

МНОГОЛИКИЙ ТУСКИЗ: К ВОПРОСУ ОБ ИКОНОГРАФИИ КАЗАХСКОГО ВЫШИТОГО КОВРА

Ж. Н. Шайгозова

Казахский национальный педагогический университет имени Абая,
Алматы, Казахстан
zanna_73@mail.ru

А. Б. Наурзбаева

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы,
Алматы, Казахстан
naurzbaeva_a@mail.ru

Л. И. Нехвядович

Алтайский государственный университет, Барнаул, Россия
lar.nex@yandex.ru

Статья подготовлена в рамках гранта Комитета науки Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан ИРН АР23488164 «Традиционное и современное искусство Казахстана в фокусе визуальных исследований: иконография, семиотика и дискурс».

Вышитое настенное панно у казахов называется «тұскиіз» (тұскілем). Им, как правило, маркировалось самое почётное место в интерьере юрты – «төр». Он был обязательным компонентом приданого невесты. Особое место тұскиіза, занимаемое им в социальном пространстве, говорит его о высоком семиотическом статусе в казахской культуре.

Очевидно, что этот статус обусловлен высоким художественно-техническим уровнем тұскиіза, репрезентирующим не только виртуозное исполнение вышитого изделия, но и способ кодирования, включая колористическое решение, в его изобразительной системе идей и смыслов. Тұскиіз хранит в себе систему визуальных кодов, изучение которых открывает смысловые аспекты картины мира казахского традиционного общества. Казахский тұскиіз и его аналоги в культурах других народов тюрко-монгольского ареала были изучены рядом исследователей, освещивших разные стороны его бытования, в том числе и в аспекте общей типологии орнаментики. Но вопрос о семиотической роли вышивки казахского тұскиіза оставался открытым.

В последние годы арт-рынок и частные коллекции Казахстана пополняются вышитыми панно, созданными мастерами казахских диаспор Монголии и Китая. Среди подобных вышитых изделий встречаются уникальные образцы со специфической иконографией, которые не обнаружены в музеиных фондах Казахстана, не зафиксированы в каталогах и не изучены специалистами.

Настоящая статья, с одной стороны, направлена на введение в научный оборот новых образцов казахских түскиізов с редко встречающимся композиционным строем, а с другой – нацелена на рассмотрение рисунка этой настенной вышивки как символического отражения представлений казахов об окружающем мире и его устройстве. Гипотезой исследования выступает мысль о том, что в иконографии казахских түскиізов, рассматриваемых как художественный текст, лежат древнейшие прототипы организации сакрального пространства, память и отголоски которых сохранились в традиционной казахской вышивке.

Ключевые слова: түскиіз, традиционный текстиль, вышивка, иконография, художественный текст, структура, композиционный строй, цвет

THE MANY FACES OF TUSKIIZ: ON THE ICONOGRAPHY OF THE KAZAKH EMBROIDERED CARPET

Zhanerke N. Shaygozova

Abai National Pedagogical University, Almaty, Republic of Kazakhstan
zanna_73@mail.ru

Almira B. Naurzbayeva

Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty, Republic of Kazakhstan
naurzbaeva_a@mail.ru

Larisa I. Nekhvyadovich

Altai State University, Barnaul, Russian Federation
lar.nex@yandex.ru

The study of Kazakh traditional embroidered wall rug “tuskiiz” in the aspect of visualism of the sacred is relevant not only from the position of developing new methodological tasks of visual research, but also from the point of view of clarifying the ornamental nature of embroidery as a graphic element of the semiosphere of this ancient product. Since the peculiarity of this traditional carpet is its functionality as a direct attribute and sign of sacredness of the elements of the Kazakh socio-cultural space, the task of studying the ways and means of their coding was actualised. In the process of the analysis, it was revealed that tuskiiz as a wall carpet in the yurt of Kazakhs, being located on the sacredly marked place assigned to it, was and remains an echo and trace of the most ancient cult spaces of almost all peoples of Central Asia. The tuskiiz discovered by the authors in private collections, produced by the Kazakhs of Mongolia, who have preserved traditional forms of craftsmanship, opened new opportunities to consider the ornamental and motif series of the embroidered carpet. As a result of this analysis, the symbolically signified meanings

of tuskiiz pictorial motifs – “tabaksha” (dish), “zhuldyz” (star), “koz” (eye), which have their mytho-ritual origins, were revealed. The analysis of the composition of the ornamental pattern of Kazakh tuskiiz revealed unique ways of coding the space of Kazakh traditional society and their informative content. Certain types of tuskiiz in their ornamental solutions represent a plan of arrangement of settlements or seating of those present at this or that khan’s forum. The symbolism of tuskiiz colouristics and its visual semantics connected with the understanding of its traditional symbolic meaning are considered. The colouristics of the carpet, at times, conveys its performing a certain socially significant function. The search for an answer to the question of embroidery on the carpet and its origins has shown that in its ornamentation the common Turkic, Turkic-Mongolian, as well as Persian motifs in its compositional, colouristic, ornamental solutions goes back to the traditional world picture of the Kazakhs. This study of tuskiiz opens the prospect of further visual research in the aspect of cross-cultural studies of carpet ornament traditions, techniques of execution and other aspects of the language of textile products in general.

