

*Е. Л. Кубель*

**НАРОДНЫЙ ТЕАТР МАСКАРАБОЗОВ  
В КАРАКАЛПАКИИ  
(по материалам фотоколлекции А. Л. Мелкова  
1927–1928 гг. в собрании МАЭ РАН)**

**АННОТАЦИЯ.** Александр Лаврентьевич Мелков (1887–1930) — этнограф, художник и фотограф, с именем которого связан новый этап планомерного и всестороннего этнографического изучения среднеазиатско-казахстанского региона, развернувшегося в 1920-х годах. Большая часть его творческой деятельности была связана с г. Оренбургом и Обществом изучения Казахстана, председателем этнографической секции которого он являлся. В 1927 и 1928 гг. А. Л. Мелков возглавлял Каракалпакскую этнографическую экспедицию (Каракалпакстан в эти годы административно входил в состав Казахской АССР). Результатом двухлетней полевой деятельности стали две вещевые коллекции, а также более семисот фотоотпечатков, хранящихся в собрании Музея антропологии и этнографии (Кунсткамеры) РАН. В статье рассматривается исключительно ценный источник — экспедиционные фотографии, сделанные А. Л. Мелковым, из которых выделяется группа снимков, относящихся к теме каракалпакского народного театра. Благодаря экспедиционному материалу можно охарактеризовать жанр представлений, выявить место театрального действия, гендерный и возрастной состав исполнителей, их особые костюмы, призванные вызывать у зрителя определенные эмоции. Представленный материал позволяет соотнести изображенные сценки с определенными сюжетами, широко распространенными в регионе. А. Л. Мелков зафиксировал последний этап существования традиционного народного театра в Каракалпакии, поскольку уже в 1926 г. начался процесс строительства новой, европейской каракалпакской драматургии и драматического театра.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** народный театр, маскарабозы, каракалпаки, А. Л. Мелков, фотоколлекция, Музей антропологии и этнографии (Кунсткамера).

**КУБЕЛЬ ЕЛЕНА ЛЕОНИДОВНА** — н.с., отдел этнографии народов Кавказа, Средней Азии и Казахстана, Российский этнографический музей (Россия, Санкт-Петербург)  
E-mail: elenakubel@yandex.ru

УДК 069.5:39(=575.172)

DOI 10.31250/0131-3703-2019-66-79-86

В обширной фотоколлекции Александра Лаврентьевича Мелкова (МАЭ И 1381) есть изображения выступлений артистов народного театра *маскарабозов* в Каракалпакии. Это небольшая подборка из шести фотографий, на пяти запечатлены артисты и на одной — зрители, присутствующие на представлении.

В общем объеме наследия этого замечательного этнографа (более 700 фотоотпечатков) данной теме уделено сравнительно немного внимания. Однако ее ценность, несомненно, вырастает в сравнении с общим корпусом опубликованных изображений по этой теме, которых совсем немного.

Наиболее полным исследованием народного театра в Хорезме является работа известного тюрколога А. Н. Баскакова (Баскаков 1984), написанная на основе экспедиционных поездок автора в Каракалпакию и Хорезм в 1926 и 1928–1930 гг., практически одновременно с А. Л. Мелковым. А. Н. Баскаковым были записаны песни и другие тексты каракалпакских *маскарабозов* в Чимбае и Кунграде. Но его книга, к сожалению, очень скупо иллюстрирована: в ней всего три фотографии с *маскарабозами*.

В 1936 г. состоялась экспедиция Узбекистанского НИИ искусствознания под руководством А. Л. Троицкой в Ферганскую долину для сбора материала по народному театру (Троицкая 1937). Работы велись в Фергане, Маргелане, Шарихане, Андижане, Коканде. Экспедиция собирала материал по кукольному театру, комикам (*кизикчи*), а также другим видам площадного театра, к которым относились жонглеры чашками, акробаты, фокусники, плясуны на ходулях. А. Л. Троицкая на основании собранных материалов впоследствии опубликовала чрезвычайно содержательную работу, дополненную тремя иллюстрациями (Троицкая 1948).

