двух феноменов, выявлять зыбкие ассоциативные связи. Здесь важно при всей кажущейся смелости гипотез (без чего, при изучении широкого спектра вопросов авангарда, обойтись невозможно) не упускать из виду общего направления духовно-художественных поисков художников, их движения к деятельности, прежде всего концептуальной.

Данная проблема может быть рассмотрена на двух уровнях. На одном, более глубоком, мы обнаруживаем фундаментальную двойственность как авангардного искусства, так и абстрактного знака в текстиле Востока. Здесь можно говорить как о выявлении специфических качеств изобразительно-выразительных носителей (плоскостность, орнаментальность, распределение красочных масс), так и об элементах своего рода визуальной феноменологии, выявляющий фундаментальные параметры экзистенциального опыта. С этой точки зрения история авангардного искусства и история восточного текстиля (в нашем случае — среднеазиатского), может быть рассмотрена как история диалектического взаимодействия этих начал. На другом же, более поверхностном, «фактографическом» уровне можно отметить, что в работах В. Кандинского, А. Родченко, А. Экстер, Л. Поповой и других авангардистов «первой волны» обнаруживается стремление «компенсировать» недостаток сюжета живописно-пластическими характеристиками.

«Two suns rise on one earth,
Two roses redden on one stem.
In one body two souls met,
In one eye two pupils lit up.
The spirit became flesh and the flesh became spirit,
The Lord made duality one»...

Alisher Navoi

Avant-garde in art... Several generations of artists, art historians and cultural historians have tried to understand this phenomenon. But today, perhaps, it is just as difficult to give material form to this elusive object as it was when the avant-garde had only just come into being. There are undoubtedly discoveries here, but fruitful guesses and capital ideas do not reduce the special poignancy and polemics which constantly accompany discussions of the “avant-garde”.

The very name of the exhibition project “Dreams of the East. The Russian Avant-garde and the Silk of Bukhara” announces a problem which is still “hanging in the air”. The goal of the project is to turn to the practice of the Russian avant-garde and use “live” examples, more empirical than abstract and logical, to understand the influence of forms reflected in

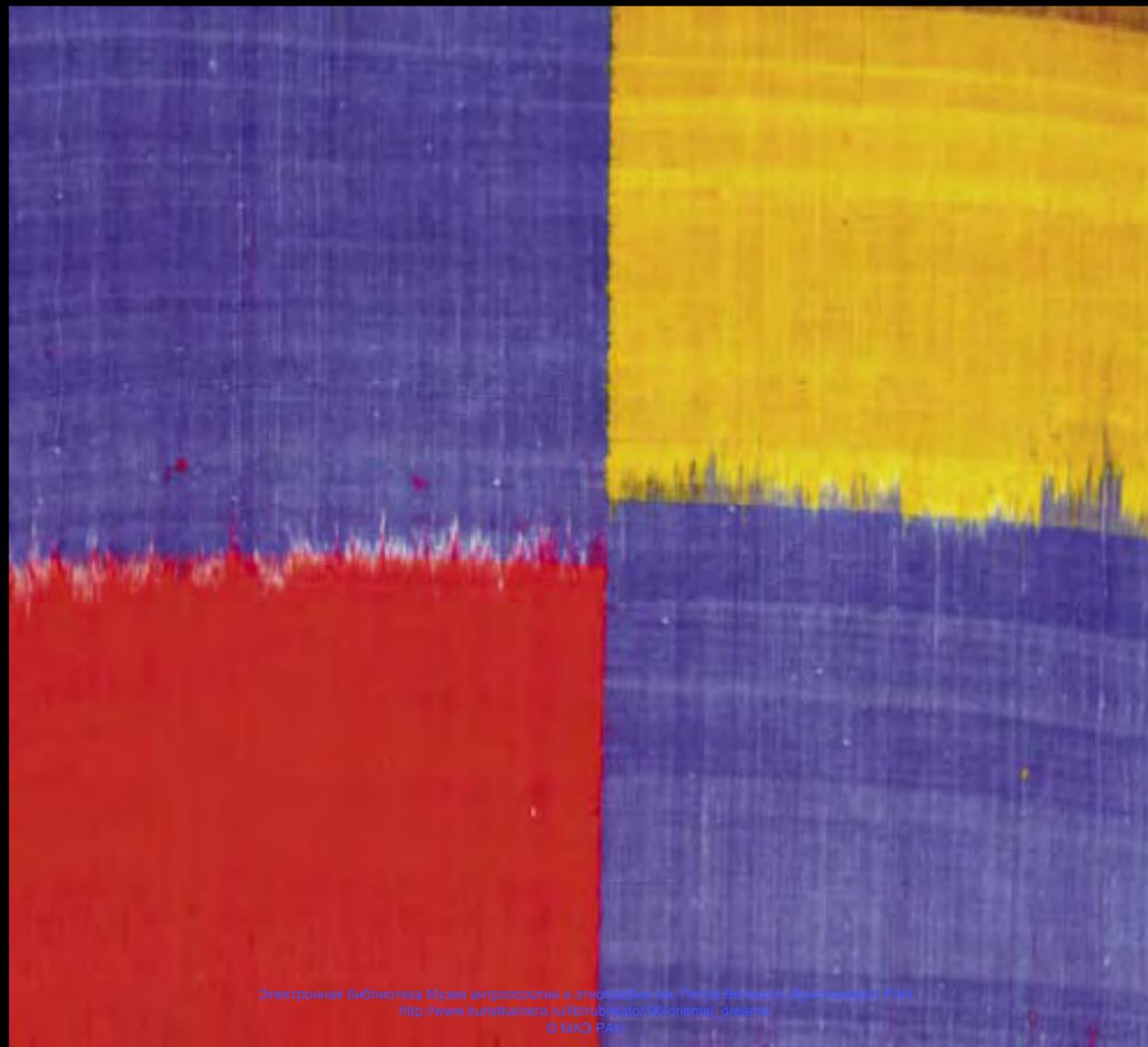
When analysing the influence of Central Asian fabrics on the work of the avant-garde artists, the researcher must frequently “decode” the concentrated structures of these two phenomena, and reveal the loose associative links. Here it is important, with all the seemingly boldness of the hypotheses (without which it is impossible to study a wide range of avant-garde issues), not to lose sight of the general direction of spiritual and artistic searches of artists, their movement toward activity which is above all conceptual.

This problem may be examined on two levels. On one level, a deeper one, we discover the fundamental duality of both avant-garde art and the abstract sign in the textiles of the East. Here one can talk of revealing a specific quality of expressive mediums (planality, ornamentality, distribution of coloured masses), and elements of a kind of visual phenomenology, which reveals the fundamental parameters of the existential experience. From this viewpoint, the history of avant-garde art and the history of eastern textiles (in our case — Central Asian), can be regarded as the history of dialectic interaction of these principles. On the other, more superficial, “factual” level, one may note that in the works of V. Kandinsky, A. Rodchenko, A. Exter, L. Popova and other avant-garde artists of the “first wave”, one finds the aspiration to “compensate” for the lack of subject with characteristics of colour and form.

At the beginning of the 20th century, there was an active search for ways to renew the expressive means of art. The discovery of such a unique phenomenon as Central Asian fabrics could not go unnoticed by artists. Interest in Central Asian fabrics developed in an atmosphere

At the beginning of the 20th century, there was an active search for ways to renew the expressive means of art. The discovery of such a unique phenomenon as Central Asian fabrics could not go unnoticed by artists. Interest in Central Asian fabrics developed in an atmosphere

At the beginning of the 20th century, there was an active search for ways to renew the expressive means of art. The discovery of such a unique phenomenon as Central Asian fabrics could not go unnoticed by artists. Interest in Central Asian fabrics developed in an atmosphere



В начале XX века ведется напряженный поиск путей обновления изобразительных средств искусства. Открытие столь уникального явления, как среднеазиатские ткани, не могло остаться незамеченным художниками. Интерес к среднеазиатским тканям развивался на фоне всеобщего увлечения в Европе и России восточным стилем. Многие художники совершают паломничество на Восток. Но, если для европейских художников Восток — это Алжир, Марокко, Египет, Палестина, то для их российских коллег в первую очередь — Средняя Азия. Интерес русских художников к Востоку был константным исторически и по сути всеобъемлющим, основанным на традиционной «всемирной отзывчивости», способности «загораться чужим светом», впитывать красоту «чужой» культуры, перевоплощаться и оставаться самим собой.

Еще в конце XIX века вслед за этнографами и писателями, побывали в Средней Азии художники В. Верещагин, Р. Зоммер, С. Дудин, Л. Бурэ и многие другие. Знакомство с традиционным бытом, уникальной культурой не могло не вызвать интереса и у самой широкой публики. В частных собраниях и музеях появляются коллекции произведений традиционного искусства Востока. Как правило, художники передавали в своих произведениях общее ощущение Востока с его ритмами, слитностью людей с природой, яркостью красок и жаром солнца. И всегда их притягивала экзотика, специфические особенности среднеазиатского уклада жизни. Ничего этого нет в картинах художников русского авангарда.

Сложность и неоднозначность творчества русских авангардистов определял, с одной стороны, — ход исторического развития — крушение старого мира, социальные и идеологические задачи нового общества, с другой стороны, — порывы художников в неизвестное, постоянное экспериментаторство, поиски вселенского языка, «числового кода» к историческому движению мира. По выражению К. Малевича «конструируется система во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красок, переживаний, настроений, скорее является философской цветовой системой реализации новых достижений...»¹.

Художественное наследие Средней Азии самобытно и уникально. На протяжении многих веков культура народов данного региона развивалась в русле ислама. В связи с этим в искусстве утверждалось главенство духа над телом, вечного над мгновенным, отвлеченного над конкретным, отказ от традиционных средств выразительности, опора на принципы аниконизма. Отсюда отрицание конкретно-изобразительных форм, абстрагирование от реального в поисках высшей истины и гармонии, предпочтение орнаменту (геометрическому, растительному, эпиграфическому), повышенный интерес к цвету как более отвлеченной категории. Эта ориентация идет от понимания Бога, который в исламе мыслился как абстракция, чистая духовность и не имеет конкретных человеческих черт. Поэтому и творческая психология художников мусульманского Востока была направлена на воссоздание абстрактных, идеальных, а не реальных форм. «Ислам взял на вооружение иные неизобразительные, приемы искусства, поскольку ему ближе идея неизобразимости божества и познания его отвлеченными категориями»². Изобразительные и выразительные средства — форма и цвет — стали основными «качествами» искусства Средней

Азии. Таким образом, создается особая система условности в искусстве, где предметы реального мира все более трансформируются в орнамент, на тканях «растительные орнаменты постепенно теряют свой более или менее реалистический характер и перерождаются в условные и стилизованные формы. Даже древо жизни и жертвенник огня у мусульман постепенно превращаются в отвлеченные узоры, в которых лишь с трудом можно отгадать первичную форму»³. Здесь не могло быть главного объекта — человека.

«Текстильный» материал дает возможность максимально полно проследить происходящие в культуре процессы. Геометрические формы, орнамент, каллиграфия, узоры представляют зашифрованные образы. В искусстве авангарда «форме» отводилась та же роль, что и в искусстве ислама (в первом случае — «концептуальная», а во втором — «божественная») Можно говорить о единых нормах эстетических представлений, об идеализации форм, истоки которой — в абстрактном представлении о мире. То, что входило в художественную программу конструктивизма, было исконно свойственно среднеазиатскому традиционному искусству. Простейшие геометрические рисунки *бекасов* на халатах местных жителей созвучны поискам кубизма и абстракционизма.

Шелковые, полушелковые абровые и адрасовые ткани, яркая национальная одежда, вышивка, ковры с их удивительным колоритом и узорами по достоинству могли оценить только художники. «В тканях больше Востока, чем в фотографических изображениях, ибо, создавая ткани, художник воспроизводит (видит) мир в его существенных особенностях», — писал Александр Волков, художник, чье творчество неразрывно связано с авангардом⁴.

Эти «существенные особенности» порождены самой природой Средней Азии. Перенасыщенность солнцем, контрастность светотеней, знойное марево; миражность, когда весь мир превращается в текущие цветные полосы; «морщинистость» барханов — огромных песчаных пространств пустыни — все это зрительные ощущения восприятия природы в Средней Азии. Естественно, что это получило отражение в создании колористических и геометрических форм тканей, ковров. Узор из цветных полос в традиционных тканях (*алача* и *бекасаб*) — один из самых излюбленных мотивов на Востоке. Мастера используют в живописной структуре ткани полосы широкие и узкие, вибрирующие, лучеобразные, спиралевидные, параллельные и пучкообразные. В безворсовых и бархатных тканях мастера сочетают цветные полосы с геометрическими узорами — треугольниками, кругами, ромбами, зигзагами, розетками, звездочками. Все способы построения орнамента, все варианты орнаментальных знаков были подчинены декоративному единству композиции в целом. В орнаментальном рисунке существовали формы условные, символические, геометрические. «Образ» в орнаменте развивается от конкретно-изобразительного к абстрактному. Колорит орнамента, его зашифрованные образы, геометрические начертания, всегда наполнялись реальным содержанием. Художники из поколения в поколение воспитанные на этой системе, прекрасно научились выражать орнаментальными и колористическими средствами богатый мир представлений, мыслей и чувств. Изобразительная сила восточного орнамента

of general interest in eastern style in Europe and Russia. Many artists made pilgrimages to the East. But if for European artists the East meant Algeria, Morocco, Egypt and Palestine, for their Russian colleagues it primarily meant Central Asia. The interest of Russian artists in the East was historically constant and comprehensive, based on a traditional “universal responsiveness”, the ability to “burn with someone else’s fire”, and soak up the beauty of an “alien” culture, to be transformed and remain oneself.

At the end of the 19th century, following ethnographers and writers, the artists V. Vereshchagin, R. Zommer, S. Dudin and L. Bure and many others visited Central Asia. Their acquaintance with the traditional life and the unique culture could not help but draw interest from the widest public. In private collections and museums, collections of works of the traditional art of the East appeared. Usually, in their works the artists gave a general impression of the East and its rhythms, the unity of people with nature, the brightness of colours and the heat of the sun. And they were always drawn by the exotic, the special features of the Central Asian way of life. There is nothing of this in the paintings of artists of the Russian avant-garde.

The complexity and ambiguity of the work of Russian avant-garde artists determined on the one hand the course of historical development — the collapse of the old world, the social and ideological tasks of the new society, and on the other hand, the breakthroughs of artists into the unknown, the constant experimentation, the searches for a universal language, a “numerical code” to the historical movement of the world. As K. Malevich said “a system is constructed in time and space, not depending on any aesthetic beauty, feelings or moods, and is rather a philosophical colour system of the realisation of new achievements...”¹.

The artistic heritage of Central Asia is unique. Over many centuries, the culture of peoples of this region developed following the belief of Islam. In connecting with this, the supremacy of the spirit over the body was confirmed in art, the eternal over the momentary, the abstract over the specific, a rejection of traditional means of expression, a reliance on principles of anikonism. This is where the rejection of specific graphic forms comes from, an abstraction from the real in a search for higher truth and harmony, a preference for the ornament (geometrical, vegetable, epigraphical), a heightened interest in colour as a more abstract category. This orientation comes from an understanding of God, who in Islam is thought of as an abstraction, pure spirituality which does not have specific human features. So the creative psychology of artists of the Muslim East was directed to creating abstract and ideal, not real forms. “Islam armed itself with other non-depictive methods of art, as it feels closer to the idea that the divinity cannot be represented and that he should be understood by abstract categories”². Expressive means — form and colour — became the main “qualities” of the art of Central Asia. Thus, a special system of conditionality in art was created, where the items of the real world are increasingly transformed into ornaments. On fabrics, “the vegetative ornaments gradually lose their more or less realistic nature and are reborn into conditional and stylised forms. Even the tree of life and the altar of fire for Muslims gradually turn into abstract patterns, where one can

only distinguish the original form with difficulty”³. The main object — the person — could not be present here.

“Textile” material makes it possible to trace processes taking place in culture to the maximum extent. Geometric forms, ornaments, calligraphy and patterns present encrypted images. In the art of the avant-garde, the “form” is given the same role as in the art of Islam (in the first case, “conceptual”, and in the second “divine”). One can talk of common norms of aesthetic concepts, of an idealisation of forms, which have their sources in an abstract concept of the world. What made up the artistic programme of constructivism had long been inherent to Central Asian traditional art. The simple geometric patterns of *bekasabs* on the robes of local inhabitants are in harmony with the searches of cubism and abstractionism.

The silk and semi-silk *abr* and *adras* fabrics, the bright national costumes, the embroidery, rugs with their amazing colours and pattern can only properly be valued by artists. “The fabrics have more of the East in them than photographic depictions, for, when creating fabrics, the artist renders (sees) the world in its essential features,” wrote Alexander Volkov, an artist whose work is inseparably linked with the avant-garde⁴.

These “essential feature” were engendered by the nature of Central Asia itself. The hot sun, the contrast of light and shade, the sultry haze; the mirages, when the entire world turns into fluctuating bands of colour; the wrinkled sand dunes — the enormous sand areas of the desert — all these are the visible impressions of the perception of nature in Central Asia. It is natural that this received a reflection in the creation of coloured and geometrical forms of fabrics and rugs. The pattern of coloured stripes in traditional fabrics (*alacha* and *bekasab*) is one of the favourite motifs in the East. Masters use wide and narrow strips in the artistic structure, vibrating, ray-like, spiral-shaped, parallel and tuft-shaped. In pileless and velvet fabrics, masters combine colour stripes with geometric patterns — triangles, circles, diamonds, zigzags, roses and stars. All these ways of construction an ornament, all the variations of ornamental signs were subordinated to the decorative unity of the composition as a whole. In the ornamental drawing, there were conditional, symbolic and geometric forms. The “image” in the ornament develops from the specific and depictive to the abstract. The colour of the ornament, its encoded images and geometric patterns, were always filled with real contents. Artists brought up from generation to generation on this system learned excellently to express by ornamental and colour means the rich world of concepts, thoughts and feelings. The expressive power of the eastern ornament was on the verge of creating a “picture” To “read” it today requires enormous analytical work: discovering the contents of the images, decoding the ornament, technique and methods: solving the secrets of the composition, the colour. The *abr* fabrics do not just amaze with their diversity and expressiveness of geometric forms, but with the amazing “vividness” of patterns. The German ethnographer R. Karuts, who visited many countries of the world, wrote that “...not a single people in the world provides more richness of colour, a more subtle and expressive feeling of colour — no ethnographic picture in the world — compared with the cities of Turkestan, especially Bukhara”⁵. The rich, bright tones, the contrasted

¹ К. Малевич, *Каталог X Государственной выставки. «Беспредметное творчество и супрематизм»* (Москва, 1919), с. 22.

² Э. Гюль, *Диалог культур в искусстве Узбекистана. Античность и средневековье* (Ташкент, 2005), с. 101.

³ Н. Соболев, *Очерки по истории украшения тканей* (Москва—Ленинград, 1934), с. 122.

⁴ М. Земская, *Александр Волков (Мастер «Гранатовой чайхоны»)* (Москва, 1975), с. 14.

¹ K. Malevich, *Catalogue of the 10th State Exhibition. “Non-Figurative Art and Suprematism”* (Moscow, 1919), p. 22.

² E. Gyl, *Dialogue of Cultures in the Art of Uzbekistan. Antiquity and the Middle Ages* (Tashkent, 2005), p. 101.

³ N. Sobolev, *Sketches on the History of Fabric Decoration* (Moscow—Leningrad, 1934), p. 122.

⁴ M. Zemskaya, *Alexander Volkov (Master of the “Pomegranate Chaikhona”)* (Moscow, 1975), p. 14.

была на грани создания «картины». Для ее «прочтения» сегодня требуется огромная аналитическая работа: раскрытие содержания образов, расшифровка орнамента, техники, приемов; разгадывание тайн композиции, колорита. В абровых тканях поражает не только разнообразие и выразительность геометрических форм, но и удивительная «живописность» узоров. Немецкий этнограф Р. Карутц, побывавший во многих странах мира писал, что «...большого богатства красок не являет ни одна народная жизнь в мире, более тонкого и выразительного чувства колорита — никакая этнографическая картина земного шара по сравнению с городами Туркестана, особенно с Бухарой»⁵. Насыщенные яркие тона, контрастные сочетания цветов, геометрические объемы, плоские формы, выдвинутые на первый план, — роднят шелковые ткани с колористическими построениями Л. Поповой и А. Экстер. В их произведениях можно наблюдать, что «настоящие работы являются частью общего плана опытов над цветом, частично разрешающим вопросы взаимоотношения цвета, его взаимного напряжения, ритмизации и перехода к цветовой конструкции, основанной на законах самого цвета»⁶. Многие из этого созвучно колористическим приемам, используемым в создании тканей. В самой трактовке пластической формы, колорите, в ощущении пространства присутствует неповторимое единство, таких разных и непохожих явлений искусства. «Многочитаемость», заложенная в основе традиционного искусства Средней Азии и русского авангарда, во многом сближает эти типологически несхожие феномены. Художники авангардисты устанавливают новый порядок в искусстве: отказ от иллюстративности, повествовательности, психологизма, чтобы утвердить свое превосходство (отсюда и термин — «супрематизм») над старой живописью. Новое искусство сформулировало свои собственные законы, концентрации беспредметной живописи в материале и специфических особенностях выразительных средств, как чистая форма, цвет, фактура. Формальные средства — геометрические плоскости, цветовые пятна, дематериализация живописной плоскости привели многих художников русского авангарда к работе с текстилем, к оформлению интерьеров, к созданию «реальных» вещей. Авангардная живопись перемещается со стен выставочных залов и мастерских художников в новые пространства, где живопись превращается в самостоятельный объект. Даже общепринятое название беспредметной картины — «Композиция» — приобретает несколько иной семантический оттенок: речь идет уже не столько об исследовании формальных возможностей, сколько о свободной импровизации по ту сторону изобразительности.

Народы, связанные общностью исторических судеб, но говорящие на разных языках, исповедующие разные религии, вдруг — в данном проекте — вновь обрели духовное единство, заговорили на близком изобразительно-выразительном языке. Две таких, казалось бы, далеких и таких близких культуры, слились в едином аккорде, не подчинив одна другую, не подделываясь одна под другую, но сохранив каждая свою самобытность, свое неповторимое своеобразие.



combination of colours, the geometric shapes, the flat forms put in the foreground — make the silk fabrics similar to the colour constructions of L. Popova and A. Exter. In their works, one can see that “the real work is part of a general plan of experiments on colour, partially resolving issues of relation of colour, its mutual tension, rhythm and move to colour construction, based on the laws of colour itself”⁶. A lot of this is in harmony with the colour methods used in creating fabrics. In the very treatment of plastic form, and colour, in the feeling of space there is a unique unity, in these different and dissimilar phenomena of art. The “many readings” contained in the basis of the traditional art of Central Asia and the Russian avant-garde in many ways draw these typologically dissimilar phenomena together. Avant-garde artists establish a new procedure in art: a rejection of illustration, narration and psychology, in order to prove their supremacy (which is where the term “suprematism” comes from) over old painting. The new art formulated its own laws, a concentration of objectless painting in material and specific features of expressive means, such as pure form, colour and texture. The formal means — geometric planes, patches of colour, dematerialisation of the pictorial plane, led many artists of the Russian avant-garde to work with textiles, to design interiors, to create “real” items. Avant-garde art moves from the walls of exhibition halls and artists’ workshops to new spaces, where art turns into an independent object. Even the commonly accepted name of the objectless painting — “Composition”, gains a rather different semantic nuance: it does not so much involve an investigation of formal possibilities, as a free improvisation on the other side of expressiveness.

Peoples united by common historical fates, but speaking different languages, and following different religions have suddenly — in this project — once more gained spiritual unity, and speak a close pictorial and expressive language. Two cultures which are distant but so close have merged in a single chord, without one submitting to the other or imitating the other, but with each of them preserving its originality, its unique diversity.

⁵ Цит. по каталогу: *Икаты Туркестана из коллекции Таира Ф. Таирова* (Москва, 2002), с. 24.

⁶ А. Након, *Русский авангард* (Москва, 1991), с. 175.

⁵ Quoted from the catalogue: *Turkestan Ikats from the Collection of Tair F. Tairov* (Moscow, 2002), p. 24.

⁶ A. Nakov, *Russian Avant-Garde* (Moscow, 1991), p. 175.

Государственный музей искусств Узбекистана в Ташкенте располагает превосходной коллекцией русского авангарда. Если коллекция нукусского музея имени И. Савицкого уже хорошо известна благодаря экспозициям за рубежом и получила признание у специалистов, то живопись мастеров русского авангарда из Ташкента представлена впервые. Это картины самых выдающихся мастеров «первой волны» авангарда — К. Малевича, В. Кандинского, Л. Поповой, Н. Удальцовой, А. Экстер, И. Клына, А. Родченко, Эль Лисицкого, А. Явленского, Г. Стенберга, В. Степановой, А. Татлина. Среди них бесспорные шедевры Василия Кандинского (1866–1944) — «Композиция» и «Композиция на желтом» 1920 года (илл. 1). «В 1920 году, во время своей последней “персональной” экспозиции на XIX Государственной выставке Кандинский представит абстрактные произведения, которые должны воздействовать на зрителя не только своим строго живописным содержанием, но и своими размерами»¹. На упомянутой выставке было представлено 54 произведения Кандинского. Сделаем предположение, что ташкентские работы Кандинского были в их числе. В «Композициях» 1920 года Кандинский решает проблему передачи в живописи движения, «барочное парение форм» (А. Након). В собрании музея хранятся также три графические работы художника из серии «композиций», выполненные акварелью. Абстрактные формы в работах Кандинского, которые исследователи называют «субъективными» — экспрессивные линии, цветные диски и сферы, окружности, обозначающие кругообразное движение, расчленяются на секторы или сдвигаются, меняются в цвете «подсказывая» направление и характер движения.

Искания художников супрематизма в наиболее плодотворный для каждого из них период с 1917–1921 годов в музее представлены достаточно разнообразно. И хотя в коллекции нет картин К. Малевича (в фондах музея хранится карандашный рисунок 1904 года «Портрет сестры»), во многих картинах его последователей можно почувствовать мощную энергию экспериментов, воспринятую ими от супрематических откровений мастера.

Ученик К. Малевича Иван Клыон (1873–1942) представлен работой под названием «Супрематизм» (1917). Выделяя взаимодействия между супрематическими плоскостями, множеством форм в состоянии движения, художник сохраняет экспрессию цвета при помощи линий их соединяющих. Конструктивизм подчеркнут и в названии картины Георгия Стенберга (1900–1933) «Цветоконструкция», где геометрические объемы, перемещающиеся по горизонтали, создают множество форм — прямоугольных и округлых.

Александр Родченко (1891–1956) представлен в музее небольшими акварелями с характерными названиями — «Композиция. Цветные полосы» (1918) и «Беспредметная композиция» (1918), выполненными при помощи циркуля

Илл. / Fig. 1



The Uzbekistan State Museum of Arts in Tashkent has an excellent collection of Russian avant-garde. If the collection of the I. Savitsky Museum in Nukus is already well-known thanks to the exhibitions abroad and has gained recognition

among specialists, the paintings of masters of the Russian avant-garde from Tashkent are presented for the first time. They are paintings by the most outstanding masters of the “first wave” of the avant-garde: K. Malevich, V. Kandinsky, L. Popova, N. Udaltsova, A. Exter, I. Klyun, A. Rodchenko, El Lisitsky, A. Yavlensky, G. Stenberg, V. Stepanova and A. Tatlin. Among them are indisputable masterpieces by Vasily Kandinsky (1866–1944), “Composition” and “Composition on Yellow” of 1920 (fig. 1). “In 1920, during his last ‘personal’ exhibition at the 19th State exhibition, Kandinsky presents abstract works which are supposed to affect the viewer not just by their strict artistic contents, but also by their size”¹. At this exhibition, 54 works by Kandinsky were presented. We would suggest that Kandinsky’s Tashkent works were among them. In the “Compositions” of 1920, Kandinsky solves the problem of depicting movement in painting, “baroque soaring of forms” (A. Nakov). The museum collection also has three graphic works by the artist from the series of “compositions”, done in watercolours. The abstract forms in the work of Kandinsky, which researchers call “subjective” — expressive lines, colour disks and spheres, circles indicating circular movement — divide into sectors or move and change colour, “suggesting” the direction and nature of movement.

The searches of the suprematists in the most productive period for each of them, from 1917–1921, is represented quite widely at the museum. And although the collection has no paintings by K. Malevich (the museum does have a pencil drawing of 1904 “Sister’s Portrait”), in many paintings of his followers, one can feel the powerful energy of experiments perceived by them from the suprematist revelations of the master.

Malevich’s pupil Ivan Klyun (1873–1942) is represented by a work called “Suprematism” (1917). Emphasising the interaction between suprematist planes, the multitude of forms in a state of movement, the artist preserves the expression of colour with the help of lines connecting them. Constructivism is also stressed in the name of the painting Georgy Stenberg (1900–1933), “Colour Construction”, where geometric volumes, shifting horizontally, create a multitude of forms — rectangular and rounded.

Alexander Rodchenko (1891–1956) is represented in the museum by small watercolours with characteristic names — “Composition. Colour Strips” (1918) and “Objectless Composition” (1918), drawn using a compass and ruler, which matched the artist’s theoretical principles — to overcome the “inaccuracy of the hand”, using mechanical devices, which leads to an objectivity of image. But if Rodchenko’s techniques (close to V. Tatlin’s) are reminiscent of engineering work, for many artists of the suprematist method, such as

¹ А. Након, *Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство* (Москва, 1997), с. 222.

¹ А. Након, *Objectless World. Abstract and Concrete Art* (Moscow, 1997), p. 222.

и линейки, что отвечало теоретическим принципам художника — преодоление «неточности руки», использование механических средств, которые ведут к объективности изображения. Но если приемы Родченко (близкие В. Татлину) напоминают инженерную работу, то для многих художников супрематического метода, таких как Экстер, Попова (илл. 2), Удальцова, соотношение живописных плоскостей составляет основу формальных средств.

В собрании музея находятся уникальные эскизы костюмов Александра Веснина (1883–1959) к спектаклю «Ромео и Джульетта» для режиссера А. Таирова (илл. 3). Колористическое богатство, строгость формы, пластическое решение образов сближает театральные работы художника с эскизами костюмов А. Экстер. В 1917 году Александра Экстер (1884–1949) создает эскизы декораций и костюмов для спектакля «Саломея» О. Уайльда



Илл. / Fig. 2

в Московском Камерном театре (в новаторской постановке режиссера А. Таирова), что стало событием в театральной жизни Москвы. В эскизе костюма Саломеи А. Экстер необычайно активен цвет, пылающая красная одежда. Игра сложного ритма, движение передает своеобразие образа.

Как пишет крупный исследователь русского авангарда А. Наков эскизы художницы «откровенно супрематиче-

ские». Игра света дает эффект «в духе беспредметничества», «система динамических взаимоотношений между различными формами: словно чешуя, наслаиваются они друг на друга в той энергетической взаимозависимости, что служит источником движения... преобразенной динамикой цвета...»². В коллекции ташкентского музея находятся также эскизы созданные Экстер для спектакля «Ромео и Джульетта» (Камерный театр Таирова, 1920 год).