Keywords: tuskiiz, traditional textile, embroidery, iconography, artistic text, structure, composition, colour

DOI 10.23951/2312-7899-2025-3-154-172

Введение

Одну из ярких и самобытных форм узоротворчества казахов представляет традиционная вышивка, квинтэссенцией которой можно назвать настенный ковёр – тускиіз. Он украшает обозримую часть юрты и является доминантой ее художественно-эстетического оформления, ощутимо выделяясь из всего полихромного интерьера кочевого жилища. Аналогичная форма настенной вышивки бытует у кыргызов – тушкииз, уйгуров – мерап йапку и др. Сохранившиеся в музеиных и частных коллекциях Казахстана образцы тускиізов выполнены на дорогостоящих тканях, преимущественно бархате, замше и др.

Традиционное название тускиіз говорит о том, что его основой был войлок (киіз). Е. В. Царева считает, что точное время перехода от войлока к ткани неизвестно: наиболее вероятно, что этот переход происходил постепенно в течение XIX века, и еще в начале XX века в быту казахов существовали параллельно как войлочные, так и сделанные на тканевой основе вышитые тускиізы [Царева, 2010, 162].

В свою очередь, этимологию термина «тускиіз» потомственная вышивальщица Т. Капкызы соотносит с выражением «түсінде ілініп тұр», что означает «висит за / над тобой», «в изголовье». Вме-

сте с тем слово «тұс» в казахском языке полисемантично и может означать цвет, внешность, поверхность, сон и даже полдень.

Предпосылкой к осмыслению түсқиіза как семиотического объекта послужила работа известного специалиста по традиционному текстилю Центральной Азии Е. В. Царевой [Царева, 2010, 162]. В этом исследовании проанализирована иконография уйгурской «мейрап یاپку», замысловатые узоры которой она соотносит с древнейшими женскими архетипами народов Евразии. Другим, не менее значимым, выступает труд П. Р. Гамзатовой [Гамзатова, 2009], рассматривающей роль восточного ковра в создании сакральных пространств. Это находит подтверждение в том, что түсқиіз прочно связан с почитаемым местом / пространством (и даже сам при детальном прочтении является своего рода сакральным пространством). Также для нашего исследования ценной оказалась работа М. Г. Кожевникова [Кожевников, 2019], в которой в контексте иеротопии рассматривается образ-парадигма Небесного храма и получает свое обоснование понятие «пространственная икона».

В анализе структурной составляющей казахского түсқиіза существенную роль сыграла работа И. В. Палагуты [Палагута, 2020] об исследовании орнамента в свете современного искусствоведения.

В нашем исследовании получили развитие некоторые положения, предложенные для дальнейшего изучения авторами статьи об орнаменте как этнознаковом коде¹. В частности, акцент сделан на изучении казахского түсқиіза в ключе визуалистики мира сакрального. Для нашего исследования непринципиален вопрос технологических особенностей вышивки (вид ткани, техника исполнения и т.д.): фокус анализа сосредоточен на образах, сюжетах, композиционных особенностях, орнаментальном строе, колорите и других моментах, составляющих семиотический аспект и художественный образ изделия. Түсқиіз рассматривается нами как художественный текст, а приёмы визуальной семиотики позволяют раскрыть глубокие смыслы культуры. Процедуры семиотической диагностики [Мелик-Гайказян 2022] как способы выяснения представлений о разграничении прошлого, настоящего и будущего в устройстве окружающего мира культуры позволяют интерпретировать бытующие формы знаков. Таким образом, подходы визуальной семиотики предоставляют способы идентифицировать, описать и интерпретировать некоторые сюжеты, образы, композиционные особен-

¹ Отмеченные положения входили в результаты исследования, изложенные нами в статье «Семиотический базис казахской культуры: орнамент как этнознаковый код», которая была опубликована в № 1 данного журнала за 2024 год.

ности тұсқиіза и обосновать его семиотический статус в казахской культуре.

В рамках настоящего исследования изучены тұсқиізы из фондов Российского этнографического музея (РЭМ), Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (МАЭ РАН, Кунсткамера), Государственного музея искусств им. А. Кастанеева (ГМИ РК), Восточно-Казахстанского областного архитектурно-этнографического природно-ландшафтного музея-заповедника (Музей-заповедник ВКО), а также частных коллекций Т. Султана, С. Баширова и др.

Тұсқиіз как художественный текст: космос, сюжет, образ

Юрта, как известно, в представлениях кочевников отражает вертикальную и горизонтальную проекции мира. Первая представляет собой союз трех уровней мироздания: высшего, срединного и нижнего. К высшему относится купол с шаныраком (конструктивный элемент, венчающий купол), срединная зона со всем убранством, нижний – порог, пол. Конструктивно зона срединного мира образуется с помощью кереге (стен). В тюркской традиции внутреннее членение юрты велось от человека, сидящего лицом на восток в особо означенном месте – төр [Толеубаев 1991, 167]. Горизонтальная проекция сочетает в себе две дуалистически означенные половины – женскую и мужскую, место у входа, центр – очаг и за ним төр (самая отдаленная противоположная двери точка). Обе проекции сходятся в одном месте – төр – самом почётном месте в юрте, это высшая культурная ценность, символ славы и богатства, место восседания старейшин и почётных гостей у всех тюрко-монгольских народов.