В 1960 г. состоялась вторая экспедиция Института искусствознания АН УзССР с целью изучения театрально-циркового и танцевального народного искусства, которая обследовала районы Хорезма и Каракалпакии. Сотрудники экспедиции, кроме опросов мастеров народного искусства, записали на магнитную ленту около 40 музыкальных комедий, рассказов и сценок, а также создали научный фильм (Абидов 1966). Из опубликованных фотоматериалов можно лишь сослаться на фотографию «Хорезмский *масхарабоз* исполняет пантомиму “Палван” 1960 г.» в работе М. Х. Кадырова (Кадыров 1985: 95).

В 1981 г. вышла небольшая статья Т. Абидова, проиллюстрированная четырьмя интересными фотографиями народных артистов, в том числе одной из Хорезма: «*Масхарабоз* из Хорезма в роли кокетливой старухи» (Абидов 1981: 47).

Слово *маскарабоз* (в каракалпакском произношении *маскарапаз*) происходит от арабского *масхара* — насмешка, шутка, маска + аффикс *боз*, обозначающий пристрастие или профессию, то есть *маскара-боз* — тот, кто шутит, насмешничает, комедиант, актер (Баскаков 1984: 32).

К началу XX в. узбекский народный театр существовал в двух разновидностях: театр актеров (*маскарабозов*, *кизикчи*) и кукольный театр (*кугурчок уйин*). Создателем, исполнителем и хранителем устной драматургии являлся актер — *маскарабоз* или *кизикчи*. В театре *маскарабозов* и *кизикчи* выделяются три школы — бухарская, ферганская и хорезмская (к которой принадлежал каракалпакский народный театр). Они отличались друг от друга репертуаром и ис-

полнительской манерой. В литературе ферганский театр принято называть театром *кизикчи*, а бухарский и хорезмский — театрами *маскарабозов* (Кадыров 1985: 85).

А. Л. Мелков на одной из фотографий запечатлел актера в маске (рис. 1). Следует отметить, что маски во время выступления в той или иной мере надевали актеры всех театральных школ региона. Однако в бухарском и ферганском театрах маски использовались более ограниченно, в основном для передачи внешности животных, птиц, а также для характеристики комического персонажа. При воплощении других сценических образов применялся грим (Кадыров 1985: 98).



Рис. 1. Выступление *маскарабозов*. Негатив, фотоотпечаток. Каракалпакская АССР, г. Чимбай. Каракалпаки. А. Л. Мелков. 1928–1929 гг. МАЭ И 1381-286

Особенностью хорезмской школы считается более широкое использование масок в театральных пантомимах, пародиях и пародийно-комедийных танцах. Маски изготавливались актерами из козьей или овечьей шкуры. Маски были как полные, закрывающие все лицо, так и полумаски, соединяющиеся с меховой шапкой *чугурма* и прикрывающие лишь глаза. Полная маска обязательно использовалась в сценке «Брадобрей» актером, исполняющим роль сына-«дурачка», с целью гротескного изображения своего персонажа (Абидов 1966: 131).

Следует отметить, что процесс постепенного сужения круга персонажей, для характеристики которых актеру, кроме особой одежды, требовалась также маска (наиболее ярко выраженный в бухарском и ферганском театрах), в 1920-е годы затронул не только территорию Средней Азии, но и фиксировался исследователями также на иранском материале. Так, Ю. Н. Марр, видевший в 1925 г. в г. Исфахане представление старой персидской комедии в масках, жанра, который, как он замечает, «начинает исчезать» (Марр 1928: 79), приводит следующее описание персонажей: «В пьесе было всего четыре персонажа, два из которых — офицер и молодая женщина (лирические герои) — без масок, и два комических персонажа — слуга (без маски, но с лицом малоподвижным “под маску”) и дряхлый, глухой, но благодушный старик с белой бородой — в маске» (Марр 1928: 79). Исследователь подчеркивает явственный момент перехода к исполнению драмы, по его выражению, «нового типа» (Марр 1928), которую он видел в г. Энзели, когда актер, исполняющий комическую роль слуги, был без маски, но мимика его лица из-за малоподвижности напоминала маску, и он всячески подчеркивал это сходство.