Своеобразие композиционных структур Экстер, ее метод работы с фактурой, и в первую очередь в области цветового построения в «Натюрморте» (1917). Увлечения футуристической динамикой характерны для графических листов под названием «Композиция». В диагональных линейных построениях (илл. 7) Любови Поповой (1889–1924), в беспредметных «живописных построениях»



Илл. / Fig. 4

Надежды Удальцовой (1886–1961), в доведенных до предельной геометризации человеческих фигур в акварелях Варвары Степановой «Композиция» (1920).

В разделе русского искусства музея представлены художники, чье творчество не полностью согласуется с принципами радикального авангарда (супрематизма, абстракционизма, кубофутуризма, конструктивизма). Это художники — Р. Фальк, А. Лентулов, А. Осмеркин,

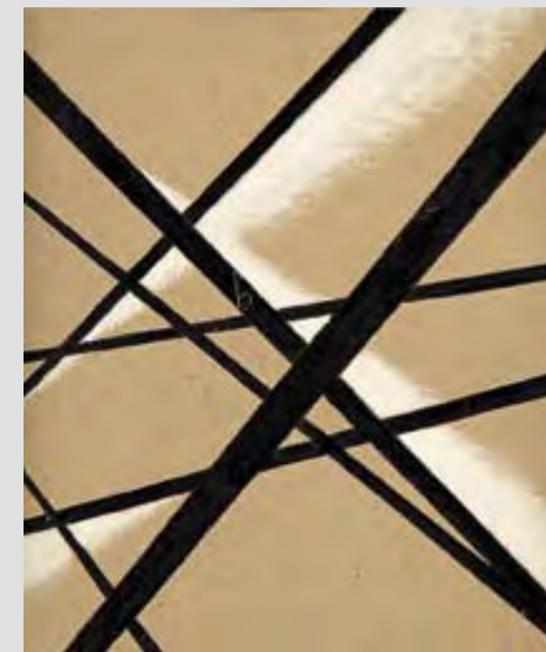
Exter, Popova (fig. 2) and Udaltsova, the correlation of pictorial planes makes up the basis of formal devices.

The museum collection contains unique sketches of costumes by Alexander Vesnin (1883–1959) for the play “Romeo and Juliet” for director A. Tairov (fig. 3). The wealth of colour, the strictness of form and the plastic resolution of images brings the theatrical work of the artists close to the sketches of costumes by A. Exter. In 1917, Alexandra Exter (1884–1949) created sketches for decorations and costumes for the play “Salome” by Oscar Wilde at the Moscow Chamber Theatre (in the innovative staging by director A. Tairov), which was an event of Moscow theatre life. In Exter’s sketch of Salome’s costume, colour is unusually active, with flaming red clothes. There is the play of a complex rhythm, and movement is conveyed by the originality of the image.

Exter for the play “Romeo and Juliet” (Tairov Chamber Theatre, 1920).

Exter’s compositional structures and her method of working with texture are diverse, particularly in the colour construction in “Still Life” (1917). The interest in futuristic dynamics is characteristic for graphic works with the name “Composition”. They can be seen in the diagonal linear constructions (fig. 7) of Lyubov Popova (1889–1924), in the objectless “pictorial constructions” of Nadezhda Udaltsova (1886–1961), and in the extreme geometrisation of human figures in the watercolours of Varvara Stepanova “Composition” (1920).

In the Russian art section of the museum, artists are represented whose work does not fully agree with the principles of radical avant-garde (suprematism, abstraction-



Илл. / Fig. 3

ism, cubo-futurism, constructivism). They are the artists R. Falk, A. Lentulov, A. Osterkin, P. Kuznetsov, I. Mashkov, A. Kuprin and others, who belonged to the so called “leftist” artistic movements “Donkey’s Tail”, “Blue Rose” and “Jack of Diamonds”. Not all these artists were avant-garde by definition, and for some of them the avant-garde was a certain stage in their work. Many of them passed through the “temptation” of avant-garde, but after trying it out returned to figurativeness. (figs. 4–6). For the deciding factor in the revolutionary turning point in Russian art towards the avant-garde was able all the philosophical reassessment of art. Theodor W. Adorno, a profound researcher into the aesthetic bases of the artistic process, once regretted that the “concept of ‘abstraction’ [we will add avant-garde] is used for any old thing, without observing the strict principles of its application”³.

Today one thing is certain: The Uzbekistan State Museum of Arts can quite justifiably be proud of its collection of Russian avant-garde, a collection which is preparing discovery and revelations for us all.

As the major researcher of the Russian avant-garde A. Nakov writes, the sketches of the artist are “openly suprematist”. The play of light gives an effect “in the spirit of objectlessness”, “a system of dynamic relations between different forms: like scales, they are layered on top of each other in energetic dependence, which serves as a source of movement... a transformed dynamic of colour...”². The Tashkent museum collection also contains sketches by

² Idem, *Русский авангард* (Москва, 1991), с. 46.

² Idem, *The Russian Avant-Garde* (Moscow, 1991), p. 46.

³ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory* (Moscow, 2001), p. 49.

П. Кузнецов, И. Машков, А. Куприн и другие, которые входили в так называемые «левые» художественные движения «Ослиный хвост», «Голубая роза», «Бубновый валет». Не все из этих художников были авангардистами по определению, для ряда из них авангард явился определенным этапом в творчестве. Многие из них прошли через «соблазн» авангарда, но, испытав его, вернулись к фигуративности (илл. 4–6). Ведь решающим фактором революционного поворота русской живописи к авангарду явилась, прежде всего, философская переоценка искусства. Так как, русский авангард, прежде всего, концептуальный. Еще Теодор В. Адорно, глубокий исследователь эстетических основ художественного процесса, сожалел о том, что «понятием “абстрактность” [от себя добавим авангард] пользуются как бог на душу положит, не соблюдая строгих принципов его применения»³.

Сегодня несомненно одно: Государственный музей искусств Узбекистана вполне заслуженно может гордиться своей коллекцией русского авангарда, коллекцией, которая готовит всем нам обретения и открытия.

³ Теодор В. Адорно, *Эстетическая теория* (Москва, 2001), с. 49.

Илл. / Fig. 6



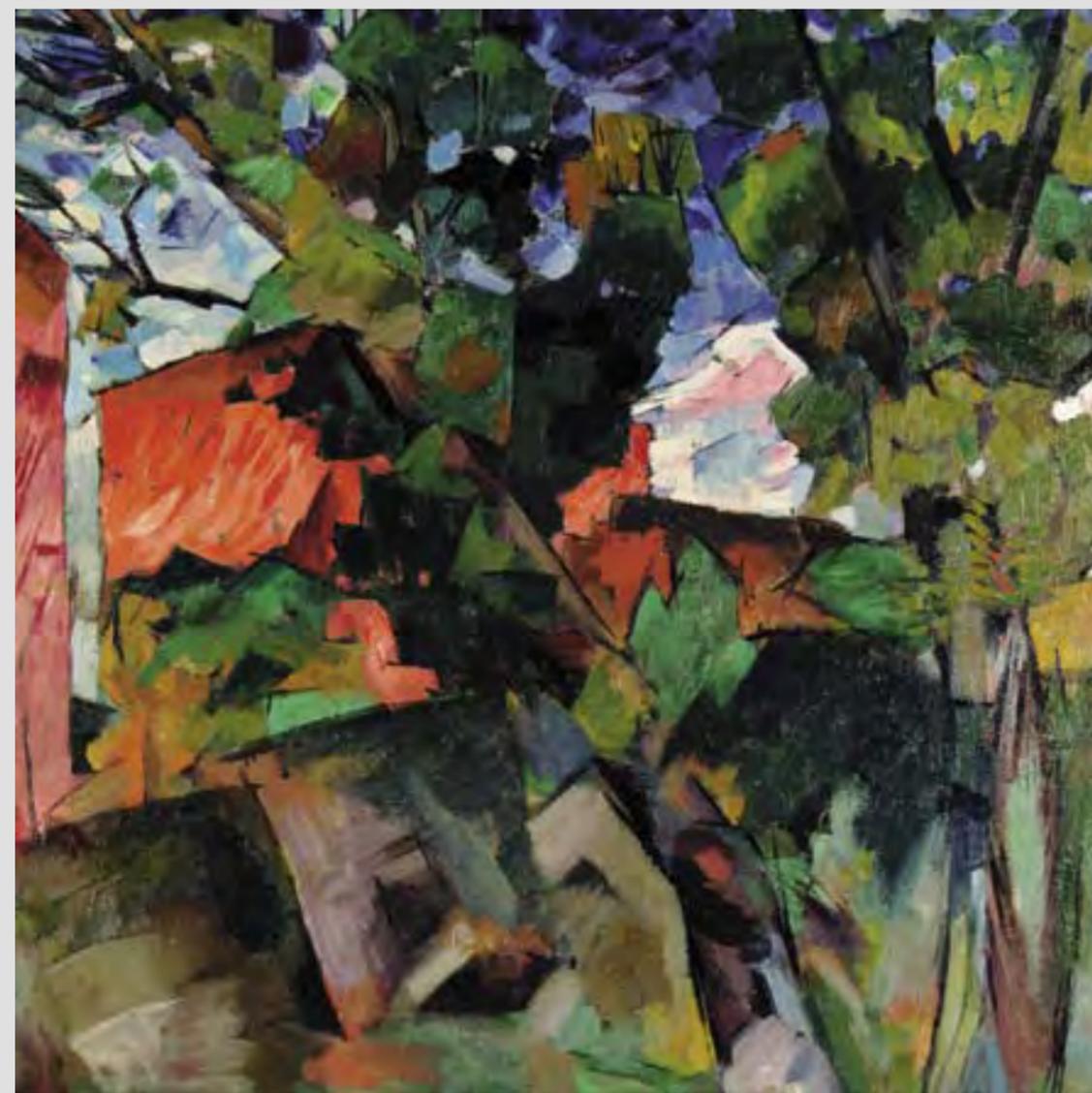
Иллюстрации:
(публикуются впервые)

- Илл. 1. В. Кандинский, «Композиция». 96×106 см. 1920. Холст, масло.
Илл. 2. Л. Попова, «Композиция». 34,2×27,3 см. 1918. Бумага, тушь, гуашь.
Илл. 3. А. Веснин, «Костюм монахини». 40×25 см. 1921. Бумага, гуашь.
Илл. 4. Р. Фальк, «Пейзаж». 77×91 см. 1915. Холст, масло.
Илл. 5. А. Лентулов, «Пейзаж. Дача». 96,5×100,5 см. 1913(?). Холст, масло.
Илл. 6. А. Осмеркин, «Портрет жены». 125×87,7 см. 1920. Холст, масло.

Illustrations:
(published for the first time)

- Fig. 1. V. Kandinsky, "Composition". 96×106 cm. 1920. Canvas, oil.
Fig. 2. A. Vesnin, "Nun's Costume". 40×25 cm. 1921. Paper, gouache.
Fig. 3. L. Popova, "Composition". 34.2×27.3 cm. 1918. Paper, Indian ink, gouache.
Fig. 4. R. Falk, "Landscape". 77×91 cm. 1915. Canvas, oil.
Fig. 5. A. Lentulov, "Landscape. Dacha". 96.5×100.5 cm. 1913(?). Canvas, oil.
Fig. 6. A. Osmerkin, "Wife's Portrait". 125×87.7 cm. 1920. Canvas, oil.

Илл. / Fig. 5



Одним из наиболее популярных видов традиционного искусства Востока всегда были ткани — шелка, адрас, которые стали неотъемлемой частью национального костюма, вошли в быт и традиции узбекского народа.

«Крики мальчишек в чуплашках с корзинами
Свисты погонщиков, вопли ослиные,
Пыль и шелка Бухары!
Девушки с визгом кричат за дувалами,
В щели впиваются лица их алые,
Пыль и шелка Бухары!
А старые люди листают страницы,
И стих из Корана в губах шелестится,
Пыль и шелка Бухары!»

Эти поэтические строки художника Александра Волкова, чье творчество неразрывно связано с Узбекистаном и авангардом. Не только для А. Волкова, но и для многих художников, чуплашки (тюбетейки), арбы, шелка оказались не просто колоритной деталью, этнографической реалией, но и выражали индивидуальный поиск поэтических, пластических, пространственных, образных решений и идей. Сегодня среднеазиатские ткани приобрели огромную популярность не только у коллекционеров, но и среди дизайнеров, модельеров, которые пытаются в традиционном искусстве найти уникальные формы, колорит, орнамент, узоры, материал и образы. Выразительность среднеазиатских тканей по достоинству смогли оценить и живописцы. Узбекская живопись последнего десятилетия, пожалуй, в большей степени, чем другие виды искусства, обращается к этнокультурным традициям. Для современных узбекских художников традиционная культура — это не только источник разнообразных духовных и философских импульсов, но это и среда их обитания, и «генная память». Главный принцип наследия, когда все варианты звучат как рефрены, отзвуки родственного, подобного, становятся выражением особого ощущения целостности бытия. Ткани с их самобытным колоритом, узором подсказали современным художникам своеобразную живописную технику. Мастера тканей отлично знали законы взаимодействия цветов. Им ничего не стоило сделать такую комбинацию, в которой белый, например, звучит как голубой или зеленый. Изменяя светосилу цвета в отдельных раппортах, они создавали впечатление объемности. А в других, — используя бесконечные варианты одного цвета, заставляли его звучать во весь спектр, преподнося цвет в самых различных цветовосочетаниях и контрастах. Колористические приемы, способы построения орнамента были подчинены декоративному единству в целом.

Сегодня богатейший многовековой опыт создания художественных (именно художественных!) тканей,



Илл. / Fig. 8

One of the most popular forms of traditional art in the East has always been fabrics — silk and *adars*, which have become an integral part of the national costume, and the lifestyle and traditions of the Uzbek people.

“The cries of boys wearing skull-caps, carrying baskets
The whistles of drivers, the braying of donkeys,
The dust and silks of Bukhara!
Girls shriek behind the duwals,
Their scarlet faces sink into the cracks,
The dust and silks of Bukhara!
And old people turn pages,
And verses from the Quran rustle on their lips,
The dust and silks of Bukhara!”

These lines of poetry are by the artist Alexander Volkov, whose work is inseparably linked with Uzbekistan and the avant-garde. Not just for Volkov, but for many other artists, skullcaps, bullock-carts and silk were not just a colourful detail, an ethnographic reality, but also expressed an individual search for poetic, plastic, spatial and figurative solutions and ideas. Today, Central Asian fabrics have gained enormous popularity, not just among collectors, but among designers and modellers, who try to find unique forms in traditional art, colour, ornamental design, pattern, material and images. Painters were also able to properly value the expressiveness of Central Asian fabrics. Uzbek painting of the last decade, perhaps more than other types of art, looks to ethno-cultural traditions. For modern Uzbek artists, traditional culture is not just a source of diverse spiritual and philosophical impulses, but is both their habitat and their “genetic memory”. The important principle of heritage, when all variants sound like refrains, echoes of something kindred and similar, become an expression of a special feeling of the wholeness of being. Fabrics with their unique colour and patterns have suggested a special kind of painting technique to modern artists. Fabric-makers were well aware of the laws of interaction of colours. It cost them nothing to create a combination where white, for example, reverberates like blue or green. By changing the illumination in individual motifs, they created an impression of volume. And in others, using endless variants of the same colour, they made this reverberate across the entire spectrum, presenting colour in the most diverse combinations and contrasts. The colour techniques and methods of forming the design were subordinated to decorative unity as a whole.

Today, the rich, centuries-long experience of creating artistic (namely artistic!) fabrics has unfortunately not been investigated sufficiently at all. This leads to a discrediting of wonderful traditions, to the exploitation of oriental exoticism, which is turned into kitsch and souvenir production. The profound and serious interest of artists in the ethno-cultural

к огромному сожалению, исследован совершенно недостаточно. Это приводит к дискредитации замечательных традиций, к эксплуатации восточной экзотики, превращаемой в китчевую и сувенирную продукцию. Глубокий и серьезный интерес художников к этнокультурному наследию, погружение в мудрую философию предков, влечет их к поэтизации окружающей действительности, поиску интересных пространственно-визуальных решений. Эта общая тенденция ярко обозначилась в творчестве художников Джавлона Умарбекова (илл. 1), Лекима Ибрагимова (илл. 2), Имяра Мансурова (илл. 3), Файзуллы Ахмадалиева (илл. 4), Шахноз Абдуллаевой (илл. 5), Гафура Кадырова (илл. 6), Шавката Хакимова (илл. 7), Хуршида Зияханова (илл. 8). Названных выше живописцев объединяет как подсознательное, так и глубоко осознан-

ный декоративно-прикладным искусством. Теперь художники все больше обращаются к религиозно-философским идеям, ищут опоры в поэзии и мифологии. Содержание и настроение, тональность их произведений раскрываются через ритмику поз, изысканных жестов, утонченных силуэтов, которые, как и в классических произведениях Востока, повторяются и словно рифмуются, создавая удивительную атмосферу задумчивости, погруженности в грезы. Каждый образ — это символ, полный ассоциаций.

Характерным является увлечение мотивами старины, традиционных ритуалов, обычаев. В творчестве этих художников все большую роль начинают играть поэтические метафоры, а символы и мифопоэтическое толкование ритуала вытесняют сюжетную основу произведений. За этими поисками стоит решение более широкой проблемы:

heritage, the immersion in the wise philosophy of ancestors, draws them poeticise the surrounding reality, to look for interesting spatial and visual solutions. This general tendency is clearly shown in the work of artists Javlon Umarbekov (fig. 1), Lekim Ibragimov (fig. 2), Imyar Mansurov (fig. 3), Fayzulla Ahmadaliev (fig. 4), Shahnoz Abdullaeva (fig. 5), Gafur Kadyrov (fig. 6), Shavkat Hakimov (fig. 7) and Khurshid Ziyakhanov (fig. 8). These painters are united by both their subconscious and deliberate aspiration to become rooted in their cultural stratum, tested by the centuries. General changes in the entire cultural situation, a change of priorities in the development of society, means that it is important and natural for them to turn to their roots. The main direction of their searches is linked with a gradual realisation of new symbolic and metaphorical tendencies. It is formed on the

siveness and ornament, the person and the environment. The elegance of execution and the skill to change or transform any motif on to a decorative plane, which are inherent to traditional art, are important characteristics of the work of L. Ibragimov, Sh. Abdullaeva and I. Mansurov. For other artists, primarily J. Umarbekov and Kh. Ziyakhanov, these traditions are a category of form. The work of F. Ahmadaliev, Kh. Ziyakhanov and G. Kadyrov combine abstract ideas and exquisite beauty. The artists avoid individual characterisation, especially portrait characterisation. But they still have the ability to vary colour according to principles close to traditional art — textiles, embroidery, carpet weaving and ceramics. Images in pictures are generalised and conditional, but they are clearly faces of the east which can be traced back to a real Uzbek type. They are in harmony with the



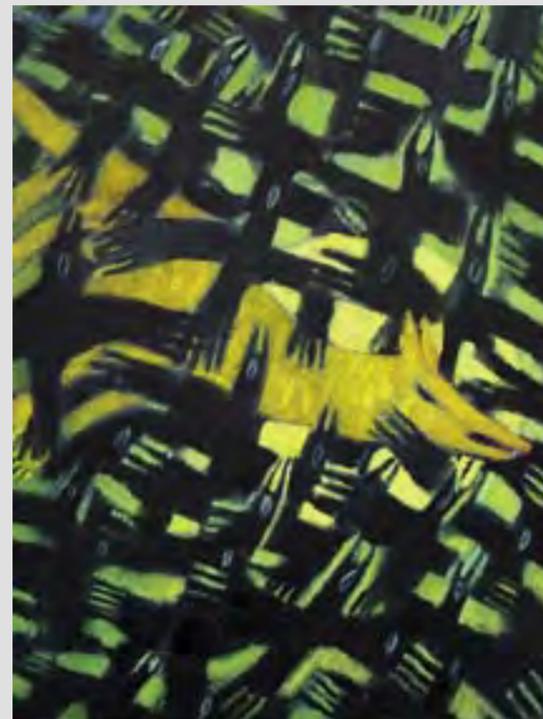
Илл. / Fig. 2
Илл. / Fig. 3

ное стремление укорениться в своем, апробированном веками, культурном слое. Общие изменения всей культурной ситуации, смена приоритетов в развитии общества придают обращению к своим корням характер значимый и закономерный. Главное направление их поисков связано с последовательной реализацией новой символично-метафорической тенденции. Она формируется на основе обновления принципов и ракурсов, с которыми ранее обращались к наследию. Представление о традициях ограничивалось двумя компонентами — книжной миниатюрой и народ-



Илл. / Fig. 1

соотношения изобразительности и орнаментальности, человека и окружающей среды. Присущее традиционному искусству изящество исполнения, умение преобразовать или трансформировать любой мотив в декоративную плоскость являются важнейшими характеристиками творчества Л. Ибрагимова, Ш. Абдуллаевой, И. Мансурова. Для других мастеров, в первую очередь для Ж. Умарбекова,



Илл. / Fig. 7

basis of a renewal of principles and perspectives with which the heritage was previously treated. An understanding of traditions was restricted to two components — book miniatures and decorative and applied folk art. Now artists increasingly turn to religious and philosophical ideas, and look for support in poetry and mythology. The contents and mood, the tonality of their works is revealed through the rhythm of poses, exquisite gestures and subtle silhouettes, which, as in the classical works of the East, repeat and seem to rhyme, creating an incredible atmosphere of thoughtfulness and immersion in dreams. Each image is a symbol full of associations.

An interest in motifs of antiquity, traditional rituals and customs is characteristic. In the work of these artists, poetic metaphors begin to play an increasingly greater role, and symbols and mythopoetic interpretations of the ritual replace a story basis of the works. Behind these searches lies the solution to a wider problem: the correlation of expres-



Илл. / Fig. 6
Илл. / Fig. 5

Х. Зияханова эти традиции являются категорией формы. Творчество Ф. Ахмадалиева, Х. Зияханова, Г. Кадырова соединило отвлеченность идей и изысканную красоту. Художники избегают индивидуальных и тем более портретных характеристик. Зато у них остается возможность варьировать цвет по принципам, близким традиционному искусству — текстилю, вышивке, ковроткачеству, керамике. Образы в картинах — обобщенные, условные, но это явно восточные лики, восходящие к реальному узбекскому типу. Они созвучны и образам миниатюр, и образам фресок. В целом современным узбекским художникам присуща живописно-пластическая интерпретация наследия как стиля, синтезирование декоративных, орнаментальных, пластических и колористических качеств традиции. Здесь «говорит» единый культурный пласт, в который уходит корнями и традиционное искусство, и современная живопись. Есть и еще нечто объединяющее эти разнородные феномены. В них — самобытный национальный мир, трогательный своей непосредственностью, мечтой о счастливой жизни. Он условен, декоративен, но так же

выразителен и своеобразен. В этом заключается главный секрет обаяния и привлекательности традиционного искусства — и современные художники сумели разгадать его.

Иллюстрации:

- Илл. 1. Дж. Умарбеков, «Мать и дитя». 100×50 см. 1999. Холст, масло.
Илл. 2. Л. Ибрагимов, «Восточные красавицы». 90×70 см. 2000. Холст, масло.
Илл. 3. И. Мансуров, «Охотники». 100×100 см. 1997. Холст, масло.
Илл. 4. Ф. Ахмадалиев, «Дервиши». 2006. Аппликация.
Илл. 5. Ш. Абдуллаева, «Сон». 80×80 см. 1996. Холст, масло.
Илл. 6. Г. Кадыров, «Женщина в розовом». 90×70 см. 1995. Холст, масло.
Илл. 7. Ш. Хакимов, «Крик души». 105×80 см. 2002. Холст, масло.
Илл. 8. Х. Зияханов, «Три дервиша». 97×76 см. 2004. Холст, масло.

Илл. / Fig. 4

images of miniatures, and the image of frescos. Generally, modern Uzbek artists have an artistic-plastic interpretation of heritage as a style, a synthesis of decorative, ornamental, plastic and colour qualities of tradition. Here a common cultural stratum “speaks”, which has its roots in both traditional art and modern painting. There is also something else which unites these dissimilar phenomena. They contain a unique national world, touching in its spontaneity and dreams of a happy life. It is conditional and decorative, but it is also expressive and original. It contains the main secret of the charm and attractiveness of traditional art — and modern artists have been able to solve it.

Illustrations:

- Fig. 1. J. Umarbekov, “Mother and Child”. 100×50 cm. 1999. Canvas, oil.
Fig. 2. L. Ibragimov, “Oriental Beauties”. 90×70 cm. 2000. Canvas, oil.
Fig. 3. I. Mansurov, “Hunters”. 100×100 cm. 1997. Canvas, oil.
Fig. 4. F. Ahmadiyev, “Dervishes”. 2006. Appliqué work.
Fig. 5. Sh. Abdullaeva, “Dream”. 80×80 cm. 1996. Canvas, oil.
Fig. 6. G. Kadyrov, “Woman in Pink”. 90×70 cm. 1995. Canvas, oil.
Fig. 7. Sh. Hakimov, “Cri de coeur”. 105×80 cm. 2002. Canvas, oil.
Fig. 8. Kh. Ziyakhanov, “Three dervishes”. 97×76 cm. 2004. Canvas, oil.



Самаркандия

из путевых набросков 1921 года

Samarqandia

from travel notes of 1921

Долгое время по приезде в Самарканд впечатления от окружающего были сумбурны.

Впечатления, накопившиеся за дорогу, еще не изгладились: самарская холера, голод, полувисохшая Волга, безлюдная, как никогда; остатки войны Оренбургского фронта; повышающееся действие пустыни, с неожиданным Аральским морем. Пустыня, киргизы, юрты; Ташкент с былым величием его бульваров; Салар-река, купанье в которой можно сравнить только с Арагвой, и, наконец, Самарканд.

Туземный город с копошащимся базаром и лавочками, несвязность памятников с этой жизнью — все это до тех пор не укладывалось в одно стройное целое, пока моя белая комната, зияющая дырами в потолок и на улицу, не начала заполняться этюдами и мои ручные мышата, разгуливая между ног моих и мольберта, почувствовали себя хозяевами винограда и орехов, которыми мы лакомились вместе. Комната была над каузом мечети.

Утро начиналось купаньем из кауза или, пересекая узенькие проулочки, спускался я к Серебряному роднику — лечебному роднику сартов, свежесть которого на добрую половину дня делала меня бодрым.

Раннее утро после такого купанья.

В пекарне о гончарное брюхо печки шлепались узорные хлеба — «лапошки». Чайхана дымила самоваром. У стен Регистана чернело и зеленело виноградом, жужжали люди.

Площадь Регистана меня мало тронула, очень знакомыми показались мне Улугбек и Шир-дор. Особенно покачивавшиеся минареты на привязях, имитируя неустойчивость Пизанской башни, внушали мне скорее сожаление, чем удовольствие. Но когда эта официальная архитектура в один из праздников наполнилась тысячами правоверных — цветные ткани и ритмические волны молящихся сделали площадь неузнаваемой: заговорила геометрическая майолика отвесов стен, углубились ниши и своды — на массовые действия рассчитанная, площадь себя оправдала.

В большей мере с площадью Регистана связаны для меня впечатления фруктовые.

На протяжении лета меняются натюрморты. Урюк и абрикосы, нежные персики, перебиваемые вишнями.

Понемногу тут и там вспыхнут первые гроздья винограда. Впоследствии виноград засиляет все; самых разных

нюансов и форм, он царит долго и настойчиво, пока не ворвутся в него кругляши дыней и арбузов и, наконец, заключительный аккорд золотых винных ягод заполнит лотки и корзины. В лавочках кишмишовый изюм разыграется янтарем к этому времени. Среди всего этого пшеничный цвет узорных, хрустящих по наколам, лепешек.

Биби-Ханым приналегла на меня своими бегемотскими глыбами, — ее страшный силуэт я оценил лишь потом извне города: как члены неулегшегося в долину чудовища, торчат они над Самаркандом.

Гробница Тимура веет надуманным холодком дворцового зодчества.

Вот Шахи-Зинда, та сразу, как только вынырнули ее купола в прорезах священной роци, — она стала моей любимицей. Шахи-Зиндой я понял человеческое творчество Самаркандии, как высотами Чупан-аты понял работу Тянь-Шаньских ледников и Зерав-шана, источивших котловину междугория и сбросивших в дыру пыли гордыню Биби-Ханым.

Не обращающий на себя особого внимания портал Абдул-Азиса вводит в сказку лабиринта Шахи-Зинды.

Сотни ступеней поднимают к гробнице Кусам-ибн-Аббаса, к таинственному колодцу, на дне которого находится чудесный город великолепнее Самарканда, где сад,



A long time after arriving in Samarqand, the impressions from the surroundings were confused.

The impressions that accumulated over the journey had not yet been erased: the cholera in Samara, the famine, the half-dried up Volga, uninhabited like never before; the remnants of war of the Orenburg front; the increased activity of the desert, with the unexpected Aral Sea. Desert, Kyrgyz, yurts; Tashkent with the former glory of its boulevards; the Salar River, which can only be compared to the Aragva when you swim in it, and finally Samarqand.

This city with its swarming market and stalls, the lack of connection between monuments with this life — all this did not yet form an organic whole, until my white room, yawning with holes in the ceiling and on to the street did not begin to fill with studies, and my pet mice, walking among my legs and the legs of my easel, felt themselves to be the owners of the grapes and nuts which we feasted on here. The room was above the reservoir of the mosque.

The morning began with washing from the reservoir, or crossing the narrow lanes, I went down to the Silver spring — a healing spring of the *sarts*, which refreshed me for a good half of the day.

Early morning after this swimming.

In the bakery on the clay belly of the oven, patterned bread fell, “laposhki”. A *samovar* steamed from the *chaykhana*. By the walls of Registan, grapes grew black and green, and there was the hum of people.

The Registan Square did not touch me very much, and Ulughbek and Shir-dor seemed very familiar to me. Especially the shaking minarets on ties, imitating the Leaning Tower of Pisa, evoked pity rather than pleasure. But when on one of the holidays this official architecture was filled with thousands of believers, the coloured fabrics and rhythmic waves of the praying made the square unrecognisable: the geometric majolica of the walls talked, and the niches and vaults deepened — designed for mass activity, the square justified itself.

To a large degree, I have associations of fruit with the square of Registan.

Still lives change over the course of summer. The dried apricots and fresh apricots, the tender peaches, interrupted with cherries.

The first clusters of grapes slowly begin to appear here and there. Later, the grapes take over everything; the most diverse nuances and forms, they prevail for a long time and persistently, until melons and watermelons break in, and finally the concluding chord of golden grapes fill the stands and baskets. In the stalls, raisins look like amber by this time. Among all of this is the wheat colour of patterned *lepyoshkas*, crunching along their holes.

Bibi-Khanym oppressed me with her enormous clods — I only appreciated her silhouette outside the city: like the limbs of a monster in the valley, they tower above Samarqand.

The tomb of Timur has the contrived cold of courtly architecture.

Shahi-Zinda, as soon as her domes emerged in the openings of the sacred grove, became my favourite. With Shahi-Zinda I understand the human creation of Samarqandia, as from the heights of Chupan-Ata I understood the work of the Tian-Shan glaciers and Zerafshan, grinding the depression between the mountains and throwing the pride of Bibi-Khan into the hole of dust.