Этимология «төр» связана с древнетюркским торумек / тору, что означает «общество», «государство», регулирующее взаимоотношение племен, родов и отдельных людей [Толеубаев 1991, 167]. Это же место у тувинцев называется «дор» (высокое место), его может занимать только глава семьи (или могут находиться дети) и, по желанию хозяев, гости-мужчины или почётная гостья-женщина [Донгак 2012, 65]. Сакральность этого места подчёркивается устройством в дор буддийского алтаря у тувинцев (Бурган ширээзи) и монголов, а у казахов раньше на төр ставился тул – заместитель умершего в течение года после смерти, над которым производились ритуальный плач и моления [Толеубаев 1991, 167]. То есть дор / төр – место, обладающее высшей степенью сакральности.

Вдоль тёра на кереге (решётчатые стенки) казахи в ряд вышивывают тұсқиізы, которые занимают всю обозримую часть юрты.

Подобное местоположение вышивки в юрте акцентно и указывает на свою причастность к срединному миру – миру живых, называемому у казахов «жарық дүние» (сияющий мир), оно подчёркивается иконографией ковра – яркой, колоритной, орнаментальной. Структурная центрированность ковра в интерьере юрты указывает на его особую функцию, которую, согласно П. Р. Гамзатовой [Гамзатова 2009], будем считать мироустроительной, или космообразующей.

На проявление этой стержневой функции в түсқиізе должно работать все: тип орнаментации, композиционные особенности, колорит и другие аспекты, составляющие понятие художественного образа. В целях детальной конкретизации этой функции түсқиіза в первую очередь были рассмотрены типы его орнаментации. В качестве опорной выступила типология Н. Нурфеизовой, которая выделяет четыре основных типа орнаментации [Каталог 2010].

Наиболее распространены изделия, относящиеся к первому типу, здесь центральное поле обрамляется с трех сторон широким вышитым бордюром¹. Их принято называть түсқиізами П-образной формы. Они могут быть со свободным или заполненным центральным полем. П-образная форма может состоять из одного крупного бордюра² или из двух и более бордюров разной ширины, организованных друг за другом³. У таких вышивок преобладает растительный орнамент с комбинированием солярных розеток и стилизованных роговидных завитков. Последние гармонично вплетены в общую канву орнаментального повествования флористического характера. Примерами ковров со свободным полем могут служить экземпляры из фондов Музея-заповедника ВКО (№ КП48-29339; № ГИК 28-11131; № КП10-18367; № КП 10-18376 и др.). Поле таких панно составляют однотонные ткани: шёлк, бархат, вельвет, сукно (ил. 1).

У второго типа конструкция аналогична, но его отличие заключается в узком бордюре. Такой тип распространен в Восточном Казахстане и на Алтае. Яркими примерами служат түсқиізы из коллекции МАЭ РАН № 3092-16, № 7592-1 и др. Орнаментальную композицию таких ковров составляют солярные круги, стилизованные растительно-зооморфные мотивы, реже ромбовидные фигуры [Каталог 2010, 362].

¹ ГМИ РК № 8-тк; РЭМ № 13193-1; изделия из частных коллекций Т. Султана, С. Баширова и др.

² ГМИ РК № 183-тк, № 182-тк, № 155-тк и др.; Музей-заповедник ВКО КП 48-29339 и др.

³ Музей-заповедник ВКО № КП 18-20682, № КП 18-20412 и др. Вышивки с такой формой представлены в ГМИ РК: № 123-тк, № 206-тк, № 116-тк, № 180-тк, № 213-тк.

Третий тип – наиболее редкий, характеризуемый широким и полностью вышитым полем без какого-либо бордюра: МАЭ РАН № 7442-5, Музей-заповедник ВКО КП № 3-13682, ГМИ РК № 492-пр и др. (ил. 2).

Четвёртый тип составляют түскиізы «оюлы», распространённые в восточных и северо-восточных регионах Казахстана. Узоры на них выполняются в технике аппликации, и они по иконографии близки к войлочным коврам текеметам (войлочный ковёр с вваленным орнаментом) и сырмакам (войлочный ковёр из отдельных кусков войлока).

Самая распространенная П-образная форма имеет несколько вариантов заполнения центрального поля: с «пустым» полем в виде дорогостоящих бархата, велюра или узбекских тканей икат, адрас и др. (ил. 3); с несколькими вышитыми арками, соотносимые, по мнению А. А. Шевцовой [Шевцова, 2007], с иконографией персидских ворсовых ковров (ил. 4 и другие изделия из ГМИ: РК № 150-тк, № 77-тк); с вышивкой в центральном поле разнообразными крупными мотивами (ГМИ РК № 97-тк, 205-тк и др.); с помощью лоскутной техники «құрақ» (ил. 5 и другие изделия из фондов РЭМ № 13098-14, ГМИ РК № 146-тк, Музея-заповедника ВКО № КПНВ-2-1701); с помощью шкур животных (ил. 6).

В первом варианте (типе) богато вышитый бордюр сочетается с центральным полем в виде дорогой однотонной ткани без декора. Иконография такого түскиіза имеет явное сходство с молитвенными коврами – намазлык или жайнамаз. Основа их композиции – изображение михрабной арки, символизирующей идею входа (или перехода) в иную пространственную сферу [Гамзатова 2009, 223]. Следует отметить, что наличие повторяемости изображенных арок можно рассматривать как усиленную формулу знака.