В репертуар хорезмских *маскарабозов* входили мимические сценки «Игра с огнем» и «Игра с бумажной лентой». Первую показывали ночью: актер во время танца выдувал изо рта снопы огня, жонглируя горящими факелами. Во второй сценке актер вытягивал несколько метров красной бумажной ленты изо рта лежащего партнера. Одежда хорезмских *маскарабозов* также была красного цвета. Все это в совокупности дало основание исследователям увидеть в представлениях отголоски древнего театра масок и культовых плясок, совершавшихся в древнем Хорезме в «домах огня» — храмах огнепоклонников (Абидов 1981: 48). Этот же автор, однако, в той же работе дает иное объяснение: «Актеры всегда были гонимы... существовали как бы вне закона. Их преследовали власти за изображение великих мира сего, их проклинали мусульманское духовенство за шутовство и изображение непристойных для правоверных действий. По велению хивинского хана комедианты всегда носили красный халат, чтобы издали все видели — идет шут» (Там же).

А. Л. Мелков побывал на представлении *маскарабозов* в Чимбае — в районе наиболее плотного проживания каракалпаков в дельте Амударьи (рис. 2). А. Н. Баскаков приводит имена некоторых известных *маскарабозов*, которые пользовались популярностью в Хиве, Хорезмской области, а также в Каракалпакии в 1920–1930-х годах. Это узбеки Бекман-гоккачи и Абыл Васинов и каракалпак Клыч-бай Артыкбаев (Баскаков 1984: 48). Кроме того, он указывает, что в большинстве крупных населенных пунктов Каракалпакии, таких как Турткуль, Беруни, Нукус, Чимбай, Кегейли и Кунград, были свои кукольники и *маскарабозы* (Баскаков 1984: 49).



Рис. 2. Зрители на выступлении народных артистов. Негатив, фотоотпечаток. Каракалпакская АССР, г. Чимбай. Каракалпаки. А. Л. Мелков. 1928–1929 гг. МАЭ И 1381-300

В литературе существует мнение, что центр искусства хорезмских *маскарабозов* во второй половине XIX — начале XX в. переместился на северный берег Амударьи в Мангитский район (современный Амударьинский р-н Каракалпакии) в связи с жесткой позицией хана Мухаммада Рахима II (1864–1910), его нежеланием видеть артистов в своей столице (Кадыров 1985: 93). Поэтому многие узбекские мастера здесь, в отдалении от ханского двора, основали свои школы *маскарабозов*, кукольников, канатоходцев, в которых обучались молодые каракалпаки. Народная память сохранила их имена, например Матжанбака (1813–1888) или Пирнияза — ийикши (1900–?), и многих других (Пирназаров 1966: 65).

Каракалпакская молодежь проводила театрализованные игры в разных районах: Чимбае, Кунграде, Ходжейли. Известно, что уже упоминавшийся Пирнияз-ийикши, а также мастер Айтбай-сары собирали вокруг себя временные самодеятельные труппы и, переодев каракалпакских юношей в татарские и русские женские платья, показывали сценические представления (Пирназаров 1966: 68).

Традиционный репертуар хорезмских *маскарабозов*, по сведениям Т. Абидова (1966: 116–118), состоял из двух циклов. Первый — *тукма* — это цикл пантомим, сценических рассказов и миниатюрных сценок, предназначенных для небольшой аудитории и исполняемых одним-двумя артистами. Второй цикл — *хатарли уйин* — исполнялся группой *маскарабозов* на больших площадях по случаю народных празднеств, гуляний и правительственных торжеств. Судя по количеству зрителей, А. Л. Мелков присутствовал именно на большом *сайле* (празднике).