The portal of Abdul-Azis, which does not draw much attention to itself, leads to the magic of the labyrinth of Shahi-Zinda.

Hundreds of stairs rise to the tomb of Kusam-Ibn-Abbas, to the secret well, at the bottom of which is a miraculous city

подобный оживленной персидской миниатюре, в котором и доселе живет в ожидании вселенской победы ислама Кусам-Зинда, двоюродный брат Магомета, заброшенный борьбою за Коран с песком Аравии к Зеравшану, здесь и погиб он под наплывом монголов.

От Абдул-Азиса до Шейх-Ахмета-мистика, стеной которого кончается мавзолей, разворачивается картина майолики Востока.

Первое ударное пятно в изумруде, перебиваемом глухим ультрамарином мавзолей Туркан-аки и Бек-аки, образующих коридор рефлектирующих друг на друга цветистостей. Переливы цвета в тончайших узорах орнаментики, кончающихся сталактитами, спорят с вечерним небом и не сдают чистотой и звучностью гаммы.

За Туркан-акой остатки мавзолея, в котором начинаются желтые оттенки с бирюзой и синим.



Дальше пустынный лабиринт, замкнутый молчаливыми стенами до дерева Шахи-Зинды, распластавшегося над сводами гробницы, прорывшего корни и стену, и грунт.

Рассказывают: спасаясь бегством после окончательного поражения, Кусам-ибн-Аббас жестом отчаяния втыкает рукоятку нагайки в землю — рукоятка пустила корни и разрослась в дерево над могилу своего владельца. Всеведущий самаркандиолог Вяткин сам удивлен породой этого дерева, не встречаемого в Самаркандии.

Отсюда заключительная цветовая поэма. Здесь ясный ультрамарин, в нем разыгрались до полной звучности золотые, желтые и зелено-бархатные вариации. Их пронизывает скромными жилками откровение Востока — бирюза.

Эти солнечные стихии, втиснутые в непоколебимые узоры и линии, переплетаются вширь и ввысь.

Здесь магометанки юркают в темные своды гробницы.



more magnificent than Samarqand, with the garden, like a lively Persian miniature, where Kusam-Zinda still lives waiting for the universal victory of Islam, the cousin of Mohamed, who was flung by the war for the Quran with the sand of Arabia to Zeravshan, and here he died when the Mongols invaded.

From Abdul Azis to Sheikh-Ahmet The Mystic, whose walls end in a mausoleum, and a picture of the majolica of the East is unveiled.

In the mausoleums of Turkan-aka and Bek-aka, the dull ultramarine competes with the first major stain in the emerald, forming a corridor of a variety of colours reflecting each other. The tints of colour in the fine patters of ornaments, ending in stalactites, compete with the evening sky and are a match for the sky in the purity and sonority of spectrum.



Behind Turkan-aka are the remains of the mausoleum, where yellow shades of turquoise and blue begin (fig. 8a).

Then the empty labyrinth, enclosed by the silent walls up to the tree of Shahi-Zinda, spreading under the vault of the tomb, digging its roots into the wall and the ground.

They say that when he fled after his final defeat, Kusam-ibn-Abbas, in a gesture of despair, thrust the handle of his whip into the ground — the handle let out roots and grew into a tree above the grave of its owner. The omniscient Samarqand expert Vyatkin himself is surprised by the type of this tree, which is not found in Samarqandia.

This is where the concluding colour poem comes from. Here is clear ultramarine, in it gold, yellow and green-velvet variations have been played to their full sonority. They are shot through by the modest veins of the discovery of the East — turquoise.

These sunny elements, squeezed into inflexible patterns and lines, are interwoven across and above.

Здесь, развалившийся на подушках, угощает нас зеленым чаем Мулла-Лисица. В нише на циновке татарин Галей, многознающий Галей из Казани. Задняя стена Ахмеда-Мистика китайской рельефной майоликой заканчивает лабиринт. Налево лесенка в низкую дверь наружу на кладбище Афрасиаба.

Здесь начало другой Самаркандии: снега Тянь-Шаня, высоты Чупан-аты, хребет Агалыка видны отсюда.

Любил я в неурочное время прийти на Шахи-Зинду. Галей спал. Друг Галей, он так просто очеловечивал Аллаха. Он имел на то право: одиннадцать лет и долгих зим с ревматическими сквозняками и лихорадками Зинды изучал он Коран и рычание внутренностями во славу Единого. И был Галей неузнаваем в кануны пятниц на шиитских действиях — он растворялся в низах животной стихии — это была сфера до дремлющего растения, до



спящего минерала. В этом было нечто мудреное, и Галей многого не говорил из того, что он знал.

Небо загоралось звездами. У гробницы Зинды слабо светились верхние окна. В ковре утупала босая нога.

Запоздалая мышь зашуршит листьями Корана.

Я спускаюсь в подземную молельню, где жуть времени рассказывает об ушедших, идущих и сменяемых поколениях.

Древние люди умели сосредоточиваться над вещами и строить из них любые формы.

По воскресеньям приглашали сарты в кишлаки, где они проводят летние месяцы.

Праздники у самаркандцев часты и по любому поводу.

Не считая общественных, много праздников семейных. Да и в работе праздник необходим: пиала чаю, затяжка чилима для доброй беседы антрактируют их занятия. В этом вообще типичность всяческого Востока: жизнь — самое главное, формы жизни бесконечно разнообразны — лучшая из них в осознании этих форм, в пребывании самому в бесформии. Отсюда добродушно-хитрая улыбка восточного человека на европейца, изобретающего новые и новые формы и не исчерпывающего, в сущности, ни одной из них до конца.

Из семейных праздников изящны праздники свадебные и трогательны — детские.

Первенец отмечается и прической, и халатом. Бараны и пуды риса, пение и танцы для сотни приглашенных сопутствуют в течение нескольких дней его рождению.

На обрезание тот же праздник. Чинно усевшиеся вдоль кауза муллы открывают многодневный пир...

На Регистанской свистит флейта и рокочет барабан заезжего цирка. Воняет шашлыком и пряностями.

Изъеденный с головы до пяток ночными москитами, я хожу ночевать на крышу у тубетеечного базара.

На крышах особый город: здесь проводят вечера и ночи.

Крышами женщины ходят в гости друг к другу.

Сверху не видно улиц. Заросшие травой и маком, здесь свои улицы и площади.

Хотя бы и слабый ветерок отгоняет невидимых глазом насекомых.

Хорошо раздуваются легкие: кажется, из глубины неба накачивает их воздух.

Звезды, звезды!



Кучами, отдельностями, величиною по грецкому ореху каждая, полощат они ночное небо.

Полярная низко у горизонта.

Вспоминается Африка: там Полярная была еще ниже. Собираются все мысли за день, за год, за всю жизнь — чего-то не хватает. Кругом красота, полный мир. Нехватка внутри себя: не полные, не четкие восприятия и отображения не полны и смутны.

Пространственность еще только мерещится. В ней переломы и культуры, и самого облика человеческого, но как труден путь к ней — окован в трехмерии кубизма аппарат мой.

Край солнца выходит из-за Рухабада, зажигая майолику Шир-дора.

На крышах подымались жены, дети, мужья. Потягивались в розовом сиянии сартянки. Снизу зажужжало весенним ульем. Новый день, новые поиски.

Внизу под аркадами древнего рынка раскладывались тубетейки. Стучали кузницы. Кричали о лепешках разносчики.

От Биби-Ханым надвигался караван верблюдов. Гордые морды, лебединые шеи и мудрые, мудрые глаза.

Вот последняя раса, недаром защитились они умершей почвой — цветом пустыни.

Ослы шныряют толпой.

Эти приноровились. Глаза бездумные.

— Лишнего не сделаю, хозяин, как ни горячишься.

Проковыряешь дыру на челке — тебе же хуже... Важничать, брат, нечем: судьба! Повернись она иначе, быть бы и мне хозяином и ковырять бы на тебе спину... Естественный подбор, брат, да...

Here Muslim women vanish into the dark vaults of the tomb.

Here, reclining on pillows, Mullah The Fox serves us tea. In a niche on a mat is the Galei, wise Galei from Qazan. The labyrinth ends with the Chinese relief majolica on the back wall of Ahmed The Mystic. On the left is a short flight of stairs to the low door outside to the Afrasiab cemetery.

Here is the beginning of another Samarqandia: the snow of Tian-Shan, the heights of Chupan-Ata, the mountain ridge of Agalyk can be seen from here.

I love to come to Shahi-Zinda at unseasonable times. Galei slept. My friend Galei, he simply humanised Allah. He had the right to do this: for eleven summers and long winters with winters with the rheumatic winds and fevers of Zinda, he studied the Quran and the growling of insides to glory the One God. And Galei was unrecognisable at the end of Fridays

the hundreds of people invited accompanies his birth for several days.

The same celebrations are held for the circumcision. The Mullahs, sitting ceremoniously by the reservoir, open the feast of many days...

On the Registan Square, a flute whistles and a drum from a visiting circus roars. There is the smell of shashlyk and spices.

Eaten from head to foot by night mosquitoes, I go to spend the night on the roof by the skull-cap bazaar.

On the roofs there is a special city: here people spend evenings and nights.

Women go to visit each other by walking along the roofs.

The streets are not visible from above. Overgrown with grass and poppies, here there are special streets and squares.



At least a light wind drives away the invisible insects.

The lungs fill up well: it seems that they are being pumped with air from the depths of the sky.

The stars, the stars!

In heaps, and individually, each one the size of a walnut, they swallow the night sky.

The Polar star is low on the horizon.

One remembers Africa: the Polar Star was even lower there. One remembers all the thoughts of the day, the year, one's whole life — something is lacking. All around is beauty, a full world. The lack is within oneself: the perceptions are not full and clear, and the reflections are not full and vague.

Space is still just an illusion. Within it are changes and cultures, and the image of mankind itself, but how difficult it is to reach it — my craft is fettered within the three dimensions of cubism.

The sun rises from behind the Rухабад, lighting up the Shir-dor majolica.

On the roofs, wives, children and husbands rise. The *sart* women stretch in the rosy light. Below, the spring hive is buzzing. A new day, new searches.

Below, under the arcs of the ancient market, skull-caps are being laid out. The forges have begun hammering. Salespeople have started shouting about their bread.

A caravan of camels has set out from Bibi-Khanym. The proud muzzles, swan's necks and wise, wise eyes.

They are the last, and not for nothing they protected themselves by the dying soil — the colour of the desert.

Donkeys weave their way through the crowd.

They have adapted themselves. Their eyes are mad.

at Shiite prayer — he dissolved in the depths of the animal element — it was a state close to the slumbering vegetable, close to the sleeping mineral. There was something wise in this, and Galei did not say a great deal of what he knew.

The sky was filled with stars. By Zinda's grave, the upper windows were lit dimly. A bare foot sank into the rug.

A late mouse rustles the pages of the Quran.

I walk down to the underground chapel, where the horror of time tells about the passing, going and changing generations.

Ancient people were able to concentrate on things and build any forms out of them.

On Sundays, *sarts* invited us to their *qishlaqs*, where they spent the summer months.

The people of Samarqand often have celebrations, and for any excuse.

Apart from public holidays, there are many family holidays. And at work, holidays are necessary: a bowl of tea, a puff of water chestnut for a good talk breaks up their work. In this lies the typical nature of the East in general: life is the most important thing, the forms of life vary endlessly, the best of them lies in understanding these forms, in existing in formlessness oneself. This is where the good-natured and cunning smile of the Eastern person for the European comes from, who keeps inventing new forms, but does not actually exhaust any of them till the end.

Of family celebrations, marriage celebrations are elegant and children's celebrations are graceful.

The first born is celebrated with a hair-dress and a robe. Lambs and heaps of rice, singing and dancing for

Болтаются уши. Все для него знакомо. Ничего нет на земле особенного, и ослик толкает тюками прохожих, получает тумачи, прошныривая толпою базарников.

Садык разложил четыре халата, катушки ниток. В одной руке его роза, другой держит пиалу горячего чаю.

— Салам, товарищи! Как поживайот?

— Здравствуй, здравствуй, Садык...

Пора за город — к Чупан-ате.

Одна из дорог к высотам Чупан-аты ведет через Афрасиаб — развалины древнего Самарканда.

Минув кладбище, спускаешься на большую дорогу. Минув каменный мост Сиба, попадаешь в пригородную деревеньку, в конце которой кривой чайханщик останавливает поболтать, предложить за добрую советскую цену винограда, и, наконец, вырывается в пустыню.

Холмы отлого начинаются за деревенькой. Полузабытые сады. Одинокие ореховые деревья.

Две дороги окружают высоты, и обе сходятся у зеравшанской Арки.

Как ручейки, по каменистым гудам вьются тропинки — все они стягиваются к Чупан-ате, Отцу пастухов, легендарному герою, защищающему Самарканд от разлития Зеравшана.

Верстах в восьми на одной из выдающихся шапок возвышенности стоит мавзолей — мечеть Чупан-ата.

Возвышенность защищает, как искусственная насыпь, низменность от прорыва реки.

— Когда очень прогневаем Аллаха, горы и камни потеют сцепку свою — все ворота для огня и воды открываются, — сказывал мне Галей.

И что бы было, если бы Зеравшан проточил высоты, — черный ил оказался бы на месте Самарканда.

Но скала прочная, объединенная бурным потоком, она отшлифовала пласти своих залежей в кремниевые плиты.

Древние отвели бушующий Зеравшан в параллельный ему арык Кара-Су.

Кара-Су питает рисовые поля, в Кара-Су любящая более спокойные воды рыба.

Памятник Чупан-ата для меня исключительный пример связи рельефа почвы с архитектурой.

Мыши и серые змеи — обитатели этой мечетки.

По обетам чьи-то руки наполняют сосуды с водой в углу мечети. У гробницы обычный стяг из конского волоса с навязанными ленточками тканей от болящих и просящих паломников, как в Италии в часовенках Св. Девы.

Отсюда предо мной вся Самаркандия.

К юго-западу едва видна Биби-Ханым. Налево цепь гор, возвышающихся до вечных снегов. На восток за рекой Ворота Самарканда, где проходит железная дорога. На севере до без конца уходит Зеравшан, распластавая бесчисленными рукавами с хребтами черного ила.

Влево, от Зеравшана до Зеравшана, Самаркандия. Серебряно-зеленые градации, как в плоской чаше. Где-то там, в Бухаре, сливается её далекий край с небом.

Небо я видел во все часы суток.

Днем оно невероятных разливов, от нежностей горизонта до дыры, зияющей в звезды на зените.

От окружения солнца оно имеет еще новые разливы до противостоящей солнцу точки.

Этот переплет ультрамарина, сапфира, кобальта огнит почву, скалы, делая ничтожной зеленцу растительности, вконец осеребряя ее, — получается географический колорит страны в этих двух антиподах неба и почвы. Это и дает в Самаркандии ощущение зноя, жара, огня под чашей неба.

Человеку жутко между этими цветовыми полюсами, и восточное творчество разрешило аккорд, создав только здесь и существующий колорит бирюзы.

Он дополнительный с точностью к огню почвы, и он же отводит основную синюю, давая ей выход к смешанности зеленых. Аральское море подсказало художникам эту бирюзу.

Первое мое восклицание друзьям моим о куполе Шахи-Зинды было: — Да ведь это вода! Это заклинивание бирюзой огненности пустыни!



В угадании этого цвета в мозаике и майолике и есть колористический гений Востока¹.

Мавзолей Чупан-ата сохранился лишь в своем корпусе. От облицовки осталась часть барабана и купола.

Изразцы растащены по музеям Европы. Обломки их ухитывают крышу и подветренную стену. На горе и ее склонах валяются обломки бирюзового откровения.

Бывало, ночь заставляла меня на высотах Чупан-аты.

Небо над Атой становилось уютнее: звезды давали обозначение пространству сферы.

Спускаясь, сбиваешься, отыскивая тропинку, царапая ноги колючками.

Необъятный воздух, запах приторно сладких и острых растений.

От аулов доносится женский плач, надрывный, то оскорбленный, то жалостный.

Плач изменил свои рулады. Перебросился в сторону, ему ответили другие плачи.

¹ Эта бирюза не только в памятниках зодчества: Афрасиаб блестит и сверкает именно ею в осколках утвари. Окончательное разрешение этого вопроса, мне думается, даст ключ к общему пониманию этнографического колорита вообще и определению происхождения археологических находок в частности. (Примечание автора).

“I won’t do anything more, boss, however much of a fuss you make. If you whack me on my head — you’ll be worse for it... There’s no need to put on airs: it’s fate! If things had happened otherwise, I would be the boss and wear out your back. Natural selection, brother, yes...”

Their ears dangle. Everything is familiar to them. There is nothing special on earth, and a donkey pushes people aside with bales, and receives blows as it weaves its way through the crowd of market people.

Sadiq puts out four robes, and reels of thread. In one hand he holds a rose, in the other a bowl of hot tea.

— Salaam, comrades! How are you?

— Hello, hello, Sadiq...

It’s time to leave the city — for Chupan-Ata.



One of the roads to the heights of Chupan-Ata leads through Афрасиаб — the ruins of ancient Samarqand.

Passing the cemetery, you go down to the big road. Passing the stone bridge of Siab, you reach a village out of town, at the end of which a one-eyed *chaykhana* owner stops you to talk, offers you grapes for a good Soviet price, and finally you get out into the desert.

The hills begin outside the village. There are half-forgotten gardens. Lonely walnut trees.

The two roads surround the heights, and both meet at the Zeraвшan Ark.

Like streams, the paths weave along the stony piles — they all gather at Chulpan-Ata, the Father of shepherds, a legendary hero who protected Samarqand from the overflow of Zeraвшan.

Eight *versts* along, on one of the towering caps of the elevation is a mausoleum — the Chupan-Ata mosque.

Like an artificial embankment, the elevation protects the lowland from the river bursting.

“When we seriously provoke Allah’s wrath, the mountains and rocks lose their link — all the gates for fire and water open,” Galey told me.

And what would have happened if Zeraвшan had ground down the heights — there would have been black silt in the place of Samarqand.

But the cliff is solid, gnawed by a fierce flood, it ground the strata of its deposits and siliceous slabs.

The ancients redirected the turbulent Zeraвшan into the parallel well of Qara-Su.

Qara-Su feeds the rice fields, and in Qara-Su there are fish which prefer calmer waters.

The monument of Chupan-Ata is for me an exclusive example of the connection between the relief of soil and architecture.

Mice and grey snakes are the inhabitants of this small mosque.

People make vows and fill vessels with water in the corner of the mosque. By the grave there is an ordinary banner of horsehair with ribbons of fabric from pilgrims who are sick and have requests, like at the chapels of the Holy Virgin in Italy.

From here, all of Samarqandia lies before me.

To the southeast, Bibi-Khanym is barely visible. On the left is a mountain chain rising up to the eternal snows. To the east, behind the river, are the Gates of Samarqand, where the railway passes. In the north, the Zeraвшan vanishes into infinity, its endless branches sprawling with ridges of black silt.

On the left, from the Zeraвшan to the Zeraвшan, is Samarqandia. The gradations are silver and green, like in a flat bowl. Somewhere, in Bukhara, its distant edge blends with the sky.

I saw the sky at all hours of the day.

During the day, it has incredible shades, from the tenderness of the horizon to the hole yawning to the stars at the zenith.

There are new shades ranging from near of the sun to the most distant point from the sun.

This interweaving of ultramarine, sapphire and cobalt lights up the soil and cliffs, making the green of the plants insignificant, completely turning it silver — a geographic colouring of the country is gained in these two antipodes of sky and soil. This is what gives Samarqand a feeling of sultriness, heat and fire under the bowl of the sky.

A person feels awe-struck between these poles of colour, and eastern creatively has resolved the chord, creating the colour of turquoise which only exists here.

It is precisely complementary to the fire of the soil, and it takes away the primary blue, giving it access to a mixture of greens. The Aral Sea suggested this turquoise to artists.

My first exclamation to my friends about the dome of Shahi-Zinda was: “But it’s water! It is an incantation by turquoise of the fieriness of the desert!”

In divining this colour in the mosaic and majolica lies the colour genius of the East¹.

Only the building of the Chupan-Ata mausoleum remains. Of the incrustations, only part of the cylinder and dome remain.

The tiles have been stolen for the museums of Europe. Their debris covers the holes of the roof and lee wall. On

¹ This turquoise is not just found in monuments of architecture: Афрасиаб shines and sparkles in the debris of its pottery. A final resolution of this issue, I believe, will give a key to a general understanding of ethnographic colouring in general, and determining the origin of archeological findings in particular. (Author’s note).

В теневых ложбинах склонов засверкали двойные точки: то шакалы стягиваются к жилью человека.

Заухали собаки в кишлаках...

На кладбище Афрасиаба сражения собак с шакалами: здесь между ними смертная борьба за добытого мертвеца.

Недолго залеживаются покойники в могилах. Часто степной волкодав, провожая без отдыха бегущую процессию с его хозяином на одре, застревает возле могилы, чтобы не уступить бранные останки своего господина другому лакомке, и за ночь уничтожает труп.

Окраины города спят.

Одинокий уборщик выметает участок, утонув вместе с фонариком в тучах пыли.

Из темноты уличной ниши трусовато-громко окликает ночной сторож.

Огрызнется под ногой почивший среди улицы пес.

Скрипучей лесенкой подымаюсь в мою белую комнату и прямы на сенник.

В окнах повисла Большая Медведица, и светится от серпа луны барабан Биби-Ханым.

Соскучившийся мышонок пискнет над ухом — куда лезешь, глупый...

Приятная усталость всего тела.

Глаза смыкаются сами собой. Чтоб не забыть: в Самарканде очень много мышей...

Афрасиаб представляет внушительную картину и прекрасный план древнего Самарканда, разрушенного Чингисханом.

Город окружен был громадной высоты стеной, остатки которой огибают холмы.

Центральная котловина представляется мне площадью бывшего водоема, распределяющего воду.

Основные раскопки Афрасиаба откроют еще многие диковины, наряду с эстетическими ценностями они помогут дальнейшему освещению вопроса о движениях культуры между Азией, Африкой и Европой, потому что здесь действительно был некий узел Индии, Египта и Греции.

Терракота и стекло, найденные здесь, высокого стиля и техники.

На Афрасиабе есть и другое: здесь есть ложбина — любимое место слета орлов, где происходят дележи добычи, драки и любовь орлиная.

Здесь пасутся стада верблюдов.

Верблюдицы ласкают и лизнут своих детей, а на холме, застыв на корточках, забывшийся монгол целыми часами не меняет позы.

Афрасиаб с восточным ветром поставляет самаркандскую пыль, самую мелкую пыль в мире, застилающую нос и уши, сушащую гортань, а с ветром западным снова принимает на свои развалины тучи этой же пыли. Обмен не вполне честный: в низинах и оврагах города пыль застревает и понемногу Самарканд растет, Афрасиаб же выветривается. В колодцах и норах его роются одинокие искатели. Официально раскопки запрещены Отделом охраны в ожидании организованных технически и научно исследований.

За западной частью Афрасиаба по дороге к вокзалу — селение прокаженных.



the mountain and its slopes lies debris of the turquoise revelation.

Night used to find me on the heights of Chupan-Ata.

The sky above Ata become more agreeable: the stars gave indications to the sphere of space.

Walking down, you lose the way, looking for the path, and burrs scratch your legs.

The vast air, the smell of cloyingly sweet and sharp plants.

The sound of women's crying, heart-rending, sometimes aggrieved, sometimes mournful.

The crying changed its roudades. It spread to the side, and was responded to by other cries.

In the shadowy gullies of the slopes, pairs of eyes began shining: the jackals were drawing near to people's dwellings.

The dogs in the *qishlaqs* began to howl...

At the cemetery of Afrasiab, the dogs fought the jackals: there was a battle to the death between them over a corpse.

Dead people do not lie in their graves for long. Often, a steppe wolf-hound, accompanying without rest the running procession of his owner's deathbed, stops among graves in order not to leave the mortal remains of their owner to another gourmand, and devours a corpse in a night.

The outskirts of the city are sleeping.

A lone cleaner sweeps the area, drowning with the flashlight in clouds of dust.

From the darkness of the street, a night watchman calls out in a cowardly loud voice.

A dog resting in the street snarls under foot.

I walk up the creaking stairs to my poor room and lie on the hay-mattress.

The Great Bear is hanging in the windows, and the drum of Bibi-Khanym is shining in the sickle of the moon.

A lonely mouse squeaks next to my ear — where are you going, you silly thing...

My whole body feels pleasantly tired.

My eyes close of their own accord. So I don't forget: there are lots of mice in Samarqand...

Afrasiab provides an impressive picture and wonderful plan of ancient Samarqand, which was destroyed by Genghis Khan.

The city was surrounded by an enormously high wall, the remains of which bend around the hills.

The central basin is a square of the former reservoir, which distributed water.

The thorough diggings of Afrasiab will reveal many more amazing things; along with aesthetic valuables, they will assist in the further elucidation of the movement of culture between Asia, Africa and Europe, because here there really was a junction between India, Egypt and Greece.

The terracotta and glass found here are of a high style and technique.

Afrasiab has something else as well: there is a gully here, a favourite place for eagles to meet, where they share their prey, fight and love.

Here a herd of camel grazes.

The camels fondle and lick their children, and on the hill, frozen in a squatting pose, an absent-minded Mongol does not change his pose for whole hours.

Жутко и тяжело видеть отщепенцев.

Безмолвные фигуры детей и старух сидят у дверей мазанок вдали от дороги.

Восточный закон гигиены запрещает прокаженным закрывать лица и носить чадры женщинам, чтобы отмечать чужаков и предупреждать здоровых при нечаянных встречах.

В восточном углу Афрасиаба, где Сиаб образует подкову, протекая глубокой щелью, находится могила Даниара.

Самый гроб длиною сажень в семь: мертвые останки росли на протяжении веков, удлиняя ложе святого, покуда забавники рационалисты не ограничили гроб каменными стенами со стороны обрыва.

Посмотрим, не спихнет ли упрямая нога Даниара мелочное ухищрение маловерных. Ниже гробницы в тени карагачей находится обширная терраса, на которой из-под могильной скалы выбивает родник Даниара.

В верхней части он только для питья, площадкой ниже он образует студень бассейн, где можно не без труда окунуться. Из него родник стекает в Сиаб, смешиваясь с бурным изумрудно-серым потоком вод Сиаба.

Даниар в доброе время был пикниковым местом самаркандцев, остатки очагов подтверждают это. Теперь не до пикников строителям окраинных устоев, а наезжие больше заняты погрузкой муки, кишмиша и риса, — к черту пикники, когда родина дохнет с голоду!

Поэтому у Даниара сон и тишина под карагачами, и ничто не мешает забредшему живописцу вникнуть в построение на холсте видимого.

Вода Сиаба хорошо стирает бельё: на сучьях тополей сквозняком ущелья оно быстро сушится.

На Афрасиабе производил я наблюдения и опыты над проблемой пространства и его восприятием. Любовался и постигал восточную бирюзу.

Иной раз засыпал на холме под жвачку верблюдов, и тогда орлы начинали кружиться над бранным телом. Свист и ветер их крыльев будили меня, и я колотил палкой о перья и когти хищников, тяжело управляющих движением.

Видел я Самаркандию с вершины Агалыка. Серая мгла пыли — низменность потонула в ней.

Крошечная царापина Биби-Ханым едва уловима глазом.

Ни зелени садов, ни бирюзы людского гения не видно отсюда, а вершина еще не снеговая. Снега рядом — за следующим грядой сияют они.

Не выдерживает масштаба человеческое зодчество пред куполами снежных вершин.

Да и все Искусство не есть ли только репетиция к превращению самого человека в Искусство?

Сама жизнь не только ли еще проекция будущих возможностей?

Чувства, разум и кровь не танцуют ли покуда шакало-собачий балет — да и балет ли еще предстоит поставить человеку на сцене вселенной?

Незаметно прокралась осень на улицы и в окрестности.

Первыми появились облака и тучи. Небо разукрасилось новыми красками — зори утренние и вечерние зарадужили небо из края в край.

Потянулись стаи пернатых, звеня далекой музыкой над Регистаном.

Заскрипели арбы с перинами и коврами возвращающихся из кишлаков.

Начались дожди — в Самарканде появилась липкая грязь.

Сарты всунули головы в плечи ватных халатов и свесили рукава.

Как галчата, под навесами своих лавчонок, нахохлились торговцы.

Появились жаровни.

Октябрь кончался.

Над Чупан-атой рвались ветры, свистели в куполе. Зеравшан сделался еще чернее.

Снега ниже и ниже опускались к подножиям гор, и Агалык оделся в белое...

Для меня осень без России — не осень!

Все кончено; казалось, все изжито в Самарканде.

Последние приветы Шахи-Зинде, узбекам и таджикам.

Спасибо за их ласковую внимательность к полюбившим их огненно-бирюзовую родину...



Afrasiab with the eastern wind supplies the Samarqand dust, the finest dust in the world, covering the nose and ears, drying out the throat, and with the west wind it once more takes clouds of this dust to its ruins. The exchange is not quite fair: the dust stays in the hollows and gullies of the city, and slowly Samarqand grows, while Afrasiab is blown away. In the wells and holes, lonely searchers dig. Officially, diggings are prohibited by the Department of Conservation in expectation of organised technical and scientific investigations.

Behind the western part of Afrasiab on the road to the train station is a leper colony.

It is terrible and painful to see the outcasts.

The silent figures of children and elders sit by the doors of the huts far from the road.

Eastern laws of hygiene prohibit lepers from covering their faces and women from wearing the chador, to make the lepers seen and warn healthy people at accidental meetings.

In the eastern corner of Afrasiab, where Siab forms a horseshoe, passing through in the form of a deep crack, is the grave of Daniar.

The grave itself is about seven *sazhers* long: the mortal remains grew over centuries, lengthening the deathbed of the saint, until inventive rationalists stopped the grave with stone walls from the side of the ravine.

We'll see if Daniar's stubborn leg will kick aside the petty contrivance of those of little faith. Below the tomb, in the shadow of the elms, there is a broad terrace, where under the grave cliff the spring of Daniar gushes.

In the upper part it is only for drinking, while in the area below it forms a freezing cold pool, where one can swim with difficulty. From here the spring flows into the Siab, mixing with the wild emerald grey flood of the Siab waters.

In the good old days, Daniar was a picnic spot for Samarqand residents, and the remains of fireplaces confirm

this. Now the builders of the foundations of the outskirts have no time for picnics, and visitors are more concerned with loading flour, raisins and rice — to hell with picnics when the country's dying from hunger!

So Daniar sleeps and is silent beneath the elms, and no one stops the wandering artist from putting the visible on to the canvas.

The water of the Siab is good for washing clothes: on the boughs of the poplars, they quickly dry in the wind from the gorge.

At Afrasiab, I carried out observations and tests on the problem of space and its perception. I admired and understood the eastern turquoise.

Another time I fell asleep to the chewing of camels, and eagles began circling above my body. The whistle and wind of their wings woke me up, and I hit the feathers and claws of the predators with my stick, who had difficulty controlling their movement.