Однако ряд ученых, считая бесспорно сакральным мотив арки, связывают его с доисламскими верованиями народов Центральной Азии. Л. Керимов, изучив азербайджанские молитвенные коврики, связывает этот мотив с зороастрийском культом и считает арку изображением богини Венеры, луны, солнца или других семи планет [Керимов 1959]. Л. И. Ремпель считает, что мусульманский михраб и согдийская ниша-наиск со скульптурой божества имеют очевидную связь и преемственность [Ремпель 1987, 123]. Тем самым можно утверждать, что мотив арки – один из древнейших (доисламский), и его появление на түскиізе далеко не случайное явление. Особенно рельефно его роль просматривается в свете этнографических сведений о тule (заместителе умершего в виде куклы или

болвана, наряженного в одежду усопшего), которого помещали на төр юрты, т.е. на фоне тұсқиіза. А. Т. Толебаев, приводя сведения многих дореволюционных авторов, пишет, что казахи этим турам поклонялись, оплакивали и даже кормили [Толеубаев 1991, 106–107]. Эти ритуальные действия происходили утром и вечером в течение целого года.



Ил. 1. Тұсқиіз. 1950 г. Область Жетысү.
Народный мастер У. Баисова (1900).
Фонд ГМИ РК им. А. Кастеева. № 8-тк



Ил. 2. Тұсқиіз. 1960 г. Восточный
Казахстан. Фонд ГМИ РК
им. А. Кастеева. № 492-пр



Ил. 3. Тұсқиіз. 1929 г.
Жамбылская область. Фонд ГМИ РК
им. А. Кастеева. № 179-тк



Ил. 4. Тұсқиіз. 1960 г. Восточный
Казахстан. Фонд ГМИ РК
им. А. Кастеева. № 90-тк



Ил. 5. Тұсқиіз. Середина XX в.
Алматинская область. Фонд ГМИ РК
им. А. Кастеева. № 95-тк



Ил. 6. Тұсқиіз. Конец XIX – начало
XX в. Восточный Казахстан. Народная
мастерица Б. Айсаева (1874–1944).
Фонд ГМИ РК им. А. Кастеева. № 184-тк

По нашему мнению, мотив арки на түскиізе – отголосок кодирования сакрального пространства, служившего местом молений и богослужений. Казахский вышитый ковер с одной или несколькими арками, вероятно, представляет собой след преданного забвению передвижного алтарного пространства и места моления, позже в исламской парадигме его смысл был преобразован в райские ворота. Нелишне указать, что древнейшие буддийские алтари у монголов и тувинцев до сих пор устанавливаются в самой отдалённой от противоположной двери точке в юрте. Это еще раз подтверждает, что во всех культурах тюрко-монгольского ареала изделия, подобные казахскому түскиізу, маркируют самое почётное место в юрте, куда усаживают почётных гостей либо при их отсутствии его занимает хозяин.

Особый интерес представляет иконография түскиізов, центральное поле которых украшено крупными и более мелкими розетками и ромбовидными фигурами. Первенство здесь принадлежит мотиву «табақша» («блюдо»). Мотив представляет собой розетку с вписанными в нее сложносоставными растительными узорами. Размер и количество розеток на изобразительной плоскости центрального поля варьирует, их может быть от двух до нескольких единиц (порой до 18).

Табақша на плоскости түскиіза практически всегда крупный и рассчитан на обозрение с дальнего расстояния. Несмотря на закрепившееся за этим узором название, мы склонны интерпретировать его как реликт культа солнца. В некоторых регионах Казахстана он так и называется – құн или шенбер (солнце). Смысловая нагрузка обоих названий несет в себе идеи достатка, богатства, плодородия и изобилия. В. П. Даркевич считал, что в розетке воплотилась идея о связи животворящих солнечных лучей и обильного произрастания цветов и трав на земле [Даркевич 1960, 60].

В целом богатую полихромную вышивку түскиізов с преобладающим растительным рисунком принято отожествлять с райскими садами (с исламской концепцией сада-Рая). Однако, принимая во внимание его доисламскую традицию, а также опираясь на концепцию исследователя якутской вышивки Т. П. Тишиной, думается, что в растительном характере орнаментального строя казахского түскиіза и его аналогов отражена идея страны дивной первозданной красоты с неповторимой пышной растительностью, вечнозелеными деревьями и неувядющим разнотравьем [Тишина 2005, 103], называемой у древних тюрков Жер-Су – Иер-Суб («священная вода-земля»).

По сведениям С. Касиманова [Касиманов 1969, 163], в рукописных записях А. Маргулана, хранящихся в библиотеке Академии наук РК (№ 832) отмечается, что мотив «табакша» означает рождение новой семьи, достаток. Оригинально трактуется им группа подобных мотивов: может представлять собой план поселения отдельного рода. Эта неординарная и практически не рассмотренная в аспекте орнаментальной композиционной структуры идея обусловила необходимость апеллирования к исследованиям планировочной структуры древних казахских поселений. Казахстанская исследователь Л. Р. Турганбаева [Турганбаева 2020] выделяет два основных типа поселений – временные и стационарные, которые, в свою очередь, подразделяются на локальные образования, тяготеющие к центричности, линейные образования, вытянутые вдоль водной артерии, и состоящие из локальных пространств (дисперсные образования). Композиционные особенности этих типов проявляются и в орнаментах вышитых ковров (ил. 7).