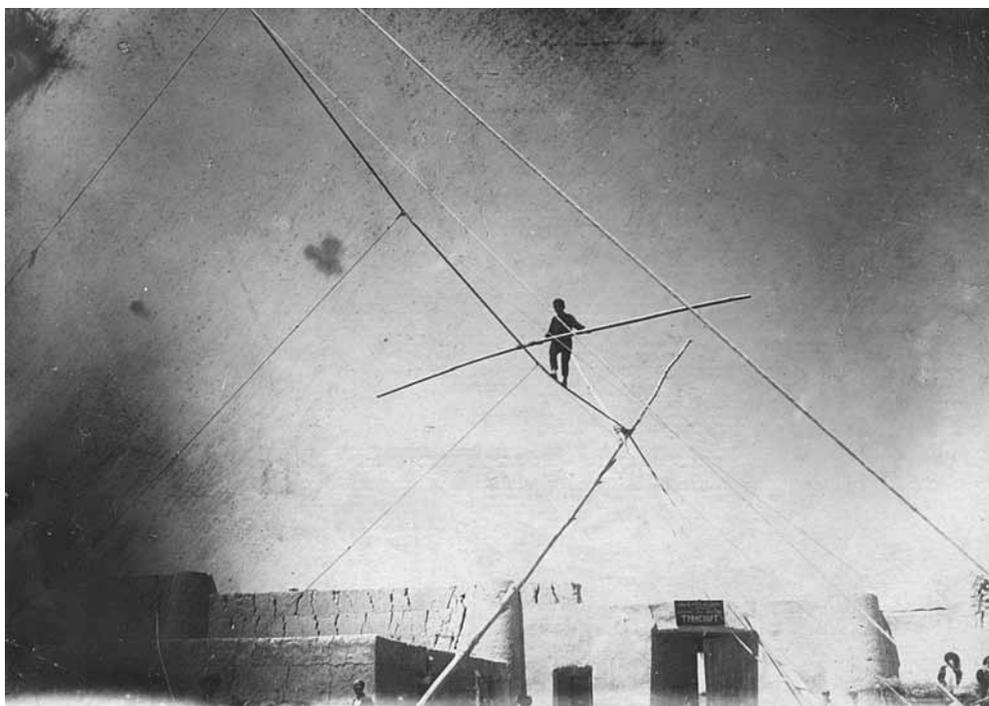


Рис. 3. Выступление канатоходца. Негатив, фотоотпечаток. Каракалпакская АССР, г. Бийбазар. Каракалпаки. А. Л. Мелков. 1928–1929 гг. МАЭ И 1381-291

Исследователи отмечали, что «от других зональных театров хорезмский театр отличался прежде всего сравнительно хорошей сохранностью цикла представлений *хатарли уйин* и наличием оригинального жанра *тукма*. Большое место в его представлениях отводилось пантомимам, изображающим животных, и картинам народной жизни» (Кадыров 1985: 97).

*Маскарабозы* Хорезма, как правило, не имели больших самостоятельных трупп и работали вместе с музыкантами, танцорами, канатоходцами. На фотографиях А. Л. Мелкова мы видим выступление канатоходца на большой площади (рис. 3), а также актера на ходулях (МАЭ И 1381-292).

В представлениях актеров большую роль играли инструментальная музыка, песня, танец, акробатика, пантомима. Актеры выходили на сценическую площадку прямо из среды зрителей, а после исполнения номера присоединялись к ним. Парики изготавливались из козьей шкуры или бараньего меха, вместо грима употреблялась сажа или мел. Режиссер народного театра обычно являлся и директором театра, нанимавшим весь коллектив. Особое внимание режиссеры уделяли репетициям. Они никогда не ставили спектакли без основательной подготовки к ним. Репетиции могли длиться неделями. Особенно продолжительной была подготовка актеров, которые выступали с акробатическими номерами, составлявшими первую часть программы. Из пьес самыми популярными были пьесы сатирической направленности, а также комические сценки из народной жизни. Известно, по крайней мере, 50 таких пьес и сенок (Пирназаров 1966: 70). Пьесы обычно длились не более часа и представляли собой вольную импровизацию на традиционную тему. Имеющиеся записи пьес,

исполнявшихся *маскарабозами*, составляют лишь канву сюжета, дополняемую различными вставками — импровизациями актеров. Комический эффект представления усиливался за счет костюмов. Актеры надевали *шогиirme* ( меховую шапку) очень большого размера и разные сапоги. Например, на одной фотографии актер наряжен в свободное платье с непомерно широкими рукавами, а на голову надет нелепый головной убор с двумя обглоданными косточками какого-то небольшого животного (МАЭ И 1381-285). Судя по всему, *маскарабоз* изображает старуху, героиню цикла небольших пьес, в которых высмеивались человеческая глупость, мелочность и жадность.