I saw Samarqand from the peak of Agalyk. There was a grey gloom of dust, and the lowland had drowned in it.

The tiny scar of Bibi-Khanym was hardly visible to the eye.

Neither the green of gardens nor the turquoise of human genius could be seen from here, and the peak is not even snowy. Snow is nearby — it lies behind the next ridge.

The scale of human architecture does not measure up to the domes of snowy peaks.

And is not all Art just a rehearsal for people themselves being transformed into Art?

Is not life just a projection of future possibilities?

Do not feelings, reason and blood dance a jackal and dog ballet — and will this be a ballet that people will perform on the stage of the universe?

Autumn came unnoticeably to the streets and neighbourhood.

Clouds appeared for the first time. The sky was decorated with new colours — dawn and dusk covered the sky with rainbow from horizon to horizon.

A flock of birds flew by, chiming distant music above Registan.

The bullock carts creaked with feather beds and rugs returning from the *qishlaqs*.

Rains began — sticky mud appeared in Samarqand.

The *sarts* put their heads into quilted gowns and hung down the sleeves.

Like jackdaws, under the coverings of their stalls, salespeople ruffled themselves up.

Braziers appeared.

October ended.

Winds blew above Chupan-Ata, and whistled in the dome. Zerafshan became even blacker.

The snows sank lower and lower to the foot of the mountains, and Agalyk was dressed in white...

Autumn without Russia is not autumn for me!

Everything was over; it seemed that everything was finished in Samarqand.

The last greetings were made to Shahi-Zinda, the Uzbeks and Tajiks.

Thanks for their affectionate attention to a person who fell in love with their fiery turquoise homeland...

26 декабря 2003 года в Ташкенте был открыт «Дом стиля» — творческая обитель моды. Основной целью создания стало объединение под эгидой Дома ведущих специалистов индустрии моды в Узбекистане: дизайнеров, стилистов, мастеров прикладного искусства и портновского дела. Творческий состав Дома определил для себя приоритетное направление, в котором сочетаются последние тенденции высокой моды и древнейшие традиции национального искусства.

Первый сезонный показ вызвал большой интерес у широкой аудитории. С этого времени подобные красочные шоу от «Дома стиля», с участием как именитых, так и начинающих дизайнеров со всей республики, проводятся в Ташкенте каждый год. Сами дизайнеры считают участие в таких показах не только очень престижным. По общему мнению, мероприятия «Дома стиля» — подлинный профессиональный трамплин, столь важный для творческого роста. Здесь стоит отметить, что коллекции «Дома стиля» уже были отмечены специалистами на международном фестивале “Le cotton et la mode” в Париже и на неделе моды в Польше.

С момента основания «Дома стиля» его творческий календарь насыщен множеством мероприятий, что позволяет оценивать результаты постоянной работы дизайнеров и делиться приобретенным опытом.

Постоянными стали сезонные показы (два раза в год). Открыл эту традицию весенний показ, состоявшийся 1 мая 2004 года. Уже 25 июня 2004 года «Дом стиля» провел в своих стенах презентацию эксклюзивного ювелирного бренда “GULI”. 30 сентября того же года «Дом стиля» в очередной раз собирает своих поклонников на сезонный показ.

2005 год был также отмечен двумя сезонными дефиле: 1 мая и 23 сентября. 21 апреля 2005 года ознаменовано участием коллекций ведущих дизайнеров «Дома стиля» в Москве на «Вечере Узбекского искусства», организованном Фондом «Форум культуры и искусства Узбекистана». 16 сентября 2005 года под эгидой «Дома стиля» был организован Фестиваль национального платья, в котором приняли участие свободные модельеры и творческие коллективы со всех уголков Республики Узбекистан. Этот фестиваль дал возможность десяткам модельеров заявить о себе на всю страну. Модельеры «Дома стиля» регулярно проводят тематические мероприятия столичного “Fashionbar”.

На 5 мая этого года уже намечен показ модных тенденций сезона «Лето–2006».

Коллекции, созданные в стенах «Дома» отличаются использованием 100% натуральных тканей ручного плетения и окраса; элементов национальной вышивки, восстановленной

по уникальным эскизам и фотографиям, элементов одежды и архитектуры прошлых веков. Используются инкрустации драгоценными и полудрагоценными камнями, широко применяются лекала и техники кроя традиционной узбекской одежды.

Шерзод Атабаев

Молодой талантливый дизайнер. Награжден государственным орденом «Шухрат» за вклад в развитие культуры Республики Узбекистан. Дипломат ряда международных конкурсов и фестивалей. В апреле 2002 года он участвовал в международном конкурсе альтернативной моды «Эскизы от кутюр», где коллекция Шерзода «Фатазель от Шерель» получила второе почетное место. Позже, в июне 2002 года, эта уже полюбившаяся узбекской публике коллекция была представлена на международном фестивале искусств «Мастер-класс–2002» в Санкт-Петербурге. В мае 2002 года модельер принял участие на ежегодном фестивале — «Ювелирия-2002» и был отмечен членами жюри в номинации «Хрустальное платье».

В творческий состав «Дома стиля» Шерзод вошел в 2003 году, а в мае 2004 года — стал там ведущим дизайнером.

Тягу к творчеству и популярности он испытывал с детства. В третьем классе, в кружке прикладного искусства, на строгий суд учителей им была выставлена первая работа по мотивам сказки «Репка», за которую он получил свою первую почетную грамоту. В биографии Шерзода отсчет творческих побед принято начинать с этого самого момента, так как



Из коллекции Шерзода Атабаева
From collection by Sherzod Atabaev

On 26 December 2003, “Dom Stilya” was opened in Tashkent — the creative abode of fashion. The main goal of “Dom Stilya” was to unite the leading specialists of the fashion industry in Uzbekistan: designers, stylists, masters of applied arts and tailoring. The creative team of “Dom Stilya” determined a priority area for itself, which involves combining the latest high fashion trends with the ancient traditions of national art.

The first seasonal fashion show drew great interest from a wide audience. Since then, colourful fashion shows by “Dom Stilya”, featuring both famous and beginner designers from all over the Republic have been held in Tashkent every year. The designers themselves do not just consider taking part in these shows to be very prestigious. It is common opinion that events held by “Dom Stilya” are a real professional trampoline, which is so important for creative growth. It should be mentioned that “Dom Stilya” collections have already been noted by specialists at the international festival “Le cotton et la mode” in Paris and at fashion week in Poland.

Since “Dom Stilya” was founded, its creative calendar has been full of numerous events, making it possible to assess the results of constant work by designers and share experience gained.

Seasonal shows have become a permanent feature (twice a year). This tradition was opened by the spring show held on 1 May 2004. On 25 June 2004, “Dom Stilya” held a presentation of exclusive jewellery by “GULI”. On 30 September



that year, “Dom Stilya” once more gathered its admirers for a seasonal show.

2005 was also marked by two seasonal fashion shows: 1 May and 23 September. 21 April 2005 was marked by collections by leading designers from “Dom Stilya” being shown in Moscow at the “Evening of Uzbek Art” organised by the “Forum of Culture and Art of Uzbekistan”. On 16 September 2005, “Dom Stilya” organised a Festival of national dresses, where freelance modellers and creative teams from all over the Republic of Uzbekistan took part. This festival gave the opportunity for dozens of modellers to make themselves known to the entire country. Modellers from “Dom Stilya” regularly hold themed events of the Tashkent “Fashionbar”.

The fashion show “Summer 2006” has already been scheduled for 5 May this year, featuring the latest trends of the season.

The collections created at “Dom Stilya” are distinguished by their use of 100% natural fabrics, woven and dyed by hand; elements of national sewing, recreated according to unique designs and photographs, and element of clothing and architecture of former centuries. Incrustations of precious and semi-precious stones are used, and patterns and cutting techniques of traditional Uzbek clothing are widely applied.

Sherzod Atabaev

A young talented designer, awarded the state order “Shuhrat” for his contribution to the development of the culture of the Republic of Uzbekistan. He is a diplomat of a number of international competitions and festivals. In April 2002 he took part in the international competition of alternative fashion “Haute Couture Designs”, where Sherzod’s “Fatazel from Sherel” received the second honorary place. Later, in June 2002, this collection, which was already beloved by the Uzbek public, was presented at the international arts festival “Master Class 2002” in St. Petersburg. In May 2002, Sherzod took part in the yearly festival “Jewellery 2002” and was commended by members of the jury in the nomination “Crystal Dress”.

Sherzod joined the creative team of “Dom Stilya” in 2003, and in May 2004 he became a leading designer there.

Sherzod has felt a craving for creativity and popularity since childhood. In his third year at school, in an applied art group, he presented his first work based on the motifs of the fairytale “The Turnip” to a strict panel of teachers, for which he received his first certificate. In Sherzod’s biography, the count of creative victories usually begins from this moment,

Из коллекции Гульнары Каримовой
From collection by Gulnara Karimova



Шерзод Атабаев / Sherzod Atabaev

больше он не расставался с идеей создавать, несмотря на то, что основную специальность он получил в университете информационных технологий. А курс моделирования и конструирования одежды, проведенный экспертом из Германии Ютой Янсон в 2003 году, и работу в творческом коллективе «Дома стиля» он считает основой своей нынешней профессиональной деятельности.

Гульнара Каримова

Гульнара — профессиональный дизайнер, создатель эксклюзивного ювелирного бренда «GULI», автор ярких коллекций одежды «Дома стиля».



Коллекция Шерзода Атабаева / From collection by Sherzod Atabaev

as he never again abandoned the idea to create, despite the fact that he gained his main qualification at a university of information technology. He took a course in clothes modelling and construction conducted by German expert Juta Janson in 2003, and considers the basis of his current professional activity to be his work on the “Dom Stilya” creative team.

Gulnara Karimova

Gulnara is a professional designer, the creator of the exclusive jewellery brand “GULI”, and the author of “Dom Stilya”’s vivid collections of clothes.

For Gulnara, design is a way of expressing herself and being creative. But at the time, she is rightly considered a professional among the large number of talented modellers. Her models are not just interesting in their design, but have a high level of technical quality. It was her desire to get to the bottom of everything that inspired Gulnara, despite her Harvard Degree (MA) and degree of doctor of political sciences, to complete a design course at the prestigious “FIT” institute in New York, parallel to her studies in her main field.



Гульнара Каримова / Gulnara Karimova



Коллекция Гульнаны Каримовой / From collection by Gulnara Karimova

Для Гульнары дизайн – это способ самовыражения, творчество. Но в то же время ее по праву считают профессионалом среди немалого числа талантливых модельеров. Ее модели не просто интересно конструкторски решены, но и технологически качественно изготовлены. Именно желание дойти до самой сути во всем и побудило Гульнару, несмотря на Harvard Degree (MA) и степень доктора политических наук, параллельно с учебой по основной специальности, окончить курс дизайна в престижном нью-йоркском институте “FIT”.

Она очень много путешествует по миру, прекрасно владеет иностранными языками, что открывает ей доступ к богатейшим культурным сокровищницам. И критики, и почитатели неизменно отмечают в ее работах переплетение разнообразных этнических мотивов. Гульнара считает, что Восток силен традициями, которые можно с легкостью обратиться в моду, и речь

не идет о временном влиянии. Для Гульнары важна идея, которую она пропагандирует в своем творчестве: соединение роскоши Востока и лаконичности Запада.

Еще одна отличительная черта дизайнера заключается в предпочтении только экологически чистых, натуральных тканей, созданных с использованием самых лучших традиций национального ткачества. Может быть, благодаря этому подходу модели Гульнары выглядят естественными, природными, несмотря на немалое число стильных «изысков» и аксессуаров, которыми искусно дополнен «образ» каждой модели.

Гульнара, будучи деятельной и неординарной личностью, выступила одним из основателей «Дома стиля» и инициатором многих молодежных дизайнерских конкурсов и фестивалей.

She travels the world a great deal and speaks foreign languages excellently, which gives her access to rich cultural treasures. Both critics and admirers invariably note the interweaving of diverse ethnic motifs in her work. Gulnara believes that the East is strong in traditions which can be easily turned into fashion, and this does not just involve a temporary influence. For Gulnara, the idea which she advocates in her work is important: to combine the lavish East with the laconic West.

Another distinguishing feature of this designer is her preference for only ecologically pure, natural fabrics created with the use of the best traditions of national weaving. Perhaps thanks to this approach, Gulnara's models look natural, despite

the considerable number of stylish “flourishes” and accessories, which skilfully complete the “image” of each model.

Gulnara, an energetic and extraordinary personality, was one of the founders of “Dom Stilya”, and has been the initiator of many young designer competitions and festivals.

Коллекция Гульнары Каримовой
From collection by Gulnara Karimova





Старинное поверье говорит, что на мусульманские города сверху, с небес нисходит благодатный свет, а в Бухаре он поднимается от земли к небу, источаемый драгоценными святынями и самой благословенной землей города, названного «опорой ислама» (илл. 1).

В знойном мареве жаркого летнего дня дрожат, как в мираже, бело-голубые стены медресе и мечетей Благородной Бухары, в жарком — не вдохнуть — воздухе далеко разносится *азан* — призыв на молитву. Стоя на раскаленной площади у медресе Мири-Араб в тени Большого бухарского минарета, легко представить себе поколения ходивших по узким улочкам *шахристана* богословов, паломников, дервишей, поэтов и ученых, всех тех великих людей прошлого, чьи дни и труды были наполнены глубокой духовностью, и которым хватало для мирской жизни крошечной кельи с книгами, листа бумаги, тростникового пера *калам* и молитвенного коврика на полу (илл. 2).

Основателями Бухары считаются Сиявуш и Афросиаб — герои ирано-таджикского эпоса «Шах-наме». По легенде, Сиявуш похоронен у восточных ворот старой крепости. Бухарские зороастрийцы, а потом и мусульмане почитали это место, и вплоть до недавнего времени в праздник Ноуруза — Нового Года — каждый мужчина должен был заколоть здесь жертвенного петуха.

Крепость-*арк* была сердцем города и резиденцией правителей. Вокруг нее располагались кварталы *шахристана* — внутреннего города (буквально; «царское место»). Вторым кольцом город окружали ремесленные пригороды-*рабад*, жители которых занимались садоводством и ремеслом. Некоторые такие местечки имели не меньшую славу, чем сама Бухара.

Илл. / Fig. 4

An old superstition says that light of grace comes down the Muslim cities from above and it is only in Bukhara that it rises from the earth to the sky, shed by the precious sacred places and by the blessed earth of the city, titled “the Support of Islam” (fig. 1).

In the heat haze of a hot summer day, the white and blue walls of the *madrasa* and mosques of Noble Bukhara look like a mirage. The melodious *azan* call for prayer flies in the hot — impossible to breathe — air. Standing on a burning hot square by the *Miri-Arab madrasa* in the shade of the Great Bukhara minaret, it is easy to imagine generations of theologians, pilgrims, dervishes, poets and scholars walking along the narrow lanes of the *shahristan*. All these great people of the past, whose works and days were filled with profound spirituality, and for whom a tiny cell with books, sheets of paper, *qalam* reed pen and a prayer rug on the floor were enough to live earthly life (fig. 2).

The founders of Bukhara are considered to be *Siyavush* and *Afrosiab* — heroes of the Iranian-Tajik epos “*Shah-name*”. According to legend, *Siyavush* is buried by the eastern gates of the old fortress. The Bukhara Zoroastrians, and then the Muslims, revered this site, and until recently on the holiday of *Nouruz* — New Year — each man had to slaughter a sacrificial rooster there.

The *Ark* fortress was the heart of the city and the residence of the rulers. It was surrounded by the quarters of the *shahristan* inner city (literally, the “royal place”). The *rabad* craft suburbs formed a second ring around the city, whose residents were involved in gardening and crafts. Some of these places were no less known than Bukhara itself.

Один из таких пригородов, знаменитый яблоневыми садами Мулиан был воспет завораживающими стихами Рудаки. Великий основатель таджикской поэзии жил в X веке в Бухаре при дворе Саманидов. Легенда рассказывает, что однажды эмир Наср ибн-Ахмед надолго задержался в Мерве. Придворные, мечтавшие вернуться в столицу, попросили Рудаки написать такую *касыду*, которая заставила бы эмира уехать домой. Пропетая на следующий день Рудаки ода начиналась дивными строками: «Вспоминаю аромат садов Мулиана – вспоминаю чары моей возлюбленной...» и была столь осязаемо яркой, что Наср ибн-Ахмед велел немедленно подать коня и поспежал, в чем был, в Бухару (илл. 3).

Другое знаменитое селение – Зандана – прославилось производством *занданечи* («зендень» русских источников) – самой знаменитой узорной тканью Мавераннахра,

о которой упоминают многочисленные источники средневековья и о которой написаны тома современных исследований.

В противоположность язычеству и христианству ислам изначально отверг участие художников в делах веры (исключая орнаменталистов и декораторов). Изобразительные искусства уходят из дворцов и храмов в *рабады*, где расцветают в приспособленных к требованиям новой религии формах. В исламский период именно в пригородных мастерских, в основном, формировались те школы прикладных искусств региона, которые составили лицо изобразительной культуры мусульманского Мавераннахра. Важнейшее место среди последних заняло изготовление художественных тканей, повествовательные рисунки которых трансформировались в орнамент,

One of the suburbs, Mulian, was famous for its apple gardens, sung of in a magic poem by Rudaki. The great founder of the Tajik poetry lived in the 10th century in Bukhara at the court of the Samanids. Legend has it that once *emir* Nasr b. Ahmad was delayed for a long time in Merv. The court circle, dreaming of returning to the capital, asked Rudaki to write a *qasida*, which would force the *emir* to come home. Sung on the next day by Rudaki, the ode began with the wonderful lines: “I remember the scent of the Mulian gardens – I remember the charms of my lover...” and was so vivid that Nasr b. Ahmad immediately called for his horse and galloped back to Bukhara (fig. 3).

Another famous village, Zandana, was world-known for its manufacture of *zandanechi* (“zenden”) in Russian sources) – the most famous ornamented fabric of Maverannahr, which is mentioned by numerous sources of the Middle Ages

Hisar *alocha*). Evidently, in this period Bukhara remained the only producer of velvet in the region. The ornamented and non-ornamented *bakhmals* and the pure silk *shoi* became the favourite fabrics of fashionable people at the court. Their texture, which requires flowing and draping lines, influenced the fashion of shoulder clothing of the population of the city. Shirts and robes of the period had wide straight skirts and sleeves, decorated with rich silk and gold embroidery (fig. 4).

The new fashion gradually replaced the fitting above the waist traditional cut of the region. The old forms are only preserved in the remote areas of the emirate, while city residents dress in clothes which can be wrapped around them twice or three times. The set of costume garments also changed, above all the clothing of urban women. In particular, at the beginning of the 19th century a *paranja*



Илл. / Fig. 8



Илл. / Fig. 2



Илл. / Fig. 1

но сохранили узнаваемость старинных образов и красочность.

В XVI веке Бухара получила статус столицы узбекской династии Шейбани, и с тех пор уже не теряла своего положения политического, религиозного, торгового и ремесленного центра Бухарского ханства – или эмирата. Многократно разрушенная армиями завоевателей, в XVIII веке Бухара, в отличие от Самарканда, сумела достаточно быстро преодолеть последствия нашествия иранского шаха Надира. В конце XVIII–начале XX века столица, несомненно, является основным шелкоткацким центром Бухарского эмирата. Здесь изготавливаются все виды *икатов* (кроме гиссарской *алочи*). По всей видимости, в этот период Бухара остается единственным в регионе производителем бархатов. Узорные и безузорные *бахмалы* и чисто шелковые *шои* становятся любимыми тканями придворных модников и модниц. Их фактура, требующая свободных линий и драпировок, повлияла на фасоны верхней одежды населения столицы. В рубашках и халатах горожан стали доминировать формы с прямыми широкими станами и рукавами, с богатой отделкой шелковой и золотой вышивкой (илл. 4).

Новая мода постепенно вытесняла традиционные для региона приталенные фасоны. Старинные формы

and about which volumes of modern research have been written.

In contrast to paganism and Christianity, Islam rejected the involvement of artists in the matters of the faith (excluding ornamentalists and decorators). Fine arts left palaces and temples and moved to *rabads*, where they flourish in forms adapted for the requirements of the new religion. In the Islamic period, it was in suburban workshops that the schools of applied arts of the region were mainly formed, which made up the face of the artistic culture of Muslim Maverannahr. An extremely important place among the latter was the manufacture of decorated fabrics, whose narrative designs transformed into an ornament, but kept the recognisable form of old images and colour.

In the 16th century, Bukhara became a capital of the Shaybani Uzbek dynasty, and since then has not lost its status as a political, religious, trade and crafts centre of the Bukhara khanate – or emirate. Destroyed many times by armies of conquerors, in the 18th century Bukhara, unlike Samarqand, was able to recover from the invasion of the Iranian Nadir Shah relatively quickly. At the end of the 18th–beginning of the 20th century, the capital was undoubtedly the main silk weaving centre of the Bukhara emirate. Here all types of *ikats* were manufactured (apart from the



Илл. / Fig. 3

сохраняются только в глухих уголках эмирата, а городские жители и жительницы щеголяют в одеждах, ширина которых позволяет обернуться в них два, а то и три раза. Изменился и состав костюма, в первую очередь городского женского. В частности, в начале XIX века в нем появилась *паранджа* – шелковая или бархатная головная накидка, укутывавшая женскую фигуру с головы до пят, и оставлявшая открытыми только кончики кокетливых туфелек (илл. 5).

Под *паранджой* скрывались и прекрасные головные и шейные украшения (илл. 6, 8), кольца и серьги, которые были абсолютно обязательной частью центральноазиатского женского костюма. Отличительной особенностью ювелирных изделий Бухары является использование не позолоченных, как в других центрах, а чисто золотых пластин в составных украшениях (илл. 7). Любимые

Илл. 5. Туфли бархатные. Бухара, конец XIX–начало XX века. Приобретены А. Н. Самойлович, 1908 год. *Ibid.*, №1272-2/1, 2.

Илл. 6. Нагрудное украшение *култук-тумор*. Бухара, вторая половина XIX века. Приобретено О. М. Коржинской, 1927 год. *Ibid.*, №4040-4.

Илл. 7. Серьги *уй-исирга*. Бухара, начало XX века. Приобретены Среднеазиатской археолого-этнографической экспедицией, 1926 год. *Ibid.*, №3310-12ab.

Илл. 8. Налобное украшение. Бухара (?), конец XX века. Приобретено О. М. Коржинской, 1927 год. *Ibid.*, №4040-7.

Илл. 9. Амулетница *тумордон*. Бухара, XIX век. Приобретена Д. М. Юсуповым, 1935 год. *Ibid.*, №5310-11ab.

Илл. 10. Внутренний дворик богатого бухарского дома конца XIX века. Съемка 2005 года.

appeared in it – a silk or velvet head cover, which wraps the female figure from head to foot, and only leaves the tips of coquettish shoes open (fig. 5).

The *paranja* also concealed beautiful head and neck jewellery (figs. 6, 8), rings and earrings, which were an absolutely essential part of the Central Asia women's costume. Different to most of the Central Asian jewellery centres, notable for making gilded silver in local ornaments, Bukhara craftsmen used pure gold. The favourite stone of Bukhara women is the tender tourmaline, which were not cut, but given a living rounded form (fig. 7). Jewellery inlaid with blue turquoise, the stone of merchants and travellers, was distinguished for its special elegant beauty (fig. 9).

Illustrations:

Fig. 1. Earthly and Heavenly Beauty. Bukhara. Photo of 2005.

Fig. 2. At the feet of Minor-i Kalan. Bukhara, 1127. Photo of 2005.

Fig. 3. The Apple Gardens of Bukhara. Photo of 2006.

Fig. 4. Women's *shoi* silk dress. Bukhara, 19th century. Acquired by the MAE RAS expedition in 2005. MAE RAS, No. 7304-37.

Fig. 5. Velvet shoes. Bukhara, late 19th–early 20th century. Acquired by A. N. Samoilovich in 1908. *Ibid.*, No. 1272-2/1, 2.

Fig. 6. *Qultuq-tumor* breast ornament. Bukhara, second half of the 19th century. Acquired by O. M. Korzhinskaya, 1927. *Ibid.*, No. 4040-4.

Fig. 7. *Uy-isirga* earrings. Bukhara, early 20th century. Acquired by Central Asian Archaeological and Ethnographical expedition, 1926. *Ibid.*, №3310-12ab.

Fig. 8. Head ornament. Bukhara (?), late 19th century. Acquired by O. M. Korzhinskaya in 1927. *Ibid.*, 7.

Fig. 9. *Tumordon* amulet container. Bukhara, 19th century. Acquired by D. M. Yusupov in 1935. *Ibid.*, No. 5310-11/ab.

Fig. 10. Courtyard of a rich Bukhara house from the end of the 19th century. Photo of 2005.



Илл. / Fig. 6

камни бухарок – нежные турмалины, которые не гранили, а придавали им живую округлую форму. Особой элегантной красотой отличаются украшения, выполненные в технике перегородчатой инкрустации с голубой бирюзой – камнем купцов и путешественников (илл. 9).

Иллюстрации:

Илл. 1. Красота земная и небесная. Бухара. Съемка 2005 года.

Илл. 2. У подножья Минор-и Калан. Бухара, 1127 год. Съемка 2005 года.

Илл. 3. Яблоневые сады Бухары. Съемка 2006 года.

Илл. 4. Женское платье из шелка *шои*. Бухара, XIX век. Приобретено в 2005 году. МАЭ РАН, №7304-37.



Илл. / Fig. 5



Илл. / Fig. 9



Илл. / Fig. 10



Илл. / Fig. 7

По следам
«финикийцев центральной азии»Following the Footsteps of the
“Phoenicians of Central Asia”

«Культурная деятельность [согдийцев] вдоль караванных путей Средней Азии мало уступает культурной деятельности финикийцев вдоль путей морской торговли». Это высказывание В. В. Бартольда точно описывает роль Согда и его столицы Самарканда (Мараканда античных авторов) в жизни древней и средневековой Центральной Азии и особенно — в сложении и деятельности Шелкового Пути. К VII—VIII векам на восточном участке трассы их усилиями была построена целая система поселений, главной функцией которых было обслуживание торговых миссий и караванов.

Неудивительно поэтому, что накануне арабского завоевания и в первые столетия после него согдийский являлся языком международного общения на огромных территориях Азии от западных пределов Китая до Хорасана и северной Индии: в Ладаке сохранилась на скальной надпись, высеченная самаркандским купцом из Согда, направлявшимся в Тибет; а среди персонажей фресок Базаклика в Восточном Туркестане есть росписи с изображениями синеглазых светловолосых согдийцев. Художественные памятники самой Согдианы представляют высокую, рафинированную культуру. Для историков текстиля особое значение имеют настенные росписи до-арабского времени из дворцов Пенджикента и Афрасиаба, изображающие мифологические сюжеты, сцены свадебных пиров и приема посланцев. Надетая на персонажи росписей одежда дает яркое представление о красоте и роскоши согдийских шелков-самитов (илл. 1). Поразительно, насколько декор этих тканей соответствует рисункам дошедших до нас фрагментов реальных самитов, не уступающих в сложности и тонкости работы иранским и византийским образцам.

Мы не знаем, когда согдийцы восприняли от китайцев секреты разведения шелкопряда; по легенде, это произошло где-то в VI либо, скорее, в IV веке. Вполне вероятно, что используемая в согдийских самитах сложная саржа появилась в регионе под влиянием западных соседей, однако их рисунки несомненно имеют местное происхождение и, более того, традиционные для согдийских тканей композиции с кругами и крестовидными промежуточными фигурами оставались излюбленными рисунками ткачей Мавераннахра в XVIII—начале XX века (илл. 2—3).

История собственно Согда заканчивается в 712 году с приходом сюда арабов. После этого в судьбе этой удивительной страны были разные времена, что неизменно сказывалось на состоянии его изысканных ремесел. Выражение: «музы молчат, когда говорят пушки» — несомненно, относится и к высокому искусству художественного ткачества, развитие которого требует мирной

размеренной жизни и высокого покровительства власть имущих. В истории Самарканда таким покровителем был Тимур Тамерлан (годы правления 1370—1405), который сделал его своей столицей. Тимур и его потомки не только окружили город кольцом садов и украсили его архитектурными сооружениями, красота которых и сегодня делает Самарканд сверкающей жемчужиной Востока. Суровый жестокий воин был страстным поклонником драгоценных тканей, и по его приказу в Самарканд привозили лучших мастеров со всех концов завоеванных им стран.

Испанский посол Рюи Гонзалес Клавиho, прибывший ко двору Тимура в 1403 году, так описывает один из пиров, проходивший на цветущем лугу, возле ручья: «Посреди стана возвышался шатер Тимура. Он был сделан из цветных шелковых тканей, поднятых на толстые столбы высотой в три копы. Шатер, наподобие замка, окружала зубчатая стена, сооруженная также из натянутых шелков и ковров. От солнца защищали передвижные длинные и широкие навесы тоже из шелка, подбитого хлопчатой бумагой. Наверху шатра, на столбах сияли золоченые яблоки и серебряные луны. А на самой вершине искусно сделанный орел распротер крылья, собираясь напасть на соколов, сидящих по углам кровли». Сам властитель носил одежду из гладкой шелковой материи, в скромной одежде он был и похоронен. И когда 21 июня 1941 года

Илл. / Fig. 1



“The cultural activity [of the Soghdians] on the caravan roads of Central Asia is comparable with the cultural activity of the Phoenicians on sea trade routes”. This statement by V. V. Barthold precisely describes the role of Soghd and its capital Samarkand (Markanda in ancient authors) in the life of ancient and medieval Central Asia and particularly in the creation and activity of the Silk Road. By the 7th–8th centuries, by their efforts an entire system of settlements had been built in the eastern section of the road, the main function of which was to serve trade missions and caravans.

It is therefore not surprising that before the Arabic conquest and in the first centuries after it, Soghdian is the language of international contact on the enormous territories of Asia from the western limits of China to Khorasan and Northern India. In Ladak wall inscription have been preserved carved by a Samarkand merchant from Soghd on his way to Tibet; and among the characters of the Basmalik frescoes in Eastern Turkmenistan there are wall-paintings depicting blue-eyed blond-haired Soghdians. The artistic monuments of Soghdiana itself show a high, refined culture. For historians of textiles, the wall drawings made before the Arabic time from the palaces of Penjikent and Afrasiab are of particular importance, representing mythological subjects, scenes of wedding feasts and receptions of ambassadors. The clothes on the characters of the wall-paintings give a clear idea of the beauty and splendour of the Soghd silk *samites* (fig. 1). It is amazing to

what extent the decor of these fabrics matches patterns of fragments of real *samites* which have been preserved, which in their complexity and delicacy are a competitor for the Iranian and Byzantine specimens.

We do not know when the Soghdians took the secrets of breeding silkworms from the Chinese; but according to legend, this took place in the 6th, or more probably in the 4th century. It is quite possible that the complex twill used in the Soghdian *samites* appeared in the region under the influence of the western neighbours, but their patterns are undoubtedly of local origin, and furthermore the compositions with circles and cross-shaped intermediary figures which are traditional for Soghdian fabrics remained the favourite patterns of Maverrannahr weavers from the 18th–early 20th century (figs. 2–3).