Ил. 7. Сравнительный анализ плана поселения и композиционной структуры түсқиіза

Другой популярный мотив центрального поля – ромбовидные фигуры. Таковы изделия с многократным повторением больших и малых ромбов из фондов Музея-заповедника ВКО № КП37-26235, № КП 27-23707, № КП 37-26240, № НВ6-5508, № КП 45-8233. Эти фигуры с вписанными растительными узорами композиционно могут быть расположены по горизонтальной или вертикальной оси. Сам ромб, как известно, символизирует женское начало, а также четыре стороны света и четыре природные стихии. Встречаются также экземпляры с основным мотивом жұлдыз (звезды): КП 18-20692 и др., что отсылает к небесной символике.

Авторам статьи в одной из казахстанских частных коллекций удалось обнаружить уникальный түскиіз (ил. 8, 9). Центральное поле этого ковра структурировано из разных мотивов в читаемую фигуру-композицию в виде глаза – большого ока. В казахском языке глаз / око переводится как «көз». Условно назовем этот мотив «көз» по аналогии с излюбленным приемом казахских зергеров – инкрустацией камнем центрального поля какого-либо ювелирного изделия.



Ил. 8. Түскиіз с мотивом «көз». Начало XX в. Фотография Ж.Н. Шайгозовой



Ил. 9. Мотив «көз». Начало XX в. Фотография Ж.Н. Шайгозовой

Этот экземпляр датируется началом XX века. Оформлено изделие своеобразно: неширокий бордюр выполнен из однотонной ткани и обшит отделочным швом «шатырма» (перекрещивающиеся в виде ромбов швы) и вторым узким орнаментированным бордюром. Центральное поле изделия выполнено в виде большого мотива «көз». Вокруг центрального мотива скомпоновано еще четыре меньших по размеру символических глаза. Вышивка представлена смешанным типом: синтез растительных, зооморфных и геометризированных элементов, и выполнена в ярких и сочных тонах. По сведению владельцев, түскиіз изготовлен казахами Монголии.

Другой түскиіз с мотивом «көз» также представлен в одной из частных коллекций. В центральном поле, изготовленном из крас-

ной хлопчатобумажной ткани, помещен один большой мотив «көз», но вышитый только в одном цвете – золотистом. Вокруг глаза россыпью заключены в П-образную арку разнообразные полихромные узоры. Разновременные тұсқиізы с мотивом «көз», оформленные в другом стиле, хранятся в фондах Музея-заповедника ВКО (КП48-29340, КП3-13682, КП37-26224).

Иконография мотива «көз» восходит к традициям вышивки Ирана – патех-дузи и раптадузи. В большей степени изделие родственно с одним из вариантов традиционного персидского тканного изделия – терме / термех, корнями восходящего к эпохе династии Ахеменидов (провинция Исфахан, Йезд): оно было обязательным атрибутом приданого невесты.

Что же означает этот мотив? С. Кондыбай и З. Наурзбаева мотив Солнца-ока связывают с образами одноглазых солярных героев древнетюркских и казахских мифов (цикlop Тобегоз). З. Наурзбаева указывает на то, что казахи до сих пор называют Солнце «глазом дня» [Наурзбаева 2013]. Это научное положение казахских ученых подтверждает правомерность нашей интерпретации мотива «көз» вместе с круговой розеткой (табакша-кун-шенбер) как отражения идеи солярного мифа – солнечной, божественной ипостаси.

Другой организующий принцип орнаментальной композиции тұсқиіза сходен с конструкцией «кереге». Как известно, кереге состоит из определенного числа перекрещивающихся планок, образующих ромбовидные фигуры и соединенных шарнирным способом. В некоторых тұсқиізах подобным образом в виде ромбовидных фигур построено все центральное поле изделия. Образно-символически такой принцип организации, по всей видимости, связан с символикой самого кереге как стены жилища – символической границей, отгораживающей от внешнего мира, неорганизованного пространства, хаоса.

Изделия, сочетающие вышивку и технику «құрақ», следует понимать как удвоенную защитную магию. Это подтверждается тем, что Құрақ (лоскутное полотно) изготавливалось из жыртыс – ритуальных отрезков ткани, причастных к сакральному объекту и даваемых на похоронах, свадьбах или иных семейных торжествах. Считалось, что множественность лоскутков влияет на изобилие: увеличение потомства, приумножение имущества, приплод скота и т.д. Название лоскутной техники восходит к слову «құру», имеющему в казахском языке два значения: одно – «гибель», «умирать», «пропадать», «исчезать», «уничтожаться»; другое – «создание», «создать», «составить», «строить», «соединять» [Октябрьская, Сура-

ганова 2010, 437]. С позиции взаимоисключающих семантических значений «құрак» – изготовление лоскутных изделий – символически трактуется в следующих оппозициях: хаос–гармония, разрушение–созидание, смерть–рождение, похороны–свадьба и т.д. То есть «құрак» – материальное выражение «символа баланса противоположностей» [Октябрьская, Сураганова 2010, 437].