Кроме коротких пьес, в репертуаре каждого *маскарабоза* было много различных шуток, скороговорок, сатирических песенок и рассказов. Этим особенно славился знаменитый каракалпакский *маскарабоз* Клыч-бай, выступавший часто в Хиве вместе со своим другом — *маскарабозом* Абыл-Васин-оглы. Некоторые из этих текстов приводит в своей книге А. Н. Баскаков (Баскаков 1984: 38–47).

В своих фотоматериалах, посвященных теме народного театра в Каракалпакии, А. Л. Мелков зафиксировал последний этап существования этого традиционного рода деятельности. В 1926 г. началось формирование современной европейской каракалпакской драматургии и театра. Этот процесс шел довольно трудно, так как на первом этапе, примерно до 1930 г., каракалпакские режиссеры, выходцы из народной среды, не имевшие специального образования, при постановке пьес на злободневную тему пользовались привычными им художественными приемами, что выглядело неорганичным в театре европейского типа.

#### Список источников и литературы

- Абидов Т. «Хатарли уйин» — многочастное представление масхарабозов Хорезма // Театральное и хореографическое искусство Узбекистана. Ташкент: Фан, 1966. С. 116–132.
- Абидов Т. Смейтесь, земляки! // Наука и религия. 1981. № 4. С. 47–48.
- Баскаков А. Н. Народный театр Хорезма. Ташкент: Фан, 1984. 128 с.
- Кадыров М. Х. Своеобразие школ узбекского театра масхарабозов и кизикчи // Фольклорный театр народов СССР. М.: Наука, 1985. С. 87–105.
- Марр Ю. Н. Кое-что о Пехлэван кэчэле и других видах народного театра в Персии // Иран. Вып. II. Л.: АН СССР, 1928. С. 75–88.
- Пирназаров А. Режиссура в народном (площадном) театре // Вестник Каракалпакского филиала АН УзбССР. Нукус, 1966. № 4. С. 65–68.
- Троицкая А. Л. Ферганская театральная экспедиция // Советская этнография. 1937. № 1. С. 163–164.
- Троицкая А. Л. Из истории народного театра и цирка в Узбекистане // Советская этнография. 1948. № 3. С. 71–89.

**MASQARABOZ — A FOLK THEATER  
IN KARAKALPAKSTAN  
(based on the materials of A. Melkov photo collection  
from 1927–1928 in the MAE RAS)**

**ABSTRACT.** Alexander Melkov (1887–1930) was an ethnographer, an artist and a photographer whose name signifies a new phase of systematic and comprehensive ethnographic research (in 1920s) of the Central-Asian and Kazakhstan region. His creative activity was mainly associated with the town of Orenburg and the Society for Research of Kazakhstan in which he held the chairmanship. In 1927 and 1928 Melkov was at the head of the Kara-Kalpak ethnographic expedition (Kara-Kalpak administratively was a part of Kazakh ASSR). As a result of this two-year outreach activity there are two collections of different objects, and more than 700 photos (now at the Museum of anthropology and Ethnography — Kunstkamera).

This article focuses on the extremely valuable resource such as the expedition photos made by Melkov, and especially those related to the Kara-Kalpak folk theatre. Owing to these materials one can characterize the genre of performances, find out a place of a concrete theatre action, detect the gender and age composition of performers, qualify their specific costumes, etc. The explored materials give an opportunity to compare the episodes on the photos to the certain stories which were widespread in the region. Melkov managed to fix the last episode in the history of traditional folk theatre in Kara-Kalpak since already in 1926 there started the process of development of the new European Kara-Kalpak dramaturgy and drama theatre.