The history of Soghd itself ends in 712 with the coming of the Arabs. After this, there were different times in the fate of this incredible country, which inevitably affected the state of its exquisite trades. The expression: “the muses fall silent when cannons talk” undoubtedly also applies to the high art of ornamental weaving, the development of which requires a peaceful, measured life and the high patronage of the powers that be. In the history of Samarkand, Timur was such a patron (ruled 1370–1405), who made the city his capital. Timur and his descendants not only surrounded the city with a ring of gardens and decorated it with architectural monuments, the beauty of which to this day makes Samarkand the shining pearl of the East. This stern, fierce warrior was passionate about luxurious fabrics, and by his orders the best craftsmen were brought to Samarkand from all corners of the lands he conquered.

The Spanish ambassador Rui Gonzales Clavijo, who came to Timur’s court in 1403, describes one of the feasts held on a flowery meadow by a creek: “In the middle of the camp, Timur’s tent stood. It was made from coloured silk fabrics, raised on thick posts three spears high. The tent, like a castle, was surrounded by a notched wall, which was also made from stretched silks and rugs. Long and wide movable curtains of silk, lined with cotton, gave protection from the sun. At the top of the tent, on the posts, gold apples and silver moons shone. And at the very top, a masterly made eagle spread its wings, about to attack the falcons sitting on the corners of the roof”. The ruler himself wore clothes of plain silk material, and he was buried in modest clothes as well. And when on 21 June 1941, in the Gur-Emir mausoleum, the heavy slab which covered Timur’s crypt was lifted, a simple wooden coffin of juniper was found, the only decoration on which was a dark blue silk shroud with Arabic inscriptions in silver.

в мавзолее Гур-Эмир была поднята закрывавшая склеп Тимура тяжелая плита, под ней оказался простой деревянный гроб из арчи, единственным украшением которого была синяя шелковая плащаница с вытканными серебром арабскими надписями.

В XVI веке, с захватом Мавераннахра узбеками и утверждением династии Шейбани столица государства переносится в Бухару. Самарканд постепенно приходит в упадок, в XVIII веке его практически полностью разрушают враждующие узбекские кланы, и к 1735 году когда-то цветущий город совершенно обезлюдел. Переселенные сюда в 1780–1790-е годы усилиями Шах-Мурада жители как соседних, так и весьма удаленных городов создали новое, пестрое по этническому составу население. Но разрушенная, забытая древняя культура города удивительным образом «проросла», как цветок в пустыне, через толщу веков



Илл. / Fig. 2
 Илл. / Fig. 5



Илл. / Fig. 4

In the 16th century, with the capture of Maverannahr by the Uzbeks and the strengthening of the Shaybani dynasty, the capital of the state was moved to Bukhara. Samarqand gradually declined, in the 17th century it was practically destroyed completely by warring Uzbek clans, and by 1735 the once flourishing city was completely deserted. The residents of neighbouring and very distant cities who were settled here by Shah-Murad in the 1780s–1790s created a new, ethnically diverse city. But the destroyed, forgotten ancient culture of the city amazingly “germinated”, like a flower in the desert, through the centuries of neglect and decline. And today, we can say that happy is the person who has visited Samarqand, who has breathed the transparent air of its gardens (fig. 4), looked at the frescos of Afrasiab with bated breath, and standing before the incomparable portal of the Bibi-Khanym mosque has heard the legend of the love



Илл. / Fig. 3
 Илл. / Fig. 6



Илл. / Fig. 8

забвения и упадка. И сегодня мы можем сказать: счастлив тот, кто побывал в Самарканде, кто дышал прозрачным воздухом его садов (илл. 4), затаив дыхание смотрел на фрески Афрасиаба, стоя перед несравненным порталом мечети Биби-Ханым слушал легенду о любви Тимура и его прекрасной жены Сарай-Мульк-ханым, любовался похожими на нераскрытые цветы голубыми куполами ансамбля Гури-Эмир (илл. 5), Шахи-Зинды и Регистана, рисунки узорчатых стен которых так похожи на орнаменты абровых шелков Мавераннахра (илл. 6).

Отзвук царившей здесь некогда яркой, многоязыкой, полной веселья и неги жизни сказался и на одежде его жителей: костюмы самаркандцев всегда отличались яркостью и нарядностью. И мы можем только догадываться, какими были свадебные платья жительниц столицы периода расцвета, если и в XIX веке самаркандские невесты носили похожие на короны головные уборы (илл. 7), великолепные одежды из *шоу* (илл. 8) и изящные вышитые туфельки (илл. 9), а потомки бежавших от гибели в Нуратинские горы таджиков носили тончайшие прозрачные шелковые рубахи (илл. 10) и крошечные вышитые шелком «бюстики», экзотичность и подчеркнутая эротичность которых и сегодня поражают наше воображение.

Иллюстрации:

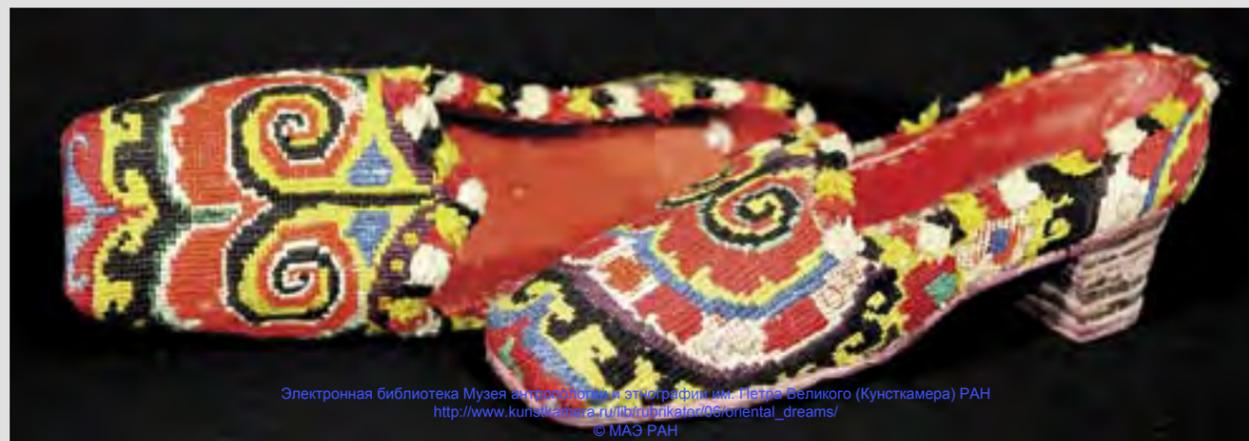
- Илл. 1. Настенная роспись «Прибытие послов», деталь. Самарканд, Афрасиаб, западная стена. VII век н. э.
- Илл. 2. «Согдийские круги» на шелковой ткани *шоу*, деталь рисунка. Передача Музейного фонда, из Кладовых Зимнего Дворца, 1924 год. МАЭ РАН, №2916-48.
- Илл. 3. «Согдийские круги» на полушелковой ткани *атлас*, деталь рисунка. Передача Музейного фонда, из Кладовых Зимнего Дворца, 1924 год. *Ibid.*, №2920-32.
- Илл. 4. Реликтовая платановая роща Чор-Чинор и священный пруд. Окрестности Самарканда. Съемка 2005 года.
- Илл. 5. Купол-тюльпан мавзолея Гури-Эмир. Самарканд, XIV–XV век. Съемка 2005 года.
- Илл. 6. «Абровые» стены медресе «Шир-Дор». Самарканд, площадь Регистан, XVII век. Съемка 2005 года.
- Илл. 7. Свадебное головное украшение *коштилло* (1) и серьги (2, 3). Самарканд, конец XIX века. (1) МАЭ РАН, №4040-7. Приобретено О. М. Коржинской, 1929 год; (2) *Ibid.*, №3310-6ab. Приобретены Среднеазиатской археолого-этнографической экспедицией, 1926 год; (3) *Ibid.*, №3540-54ab. Приобретены О. М. Коржинской, 1927 год.

Илл. / Fig. 7
Илл. / Fig. 9

Илл. 8. Женский халат-калтача шелковый. Самарканд, XIX век. Приобретен экспедицией МАЭ РАН, 2005 год. *Ibid.*, №7304-13.

Илл. 9. Туфли вышитые. Самарканд, 1880-е годы. Приобретены Э. Э. Ухтомским, 1889–1892 годы. *Ibid.*, №219-12ab.

Илл. 10. Платье-рубаха свадебное. Таджики, конец XIX века (?). Сбор М. И. Мамед-заде, 1931 год. *Ibid.*, №4358-2.



of Timur and his beautiful wife Saray-Mulk-Khanym (fig. 5); admired the blue domes of the ensemble of Registan, which resemble closed flowers, and Shahi-Zinda, where the patterns of the walls are so similar to the ornaments of the *abr* silks of Maverannahr (fig. 6).

The echo of the era which once ruled here, multi-lingual, full of joy and delight in life, has had an effect on the clothes of its inhabitants: the costumes of Samarqandians have always been distinguished by their brightness and elegance. And we can only guess what the wedding dresses of women of the capital were like in the heyday of the city, if in the 19th century Samarqand brides wore head-dresses like crowns (fig. 7), magnificent clothes of *shoi* (fig. 8) and exquisite embroidered shoes (fig. 9), while the descendants of Tajiks who fled from death to the Nurata mountains decorated themselves with fine transparent silk



Илл. / Fig. 10

shirts (fig. 10) and tiny embroidered silk “busts”, with their exotic nature and stressed eroticism which continues to amaze us to this day.

Illustrations:

- Fig. 1. Wall-painting “Arrival of the Ambassadors”, detail. Samarqand, Afrasiab, west wall, 7th century.
- Fig. 2. “Soghdian Circles” motif on *shoi* silk fabric, detail. Received from the Museum Fund in 1924, earlier belonged to the Storerooms of the Winter Palace. MAE RAS, No. 2916-48.
- Fig. 3. “Soghdian Circles” on *atlas* semi-silk fabric, detail. Received from the Museum Fund in 1924, earlier belonged to the Storerooms of the Winter Palace. *Ibid.*, No. 2920-32.
- Fig. 4. Chor-Chinor surviving platan grove and sacred pond. Samarqand suburbs. 2005.
- Fig. 5. Tulip-shaped dome of the Guri-Emir mausoleum. Samarqand, 14th–15th century.
- Fig. 6. “Abr” walls of the Shir-Dor *madrasa*. Samarqand, Registan Square. 17th century.
- Fig. 7. *Koshtillo* wedding headdress (1) and two pairs of earrings (2, 3). Tajiks, late 19th century. (1) Acquired by O. M. Korzhinskaya, 1929. *Ibid.*, No. 4040-7; (2) Acquired by the Central Asian Archaeologic-ethnographic expedition, 1926. *Ibid.*, No. 3310-6/ab; (3) Acquired by O. M. Korzhinskaya, 1927. *Ibid.*, No. 3540-54/ab.
- Fig. 8. Women’s *kaltacha* gown. Samarqand. 19th century. Collection of the MAE RAS expedition, 2005. *Ibid.*, No. 7304-13.
- Fig. 9. Embroidered shoes. Samarqand. 1880s. Collection of E. E. Ukhtomsky, 1889–1892. *Ibid.*, No. 219-12/ab.
- Fig. 10. Wedding shirt-dress. Tajiks, late 19th century (?). Collection of M. I. Mamed-zade, 1931. *Ibid.*, No. 4358-2.

«...В окруженном пустынями Хорезме, как в окруженной морями Англии, вся жизнь носила своеобразный уклад и даже заимствованные извне черты обнаруживали особую живучесть». Эта цитата из В. В. Бартольда может стать эпиграфом к рассказу о Хорезме, своеобразном заповеднике архаичных черт городской культуры Центральной Азии.

Исторически Хорезм связывал кочевые цивилизации Степи с земледельческой Центральной Азией, Северной Индией и Восточным Средиземноморьем. Формирование государственности начинается здесь в эпоху больших конфедераций племен (XIII–XIV века до нашей эры) и, видимо, завершается в VIII–VII веках до нашей эры, со строительством в дельте Амударьи великой ирригационной сети, масштаб которой позволил назвать Хорезм «Египтом Средней Азии».

Древняя история оазиса читается как увлекательный роман, страницами которого являются рассказы о взаимоотношениях хорезмийцев со скифами, Ахеменидским Ираном, Бактрией, Древней Грецией и Римом, с китайцами, арабами, хазарами и Русью. Вероятно, здесь где-то на рубеже II и I тысячелетия до нашей эры проповедовал Заратуштра, основатель самой древней мировой религии откровения в истории человечества, важнейшие доктрины которой были заимствованы иудаизмом и северным буддизмом, христианством и исламом. В период античности и средневековья Хорезм был одним из крупнейших культурных, политических и религиозных центров мира. Несмотря на исламизацию населения после прихода арабов, на территории оазиса еще долго продолжали жить зороастрийцы, буддисты, иудеи и христиане-несториане. Одной из причин такой веротерпимости было значение Хорезма как важнейшего торгового центра Северной Евразии: через оазис протекали буквально реки местных и иноземных товаров, среди которых были и собственно хорезмийские «полосатые одежды, ковры, одеяла, парча, цветные одежды» (ал-Мақдиси).

Восходящая линия развития государства была прервана страшной катастрофой монгольского погрома. Тысячелетиями создававшаяся ирригационная система была уничтожена, страна разорена и уже никогда не смогла подняться над уровнем центральноазиатской провинциальной окраины. Упадок хорезмийской цивилизации, ее оторванность от центральных районов региона привели к обособлению и консервации ряда особенностей местной материальной культуры, в том числе кроя и состава одежды. Это позволяет рассматривать хорезмийский костюм, особенно свадебный, как источник сведений об архаичных чертах хорезмийской текстильной традиции.



Илл. / Fig. 5

“...In Khorezm, surrounded by deserts as England is surrounded by water, there was a special way of life, and even features borrowed from the outside showed particular tenacity”. This quote by V. V. Barthold could become an epigraph to the story of Khorezm, a special sanctuary of archaic features of the urban culture of Central Asia.

Historically, Khorezm linked the nomadic civilisations of the Steppe with the agricultural Central Asia, North India and the Eastern Mediterranean. The formation of statehood begins here in the era of large confederations of tribes (13th–14th centuries BC), and is evidently completed in the 8th–7th centuries BC, with the construction of a great irrigation system on the delta of the Amu Darya, the scale of which made it possible to name Khorezm the “Egypt of Central Asia”.

The ancient history of the oasis reads like an entertaining novel, whose pages are tales of the relations of the inhabitants of Khorezm with the Scythians, Achaemenid Iran, Bactria, Ancient Greece and Rome, with the Chinese, Arabs, Khazars and Old Rus’. Some time around the late 2nd–early 1st millennium BC Zoroaster probably preached here, the founder of the most ancient religion of revelation in the history of mankind, whose important doctrines were borrowed by Judaism and northern Buddhism, Christianity and Islam. In the period of antiquity and the Middle Ages, Khorezm was one of the major cultural, political and religious centres of the world. Despite the islamisation of the population after the coming of the Arabs, Zoroastrians, Buddhists, Jews and Nestorian Christians continued to live for a long time on the territory of the oasis. One of the reasons for this religious tolerance was the importance of Khorezm as a trade centre of Northern Eurasia: streams of local and foreign goods flowed through the oasis, among which were the Khorezm “striped clothes, rugs, blankets, brocades and coloured clothes” (al-Maqdisi).

The ascent of the development of the state was broken by the terrible catastrophe of the Mongol invasion. The irrigation system that was created over millennia was destroyed, the country was ruined, and never again could it rise above the level of a provincial Central Asian backwater. The fall of the Khorezm civilisation, its remoteness from the central areas of the region, led to an isolation and conservation of a number of features of the local material culture, including the cut and composition of clothes. This makes it possible to regard the Khorezm costume, especially the wedding one, as a source of information about archaic features of the Khorezm textile tradition.

The composition and appearance of the women’s wedding garments of the 19th century shows that it belongs to the



Состав и вид женского свадебного комплекса XIX века свидетельствует о его принадлежности к среднеазиатской городской цивилизации, при этом многие детали сближают его с одеждой народов Степи. Так, узкое платье и халат хорезмиек напоминают полублегающий костюм туркменок (илл. 1). Миру степей принадлежит и принятая в оазисе манера простегивания верхней одежды, также как и форма головного убора невесты, восходящая к скифским остроконечным шапочкам. Еще одна дань степной традиции – мягкие кожаные сапожки, излюбленная обувь кочевых народов региона (илл. 2).

Традициям Степи можно приписать и практику использования в одежде импортных тканей, прежде всего шелка, привозимого из Мавераннахра, Китая, позднее из России, хотя более вероятно, что любовь к роскошным импортным тканям возникла в оазисе гораздо раньше, в период расцвета хорезмийской цивилизации.



Однако, самым ярким элементом женского свадебного костюма хорезмийки является комплекс украшений к шапочке невесты *takhya*. *Takhya* носили с архаичными по форме височными (илл. 3), затылочными, налобными и нагрудными украшениями, буквально уникальными кораллами, бирюзой и «шелестящими» позолоченными подвесками. Как форма изделий, так и их декор имели сакральное значение символов плодородия, при этом главенствующим элементом композиции было изображение зороастрийской богини Анахиты на налобной диадеме *осма тузи* и лука со стрелами – на затылочном украшении *ук ёй*.

Иллюстрации:

Илл. 1. Женский свадебный халат. Хива, конец XIX–начало XX в. Приобретен экспедицией МАЭ 2005 года. МАЭ РАН, №7304-64.

Илл. 2. Сапожки женские свадебные. Сарты, XVIII в. Из ранних коллекций, поступление 1742 года (?). *Ibid.*, №780-12/1, 2.

Илл. 3. Височные подвески. Хорезмский оазис, XIX в. Приобретены И. К. Барс-Костылевой в 1963 году. *Ibid.*, №6539-1аb.

Илл. 4. Колонны Джума мечети. Хива, XI–XIX вв. Съемка 2005 года.

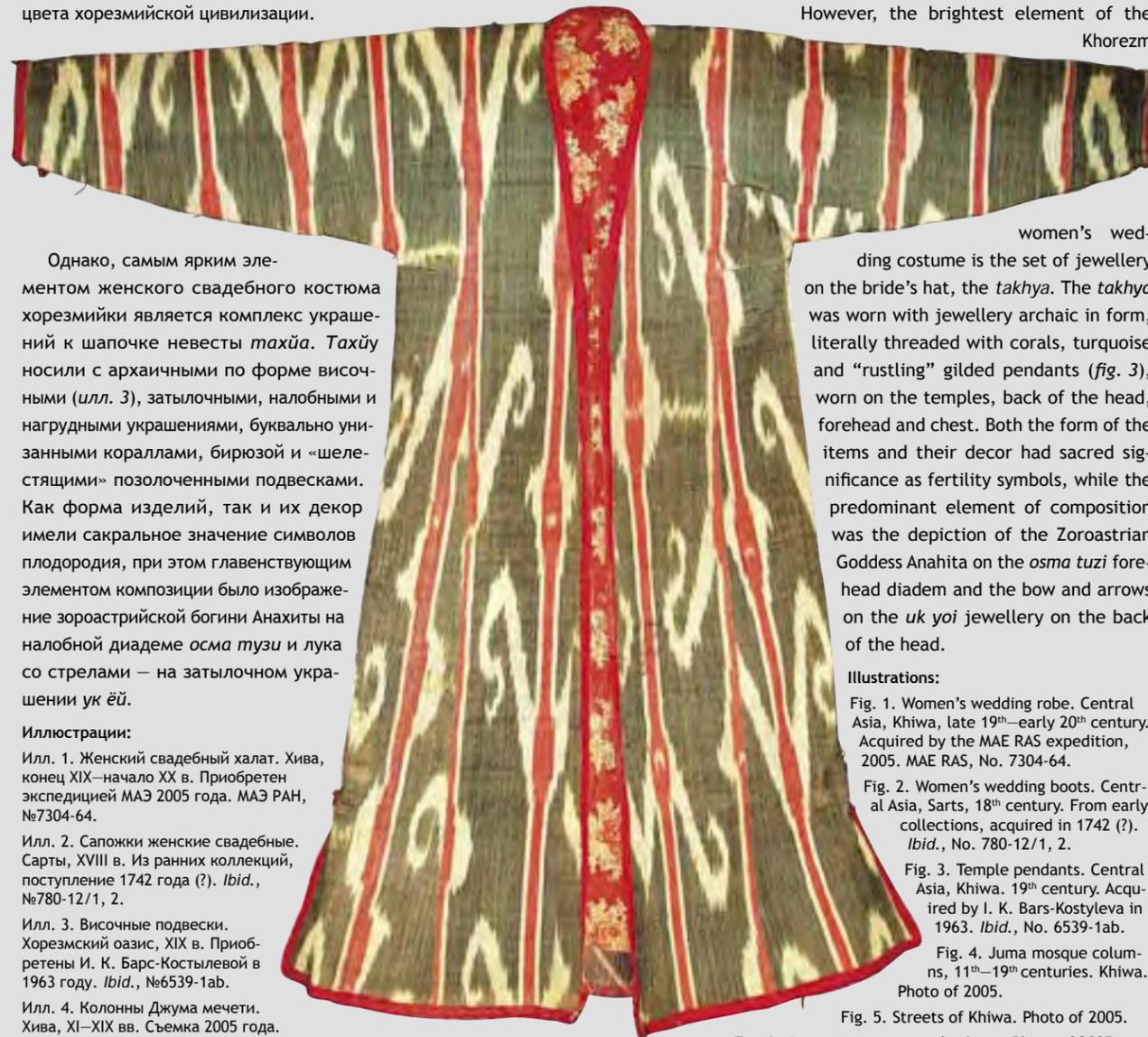
Илл. 5. Улочка Хивы. Съемка 2005 года.

Илл. 6. Резная колонна *айвана*. Съемка 2005 года.

Илл. 7. Хива. Вид с минарета на старый город. Съемка 2005 года.



Илл. / Fig. 7
Илл. / Fig. 3
Илл. / Fig. 2



Илл. / Fig. 1

Central Asian urban civilisation type, while many details also connect it to the clothes of the people of the Steppe. The narrow dress and robe of Khorezm women resembles the outlining the figure Turkmen female costume (fig. 1). From the world of the Steppe comes the manner customary in the oasis for quilting outer clothing, and the form of the bride's head-dress, which goes back to Scythian pointed hats. Another contribution from the Steppe tradition is the soft leather boots, the favourite footwear of the nomadic peoples of the region (fig. 2).

The practice of using imported fabrics in clothing, above all silk, imported from Maverrannahr, China, and later from Russia, can also be ascribed to the traditions of the Steppe, although it is more likely that the love for luxurious imported fabrics arose in the oasis much earlier, in the period when the Khorezm civilisation flourished.

However, the brightest element of the Khorezm

women's wedding costume is the set of jewellery on the bride's hat, the *takhya*. The *takhya* was worn with jewellery archaic in form, literally threaded with corals, turquoise and "rustling" gilded pendants (fig. 3), worn on the temples, back of the head, forehead and chest. Both the form of the items and their decor had sacred significance as fertility symbols, while the predominant element of composition was the depiction of the Zoroastrian Goddess Anahita on the *osma tuzi* forehead diadem and the bow and arrows on the *uk yoi* jewellery on the back of the head.

Illustrations:

Fig. 1. Women's wedding robe. Central Asia, Khiwa, late 19th–early 20th century. Acquired by the MAE RAS expedition, 2005. MAE RAS, No. 7304-64.

Fig. 2. Women's wedding boots. Central Asia, Sarts, 18th century. From early collections, acquired in 1742 (?). *Ibid.*, No. 780-12/1, 2.

Fig. 3. Temple pendants. Central Asia, Khiwa. 19th century. Acquired by I. K. Bars-Kostyleva in 1963. *Ibid.*, No. 6539-1аb.

Fig. 4. Juma mosque columns, 11th–19th centuries. Khiwa. Photo of 2005.

Fig. 5. Streets of Khiwa. Photo of 2005.

Fig. 6. *Aywan* terrace carved column. Photo of 2005.

Fig. 7. Khiwa. View of the old city. Photo of 2005.



Илл. / Fig. 4
Илл. / Fig. 6

«...Губы девушки алеет
Всех цветов в степи широкой,
Зубы ровные — погодки —
Белошерстные ягнята.
А лицо круглей и краше,
Чем луна при полнолунии,
Грудь бела, как лучший *джаулык*¹
Молодой жены Пророка;
Брови черные подобны
Луку гибкому султана...»
(«Песнь о Козы-Корпече и Баян-Слу»
в переводе Г. Н. Тверитина)

Европейцы, побывавшие в центральноазиатских степях, отмечали, что по сравнению с оседлыми народами, у кочевников женщины обладали значительной свободой — они в повседневной жизни не закрывали лицо, не находились в затворничестве, принимали участие в праздниках и развлечениях наравне с мужчинами.

Произведения устного народного творчества донесли до нас образы дев-воительниц — прекрасных наездниц, умелых в обращении с оружием, которые при необходимости могли защитить и себя и свою семью, вступить в бой с врагом и одержать победу. Жениться на такой девушке было не просто — жених должен был доказать свое право на невесту в состязаниях с соперниками — в скачках, стрельбе из лука, в борьбе. Нередко и сама невеста вступала в борьбу со своим женихом, и одолеть деву-богатыршу было по силам далеко не каждому мужчине. Зато победителя ждала награда — после замужества девы становились верными и преданными женами своих мужей, мудрыми советчицами и нежными матерями.

Этнографическая действительность не знает дев-воительниц, подобных легендарным батыршам, но отголоски «амазонства» можно найти и в традиционном костюме, и в поведении казахских девушек и женщин.

С детских лет девочку учили держаться в седле, неприступно общаться, быть сильной и ловкой. Девушка должна была уметь постоять за себя, проявив физическую выносливость в состязаниях и находчивость в музыкально-речевых поединках с юношами. Девочки наравне с мальчиками принимали участие в конных скачках (*байге*), а в конских состязаниях *кыз куу* — «догони девушку» они были основными участницами. Девушки охотились с ловчими птицами, уже в 14–15 лет укрощали и объезжали диких лошадей. Даже после замужества и рождения детей казахские женщины принимали активное участие в военизированных развлечениях — в поединках на пиках (*сайыс*), в конной и пешей борьбе (*аударыспақ*,

казахша купес) в скачках, которые традиционной считались сугубо мужскими занятиями.

Женские состязания проводились не ради потехи зрителей. Они были не менее серьезны, а подчас и драматичнее, чем мужские поединки. Женские состязания ни по правилам, ни по снаряжению участников не отличались от мужских. Конечно, далеко не каждая женщина принимала участие в подобных боях. Но всегда находились отважные казашки, готовые отстоять честь своего рода. Встречались даже такие богатырши, которые не боялись кинуть вызов мужчине и сразиться с ним наравне.

Девушки с нетерпением и страхом ждали своей свадьбы. Как и у других народов у казахов существовала вера в предопределенность судьбы человека. Считалось, что брачный союз двух людей заранее предписывается судьбой, еще до момента их рождения. В народе говорили: «В жизни не возможно предопределить три вещи: с кем будет заключен супружеский союз, пол будущего ребенка и время смерти». Безбрачие осуждалось, считаясь карой Бога за грехи. Но каждая девушка знала, что после свадьбы ей предстоит покинуть дом родителей и уехать за многие десятки километров от родного аула в новую семью. Никто не мог предсказать, как будут относиться Илл. / Fig. 6



¹ *Джаулык* (*жаулык*) — головной убор казахской замужней женщины, изготовлявшийся исключительно из белой ткани.

fighting. It was not unusual that a bride herself fought a suitor, and rare men could overcome a maiden warrior. But the winner had the prize — after weddings such maids became faithful and loyal wives to their husbands, wise advisors, and tender mothers.

There is no ethnographic evidence that maiden warriors similar to the legendary *batyrs* existed, but the echoes of “Amazonry” can be found both in traditional costume and conduct of Kazakh girls and women.

From childhood a girl was taught to keep in the saddle, to converse with ease, to be strong and agile. A girl had to be able to stand for herself by showing stamina in contests and resource in musical and speech encounters with boys. Girls took part equally with boys in horse races (*bayga*), and in horse contests *qyz kuu*, “catch the girl”, they were principal participants. Girls hunted with hunting birds, and in the age of 14–15 they tamed and broke in wild horses. Even after weddings and births of children Kazakh women took active part in militarized entertainments — in spear contests (*saiys*), in mounted and foot fighting (*audaryспақ*, *kazakhsha kupes*) and in races, which were traditionally considered to be a specifically male activities.

Women’s contests were held not for the sake of spectators’ amusement. They were not less serious, sometimes even more dramatic, than men’s encounters. Women’s contests did not differ from men’s ones either in rules or outfits. Surely, by no means did each woman take part in such fights, but there were always courageous Kazakh women ready to defend the honour of their clan. One could even come across such heroines who were not afraid to challenge a man and fight him equally.

Girls were eager for and fearful of their weddings. As with others peoples, the Kazakh believed in predetermination of human destiny. It was felt that a matrimonial union of two people is prescribed by fate in advance, even before they are born. People used to say: “It is impossible to predict three things in life: who will be a spouse, the sex of a child to be born, and the time of death”. Celibacy was censured, considered God’s penalty for sin. Each girl knew that after the wedding she had to leave her parents’ home and go many a dozen kilometres from the home village to a new family. Nobody could predict how her husband’s parents and relatives would treat a young wife. Would she be to their liking? Would she shed bitter tears remembering her home, care and love of her parents? But while the wedding is being under preparation, all fears are in the future, the girl lives in her own village, spends much time with girls and boys of her age, dates her suitor, and expects happiness in the prospective family life.

¹ *Jauлык* (*zhauлык*) is a Kazakh married woman’s headdress made entirely out of white fabric.

к молодой родители и родственники мужа. Придется ли она им по сердцу? Не будет ли она проливать горькие слезы, вспоминая родной дом, заботу и любовь своих родителей? Но пока готовится свадьба все страхи в будущем, девушка живет в родном ауле, проводит много времени со сверстниками, встречается с женихом и надеется на счастье в предстоящей семейной жизни.

Между сватовством и свадьбой могло пройти несколько лет. В течение всего этого времени шла подготовка приданого и костюма невесты.

Одежда казахов отличается большой красочностью и, особенно женская, изяществом покроя. Украшению одежды предавалось огромное значение. Девушка-невеста тратила иногда годы на шитье и украшение свадебного наряда. Сочетание нарядных тканей (бухарского и китайского шелка, атласа, бархата ярких расцветок) с богатой вышивкой, дополняющие наряд массивные тонкой работы серебряные украшения, придавали особую неповторимую красоту костюму невесты (илл. 1).

Обычно свадебный костюм девушки состоял из платья-кейлек, безрукавки қамзол, бешмета или халата шапан. Подобную одежду казахские девушки и женщины могли носить и в повседневной жизни, но вещи, специально подготовленные к празднику, украшались особым образом. При шитье и украшении костюма невесты предпочтение отдавалось красному и бордовому цветам. Праздничные вещи вышивали, отделяли галуном, оторачивали дорогим мехом, украшали позументом и блестками. Так свадебные сапоги девушки шились по традиционному крою, но при этом их старались отделать бархатом, украсить замысловатой вышивкой (илл. 2). Праздничный костюм должен был соответствовать атмосфере праздника, подчеркивать торжественность момента вступления молодых людей в брак.