Другая любопытная функция казахского тұскиіза как подвида восточного ковра – сакрализация пространства – связана с царским местом (трон-престол). Как отмечает П. Р. Гамзатова, ковры часто выполняют функцию престола и зачастую являются неотъемлемой частью композиции тронного комплекса [Гамзатова 2009, 228]. Одним из таких редчайших парадных тұскиізов описываемого типа является экземпляр, на котором вместо ткани в центральном поле использована шкура турецкого тигра (ил. 6; ГМИ РК 184-кт). Тигр в казахской традиционной культуре выступает в качестве сакрально-го животного, а также тотемом некоторых казахских родов и символическим атрибутом персонифицированной храбрости и др. По всей видимости, данное изделие принадлежит одному из представителей рода төре (чингизидам). По устным сообщениям известного казахстанского историка И. В. Ерофеевой, казахские ханы и султаны считали тигра своим покровителем. Эту мысль подтверждает надгробное покрывало в виде шкуры тигра второго хана Старшего жуза Жолбарыс Абдуллаұлы (Жолбарыс-хан, 1690–1740), покоящегося в Мавзолее Х. А. Ясави (город Туркестан).

Другими уникальными экземплярами, демонстрирующими функции текстильного трона-престола, являются два настенных панно XIX века, хранящиеся в коллекции Анри Мозера в Бернском историческом музее (Швейцария). Историк М. Х. Абусеитова отмечает, что первый ковер спит из бархата и шёлка [Абусеитова 2022]. Доминирующий цвет красный. Композиционно он представляет собой вытянутое в длину изделие (13 метров), разделенное на девять равных частей (арки или картуши), которые чередуются красным и темно-зеленым цветом. Три срединные части – с вышивкой золотыми нитями, у центральной – красный фон, а у двух – по бокам темный. Вышивка представляет собой достаточно сложную композицию и, по мнению Е. Оспанулы, является синтезом геометрического стиля «гирих» и растительного стиля «ислими» [Оспанулы 2021, 59]. Этот своеобразный синтез стилей несёт в себе мифосимволику единства божественного и человеческого начал – «Бога на Небе» и «Хана на Земле».

Орнаментальная композиция ханской части картуша отличается от двух соседствующих боковых: в ней на красном фоне чет-

ко просматривается орнаментальный мотив в виде многолучевой звезды, вписанной в круг. По этому кругу расположены переплетающиеся стебли, на концах которых расположены изящные трилистники. Чуть ниже в меньший круг вписана сложная крестообразная фигура, окруженная еще более мелкими извилистыми и плавными линиями-фигурами. Орнамент здесь симметричный, ажурный, филигравный. Боковые композиции также характеризуются сложным и витиеватым узором. В этих сложных узорах просматриваются трилистники, завитки и бутоны, а сама композиция, расположенная на темном фоне, смотрится четче, монументальнее. Остальные арки фриза пустые.

Второй фриз длинной в 15 метров является собой полотно красного цвета, общштое с четырёх сторон широким бордюром из роскошного бархата петролового оттенка (сине-зеленого цвета). Он условно разделен на 12 частей из красного шёлка, а ровно по центру расположена тринадцатая часть благородного зеленого цвета.

Узорная фигура центральной части, созданная в технике аппликации из золотистого шёлка и контурной тесьмы, по мнению Е. Оспанулы, изображает стилизованный «трезубец» и тибетский символ бесконечности (символ вечности, узел счастья) [Оспанулы 2021, 58]. Меньшие по размеру «трезубцы» помещены на всех остальных арках фриза. Трезубец и близкие к нему знаки – популярные мотивы в культуре многих народов мира, связанные с символикой власти (божественная власть Посейдона, Нептуна и др.; Боспорское царство, знак Рюриковичей, тамга Чингизхана).

Если вспомнить, что узел счастья «улзий» – один из значимых в монгольской культуре, то вполне понятно его появление в текстильном декоре казахских чингизидов. Сам орнамент символизирует прочность, устойчивость, богатство и счастье. Центральную часть обоих фризов – «трон» – можно рассматривать как своеобразный центр мира между Небом и Землей (как и во всех культурах), на что указывает особый акцент, сделанный вышивкой золотыми и серебряными нитями на них. Декор фризов подчёркивает статус восседавших на его фоне людей. По мнению М. Х. Абусеитовой, изделия представляют собой не только воплощение художественного мастерства, но и ценный источник для изучения административного устройства Казахского ханства [Абусеитова 2022, 43].

Количество арок указывает на количество людей, участвующих в традиционных курултаях (совещаниях). На коврах четко отражена иерархия: почётные места политической элиты в интерьере юрты (ставки хана или султана), особо отмечены вышивкой и узорной ап-

пликацией «tron» самого хана, а также места посадки нобилитета [Абусеитова 2022, 45]. Анализируемые фризы являются символами власти, что выражено сложным витиеватым орнаментом, золотом, серебром, узорной тесьмой, аппликацией и, особо следует отметить, цветом самых престижных тканей в понимании кочевников. Колористическое решение фризов, объединяющее благородный пурпурно-красный, петроловый, темно-зеленый, бирюзовый, зеленый цвета в сочетании с золотом и серебром, усиливают статусный характер изделий. Возможно, рассмотренные нами түскиізы – единственные из сохранившихся атрибутов ханской власти в виде текстильного трона-престола, представляющие собой малую часть ее многогранной кодовой системы.