Обязательным элементом костюма невесты был свадебный головной убор — *саукеле* с высокой конусообразной тульей, покрытой красным сукном или бархатом (илл. 3). Вполне возможно, что подобные головные уборы имеют тысячелетнюю историю и ведут свое происхождение из скифо-сакского времени. В 70-х гг. XX века казахскими археологами было открыто неграбленное захоронение (IV–V вв. до н. э.) сакского воина, так называемого «золотого человека». Одежду погребенного украшали свыше четырех тысяч золотых изделий. Головной убор воина представлял собой высокую остроконечную шапку, богато покрытую золотыми украшениями. Даже при поверхностном рассмотрении этот головной убор очень схож с *саукеле* казахской невесты. Обращает на себя внимание и то, что остроконечная шапка «золотого человека» также как и традиционное казахское *саукеле* имеет трехчастное деление по вертикали. И каждая часть головного убора украшается особым образом. По-видимому, подобное деление символизирует трехуровневую структуру мира — мир воды и плодородной земли, мир человека и небесный воздушный мир. Таким образом головной убор казахской невесты оказывается символическим образом сконструированной вселенной, наполненной древними знаками и символами. Но уже к XIX веку представления, связанные с мифологической картиной мира, постепенно забываются казахами, и сегодня нам остается лишь догадываться о скрытых смыслах традиционных символов.

Перед первым надеванием *саукеле* выполнялся обряд *саукеленін байгазысы* (буквально «плата за показ *саукеле*»): головной убор невесты одевала какая-нибудь женщина и шла к жениху получать подарок за передачу убора невесте. В качестве подарка женщина получала что-нибудь из одежды: халат или рубашку.

Молодая продолжала носить *саукеле* и после свадьбы, обычно до рождения первого ребенка, одевая его на праздники, при приеме гостей, во время перекочевки. Богато украшенное *саукеле* стоило дорого, его стоимость могла доходить до 2–3 тысяч рублей серебром. *Саукеле* оставалось в личной собственности женщины на всю жизнь, а в случае смерти бездетной женщины возвращалось родителям. Часто свадебный головной убор передавался по наследству от матери к дочери.

Кроме декоративных качеств, свадебный головной убор невесты, богато покрытый украшениями (серебряными

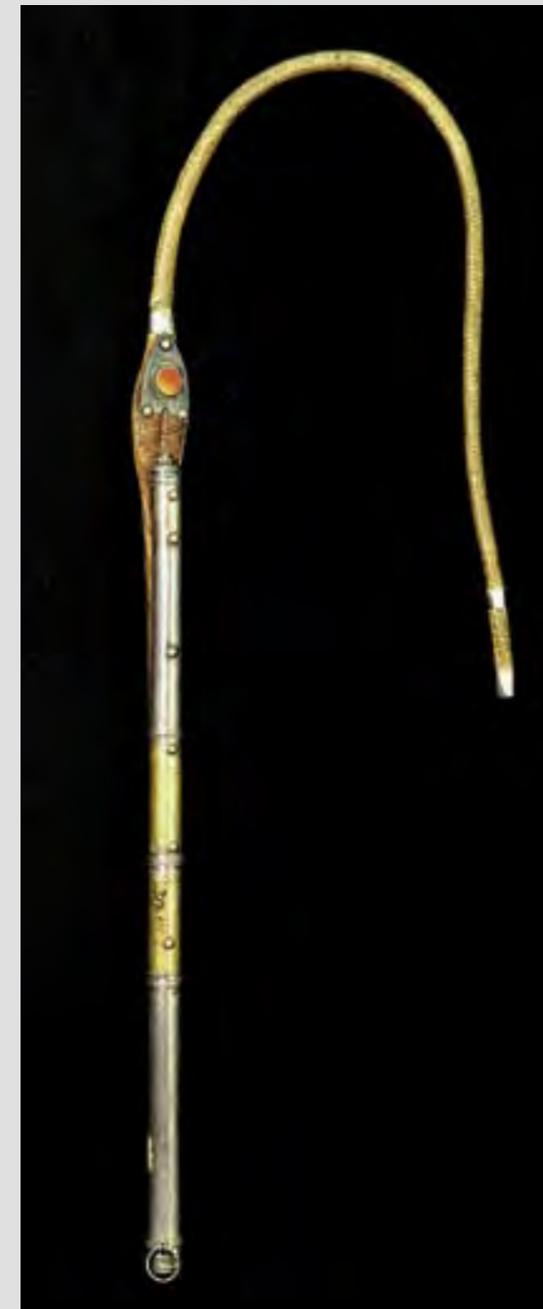


Илл. / Fig. 3

Several years could pass between a suit and a wedding. During this time the bride's portion and costume were being prepared.

The clothing of Kazakhs stands out for its special colour, and elegance of cut, especially women's clothing. Enormous importance was given to the decoration of clothing. Brides sometimes spent years sewing and decorating their wedding costume. The combination of elegant cloths (Bukhara and Chinese silk, satin, velvet of bright colours) with rich embroidery, which supplemented the costume with masses of fine silver jewellery, gave a unique beauty to the bride's costume (fig. 1).

The bridal costume consisted of a *kelek* dress, a sleeve-less *qamzol*, *beshmet* or a *shapan* robe. Kazakh girls and women could wear this clothing in everyday life too, but items made especially for a celebration were specially decorated. In sewing and decorating a bridal costume, prefer-



Илл. / Fig. 4

ence was given to red and claret colours. Festive items were trimmed with lace, lined with expensive furs, and decorated with braids and spangles. Women's wedding boots were sewn with a traditional cut, but there was an attempt to decorate them with velvet and intricate embroidery (fig. 2). The festive costume had to correspond to the atmosphere of the celebration, and stress the ceremonial moment of the young people getting married.

A compulsory element of the bridal costume was the wedding headdress — the *saukele* with a high cone-shaped crown, covered with red cloth or velvet (fig. 3). It is quite possible that these headdresses have a history of thousands of years and date back to Scythian-Sak times. In the 1970s, Kazakh archaeologists discovered a burial mound of a Sak warrior (5th–4th centuries BC) which had not been pillaged, the so-called “golden man”. The clothing of the warrior was decorated with over 4,000 golden items. The headdress of the warrior was a tall pointy cap, richly adorned with gold jewellery. Even at superficial glance this headdress is very similar to the *saukele* of the Kazakh bride. It is interesting that the pointy cap of the “golden man”, like the traditional Kazakh *saukele*, has a three-part vertical division. And each part of the headdress is decorated in a special way. Evidently, this division symbolises the three-level structure of the world — the world of water and fertile land, the world of the human and the world of the air. Thus, the headdress of the Kazakh bride is a symbolic image of a constructed universe, filled with ancient signs and symbols. But already by the 19th century, ideas relating to the mythological picture of the world began to be gradually forgotten by the Kazakhs, and today we can only guess the secret meanings of traditional symbols.

Before the first putting on of a *saukele* a ritual of *saukelenin baygazisi* (literally “a fee for demonstration of a *saukele*”) was performed: a woman put on a bride's headdress and went to the suitor to receive a gift for the handing over of the adornment to the bride. The woman received an item of clothes as a gift: a gown or a chemise.

The young wife went on wearing the *saukele* after the wedding, usually until the first child was born, putting it on for festivals, when receiving guests, during migration. A richly adorned *saukele* was expensive, its price might amount to 2–3 thousand rubles in silver. The *saukele* remained the woman's personal property all her life, and in case she died childless was retimed to her parents. Often a wedding headdress was handed down from mother to daughter.

Apart from being a decoration, a bride's wedding headdress richly adorned with ornaments (silver and gold plaques, pearls, gems, cowry shells), feathers of birds of prey, wolfs and snake's teeth, had also a symbolic meaning of the girl's talisman guarding her from evil charms. In traditional culture of the Kazakh the head is considered, together with the liver, the seat of one's vital power, *kut*. A headdress took on its owner's qualities; it was deemed the carrier of its possessor's grace. Thus, a mother handing down her wedding headdress to her daughter was symbolically conveying her luck, strength, fertility to her.

They tried to put as many as possible ornaments on the bride. There were among them Kara-Kalpak, Turkmen, Uzbek articles bought from travelling merchants especially for the wedding. But preference was all the same given to Kazakh

и золотыми бляшками, жемчугом, драгоценными камнями, раковинами каури), перьями диких хищных птиц, волчьими и змеинными зубами, имел и символическое значение оберега девушки от злых сил. В традиционной культуре казахов голова считается, наряду с печенью, местом локализации жизненной силы человека — *кут*. На головной убор переносились качества его хозяина, он считался носителем благодати его обладателя. Таким образом мать, передающая свой свадебный головной убор дочери, в символическом плане передавала ей свою удачу, силу, способность к деторождению.

На невесту старались одеть как можно больше украшений. Среди них были и купленные у проезжих торговцев специально для свадьбы — каракалпакские, туркменские, узбекские вещи. Но предпочтение все равно отдавалось казахским национальным украшениям: накосным украшениям (*шашбау*), униженным украшениями подвескам из серебряных блях (*шолпы*), разнообразным серьгам (*сырга*), браслетам (*жалпак білезік*, *жұмыр білезік*), кольцам и перстням (*жүзік*, *сақина*). Именно они составляли неотъемлемую часть традиционного женского свадебного костюма. Свадьба была единственным моментом в жизни женщины, когда она одновременно носила такое количество разнообразных видов украшений, символизирующих пожелание девушке благополучия, многодетности, богатства и долголетия в будущей семейной жизни. Обилие украшений подчеркивало, что свадьба была кульминационным моментом в жизни любой женщины. С течением жизни количество украшений в костюме женщины постепенно сокращалось. В костюме пожилой женщины, вышедшей из фертильного возраста, они практически отсутствовали. Некоторые из украшений переходили младшим сестрам женщины, подрастающим дочерям или девушкой из семьи мужа.

Головной убор и украшения невесты подчеркивали ее этническую принадлежность, но верхняя одежда могла быть покупной. Привозные бумажные, шелковые и шерстяные ткани вошли в обиход кочевников в древности. В XIX—начале XX века казахи активно покупали текстиль у оседлого центральноазиатского населения. Платье (№4983-4) и халат невесты (№780-5), представленные на выставке, относятся к купленным вещам. Платье сшито из русского шелка. Европейские шелка высоко ценились в Центральной Азии, платья из такого материала берегли, одевали только по праздникам, а в повседневной жизни заменяли простой традиционной одеждой. На халаты шли разнообразные ткани: менее состоятельные носили хлопчатобумажные халаты, более состоятельные шили парадные халаты из тонких сукон, бухарского или китайского шелка, из бархата. Экспонируемый халат — бухарской работы из *адраса* традиционных красно-бордовых тонов.

Нередко казахские мастерицы использовали купленные ткани при шитье традиционных форм одежды. Так входящая в костюм невесты жилетка (№2342-14) сшита из импортного высококачественного сукна, но по традиционному крою и украшена обычным казахским орнаментом, выполненным золотой нитью на шерстяной основе.

В фольклорных текстах сохранились описания разнообразия нарядов казахских девушек:

«...В утра лета степь цветиста,
Что узор, султаншей шитый,

Но еще пестрей наряды
Милых девушек-степнячек.
Все, что хитрый персиянин,
Иль бухарец равнодушный,
Иль увертливый китаец
Привозили на продажу,
Что накоплено годами, —
Все на празднике явилось.
Хороша опушка шапок
У невест — красы окружной;
Норка, редкая лисица,
Соболя и горностаи.
Сочетаются монеты
С самоцветными камнями...»
(«Песнь о Козы-Корпече и Баян-Слу» в переводе
Г. Н. Тверитина)

Свадебный пир был настоящим грандиозным праздником, сопровождающимся обильным угощением, национальными играми и развлечениями, состязаниями скакунов, борьбой. Среди обязательных свадебных развлечений с участием невесты — скачки *кыз куу* («догони девушку»). И жених и невеста, одетые в свадебные костюмы, верхом на конях с украшенными серебряными бляшками сбруями, вступали в поединок. По условиям игры девушка должна была ударить плетью-*нагайкой* жениха и пуститься вскачь, чтобы первой доскакать до контрольной метки, а жених — догнать ее. Если же жених не смог этого сделать, то сама невеста догоняла его и нещадно била плеткой, стараясь сбить шапку. Такой исход состязания считался большим позором для жениха. По сути, эта конная игра является символическим способом реализацией брачных прав жениха на невесту в свадебном ритуале. В старину жених, не догнавший свою невесту, не имел права на ней жениться.

Среди экспонатов выставки женская *нагайка* (илл. 4) с серебряными орнаментированными накладками и со вставкой из сердолика. Именно женские *нагайки* чаще всего украшались серебряными накладными пластинами. Эта вещь была привезена цесаревичем Николаем Александровичем из его путешествия по Востоку, совершенному им в 1890—1891 гг. Во время этого путешествия цесаревич, среди прочих стран, посетил и Казахстан.

Лук со стрелами (илл. 5), кроме того, что являлся оружием состязаний в стрельбе, в свадебной обрядности имел и символическое значение. Роль лука и стрелы хорошо отражена в поэме «Кыз Жибек» — перед женитьбой юноше дают стрелять из лука, и на месте падения стрелы возводят юрту молодоженов. По-видимому, по традиционным представлениям казахов стрела олицетворяла мужскую силу жениха.

Иногда стрела употреблялась и при мусульманском обряде бракосочетания. К такой стреле привязывали пучок гривы коня жениха и ленту невесты.

В культуре кочевых народов конь — первый друг, помощник и кормилец человека. По снаряжению верхового коня судили о достатке и добродетелях его хозяина. В тюркском фольклоре женщину часто сравнивают с кобылицей, а девушку с нежеребой кобылой (*бедеу*). Девушке приписывались такие качества как резвость, игривость, а женщине — преданность, сила и плодовитость, присущие этому благородному животному.

national decorations: plait adornments (*shashbau*), pendants of silver plaques studded with ornaments, (*sholpy*), various earrings (*syrga*), bracelets (*zhalkpak bilezik*, *zhumyr bilezik*), rings and fingerings (*zhuzik*, *saqina*). It was they that constituted an indispensable part of a woman's wedding dress. The wedding was the only moment in a woman's life when she was wearing at the same time so many various ornaments symbolizing the wishes of wellbeing, fertility, riches, and longevity to the girl's prospective family life. The abundance of decorations underlined the wedding as a culminating moment in any woman's life. As life passed, the quantity of decoration in a woman's costume was gradually reduced. In the costume of an elderly woman out of her fertile age they were practically absent. Some of the adornments passed to a woman's junior sisters, growing daughters, or girls of the husband's family.

Brides' headdresses and decorations underlined their ethnic origins, but the outer garments might be purchased. Imported paper, silk, and wool fabrics were introduced to the nomads' use in ancient time. In the 19—early 20th centuries the Kazakh were actively buying textiles from settled Central Asian people. The bride's dress (No. 4983-4) and robe (No. 780-5) on display at the exhibition are purchased items. The dress is sewn of Russian silk. European silks were valued highly in Central Asia, and dresses from this material replaced ordinary traditional clothing in everyday life. Diverse fabrics were used in robes: poorer people wore cotton clothes, while richer people sewed festive robes of thin cloths, Bukhara or Chinese silk, and from velvet. The robe on display is Bukhara work of *adras* of traditional red and claret shades.

Frequently, Kazakh craftswomen used purchased fabrics in sewing traditional forms of clothing. The jacket (No. 2342-14) which is part of the bridal costume is sewn from imported high-quality cloth, but with a traditional cut and decorated with an ordinary Kazakh ornament made of gold thread on a wool warp.

The folklore texts preserve descriptions of a variety of Kazakh girls' attire:

“...In summer mornings the steppe is colourful,
Like a tracery sewn by a sultan's wife,
But even more varicoloured
Are the attires of dear steppe girls.
All that the cunning Persian,
Or the indifferent Bukharan,
Or the shifty Chinese
Brought to sell,
That was accumulated in years —
All was shown at the feast.
The fringes of brides' hats are good,
Of circular beauty;
Mink, rare fox,
Sables, and ermines.
Coins match
Semiprecious stones...”
 (“A Song of Kozy-Korpech and Bayan-Slu” translated by
G. N. Tveritin)

A wedding feast was a real grandiose celebration accompanied with abundant treats, national games, and entertainments, contests of racers, fights. Among obligatory wedding entertainments where the bride took part are races *qyz*

kuu (“catch the girl”). Both bride and bridegroom dressed in wedding costumes started a fight riding on horses with harnesses adorned with silver plaques. By conditions of the game, the girl was to lash the bridegroom with a scourge and gallop away in order to be the first to cross the check line, and the bridegroom was to overtake her. If the bridegroom could not do it, the bride overtook him herself and mercilessly lashed him with the scourge trying to beat down the hat. Such an outcome of the contest was considered a crying shame for the bridegroom. In essence, this game on horseback is a symbolic means for the bridegroom to realize his matrimonial rights to the bride in a wedding ritual through proving his strength and agility. In ancient times a bridegroom who did not succeed in catching his bride had no right to marry her.

Among the exhibits is a woman's whip (fig. 4) with silver ornamented plates and a cornelian inset. It was women's whips which were usually decorated with silver inset plates. This item was brought by prince Nikolai Alexandrovich from his journey to the East in 1890—1891. During this journey, the prince visited Kazakhstan, among other countries.

The bow with arrows (fig. 5), apart from being a weapon of arching contests, had a symbolic meaning in wedding rites. The role of the bow and arrow is well reflected in the poem “Qyz Zhibek”: before the wedding the boy is given a bow to shoot, and where the arrow fell the tent of the newly-weds was erected. To all appearances, the arrow epitomized the bridegroom's masculine strength, as the Kazakh traditionally believed.

Sometimes the arrow was used in a Muslim marriage ritual as well. A wisp of the mane of the bridegroom's horse and the bride's band were tied to such an arrow.

In the nomad culture the horse is the first friend, helper and feeder of man. The outfit of the saddle horse was the sign of the prosperity and virtues of its master. In Turkic folklore a woman is often compared to a mare, and a girl to a filly (*bedeu*). Such qualities as friskiness, playfulness were ascribed to a girl, and a woman was endowed with faithfulness, strength, and fertility inherent in this noble animal.

“Her chest is high, round.
Her stature is stately and supple,
There are no thinner arms than hers.
Like a *bedeu*, she is strong,
Like a *bedeu*, brusque, supple
In gait, like a *bedeu*, is light.
Just looking at her made one forget other maids...”
 (“A Song of Er-Tarkhyn” translated by L. Penkovsky)

The horse accompanied the nomad even after his death. According to traditional religious ideas of the Kazakh, the horse played the role of its master's intermediary and guide in travelling to the world of the dead ancestors and ghosts.

The first year of a young woman's living in her husband's village was a trial. She had to prove to her new relatives that she kept house well, was a submissive daughter-in-law and caring wife. The young wife's status in her husband's family was greatly promoted when she became pregnant, and after the birth of her first child she was given a permission to visit her parents' home for a time.

During migrations the young wife on horseback, in a richly decorated dress, in a *saukele*, headed the migrating procession (fig. 6). This was the sign that a wedding was celebrated



Илл. / Fig. 5
Илл. / Fig. 2

«Грудь ее — высока, кругла.
Статен стан ее и упруг,
Тоньше нет ее тонких рук.
Как бедеу она крепка,
Как бедеу, резка, гибка
Поступью, как бедеу, легка.
На нее лишь поглядев,
Забывал всех прочих дев...»

(«Песнь о Ер-Тархыне» в переводе Л. Пеньковского)

Конь сопровождал кочевника и после его смерти. По традиционным религиозным представлениям казахов конь играл роль посредника и проводника своего хозяина в путешествии в мир мертвых предков и духов.

Первый год жизни в ауле мужа был для молодой испытанием. Она должна была доказать своим новым родственникам, что она хорошая хозяйка, покорная невестка и заботливая жена. Статус молодой в семье мужа значительно повышался в случае ее беременности, а после рождения первого ребенка женщина могла вновь на время посетить дом своих родителей.

Во время перекочевков молодая на лошади в богатом украшенном костюме, в *саукеле* возглавляла процессию кочующих (илл. 6). Это был знак того, что в этом году в ауле сыграли свадьбу. В символическом же значении ведущая роль молодой женщины рассматривалась как попытка передачи ее жизненной силы, способности к деторождению стадам — основе благосостояния всего рода.

Коня новобрачной и молодой старались украсить как можно богаче — лучшими вещами. На выставке представлена бархатная вышитая попона бухарской работы (илл. 7) из коллекции подарков дому Романовых от эмира Бухары, в настоящее время хранящейся в МАЭ. Конечно, такие золотошвейные попоны достаточно редко использовались кочевниками. Далеко не каждая семья могла себе позволить купить такую дорогую вещь. Чаще подобные вещи попадали к кочевникам тем же способом что и к русской аристократии — в качестве подношений и дипломатических подарков. Они очень высоко ценились и были показателем статуса семьи, обладающей ими.

Не смотря на то, что от вольного образа жизни девушки замужней женщине приходилось отказываться, казахская женщина на всю жизнь сохраняла такие качества как отважность, решительность, находчивость, трудолюбие которые с полной уверенностью можно отнести к чертам национального характера.

Иллюстрации:

Илл. 1. «Казахская девушка в свадебном наряде», МАЭ РАН, №418-2.

Илл. 2. Сапоги женские. Происхождение неизвестно, конец XIX в. Собиратель неизвестен. Поступили в МАЭ РАН в 1904 г. Сапоги сшиты из бараньей кожи. От подошвы до верха голенища обшиты темно-коричневым бархатом. По низу сапога положена полоса зеленого шагрени. Задник сапога также отделан шагрением. *Ibid.*, №780-13/1, 2.

Илл. 3. Саукеле. Мангышлак, XIX в. Коллекция приобретена у антиквара Р. Мухаммедова. Год приобретения неизвестен. Бархатная тулья с глухой серебряной цилиндрической покрывкой. Украшено разнообразными серебряными подвесками и накладками, вставками из сердолика, нитками кораллов и жемчуга. *Ibid.*, №2874-1.

Илл. 4. Нагайка. Акмолинская область, XIX в. Приобретена во время путешествия Николая II на Восток в 1890—1891 гг. Поступила в МАЭ РАН в 1896 г. Хлыст сплетен из тонких полос провощенной кожи. Рукоять деревянная. Украшена медными и серебряными пластинами, вставкой из сердолика. Орнамент чеканный, гравировка. *Ibid.*, №313-115.

Илл. 5. Стрелы. Средняя Азия, конец XIX в. Коллекция приобретена у д-ра Креденера. Поступила в МАЭ РАН в 1912 г. Дерево, металл, перья птиц. *Ibid.*, №2051-20, 21, 23—25, 39, 43, 44.

Илл. 6. К. Н. де-Лазари, «Приезд невесты в дом жениха». 1898. *Ibid.*, №423-12.

Илл. 7. Попона (*даури*). Сукно, вышито шелками. Подкладка — из хлопчатобумажной пестрой ткани. 148×207×115,5 см. Начало XX в. *Ibid.*, №3687-23.

in the village that year. Symbolically, the young woman's leading position was considered as an attempt to convey her vital power, fertility to the herds on which the wellbeing of the entire clan was based.

The horses of newlyweds were decorated as richly as possible, with the best items. The exhibition has a velvet embroidered horsecloth of Bukhara work (fig. 7) from the collection of presents to the house of the Romanovs from the *emir* of Bukhara, which is currently kept at the *Kunstkamera*. Of course, these gold-embroidered horsecloths were not used very often by nomads. Far from every family could afford to buy such an expensive item. More frequently, these items came to nomads in the same way they came to the Russian aristocracy — as offerings and diplomatic presents. They were valued very highly and were a status symbol of the families which possessed them.

Despite the fact that a married woman was forced to abandon a free life of a girl, the Kazakh woman reserved for the whole life such qualities as bravery, resolution, resource, industry, i. e. traits which can be with full confidence ascribed to a national character.

Illustrations:

Fig. 1. "Kazakh Girl in Wedding Costume", MAE RAS, No. 418-2.

Fig. 2. Female boots. Unknown origin, late 19th century. Collector unknown. Acquired in 1904. The boots are made of sheepskin. From the sole to the top of the boot they are trimmed with the dark brown velvet. Along the bottom there is a stripe of green shagreened leather. Backs are also shagreened. *Ibid.*, No. 780-13/1, 2.

Fig. 3. Saukele. Mangyshlak, 19th century. Collection acquired from antiquarian R. Muhammedov. Year of acquisition is unknown. Velvet crown with solid silver cylindrical cover. Decorated with various silver pendants and plates, mounted with cornelian, strings of pearls and corals. *Ibid.*, No. 2874-1.

Fig. 4. Whip. Akmolinskaya oblast, 19th century. Presented to Nicholas II in the course of his travel to the East (1890—1891). Acquired by the Museum in 1896. The whip is braided of thin waxed leather strips. Handle is made of wood. Decorated with copper and silver plates, mounted with cornelian. Stamping ornamental pattern, engraving. *Ibid.*, No. 313-115.

Fig. 5. Arrows. Central Asia, late 19th century. Acquired in 1912 from Dr. Kredener. Wood, metal, birds feathers. *Ibid.*, No. 2051-20, 21, 23—25, 39, 43, 44.

Fig. 6. K. N. de-Lazari, "The Arrival of the Bride's to the Groom's House". 1898. *Ibid.*, No. 423-12.

Fig. 7. Horsecloth (*dauri*). Early 20th century. Broadcloth embroidered in silk with a cotton lining. 148×207×115.5 cm. *Ibid.*, No. 3687-23.



Илл. / Fig. 1
Илл. / Fig. 7

«Высоки плоскогорья Тибета и теряются они в облаках, но еще выше плоскогорья Памира. Не видно сверху дна Большого Каньона Колорадо, но еще глубже и красивее ущелья Пянджа... Безжизненны и суровы обледенелые тундры Арктики, но еще более безжизненны и суровы пустынные плоскогорья Памира». Так описывает Памир Д. В. Наливкин, и с ним согласится каждый, кто побывал в этой горной стране. Но также каждый вспомнит уходящие к заснеженным перевалам серпантины дорог, пронзительную синеву небес и стены черных скал, сквозь которые с грохотом прорывается бешеный поток Пянджа. Но внезапно горы расступаются и открывается зеленая долина с абрикосовой рощей, ручей с водопадом и мельницей, террасы полей, ряды домов с тонкими колоннами айванов и пирамидками крыш-роузан. Созданные титаническим трудом местных земледельцев поля разбросаны везде, где есть хоть клочок ровной земли. Чтобы создать их, поколения памирцев перенесли на плечах тысячи тонн камней и земли и обустроили километры каналов, каждый из которых нужно практически заново строить после зимних снежных лавин и весенних камнепадов (илл. 1).

Памир называют Крышей Мира, но также и Подножием Смерти — с точки зрения лингвиста обе интерпретации правомочны, выбор перевода зависит от отношения к увиденному, однако в ранних источниках чаще всего употреблялось название Горный Бадахшан. Кто селился в долинах, расположенных в тысячах километров над уровнем моря? Что заставило людей подняться в облачные выси? По мнению А. Штейна через верховья Пянджа проходила главная дорога между Западной и Центральной Азией, использовавшаяся в древний период спонтанно. На рубеже нашей эры сюда пришли теснимые сюннуцами на запад ирано-язычные племена, в том числе и саки Восточного Памира и Китайского Туркестана. Заселение проходило одновременно, приходящие группы осваивали достаточно изолированные друг от друга долины, и в результате, несмотря на генетическое родство пришельцев, здесь сложилась лингвистическая ситуация, названная И. И. Зарубиным «клубком языков». Сказанное относится и к другим формам культуры памирских таджиков, особенностью которой является локальная вариативность при едином хозяйственно-культурном типе.

Основные занятия местных жителей — земледелие и скотоводство. Впрочем, суровость природных условий Западного Памира заставляла население вести крайне скучную, полную тяжелого труда жизнь. В прошлом, видимо, дополнительный источник существования давала проходившая здесь караванная дорога в Афганистан и области к югу от Гиндукуша, по которой прошел в XIII веке в Китай Марко Поло. Следы того времени сохранились в местной



Илл. / Fig. 1

“The plateaux of the Tibet are high and they get lost in the clouds, but even higher are the plateaux of the Pamirs. You cannot see the bottom of the Grand Canyon in Colorado from the top, but even deeper and more beautiful are the Pyanj gorges... The ice-covered Arctic tundra is lifeless and harsh, but even more lifeless and harsh are the desert plateaux of the Pamirs”. This is how the Pamirs were described by D. V. Nalivkin, and everyone who has visited this mountainous region agrees with him. But everyone also remembers the serpentine roads which climb to the snowy passes, the piercing blue of the sky and the black cliffs, through which the mad torrent of the rumbling Pyanj breaks out. But suddenly the mountains give way and a green valley opens up with an apricot grove, a creek with a mountain and mill, terraces of fields, rows of houses with elegant *aywan* columns and *rouzan*-shaped roofs. The fields which were created by the titanic efforts of local farmers are laid out everywhere where there is just a patch of flat land. To create them, generations of inhabitants of the Pamirs brought thousands of tons of stones and earth and built kilometres of canals, practically each one of them needed to be rebuilt after the winter avalanches and spring landslides (fig. 1).

The Pamirs are called the Roof of the World, but also the Foot of Death — from the linguist’s point of view both interpretations are correct, the choice of translation depends on the attitude to what is seen. Still the name Mountainous Badakhshan was used most frequently in early sources. Who settled in valleys located thousands of kilometres above sea level? What forced people to ascend to the mountains above the clouds? According to A. Stein, the main road between Western and Central Asia passed through the upper reaches of the Pyanj, and was used spontaneously in the ancient period. At the beginning of our era, the Iranian-speaking tribes who had been forced out by the Hsiung-nu (Xiongnu) from their eastern territories came here, including the Saka of the Eastern Pamirs and Chinese Turkestan. The settlement took place at different times, and the groups that came here habituated the valleys which were considerably isolated from each other. As a result, despite the genetic unity of the settlers, a linguistic situation formed here which I. I. Zarubin called a “tangle of languages”. This also applies to the other forms of culture of the Pamir Tajiks, which is distinguished by its local variety of a common economic-cultural type.

The main activity of local residents was agriculture and livestock breeding. The harshness of the natural conditions of the West Pamirs forced the population to lead an extremely meagre life full of heavy work. In the past, evidently, an additional means of livelihood was provided by the caravan road which passed here to Afghanistan and the area to the south of Hindukush, where Marco Polo passed in the 13th century on the way to China. Traces of this time are preserved

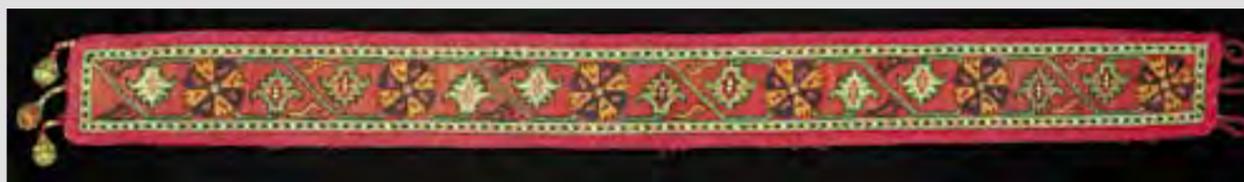
топонимике. Так, И. М. Стеблин-Каменский пишет: «Одна из знаменитых крепостей Вахана, относимых исследователями к первым векам нашей эры, носит название Шелковая крепость (около сел. Зунг)»¹. Возможно, в те давние времена и была заложена местная традиция украшения одежды вышивкой шелком.

До прихода в Центральную Азию ислама регион входил в зону распространения буддизма, следы которого, по мнению специалистов, прослеживаются в принятом населением Бадхашана исмаилитского направления ислама, центром которого с 1840-х годов был Бомбей. Исторически и религиозно обусловленное тяготение Западного Памира к Северной Индии проявляется в разных чертах местной культуры. Одним из таких проявлений является необычный для Центральной Азии крой сильно расклешенной книзу плечевой одежды (илл. 2) и форма очень узеньких женских штанишек (илл. 3). Столь же показателен тот факт, что ткачеством в Бадхашане традиционно занимались мужчины, использовавшие в работе единственный местный текстильный материал — шерсть, из которой и шилась по большей части вся местная одежда.

Сделанный из домотканого сукна старинный костюм жительниц Припамирья был скромным по расцветке: в нем доминировал светло-серый — цвет руна местной породы овец. Оживляли эту гамму нарядные привозные головные платки и вышивка шелком, которой женщины украшали ворот, нагрудный разрез и манжеты рукавов своих платьев, а также элегантные налобные повязки (илл. 4). Еще одним нарядным предметом одежды были сплошь орнаментированные высокие вязаные чулки (илл. 5), которые и женщины, и мужчины носили с вырезанными из цельного куска дерева туфлями-каушами (илл. 6). Кауши имели на подошве обитые железом шипы, и были незаменимой обувью для хождения по скользким, покрытым мелкими камушками улицам горных кишлаков.

Самым ярким и наиболее сакрально значимым элементом костюма невесты горных, в том числе и припамирских таджичек являлись лицевые занавески *рубанд* («покрывало для лица») или *чашмбанд* («покрывало для глаз»)². Все они имели форму прямоугольного, расшитого шелком полотнища с окошком-сеткой для глаз в верхней части. При общности конструкции, свадебные лицевые занавески у населения разных долин имели значительные отличия в декоре. Самыми роскошными из них были дарвазские: плотно зашитые разноцветными шелками, яркие и нарядные. Эти *рубанды* имеют необычный для Центральной Азии, явно архаичный декор, главным сюжетом которого являются изображения птиц (илл. 7). Гораздо скромнее шугнанские занавески (илл. 8), впрочем, как и вся одежда живших в высокогорных долинах-ущельях таджичек. Тем не менее, любой свадебный атрибут украшался тщательно и с любовью, в надежде, что выбранные символы принесут молодой семье счастье и достаток.

В припамирских районах существовал интересный обычай поднимать занавеску с лица новобрачной стрелой³, вероятно, восходящий к свадебным ритуалам воинственных саков — древних насельников Памира. В этой связи интересны связанные со стрелой свадебные обычаи казахов, описанные в эссе «Казахская невеста» данного каталога.



Илл. / Fig. 4, Илл. / Fig. 2, Илл. / Fig. 3

in the local toponomy. I. M. Steblin-Kamensky writes: “One of the famous fortresses of Wakhan, which researchers date to the first centuries AD, is named the Silk Fortress (next to the village of Zung)”¹. Perhaps in these ancient times here the tradition was established to decorate clothes with silk embroidery, as described below.

Before Islam came to Central Asia, the region was in a zone where Buddhism was practiced, and specialists believe that traces of this can be seen in the Ismailiyya beliefs adopted by the population of Badakhshan, which had its centre in Bombay from the 1840s. The historically and religiously conditioned inclination of the West Pamirs for North India is seen in various features of the local culture. One of these peculiarities is the cut of upper clothing heavily flared from top to bottom (fig. 2), which is unusual for Central Asia, and the form of very narrow women’s pants (fig. 3). It is just as noteworthy that weaving in Badakhshan was done by men, who used the only domestic textile material in the region — wool, from which most local clothing was produced.

The traditional women’s costume of the Pamir region, manufactured from home-made cloth, had modest colours: light grey dominated in it, the shade of the wool of the local breed of sheep. This colour was livened up by bright imported silk headscarves and embroidery, which women used to decorate the collars, breast cut and cuffs of their dresses, and also elegant headbands (fig. 4). Another sophisticated item of clothing were ornamented high knitted stockings (fig. 5), which both women and men wore with carved wooden *kaush* shoes (fig. 6). The *kaush* had iron-heeled nails on their soles, and were indispensable footwear for walking on the slippery steep streets, covered in small stones, of mountain villages.

The brightest and most religiously significant element of the bride’s costume among mountain-dwelling Tajik women, including in the Pamirs, was the *ruband* veils (“covering for the face”) or the *chashmband* (“covering for the eyes”)². They all had the form of a rectangular silk-embroidered panel with netting for the eyes in the upper section. With the common form of construction, wedding veils among the population of different valleys had significant differences in decor. The most luxurious of them were that of the Darvaz: heavily stitched with multi-coloured silks, bright and elegant. These *rubands* have, unusually for Central Asia, a clearly archaic decor, the main subject of which is the depictions of birds (fig. 7). The Shugnan veils (fig. 8) are much more modest, as are all the clothes of Tajik highlanders. Nevertheless, any wedding accessory was decorated carefully and with love, in the hope that the symbols chosen would bring the young family happiness and prosperity.

In the Pamir region, there was an interesting custom of raising the veil from the face of the bride with an arrow³, which probably comes from the wedding rituals of the belliscose Saka — the ancient settlers of the Pamirs. In connection with this, the wedding traditions of the Kazaks also involving an arrow are interesting, as described in the essay “The Kazakh Bride” in this catalogue.

¹ И. М. Стеблин-Каменский, *Этимологический словарь ваханского языка* (Санкт-Петербург) (1999), с. 7.

² В МАЭ хранятся пять лицевых занавесок горных таджичек: №2352-135 (сбор И. И. Зарубина, 1914 год), 2674-45, 46 (сбор И. И. Зарубина, 1916 год), 4986-3, 4 (сбор Н. Н. Ершова, 1932 год).

³ И. И. Зарубин, «Дополнения к статье Н. И. Веселовского “Роль стрелы в обрядах и ее символическое значение”», *Записки коллегии востоковедов I* (1925); Н. А. Кисляков, «Свадебные лицевые занавески таджичек», *Сборник Музея антропологии и этнографии XV* (1953), с. 309.

¹ I. M. Steblin-Kamensky, *Etymological Dictionary of the Wakhan Language* (St. Petersburg, 1999), p. 7.

² The Kunstkamera Museum has five veils of the Mountain Tajik women: No. 2352-135 (collection of I. I. Zarubin, 1914), No. 2674-45, 46 (collection of I. I. Zarubin, 1916), No. 4986-3, 4 (collection of N. N. Ershov, 1932).

³ I. I. Zarubin, “Additions to the article by N. I. Veselovsky, ‘The Role of the Arrows in Customs and its Symbolic Meaning’”, *Collegium of Orientalists Transactions I* (1925); N. A. Kislyakov, “Wedding veils of Tajik women”, *Studies of the Museum of Anthropology and Ethnography XV* (1953), p. 309.

Иллюстрации:

- Илл. 1. Горы Бадахшана. Съемка 2006 года.
- Илл. 2. Платье женское суконное. Припамирье, таджики-шугнанцы, начало XX века. Приобретено И. И. Зарубиным и Г. Готье, 1916 год. МАЭ РАН, №2674-12.
- Илл. 3. Штанишки женские суконные. Припамирье, таджики-шугнанцы, начало XX века. Приобретены И. И. Зарубиным и Г. Готье, 1916 год. *Ibid.*, 13.
- Илл. 4. Головная повязка женская, вышита разноцветным шелком. Припамирье, таджики-шугнанцы, начало XX века. Приобретена И. И. Зарубиным и Г. Готье, 1916 год. *Ibid.*, 48.
- Илл. 5. Чулки-джурабы шерстяные вязаные. Памир, припамирские таджики. Приобретены Русской комиссией для изучения Средней Азии, 1909 год. *Ibid.*, №1465-4/1, 2.
- Илл. 6. Туфли-кауши резные, деревянные. Памир, припамирские таджики. Приобретены А. Г. Якобсоном, 1910 год. *Ibid.*, №1683-1/1, 2.
- Илл. 7. Лицевая занавеска свадебная рубанд. Припамирье, таджики-дарвазцы (?), XIX век. Приобретена Н. Н. Ершовым, 1943 год. *Ibid.*, №4986-4.
- Илл. 8. Лицевая занавеска свадебная рубанд. Припамирье, Шугнан, таджики-рушанцы, кишлак Калаи-Вамар, XIX век. Приобретена И. И. Зарубиным и Г. Готье, 1914 год. *Ibid.*, №2352-135.



Илл. / Fig. 5

Illustrations:

- Fig. 1. The Pamirs. Photo of 2006.
- Fig. 2. Women's cloth skirt. Pamir region, Shugnan Tajiks, early 20th century. Acquired by I. I. Zarubin and G. Gautier, 1916. MAE RAS, No. 2674-12.
- Fig. 3. Women's cloth pants. Pamir region, Shugnan Tajiks, early 20th century. Acquired by I. I. Zarubin and G. Gautier, 1916. *Ibid.*, 13.
- Fig. 4. Women's headband, with multi-coloured silk embroidery. Pamir region, Shugnan Tajiks, early 20th century. Acquired by I. I. Zarubin and G. Gautier, 1916. *Ibid.*, 48.

- Fig. 5. Knitted woollen *jurab* stockings. The Pamirs, Pamir Tajiks. Acquired by the Russian Commission for study of Central Asia, 1909. *Ibid.*, No. 1465-4/1, 2.
- Fig. 6. Carved wooden *kaush* shoes. The Pamirs, Pamir Tajiks. Acquired by A. G. Yakobson, 1910. *Ibid.*, No. 1683-1/1, 2.
- Fig. 7. *Ruband* wedding veil. Pamir region, Darvaz Tajiks (?), 19th century. Acquired by N. N. Ershov, 1943. *Ibid.*, No. 4986-4.
- Fig. 8. *Ruband* wedding veil. Pamir region, Shugnan, Rushan Tajiks, Kalai-Vamar *qishlaq*, 19th century. I. I. Zarubin and G. Gautier, 1914. *Ibid.*, No. 2352-135.



Илл. / Fig. 6

Илл. / Fig. 7



Илл. / Fig. 8



«Когда мы вкусим радость любви любимых тел?»

(брачное ложе смертных и райское ложе богов)

"When shall we Enjoy in our Bodies the Joys of Love?"

(the marriage bed of the mortals and the heavenly bed of the gods)

С глубокой древности ткани и изделия из них служили не только в утилитарных целях, но использовались для выражения важнейших идей, наполняющих духовный мир общества. Ткань сродни тексту, и переплетение нитей, элементы орнамента были и остаются ярким повествованием об устройстве мироздания и месте человека в нем. Ткань и одежда настолько высоко ценились исповедовавшими зороастризм древними иранцами, что в одной из книг священной Авесты, жреческом кодексе Видевдат, провозглашался запрет оставлять на теле мертвого человека даже самый незначительный кусок материи. Вплоть до мусульманского завоевания зороастрийцы обнаженными отдавали своих покойников на растерзание хищникам. Для обозначения мельчайшего количества того или иного вещества в авестийском языке использовалось выражение «столько, сколько [пряжущая] работница в отбросы бы выбросила», подразумевавшее максимально бережное отношение к нити и ткани.

Спустя тысячелетия в Центральной Азии это отношение остается прежним. Отрезы ткани, которые преподносит жених в дар своей избраннице, являются залогом благополучного совершения брачного обряда, — ведь именно эти полотнища в течение одного светового дня умелыми руками мастериц превращаются в ритуальную брачную одежду, подтверждающую начало новой, совместной жизни молодых. Помимо того, в доме невесты самой девушкой, ее матерью и другими родственницами к свадьбе непременно изготавливается комплект вышивок, а именно: простыня для постели новобрачных *руйджо* (*джойшаб*, *джойпуш*), покрывало на изголовье *болинпуш*, коврик для совершения молитвы *джойнамоз*, большая настенная вышивка *сюзани* и, иногда, покрывало на детскую колыбель. Само брачное ложе состоит из всех тюфяков и одеял невесты, поверх которых стелют простыню *руйджо*, на подушки же кладут *болинпуш*. В некоторых местностях на одеяло, которым укрываются молодые, накидывают большую вышивку *сюзани*. По совершении свадебных обрядов вышивки на некоторое время развешивают на стены, а затем убирают¹.

Если в прежнее время для основы вышивок использовали только белую ткань полотняного переплетения, то со второй половины XIX в. годной считается любая однотонная хлопчатобумажная ткань, даже черная. Разноцветные крученые шелковые нитки обычно приготавливаются самими женщинами. Наибольший интерес вызывает орнамент вышивок, столетие за столетием последовательно доносящий до новых поколений если не знание — ведь порой понимание того или иного символа со временем теряется, — то, во всяком случае, некий образец, по которому происходит постоянное воспроизведение основ традиционной культуры. Это — своеобразный

«ребус», расшифровать который могут помочь древнейшие изображения и тексты. Среди свадебных вышивок, пожалуй, самым ярким подобным примером служат орнаменты, наносимые на покрывало для изголовья *болинпуш*.

Свадебное покрывало на изголовье самаркандской работы (илл. 1), которое можно увидеть на выставке, с вышитыми на нем концентрическими розетками, вписанными в квадраты, является своеобразной «мандалой», представляющей устройство мироздания. Если рассматривать этот рисунок от центра к краям, то сначала в поле зрения попадают три цветочные розетки, наложенные одна на другую подобно нанизанным на мировую ось трем областям мироздания (мир богов, земля и, между ними, населенное людьми пространство). Мировая ось является одновременно и мировым древом (об этом напоминает само изображение цветка), и жертвенным алтарем, на котором было произведено первое жертвоприношение (самый маленький цветок с пятью лепестками является стилизованным изображением распластанной

Илл. / Fig. 1



Since antiquity, fabrics and items made out of them have not just been used for utilitarian purposes, but also to express important ideas, filling the spiritual world of society. Textile is like a text, and the interweaving of threads and elements of the ornament were and remain a vivid story of the organisation of the universe and mankind's place in it. Fabric and clothes were so highly valued by the ancient Iranian followers of Zoroastrianism that one of the books of the Sacred Avesta, the priestly code of Videvdat, prohibited leaving even the most insignificant piece of material on the body of dead person. Until the Muslim conquest, Zoroastrians gave their corpses naked to be devoured by predators. To indicate the smallest amount of something in the Avestan language, the expression was used "as much as a [spinning] worker would throw away", showing the extremely careful treatment of thread and fabric.

Millennia later this attitude remains the same in Central Asia. Pieces of fabric which the groom presents to his bride are a pledge of a successful fulfilment of the marriage ceremony — the skilful hands of master weavers turn these

pieces of fabric into ritual wedding clothes in the course of a day, which confirm the beginning of a new life together for the young couple. Furthermore, in the bride's house the woman herself, her mother and other female relatives prepare a set of items for the wedding: a sheet for the bed of the newly-weds (*joyshab*, *joypush*), a *bolinpush* covering for the head of the bed, a rug to perform the *joynamoz* prayer, a large *syuzani* wall-hanging, and sometimes a covering for a child's cradle. The wedding bed itself is made up of all the mattresses and clothes of the bride, on which the *ruyjo* sheet is laid, and the *bolinpush* is placed on the pillows. In some regions, a large *syuzani* is placed on the blanket which covers the couple. After the wedding rituals are complete, the embroidery is hung on the walls for a time, and then removed¹.

While at one time only white thread of plain weave was previously used for the warp of embroidery, since the second half of the 19th century any monochrome cotton fabric has been considered suitable, even black. The multi-coloured twisted silk threads are usually prepared by the women themselves. Most interesting is the pattern of the items, which is handed down the centuries from generation to generation, if not the knowledge of it — for the understanding of symbols is lost with time — then at any rate, a sort of specimen from which a constant reproduction of the bases of traditional culture takes place. It is a kind of "puzzle" which can only be deciphered by ancient pictures and texts. Among the wedding items, the brightest examples are probably the patterns put on the *bolinpush* covering for the head of the bed.

The wedding covering of Samarqand work on the head of the bed (fig. 1), which can be seen at the exhibition, with concentric rosettes sewn on it, inserted in squares, is a kind of "mandala", which represents the organisation of the universe. If one examines this drawing from the centre to the edges, then first three floral rosettes appear, put one on top of the other like the three sections of the universe (the world of gods, the earth and the space inhabited by the people between them). The world axis is at the same time the world tree (this is shown by the image of the flower) and the sacrificial altar where the first sacrifice was made (the smallest flower with five petals is a stylised depiction of a splayed human figure²). The first sacrifice "launched" the cyclical movement of the universe. The idea of this movement is conveyed by the ring which encompasses the rosettes, with the multi-coloured arrow-shaped elements pointing anti-clockwise. The ring, in its turn, is framed by another two circles with uneven edges, in the larger of which one can see a stylised round dance of serpent-tailed goddesses — women with snake's tails instead of legs. The depiction of these beings among

¹ Н. А. Кисляков, *Семья и брак у таджиков* (Москва—Ленинград, 1959), сс. 132—133; З. А. Широкова, «Декоративные вышивки таджиков верховьев Зеравшана», *История и этнография народов Средней Азии* (Душанбе, 1981), с. 130 и след.

² Н. А. Кисляков, *Family and Marriage Among the Tajiks* (Moscow—Leningrad, 1959), pp. 132—133; Z. A. Shirokova, «Decorative embroidery of the Tajiks of the upper reaches of the Zerafshan», *History and Ethnography of the Peoples of Central Asia* (Dushanbe, 1981), p. 130 onwards.

человеческой фигуры²). Первое жертвоприношение «запустило» циклическое движение вселенной. Идею этого движения передает охватывающее розетки кольцо, разноцветными стреловидными элементами указывающее на направление против часовой стрелки. Кольцо, в свою очередь, обрамляют еще две окружности с неровными краями, в большей из которых можно разглядеть стилизованный хоровод змееногих богинь, — дев со змеиными хвостами вместо ног. Изображение этих существ у греков и скифов в древности было связано с культурами плодородия.

Три цветочные розетки рисунка, окруженные тремя кольцами орнамента, вписаны в три квадрата, наложенные один на другой. Таким образом, трижды воспроизведено число «три», сакральное для многих народов. Сами квадраты, несомненно, являются указанием на четыре стороны света, в которые распространяется обитаемый людьми мир. На поле среднего квадрата нанесено изображение бегущей волны, изображение, сулящее живительную влагу, плодородие, плодовитость.

Присутствие такой «мандалы» в доме не просто символ или аллегория. Это реальное подтверждение принадлежности людей, в данном случае молодоженов, к существующему миру, изображение, потенцирующее воспроизводство этого мира. Не случайно и использование подобного покрывала во время свадебного ритуала, тесно связанного с идеей жертвы и возрождения. В качестве такой жертвы, являющейся основой воспроизводства, выступает сама невеста. Об этом свидетельствует, помимо акта соития, ее обыкновенный плач, красное по цвету крови, или белое, подобное траурному, одеяние, соблюдаемый в некоторых местностях обычай заклания перед ее ногами «заместительного» жертвенного барана возле порога дома жениха³, обведение невесты вокруг костра и многие другие детали, в числе которых — несение над головой невесты описываемого покрывала *болинпуш* перед заключением брака.

Другим знаковым предметом среди свадебных вышивок является простыня *руйджо*, на которой вышивается широкая кайма в форме арки (или буквы «П») (илл. 2). Основное поле остается свободным от вышивки. Примечательно, что сходным образом, а иногда и с точным повторением орнамента, вышивается молитвенный коврик *джойнамоз*, с тем лишь отличием, что арка на нем имеет стреловидную форму, напоминая *мехроб*, нишу в стене, указывающую направление молитвы. После совершения брачных обрядов именно в такую нишу в стене дома укладывают постельные принадлежности (илл. 3). Завешивают эту нишу, как правило, той же самой простыней *руйджо*. Если постель хранится не в нише, то торцовая часть составленной из одеял и постельного белья стопки иногда прикрывается самим молитвенным ковриком. По сообщению Р. Р. Рахимова, в предгорных районах, если жилище строго ориентировано с севера на юг, ниша соответственно делается в западной торцовой стене дома и сохраняет название *мехроб* (в противном случае ее чаще называют *ток* «арка» или *тахмон*). При совершении *намоза* дома молящиеся находятся перед тем же самым *мехробом*, в котором хранят постельные принадлежности. В противоположной, восточной торцовой стене того же помещения, непосредственно напротив *мехроба*, находится каминное отделение, также оформленное в виде стреловидной арки.

По образному выражению Р. Р. Рахимова, это каминное отделение, служащее для приготовления пищи, выступает своеобразным «женским алтарем» в таджикском доме.

Несомненно, изображение арки на простыне *руйджо*, равно как и помещение постели в *мехроб*, не является случайным совпадением. Даже сама арочная форма как вышивки на свадебной простыне и молитвенном коврике, так и архитектурной детали, подразумевает связь в первую очередь с храмовой архитектурой и обращение к сфере божественного. Недаром сасанидские зороастрийские храмы назывались *чохартак* (*чортук*) — «четыре арки, свода» (в русский язык это слово вошло в двух вариантах — «чертог» и «чердак»). Арки являются непременной деталью и мусульманской культовой архитектуры. Как же объяснить отнесение постельных принадлежностей к миру молитвы и храма?



Илл. / Fig. 2

Разрешить загадку помогает обычай, бытующий у курдов-йезидов, религиозная традиция которых сохранила архаичные черты, уводящие нас в далекое прошлое. Дело в том, что у йезидов в качестве помещений для молитв служат дома-очаги *пиров* и *шейхов*. Священным местом и, по словам Х. Омархали, «центром отправления культа» в них является стоящая у стены отдельной комнаты, в которой всегда поддерживают освещение, высокая стопка постельных принадлежностей *стер*, прикрытая светлым покрывалом (по вечерам его приподнимают), так как верят, что здесь находится покрывитель очага). Как правило, на *стер* помещают сакральные атрибуты йезидов — власяницу и глиняные «клубки»⁴. Йезиды совершают свои моления, обращаясь лицом к *стеру*. Слово «стер», вероятно, родственно авестийскому *стаириш*

⁴ Х. Омархали, *Йезидизм из глубины тысячелетий* (Санкт-Петербург, 2005), с. 98.

the Greeks and the Scythians was from ancient times connected with cults of fertility.

The three floral rosettes of the design, surrounding by three rings of the ornament inserted in three squares are placed one on top of the other. Thus, the number three, which is sacred for many peoples, is repeated three times. The squares themselves, undoubtedly, are an indication of the four corners of the world where people live. On the middle square is a depiction of a running wave, a picture which promises life-giving moisture, fertility and fruitfulness.

The presence of this “mandala” in the home is not just a symbol or allegory. It is a real confirmation of people’s attachment, in this case the newly-weds, to the existing world, an image which potentiates the reproduction of this world. It is no coincidence that the use of this covering during the marriage ritual is closely linked with ideas of sacrifice



Илл. / Fig. 3

and rebirth. The bride herself acts as this victim, as the basis of the reproduction. This is shown, along with the act of coitus, by her habitual weeping, her dress which is blood-red or white, like a mourning dress, and the custom observed in some areas of sacrificing a “substitute” lamb at her feet by the threshold to the groom’s house³, the bride being led around the fire and many other details — including putting the *bolinpush* covering on the bride’s head before the marriage is concluded.

Another important article among marriage items is the *ruyjo* sheet, on which a wide border in the form of an arc (or Cyrillic letter “П”) (fig. 2) is sewn. The main area is free of embroidery. It is notable that in a similar way, and sometimes with a precise repetition of the ornament, the *joynamoz* prayer rug is sewn, with the difference that the arc

³ Pointed out by E. G. Tsareva.

on it has an arrow-shaped form, similar to a *mehrob*, a niche in the wall indicating the direction of prayer. After the wedding rituals are completed, the bedding items are placed in this niche in the wall of the house (fig. 3). This niche is hung, as a rule, with the *ruyjo* sheet. If the bedding is not kept in the niche, then the front part consisting of blankets and sheets is sometimes covered by the prayer rug. According to R. R. Rahimov in the submountain areas, if the house faces strictly north to south, the niche is accordingly made in the western wall of the house and preserves the name of *mehrob* (otherwise it is more commonly called the *tok*, arc, or *takton*). When the *namoz* is performed, the people pray in front of the *mehrob* where the bedding is contained. In the opposite, eastern wall of the room, directly opposite the *mehrob*, the fireplace is located, also in the form of an arrow-shaped arc. In the vivid expression of R. R. Rahimov, this fireplace, which is used for cooking, serves as a kind of “female altar” in the Tajik home.

Undoubtedly, the depiction of the arc on the *ruyjo* sheet, like the placing of the bedding in the *mehrob*, is no coincidence. Even the arc form, both in the embroidery on the wedding sheet and the prayer rug, and in the architectural detail, means a link primarily with temple architecture and an appeal to the sphere of the divine. It is not for nothing that Sassanid Zoroastrian temples were called *chahartak* (*chortok*) — “four arcs, vaults” (in Russian this word exists in two variants — “chertog” (palace) and “cherdak” (attic)). The arcs are an indispensable detail in Muslim cult architecture as well. How can one explain the attribution of bedding items to the world of prayer and the temple?

Help in solving this mystery may come from a custom among the Yazid Kurds, whose religious tradition has preserved archaic features which take us into the distant past. The fact is that the Yazids use the fire houses of *pirs* and *shaykhs*. The holy place and, according to H. Omarkhali, the “Centre of direction of the cult” for them is a high pile of bedding items, called a *ster*, which is kept next to the wall of a separate room, and covered by a tight covering (it is raised in the evening, as it is believed that the protector of the house dwells here). Usually, sacred attributes of the Yazids are put on the *ster* — a hair-shirt and clay “lumps”⁴. The Yazids say their prayers facing the *ster*. The word *ster* is probably cognate with the Avestan *stairish* (“bed”) and *stareta* (“spread out”), which in its turn is used in the Avesta in the expression “spread-out bed”, which serves to describe the heavenly beds of the gods. In the Avestan hymn dedicated to the goddess of fertility Ardivisura-Anahita, spread-out beds with heads are mentioned which stand in the palaces of this goddess (Yasht 5.101–102) and in the hymn to the Goddess of happy fate Ashi, the happy life of righteous men favoured by this goddess is portrayed (Yasht 17.7–10). The second description of this is more reminiscent of a promise of heavenly bliss — researchers have on several occasions made suggestions that the lines of the Avestan hymn may have evoked the Muslim concept of heaven populated by beautiful hours:

³ On this subject see A. Mardonova, “The marriage ceremony among the Tajiks of Faizabad”, *ibid.*, p. 116.

² Указано Е. Г. Царёвой.

³ О последнем см. А. Мардонова, «Свадебное торжество у таджиков Файзабада», *ibid.*, с. 116.

(«ложе») и *старета* («расправленный, расстеленный»), которое, в свою очередь, в Авесте употребляется в выражении «расстеленное ложе», служащем для описания райских лож божеств. Так, в авестийском гимне, посвященном богине плодородия Ардвисуре-Анахите упомянуты расстеленные лежа с изголовьями, стоящие в чертогах этой богини (Яшт 5.101–102), а в гимне богине благой судьбы Аши сходным образом представлена счастливая жизнь праведников, одаряемых этой богиней (Яшт 17.7–10). Второе описание также скорее напоминает обещание райского блаженства, — неоднократно исследователями делались предположения, что строки этого авестийского гимна могли навеять мусульманские представления о рае, населенном прекрасными гуриями:

5.101–102

...У каждого протока
Дом высится прекрасный,
Сверкая сотней окон
И тысячу колонн...
А в каждом этом доме
Постеленные лежа
С красивыми подушками
Все на местах стоят...

17.7

Ты тем мужам даруешь
Богатые владенья,
Где пища изобильна,
Разостланы постели,
И множество богатств
Даешь, благая Аши...

17.9

У них стоят их лежа
Разубраны, душисты,
Подушками полны,
На ножках золотых...

17.10

Возлюбленные жены
У них сидят на лежах,
Разубранных подушками,
Красуясь позолотой
Искусных украшений,
Браслетов, ожерелий,
В серьгах четырехгранных,
Друг другу говоря:
«Когда придет хозяин,
Когда мы вкусим радость
Любви любимых тел?»

(пер. И. М. Стеблин-Каменского)

Примечательно, насколько устойчивым оказалось соотношение брачного лежа, изображение арки на котором ассоциируется с храмовым зданием и райскими вратами, с собственно райскими чертогами, снабженными «расстеленными лежами» и изголовьями. Так, даже у казахов, кочевой образ жизни которых как будто бы исключает пользование предметами мебели оседлого населения, сохраняется обычай помещения в юрту скорее ритуальной, чем обыденной кровати (как напоминания об авестийском «ложе на ножках?»), куда складывают постельные принадлежности. Что касается чертогов богов, скажем, обители уже упоминавшейся Ардвисуры-Анахиты, то авестийские гимны помещают их туда, где растет мировое древо, на ту мировую гору, откуда стекает живительный водный источник. Таким образом, замыкается круг, объединивший два предмета из комплекта свадебных вышивок — покрывало на изголовье *болинпуш* с изображением в центре оси мира, мирового дерева, и простыню *руйджо* с вышивкой в виде храмовых или райских врат.

Иллюстрации:

Илл. 1. Покрывало на изголовье вышитое *болинпуш*, 123×123 см. Самарканд, начало XX в. МАЭ РАН, № 7304. Приобретено в 2005 г. экспедицией МАЭ РАН. Основа: сатин черного цвета. Вышивка крученым шелком, шов гладь вприкреп босма; цвета: малиновый, желтый, светло-зеленый, коричневый, терракотовый, розоватый, белый. Окантовано полосой, вышитой на машинке. Рисунок: центрическая композиция из трех цветочныхрозеток, окруженных тремя кольцами, в каймовом обрамлении из трех квадратов, составляющих широкую кайму в обрамлении двух незамкнутых фистончатых узоров.

Илл. 2. Свадебная простыня *руйджо*, 250×162 см. Самарканд, конец XIX — начало XX вв. *Ibid.*, № 7304. Приобретено в 2005 г. экспедицией МАЭ РАН.

Илл. 3. Ниша для постельных принадлежностей. Маргелан, Ферганская долина.

5.101–102

...In each channel there stands a palace, well-founded, shining with a hundred windows, with a thousand columns, well-built, with ten thousand balconies, and mighty...
In each of those palaces there lies a well-laid, well-scented bed, covered with pillows...

17.7

...well-scented where the beds are spread and full of all the other riches that may be wished for. Happy the man whom thou dost attend!..

17.9

The men whom thou dost attend, O Ashi Vanguhi! have beds that stand well-spread, well-adorned, well-made, provided with cushions and with feet inlaid with gold...