Заключение

В статье были рассмотрены казахские түскиізы – вышитые ковры, изготовленные для знаковых событий. Анализ оригинальных традиционных изделий казахов в аспекте визуального языка знаковой системы сакрального в культуре подтвердил правомерность гипотезы исследования о древнейших корнях традиционной казахской вышивки. Было обнаружено, что в генезисе түскиіза особую роль играла символическая природа орнаментов пространства как проекции картины мира и ее семиотизации в аспекте отношений сакрального / профанного. Выполняя функцию оберега семейного благополучия и счастья, түскиіз был обязательным элементом приданого невесты. Нередко с целью усиления охранно-обереговой функции к нему пришивались различные фетиши: пучок перьев филина, когти животного, металлические или серебряные украшения.

В фокусе нашего изучения түскиіза – ее центральная фигура, символический язык вышивки как кодирующего пространство сакрального обнаружил малоизученный аспект этого культурного артефакта – его иконографику как вид традиционного графического языка информации, как язык визуального кодирования социально организованного пространства.

Обоснованность и достоверность предположения об аутентичности вышивки как одного из способов изображения традиционного орнаментального искусства казахов нашли свое подтверждение в процессе анализа семиосферы түскиіза. Принимая во внимание естественные процессы культурных заимствований, а также архетипические универсалии в графике орнаментов, несложно обнару-

жить их элементы в искусстве казахской вышивки. В орнаментике түсқиізов были установлены мотивы, сходные с общетюркскими, тюрко-монгольскими, а также с персидскими, что говорит о тесном культурном взаимодействии народов Центральной Азии с древнейших времен. Вместе с этим следует отметить, что казахский вышитый ковер түсқиіз своей композиционной, колористической, орнаментальной, материальной символикой, мастерством техники воссоздаёт традиционную картину мира казахов.

Проведённое исследование не претендует на исчерпанность поднимаемых вопросов. В перспективе видится актуальность визуальных исследований в аспекте кросс-культурных изучений традиций ковровых орнаментов, техники выполнения и других аспектов языка текстильных изделий в целом.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Абусеитова 2022 – Абусеитова М. Х. Казахстанское источниковедение и историография проблем диалога и сотрудничества стран Центральной Азии и Востока // Казахстанское востоковедение. 2022. № 2. С. 43–50.
- Гамзатова 2009 – Гамзатова П. Р. Восточный ковер в создании сакральных пространств // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств. М.: Индрик, 2009. С. 219–252.
- Даркевич 1960 – Даркевич В. П. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси // Советская археология. 1960. № 4. С. 56–67.
- Донгак 2012 – Донгак С. Ч. Некоторые представления тувинцев, связанные с юртой // Научное обозрение Саяно-Алтая. 2012. № 1 (3). С. 63–67.
- Касиманов 1969 – Касиманов С. Қазақ халқының кол өнері. Алматы: Қазақстан, 1969.
- Каталог 2010 – Казахское народное декоративно-прикладное искусство: каталог / Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева. Алматы: Абди Компани, 2010.
- Керимов 1959 – Керимов Л. Заметки художника-орнаменталиста // Декоративное искусство СССР. 1959. № 6. С. 19–20.
- Кожевников 2019 – Кожевников М. Г. Пространственные иконы деисиса и ангельской литургии, образ-парадигма небесного храма // ПРАЕНА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. Вып. 2 (20). С. 119–137. doi: 10.23951/2312-7899-2019-2-119-137
- Мелик-Гайказян 2022 – Мелик-Гайказян И. В. Семиотическая диагностика расщепления траекторий мечты о прошлом и мечты

- о будущем // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2022. Т. 13, № 4. doi: 10.18254/S207987840021199-7. URL: <https://history.jes.su/s207987840021199-7-1/>
- Наурзбаева 2013 – Наурзбаева З. Ж. Вечное небо казахов. Алматы: СаГА, 2013.
- Октябрьская, Сураганова 2010 – Октябрьская И. В., Сураганова З. К. Курак и жыртыс в традиционной казахской культуре // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. Новосибирск: Ин-т археологии и этнографии СО РАН, 2010. С. 435–438.
- Оспанулы 2021 – Оспанулы Е. Этнографический атлас казахского орнамента. Шымкент, 2021.
- Палагута 2020 – Палагута И. В. Орнамент как особый вид искусства // Художественная культура. 2020. № 1. С. 45–64.
- Ремпель 1987 – Ремпель Л. И. Цепь времен. Вековые образы и бродячие сюжеты в традиционном искусстве Средней Азии. Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1987. 190 с.
- Тишина 2005 – Тишина Т. П. Якутское орнаментальное искусство // Наука и техника в Якутии. 2005. № 1 (8). С. 102–110.
- Турганбаева 2020 – Турганбаева Л. Р. К проблеме изучения объемно-планировочной структуры традиционного казахского поселения // Вестник Омского университета. Сер. Исторические науки. 2020. № 3 (27). С. 104–111.
- Толеубаев 1991 – Толеубаев А. Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов (XIX - начало XX в.). Алма-Ата: Гылым, 1991. 214 с.
- Царева 2010 – Царева Е. Г. Читая тускииз // Между Туркестаном и Тибетом: салары: каталог выставки. СПб.: МАЭ РАН, 2010. С. 160–167.
- Шевцова 2007 – Шевцова А. А. Казахский народный орнамент: истоки и традиции. М.: Казахская диаспора, 2007.