17.10

The men whom thou dost attend, O Ashi Vanguhi! have their ladies that sit on their beds, waiting for them: they lie on the cushions, adorning themselves, ... with square bored ear-rings and a necklace of gold: "When will our lord come? when shall we enjoy in our bodies the joys of love?"

(translation by James Darmesteter)

It is notable how the marriage bed, where the depiction of the arc is associated with the temple building and heavenly gates, has proven to have such a durable correlation with the heavenly palaces, equipped with "spread-out beds" and heads of beds. Even the Kazakhs, whose nomadic way of life rules out the use of furniture of a settled people, preserve the custom of keeping a ritual rather than everyday bed in the yurt (like a reminder of the "bed on legs" in the Avesta?), where bedding is placed. As for the palaces of the gods, such as the dwelling-places of the above-mentioned Ardisura-Anahita, the Avestan hymns put them where the world tree grows, on the world mountain from where the life-giving spring flows. Thus, the circle is closed which unites two objects from the set of wedding items — the *bolinpush* covering of the head of the bed with a picture of the world tree in the centre of the axis of the world, and a *ruyjo* sheet with embroidery in the form of the gates of a temple or the gates of paradise.

Illustrations:

Fig. 1. *Bolinpush* covering for the head of a bed, 123×123 cm. Samarqand, beginning of the 20th century. MAE RAS, No. 7304. Acquired in 2005 by a Kunstkamera expedition. Base: black satin. Embroidery of twisted silk, smooth satin stitch, colour: crimson, yellow, light green, brown, terracotta, pink, white. Surrounded by a strip sewn on a sewing machine. Pattern: a central composition of three floral rosettes, surrounded by three rings, in a frame of three squares, forming a wide border framed by two open-ended patterns.

Fig. 2. The wedding sheet (*ruyjo*), 250×162 cm. Samarqand, end of the 19th—beginning 20th century. *Ibid.*, No. 7304. Acquired in 2005 by a Kunstkamera expedition.

Fig. 3. Niche with the bedding items. Marghelan, Ferghana Valley, 2006.



А. М. РОДЧЕНКО. «ЦВЕТНЫЕ ПЛОСКОСТИ». 1918 г., бумага, акварель, 39,5×35 см. Публикуется впервые.

Родченко Александр Михайлович, 1891–1956. Живописец, скульптор, дизайнер, фотограф. Сотрудничал с К. Малевичем и В. Татлиным, В. Маяковским, Д. Вертовым. Создатель и участник ряда известных художественных объединений и организаций, в том числе Первой рабочей группы конструктивистов Института художественной культуры, где сменил В. Кандинского на посту председателя президиума.

ALEXANDER RODCHENKO. "COLOUR PLANES". 1918, water-colour on paper, 39.5×35 cm. First publication.

Alexander M. Rodchenko, 1891–1956. Painter, sculptor, designer, photographer. He was working together with Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, Vladimir Mayakovskiy, Dziga Vertov. He was co-founder and participant of famous artistic groups and institutions, including the Working Group of Constructivists of the Institute of Artistic Culture where he followed Wassily Kandinsky as the Chairman of Presidium.

Образец ткани *икатной* шелковой *шоу*, семицветной (*хафтранг*), двусторонней (*дору*). 47,2×282 см.

Бухарский эмират, Бухара (?), XIX век. МАЭ РАН, №2916-14.

[тк. каталог 1а; 0378, 0379]

Основа: Z1 и Z2, чередуются, но не регулярно.

Плотность: 100 нитей/см. Основа узоробразующая, окрашена в технике перевязки *икат*. Цвета (7): малиновый, алый, желтый (кромки), травянисто-зеленый, бирюзовый, фиолетово-коричневый, немного белого.

Уток: Z2S, желтого цвета, слабой крутки.

Плотность: 50 прогонов/см.

Переплетение: простое прямое; фактура гладкая, хрупкая; сильный эффект шанжан.

Кромки: боковые: ширина 3 мм, на 8 нитях желтого цвета, Z1–Z3; простой поворот утка.

Рисунок: двуцветные малиново-алые круги с зеленым центром, на зеленом фоне, чередуются с парами бирюзовых ромбов.

Раппорт рисунка: 55 см.

Shoi silk panel, two-sided (*doro*), seven-coloured (*haftrang*).

47.2×282 cm. Bukhara Emirate, Bukhara (?), 19th century. MAE RAS, No. 2916-14. [тк. каталог 1а; 0378, 0379]

Warp: Z1 and Z2, alternate, not regularly. Pattern-making, dyed in *ikat* reserve technique. Density: 110 ends/cm. Colours (7): crimson, scarlet, yellow (side finish warps), grass-green, turquoise, violet-brown, some white.

Weft: Z2S, yellow, loose spin. Density: 50 shoots/cm.

Structure: tabby; very fine, smooth, crispy texture; strong shot effect.

Finish: sides: 3 mm wide; on 8 yellow warps, Z1–Z3; plain weft return.

Pattern: two-coloured (crimson and scarlet) circles with green centre, on green ground, alternate with pairs of turquoise diamonds.

Pattern repeat: 55 cm.

Образец ткани *икатной* шелковой *шоу*, семицветной (*хафтранг*), двусторонней (*дору*). 44,7×270 см. Бухарский эмират, Самарканд (?), XIX век. МАЭ РАН, №2916-23.

[тк. каталог 16; 0383, 0384, 0494]

Основа: Z1. Плотность: 66 нитей/см. Основа узоробразующая, окрашена в технике перевязки *икат*. Цвета (8): малиновый, розовый, пурпурно-красный, желтый, зеленый, темно-синий, фиолетовый, бело-розовый (розовый оттенок за счет утка).

Уток: Z2S, красного цвета, слабой крутки.

Плотность: 42 прогона/см.

Переплетение: простое прямое; фактура: гладкая, достаточно плотная.

Кромки: боковая: ширина 2 мм; на 8 крайних толстых нитях основы желтого цвета; простой поворот утка.

Рисунок: ряды взаимно дополняющих друг друга 4-листников желтого цвета и 8-конечных розеток разных цветов.

Технологический раппорт не выявлен.

Shoi silk panel, two-sided (*doro*), seven-coloured (*haftrang*). 44.7×270 cm. Bukhara Emirate, Samarqand (?), 19th century. MAE RAS, No. 2916-23.

[тк. каталог 16; 0383, 0384, 0494]

Warp: Z1. Pattern-making, dyed in *ikat* reserve technique.

Density: 85 ends/cm. Colours (8): crimson, pink, purple-red, yellow, green, dark blue, violet, pinkish-white (pinkish effect appears with red weft shot through white warp).

Weft: Z2S, red, loose spin. Density: 40–42 shoots/cm.

Structure: tabby; smooth, rather thick texture.

Finish: sides: 2 mm wide; on 8 thick yellow warps; plain weft return.

Pattern: rows of two complimentary motifs: 4-petal yellow rosettes and 8-pointed star-shaped figures of various colours.



*Ткани в этом разделе описаны Еленой Царевой

*Textiles in this section are described by Elena Tsareva



И. В. КЛЮН. «СУПРЕМАТИЗМ». 1917 г., картон, масло, 35,5×48,5 см. Публикуется впервые.

Клюн (Клюнков), Иван Васильевич, 1870/73(?)—1942/43(?). Живописец, график, скульптор. Был членом общества «Бубновый валет», группы К. Малевича «Супремус». В 1918 г. создал декорации для празднования первой годовщины октябрьской революции в Москве. В 1925 г. присоединился к группе «Четыре искусства».

IVAN KLYUN. "SUPERMATISM". 1917, oil on cardboard, 35.5×48.5 cm. First publication.

Ivan V. Klyun (Klyunkov), 1870/73(?)—1942/43(?). Painter, graphic artist, sculptor. He was member of "Jack of Diamonds" ("Bubnoviy Valet") association, of Kazimir Malevich group "Supremus". In 1918 he created decorations for the festival devoted to the 1st anniversary of October revolution in Moscow. In 1925 he became the member of "Four Arts" ("Chetyre iskusstva") artistic group.

Образец алачи икатной шелковой двусторонней (дорой) хосагии аурмони. 30×466 см. Бухарский эмират, Гиссар, Каратаг, последняя треть XIX века. МАЭ РАН, №2917-47. [тк. каталог 56; 0372–0374]

Основа: Z1, толстая, неровная. Плотность: 34 нити/см. Основа узоробразующая, окрашена в технике перевязки икат. Цвета (5): малиновый, желтый, синий, фиолетовый, смешанные тона и белый по стыкам клеток.

Уток: Z1. Цвета (4): малиновый, шафранно-желтый, синий, фиолетовый, смешанные тона и белый по стыкам клеток. Плотность: 16 пар прогонов/см.

Переплетение: прямое, полукорзиночный килим с зацепом и возвратом без изменения створа (путгардон); окрашенность утка позволяет говорить о варианте основно-уточного иката; фактура, плотная, толстая.

Кромки: простой поворот утка через крайнюю нить основы.

Рисунок: крупная четырех-цветная клетка. Технологический раппорт не выявлен.

Khosagii Aurmani alocha raw silk ikat panel, two-sided (doroi). 30×466 cm. Bukhara Emirate, Hisar, Qaratag, last third of the 19th century. MAE RAS, No. 2917-47. [тк. каталог 56; 0372–0374]

Warp: Z1, thick, uneven. Pattern-making, dyed in ikat reserve technique. Density: 34 ends/cm. Colours (5): crimson, orange-yellow, dark blue, violet, mixed shades and some white at the checked motifs' edges.

Weft: Z1. Pattern-making, dyed in ikat reserve technique Density: 16 paired shoots/cm. Colours (5): similar to warps.

Structure: half-basket weft-interlocking kilim tabby (weft return without change of shed which method makes paired wefts' shooting (putgardon); usage of dyed warps and wefts puts the panel into the warp and weft ikat group. Thick, dense texture.

Finish: sides: plain weft return over the edge warps.

Pattern: large checks in four main colours.

Образец алачи икатной шелковой двусторонней (дорой) хосагии аурмони. 30×510 см. Бухарский эмират, Гиссар, последняя треть XIX века. МАЭ РАН, №2917-103. [тк. каталог 5а; 0371, 0493]

Основа: Z1, толстая, неровная, слабой крутки. Плотность: 40 нитей/см. Основа узоробразующая, окрашена в технике перевязки икат. Цвета (4): малиновый, зеленый, желтый, фиолетовый.

Уток: Z1, красного цвета. Плотность: 26 прогонов/см.

Переплетение: простое прямое; фактура: плотная, толстая.

Кромки: простой поворот утка через крайнюю нить основы.

Рисунок: две продольные полосы с одинаковым, но по-разному окрашенным икатным рисунком. Технологический раппорт не выявлен.

Khosagii Aurmani alocha raw silk ikat panel, two-sided (doroi). 30×510 cm. Bukhara Emirate, Hisar, last third of the 19th century. MAE RAS, No. 2917-103. [тк. каталог 5а; 0371, 0493]

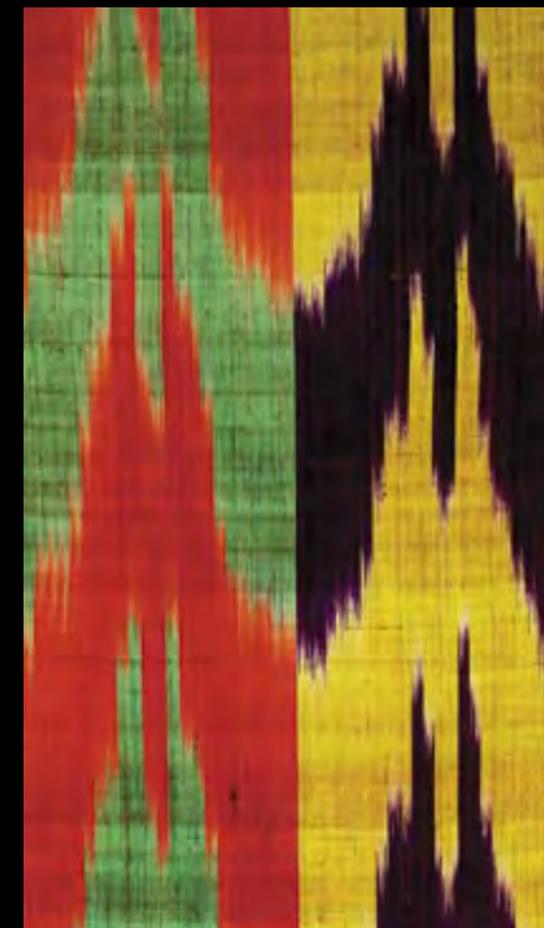
Warp: Z1, thick, uneven, loose spin. Pattern-making, dyed in ikat reserve technique. Density: 40 ends/cm. Colours (4): crimson, green, yellow, violet.

Weft : Z1, red. Density: 26 shoots/cm.

Structure: tabby; thick, dense texture.

Finish: sides: plain weft return over the edge warps.

Pattern: two rows of similar in pattern and different in colouring geometric ikat ornament.





А. Г. ЯВЛЕНСКИЙ. «ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ». 1919 г., картон, масло, 54×44 см. Публикуется впервые.

Явленский Алексей Георгиевич, 1864—1941. Живописец. Вместе с В. В. Кандинским организовал «Новое художественное общество» (Мюнхен, 1909). С 1911 по 1914 г. работал в объединении «Синий всадник». С 1915 жил в Швейцарии, а с 1922 в Германии. К этому времени сформировался его самобытный стиль — с обобщенными фигурами на грани перехода к абстракции. Мировую славу художнику принесли работы из серии «Медитации» (1933—1937).

ALEXEY VON JAWLENSKY. "PORTRET OF A LADY". 1919, oil on cardboard, 54×44 cm. First publication.

Alexey von Jawlensky, 1864—1941. Painter. In 1909 together with Wassily Kandinsky he established "New Artistic Society". In between 1911 and 1914 he was working in the association "Blue Horseman" ("Siniy Vsadnik"). Starting from 1915 he was living abroad, first in Switzerland and then (since 1922) in Germany. By that time he created his distinctive artistic style presenting generalized figures and mystical faces on the brink of abstraction. Series named "Meditation" (1933—1937) has brought him world fame.

Образец икатного семицветного (*хафтранг*) бархата шелкового *бахмал*. 33,3×420 см. Бухарский эмират, Бухара (?), последняя треть XIX века. МАЭ РАН, №2918-12. [тк. каталог 4а; 0471-0475]

Основа базовая: Z1. Плотность: 50 нитей/см. Основа ворсо-образующая: без дополнительного прядения. Плотность: 34 нити/см. Основа окрашена в технике перевязки *икат*. Высота ворса: 1 мм. Цвета (7): вишневый, малиновый, желтый, зеленый, фиолетово-синий, бело-розовый, белый (в кромке). Уток: двойные и одиночные прогоны, Z3, малинового цвета. Плотность: 12 парных (Z3×2) и 22 одиночных прогона/см. Переплетение: бархат на основе саржи 3:1.

Кромки: боковые: ширина 5 мм; саржа 3:1, белая полоска на малиновом фоне; сложный поворот утков с прокидами разной длины. Торец: две полоски простого прямого переплетения дополнительным утком белого цвета; далее полоска саржи 3:1, вишневого цвета, со следами фиксирующей обмазки.

Рисунок: крупная клетка цветов ворса. Технологический раппорт: 334(?) см.

Bakhmal velvet silk *ikat* panel, seven-coloured (*haftrang*). 33.3×420 cm. Bukhara Emirate, Bukhara, last third of the 19th century. MAE RAS, No. 2918-12. [тк. каталог 4а; 0471-0475]

Basic warp: Z1. Density: 50 ends/cm. Pile-making: no special spin. Density: 34 ends/cm. Dyed in *ikat* reserve technique. Pile height: 1 mm. Colours (7): cherry-red, crimson, gold-yellow, green, violet-blue, pink-white, white (side finish warps).

Weft: paired and single shoots, Z3, crimson. Density: 12 paired (Z3×2) and 22 single shoots/cm.

Structure: velvet on 3:1 twill.

Finish: sides: 5 mm wide; 3:1 twill, white stripe on crimson background; complicate weft return, warp floats of different length.

End: two bands of tabby, with additional white wefts band; edge finishes with 3:1 cherry colour twill; traces of warp fixing glue.

Pattern: large checks of pile colours. Pattern repeat: 334(?) cm.

Образец икатного бархата шелкового *бахмал*. 34×459 см. Бухарский эмират, Бухара, конец XIX века. МАЭ РАН, №2918-30. [тк. каталог 6а; 0484, 0491, 0492]

Основа базовая: Z1. Плотность: 48 нитей/см. Основа ворсо-образующая: без дополнительного прядения. Плотность: 32 нити/см. Основа окрашена в технике перевязки *икат*. Высота ворса: 1 мм. Цвета (4): зеленый, бело-розовый (розовый оттенок за счет утка малинового цвета), белый (кромка), малиновый.

Уток: двойные и одиночные прогоны, Z2S3, малинового цвета, нити жесткие. Плотность: 9 парных и 18 одиночных прогонов/см.

Переплетение: бархат на основе саржи 3:1.

Кромки: боковые: ширина 5 мм; саржа 3:1, малинового цвета, с белой полоской; сложный поворот утков с прокидами разной длины. Торец: саржа 3:1, малинового цвета.

Рисунок: два продольных ряда смещенных ромбов белого цвета на зеленом фоне; в торце широкая полоса малинового цвета. Раппорт: 104 см.

Bakhmal velvet silk *ikat* panel. 34×459 cm. Bukhara Emirate, Bukhara, late 19th century. MAE RAS, No. 2918-30. [тк. каталог 6а; 0484, 0491, 0492]

Warp: basic: Z1; density: 48 ends/cm. Pile-making: no special spin; density: 32 ends/cm. Dyed in *ikat* reserve technique. Pile height: 1 mm. Colours (4): green, pink-white (pinkish effect appears with crimson weft shot through white warp), white (side finish warps), crimson.

Weft: paired and single shoots, Z2S3, crimson. Density: 9 paired and 18 single shoots/cm.

Structure: velvet on 3:1 twill.

Finish: sides: 5 mm wide; 3:1 twill, crimson with white stripe; complicate weft return, warp floats of different length. End: 3:1 twill, crimson colour.

Pattern: two rows of off-set white diamonds on green background; wide crimson stripe at one end. Pattern repeat: 104 cm.





В. Ф. СТЕПАНОВА. «КОМПОЗИЦИЯ». 1920 г., бумага, акварель, 39,3×34,6 см. Публикуется впервые.

Степанова Варвара Федоровна, 1894–1958. Живописец, дизайнер, театральный художник, поэт. Супруга и соратник А. М. Родченко. Соучредитель Первой рабочей группы конструктивистов Инхука.

VARVARA STEPANOVA. "COMPOSITION". 1920, water-colour on paper, 39.3×34.6 cm. First publication.

Varvara F. Stepanova, 1894–1958. Painter, designer, theater artist, poet. Wife and companion-in-arms of Alexander Rodchenko. Co-founder of the First Working Group of Constructivists of Institute of Artistic Culture.

Образец икатного бархата шелкового бахмал.

32,8×277 см. Бухарский эмират, Бухара, вторая половина XIX века. МАЭ РАН, №2918-51. [тк. каталог 4б; 0458–0461] Основа базовая: Z1. Плотность: 55 нитей/см. Основа ворсо-образующая: без дополнительного прядения. Плотность: 35 нитей/см. Основа окрашена в технике перевязки икат. Цвета (5): вишневый, желтый, темно-голубой, зеленый, белый. Высота ворса: 1 мм. Уток: двойные и одиночные прогоны, Z3, малинового цвета. Плотность: 10 парных прогонов/см и 20 одиночных. Переплетение: бархат на основе саржи 5:1. Кромки: боковые: ширина 5 мм; саржа 5:1. Торцы обрезаны. Рисунок: цепь многоцветных ромбов с зубчатыми контурами.

Bakhmal velvet silk ikat panel. 32.8×277 cm. Bukhara Emirate, Bukhara, first half 19th century(?). MAE RAS, No. 2918-51. [тк. каталог 4б; 0458–0461] Basic warp: Z1; Density: 55 ends/cm. Pile-making: no special spin. Density: 35 ends/cm. Dyed in ikat reserve technique. Pile height: 1 mm. Colours (5): cherry, yellow, dark sky-blue, green, white. Weft: paired and single shoots, Z3, crimson. Density: 10 paired and 20 single/cm. Structure: velvet on 5:1 satin. Finish: sides: 5 mm wide; 5:1 twill. Pattern: linked multi-coloured diamonds of zig-zagged contours.

Образец икатного бархата шелкового бахмал, семицветного (хафтранг). 33×280 см. Бухарский эмират, Бухара, последняя четверть XIX века. МАЭ РАН, №2918-54. [тк. каталог 6в; 0467-0470]

Основа: Z1. Плотность: 52 нити/см. Основа окрашена в технике перевязки икат. Цвета (7): вишневый, желтый, зеленый, голубой, синий, пурпурный, белый. Уток: два прогона, Z3, малинового цвета. Плотность: 10 пар прогонов/см. Ворс: без прядения. Высота ворса: 1 мм. Цвета (7): вишневый, желтый, зеленый, голубой, синий, пурпурный, белый. Переплетение: бархат на основе саржи 3:1. Кромки: боковые: ширина 5 мм; саржа 3:1 нитями основы малинового, зеленого, белого цвета; сложный поворот утков с прокидами разной длины. Торцы обрезаны. Рисунок: ряд анималистических фигур («жуков») в ромбической сетке. Технологический раппорт: 123,5 см.

Bakhmal velvet silk ikat panel, seven-coloured (haftrang). 33×280 cm. Bukhara Emirate. Bukhara, last quarter of the 19th century. MAE RAS, No. 2918-54. [тк. каталог 6в; 0467-0470] Basic warp: Z1. Density: 52 ends/cm. Pile-making: no special spin. Density: 35 ends/cm. Dyed in ikat reserve technique. Pile height: 1 mm. Colours (7): cherry, yellow, green, sky-blue, dark blue, purple, white. Weft: paired and single shoots, Z3, crimson. Density: 10 paired and 20 single shoots/cm. Structure: velvet on 3:1 twill. Finish: sides: 5 mm wide; 3:1 twill in crimson, green, white colour; complicate weft return, warp floats of different length. Pattern: row of animalistic figures ("bugs") in a diamond lattice. Pattern repeat: 123.5 cm.





Г. А. СТЕНБЕРГ. «ЦВЕТОКОНСТРУКЦИЯ». 1919 г., дерево, масло, 39×69 см. Публикуется впервые.

Стенберг Георгий Августович, 1900–1933. График, дизайнер, театральный художник. Соучредитель и участник ряда известных художественных объединений и организаций, в том числе Первой рабочей группы конструктивистов. Участвовал в оформлении ежегодных массовых праздников советской эпохи.

GEORGIY STENBERG. "COLOURCONSTRUCTION". 1919, oil on wood, 39×69 cm. First publication.

Georgiy A. Stenberg, 1900–1933. Graphic artist, designer, theater artist. Co-founder and participant of several famous artistic groups and institutions, including the First Working Group of Constructivists. He actively took part in the decoration of annual Soviet mass festivals.

Образец икатного полушелка атлас. 57,7×322 см. Бухарский эмират, Бухара (?), конец XIX века. МАЭ РАН, №2920-22. [тк. каталог 2а; 0398--0400]

Основа: шелк, Z1. Плотность: 74 нити/см. Основа узоробразующая, окрашена в технике перевязки икат. Цвета (3): зеленый, голубой, сине-черный.

Уток: хлопок, Z1, цвета кармин. Плотность: 24 прогона/см. Переплетение: саржевое 5:1, одностороннее (атласное), фактура гладкая, с лица блестящая, с изнанки матовая, с доминирующим утком; ткань тонкая, эластичная.

Кромки: боковина: уток поворачивает в соответствии со структурой 1:5.

Рисунок: узкие голубые полосы и широкие зеленые с геометрическим сине-черным орнаментом.

Atlas semi-silk ikat panel. 57.7×322 cm. Bukhara Emirate, Bukhara (?), late 19th century. MAE RAS, No. 2920-22. [тк. каталог 2а; 0398--0400]

Warp: silk, Z1. Pattern-making, dyed in ikat reserve technique.

Density: 74 ends/cm. Colours (3): green, sky-blue, black-blue.

Weft: cotton, Z1, carmine. Density: 24 shoots/cm.

Structure: 5:1 satin, one-sided; fine, elastic. Texture: front: dominating warp, smooth, shiny; back: dominating weft.

Finish: sides: weft return according to 5:1 structure.

Pattern: narrow sky-blue stripes and wide green-ground with black-blue geometric ornament.

Образец икатного полушелка атлас, семицветный (хафтранг). 58×317 см. Бухарский эмират, Бухара (?), конец XIX века. МАЭ РАН, №2920-32. [тк. каталог 2б; 0397]

Основа: шелк, Z1, очень тонкий. Плотность: 74 нити/см.

Основа узоробразующая, окрашена в технике перевязки икат. Цвета (7): бордо, темно-розовый, золотисто-желтый, синий, пурпурный, белый.

Уток: хлопок, Z1, сильной крутки, белого цвета. Плотность: 27 прогонов/см.

Переплетение: саржевое 5:1, одностороннее (атласное), фактура гладкая, с лица блестящая, с изнанки матовая, с доминирующим утком; ткань тонкая, эластичная.

Кромки: боковина: уток поворачивает в соответствии со структурой 1:5.

Рисунок: большие разноцветные концентрические круги на золотисто-желтом фоне («согдийский стиль»).

Atlas semi-silk ikat panel, seven-coloured (haftrang).

58×317 cm. Bukhara Emirate, Bukhara (?), late 19th century. MAE RAS, No. 2920-32. [тк. каталог 2б; 0397]

Warp: silk, Z1. Pattern-making, dyed in ikat reserve technique.

Density: 74 ends/cm. Colours (7): claret, dark-rose, gold-yellow, dark blue, purple, white.

Weft: cotton, Z1, strong spin, white. Density: 27 shoots/cm.

Structure: 5:1 twill, one-sided. Texture: fine, elastic; front: dominating warp, smooth, shiny; back: dominating weft.

Finish: sides: weft return according to 1:5 structure.

Pattern: "Soghlian-style" large concentric roundels on gold-yellow background.





А. А. ЭКСТЕР. «САЛОМЕЯ». 1917 г., картон, гуашь, 67,5×43 см. Публикуется впервые.

Экстер Александра Александровна, 1882–1949. Живописец, график, дизайнер, театральный и кино художник. Училась в Киеве и Париже, где дружила с П. Пикассо, Ж. Браком, Г. Аполлинером, Ф. Маринетти. Принимала участие в изданиях русских футуристов Д. Бурлюка и В. Хлебникова. Участвовала в оформлении агитпоездов и советских массовых праздников в Киеве, балетов, фильмов, реву в Париже. С 1924 г. — во Франции.

ALEXANDRA EXTER. "SALOME". 1917, gouache on cardboard, 67.5×43 cm. First publication.

Alexandra A. Exter, 1882–1949. Painter, graphic artist, designer, theater and cinema artist. She was studying in Kiev and later in Paris, where among her friends were Pablo Picasso, Georges Braque, Guillaume Apollinaire, Filippo Marinetti. She took part in the futurist publications by David Burlyuk and Velimir Khlebnikov. After the revolution she decorated agitation trains and annual Soviet mass festivals in Kiev. In France where she emigrated in 1924 she decorated ballet, films and revues.

Образец икатного полушелка *адрас*, двустороннего (*дорой*), 59,5×359 см. Бухарский эмират, Самарканд (?), XIX век. МАЭ РАН, №2936-4. [тк. каталог 36; 0406–409]

Основа: шелк и хлопок (кромка), Z1, слабая крутка. *Плотность:* 112 нитей/см. *Основа* узоробразующая, окрашена в технике перевязки *икат*. *Цвета* (4): шафрановый, красно-оранжевый, бирюзовый, белый (кромка, хлопок).

Уток: хлопок, Z2, светло-желтого цвета, сильно уплощен.

Плотность: 17 прогонов/см. Уток просвечивает через зазоры между нитями основы и дает дополнительный высветляющий эффект.

Переплетение: простое прямое, репс. Сильное лощение; ткань жесткая, глянцево-блестящая с лицевой стороны.

Кромки: боковые: редкое переплетение, на 26 хлопковых основах белого цвета; простой поворот утка.

Рисунок: безузорные бирюзовые и орнаментированные икатные полосы.

Adras semi-silk panel, two-sided (doro). 59.5×359 cm. Bukhara Emirate, Samarqand (?), 19th century. MAE RAS, No. 2936-4. [тк. каталог 36; 0406–409]

Warp: silk and cotton (side finish), Z1, loose spin. Pattern-making, dyed in *ikat* reserve technique. *Density:* 112 ends/cm. *Colours* (4): orange-red, orange-yellow, saffron, orangered, turquoise, white (side finish warps, cotton).

Weft: cotton, Z2, light-yellow, beaten flat. *Density:* 17 shoots/cm. Weft shots in between the warps and adds light mezzotint to the colour palette.

Structure: tabby, reps. Texture: heavy glazing; non-elastic, glossy from the front.

Finish: sides: rather loose, on 26 cotton warps of white colour; plain weft return.

Pattern: non-ornamented turquoise and decorated *ikat* stripes.

Образец икатного полушелка *адрас*, двустороннего (*дорой*), семицветного (*хафтранг*), 59,5×281 см. Бухарский эмират, XIX век. МАЭ РАН, №2936-101. [тк. каталог 3; 0434–0436]

Основа: шелк и хлопок (кромка), Z1 и Z2. *Плотность:* 106 нитей/см. *Основа* узоробразующая, окрашена в технике перевязки *икат*. *Цвета* (8): малиновый, розовый, бело-розовый, золотисто-желтый, светло-зеленый, темно-зеленый, синий, белый (кромка, хлопок).

Уток: хлопок, Z1, малинового цвета. *Плотность:* 16 прогонов/см. Малиновый уток просвечивает через зазоры между нитями основы и дает дополнительный цветовой эффект.

Переплетение: простое прямое, репс. Фактура: небольшое лощение, муар; ткань блестящая с лицевой стороны.

Кромки: боковые: на 14 хлопковых основах белого цвета; простой поворот утка.

Рисунок: чередующиеся безузорные и орнаментированные мотивом «яблоко» продольные полосы.

Adras semi-silk panel, two-sided (doro), seven-coloured (haftrang). 59.5×281 cm. Bukhara Emirate, 19th century. MAE RAS, No. 2936-101. [тк. каталог 3; 0434–0436]

Warp: silk and cotton (side finish), Z1, Z2. Pattern-making, dyed in *ikat* reserve technique. *Density:* 106 threads/cm. *Colours* (8): crimson, pink, white-pink, gold-yellow, light green, dark green, dark-blue, white (cotton side finish).

Weft: cotton, Z1, crimson. *Density:* 16 shoots/cm. Weft shots in between the warps and adds pinkish mezzotint to the colour palette. *Structure:* tabby, reps. Texture: glazing, moiré effect; glossy from the front.

Finish: sides: on 14 cotton warps of white colour; plain weft return.

Pattern: alternating stripes -- non-ornamented and decorated with apples' motifs.