REFERENCES

- Abuseitova, M. Kh. (2022). Kazakhstanskoe istochnikovedenie i istoriografiya problem dialoga i sotrudничества стран Центральной Азии и Востока [Kazakh source studies and historiography of problems of dialogue and cooperation between Central Asian and Eastern countries]. *Kazakhstanskoe vostokovedenie*, 2, 43–50.
- Darkevech, V. P. (1960). Simvoly nebesnykh svetil v ornament Drevney Rusi [Symbols of celestial bodies in the ornament of Ancient Rus]. *Sovetskaya arkheologiya*, 4, 56–67.

- Dongak, S. Ch. (2012). Nekotorye predstavleniya tuvintsev, svyazannye s yurtoj [Some Tuvan ideas related to the yurt]. *Nauchnoe obozrenie Sayano Altaya*, 1(3), 63–67.
- Gamzatova, P. R. (2009). Vostochnyy kover v sozdaniii sakral'nykh prostranstv [Oriental carpet in the creation of sacred spaces]. In *Ierotopiya. Sravnitel'nye issledovaniya sakral'nykh prostranstv* [Hierotopy. Comparative studies of sacred spaces]. (pp. 219–252). Indrik.
- Kasimanov, S. (1969). *Qazaq khalkynyn kol öneri* [Handicrafts of the Kazakh people]. Qazaqstan.
- Anon. (2010). *Kazahskoe narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo. Katalog. Gosudarstvennyy muzey iskusstva Respubliki Kazakhstan im. A. Kasteeva* [Kazakh folk decorative and applied art. Catalogue. Abilkhan Kasteev State Art Museum]. Abdi Company.
- Kerimov, L. (1959). Zametki khudozhnika-ornamentalista [Notes of an ornamental artist]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 6, 19–20.
- Kozhevnikov, M. G. (2019). Spatial icons of Deesis and angelic liturgy, image-paradigm of heavenly temple. *ПРАЭНМА. Problemy vizual'noy semiotiki – ПРАЭНМА. Journal of Visual Semiotics*, 2(20), 119–137. <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2019-2-119-137> (In Russian).
- Melik-Gaykazyan, I. V. (2022). Semioticheskaya diagnostika rasshchepleniya traektoriy mechty o proshlom i mechty o budushchem [Semiotic diagnostics of splitting trajectories of dreams about the past and dreams about the future]. *Elektronnyy nauchno-obrazovatel'nyy zhurnal „Istoriya“*, 13(4). <https://doi.org/10.18254/S207987840021199-7>
- Naurzbaeva, Z. Zh. (2013). *Vechnoe nebo kazakhov* [The eternal sky of the Kazakhs]. SaGA.
- Oktyabrskaya, I. V., & Suraganova, Z. K. (2010). Kurak i zhyrtys v traditsionnoy kazahskoy kul'ture [Kurak and zhyrtys in traditional Kazakh culture]. In *Problemy arkheologii, etnografii, antropologii Sibiri i sopredel'nykh territorij* [Problems of archeology, ethnography, anthropology of Siberia and adjacent territories] (pp. 435–438). Institute of Archaeology and Ethnography, SB RAS.
- Ospanuly, E. (2021). *Etnograficheskiy atlas kazahskogo ornamenta* [Ethnographic atlas of Kazakh ornament]. Shymkent.
- Palaguta, I. V. (2020). Ornament kak osobyy vid iskusstva [Ornament as a special kind of art]. *Khudozhestvennaya kul'tura*, 1, 45–64.
- Rempel, L. I. (1987). *Tsep' vremen. Vekovye obrazy i brodyachie syuzhety v traditsionnom iskusstve Sredney Azii* [Chain of times: Age-old images and wandering plots in the traditional art of Central Asia]. Izdatel'stvo literatury i iskusstva.

- Shevtsova, A. A. (2007). *Kazakhskiy narodnyy ornament: istoki i traditsii* [Kazakh folk ornament: Origins and traditions]. Moskovskiy fond "Kazakhskaya diaspora".
- Tishina, T. P. (2005). Yakutskoe ornamental'noe iskusstvo [Yakut ornamental art]. *Nauka i tekhnika v Yakutii*, 1(8), 102–110.
- Toleubaev, A. T. (1991). *Relikty doislamskikh verovaniy v semeynoy obryadnosti kazakhov (XIX - nach. XX v.)* [Relics of pre-Islamic beliefs in Kazakh family rituals (19th - early 20th century)]. Gylm.
- Tsareva, E. G. (2010). Chitaya tuskiz [Reading tuskiz]. In *Mezhdu Turkestanom i Tibetom: salary. Katalog vystavki* [Between Turkestan and Tibet: Salars. Exhibition Catalogue] (pp. 160–167). MAE RAN.
- Turganbaeva, L. R. (2020). K probleme izucheniya ob"emno-planovochnoy struktury traditsionnogo kazakhskogo poseleniya [On the problem of studying the volumetric-planning structure of traditional Kazakh settlements]. *Vestnik Omskogo universiteta. Seriya "Istoricheskie nauki"*, 3(27), 104–111.

Материал поступил в редакцию 15.02.2025