**KEYWORDS:** folk theater, maskaraboz, karakalpaki, A. L. Melkov, photo collection, Kunstkamera.

**ELENA L. KUBEL** — Research Fellow, Department of Ethnography of the Peoples of the Caucasus, Central Asia and Kazakhstan, The Russian Museum of Ethnography (Russia, St. Petersburg)

**E-mail:** elenakubel@yandex.ru

*Л.Ф. Попова, Е.Л. Кубель*

## **НАГРУДНИК В ДЕВИЧЬЕМ / ЖЕНСКОМ КОСТЮМЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА**

Изучение традиционного костюма народов Средней Азии и Казахстана как одного из наиболее сложных феноменов региональной культуры не теряет своей актуальности, в том числе и по причине слабой освещенности ряда аспектов его бытования. Данная работа посвящена такому компоненту девичьего и женского костюма народов Средней Азии, как нагрудник, который еще не являлся предметом специального исследования. Более того, именно вокруг этого элемента костюма в этнографической литературе сложилось поле неточностей, что можно объяснить как довольно узким кругом источников, так и спецификой исследовательских подходов. Безусловно, при общем панорамном анализе региональных особенностей костюма сложно уделить достаточное внимание его деталям. Так, О.А. Сухарева в программной статье «Опыт анализа покровов традиционной туникообразной среднеазиатской одежды...» отметила, что «у подавляющего большинства этнических и локальных групп форма ворота имела не этногенетическое, а функциональное значение: вертикальный ворот делали для кормления ребенка грудью, поэтому он был характерен для одежды женщин-матерей; у мужчин и девушек, а также у молодух до рождения первого ребенка ворот был горизонтальный» [Сухарева 1979: 81]. Ввиду обобщающего характера статьи автором была предложена преобладающая модель, которая больше применима к населению оазисов и ираноязычным горцам, в то время как девичьи платья значительной части тюркских этносов имели вертикальный ворот, который закрывался нагрудником.

Большинство авторов справедливо считают нагрудник одним из наиболее архаичных элементов тюркского костюма. Например, нагрудник в скифском девичьем и женском костюме документирован материалами Пазырыкских курганов. Как хорошо

известно, скифский субстрат сыграл весьма важную роль в культурогенезе тюркских народов Средней Азии.

С точки зрения бытования нагрудников в тюркском мире в XIX–XX вв. наиболее яркое выражение традиция их ношения получила в регионе Поволжья. В исследовательском фокусе оказались прежде всего башкирские нагрудники, которые были классифицированы и подробно описаны С.Н. Шитовой [Шитова 2006]. С.В. Романовой был рассмотрен хакасский свадебный *пого* и установлена его связь с культом богини Умай [Романова 2001: 98–100]. Задачу нашей работы мы видим в том, чтобы провести классификацию среднеазиатских нагрудников по форме, материалу и декору, а также дать общую региональную картину бытования этого элемента девичьего и женского костюма. В качестве нашего основного источника выступают богатейшие коллекции Российского этнографического музея.

Ведущим классификационным признаком для среднеазиатских нагрудников мы считаем материал — у казахов, каракалпачков и киргизов нагрудник имел текстильную основу, у туркмен и даштикипчакских узбеков он бытовал в виде металлического или бисерного украшения, изоморфного и изофункционального нагруднику из ткани.

Нагрудники из ткани можно разделить на две группы по способу ношения: одни носились на теле под платьем, другие — поверх вертикального ворота. Нагрудники первой группы бытовали в Северо-Западном Казахстане в составе девичьего костюма под термином *онгурше*. Эти предметы имели пятиугольную форму, выполнялись из дорогих престижных тканей (бархат, сукно, полушелк), декорировались галуном. Близкими аналогами казахских нательных *онгурше* являлись женские нагрудники *кокрекче* татар и башкир, у которых они считались наиболее архаичным видом нагрудников. Так, у татарок они входили в комплект смертной одежды. *Онгурше* обязательно носили вместе с воротничком-ошейником *тик жага* [Потто 1877: 167]. Данный тип нагрудника бытовал у казахов вплоть до конца 1920-х годов. Так, С.И. Руденко сообщает, что в Западном Казахстане «под сорочкой девушки местами носят нагрудную повязку *тустык*» [Руденко 1927: 30].

Нательные девичьи нагрудники были известны и северным киргизам, о чем имеется упоминание у Ч. Валиханова: «Говорят, что в прежние годы девицы носили корсеты (затягивали груди), называемые *кокузбек*. Носили также нагрудники, убранные жемчугом, монетою. Называют их *алатамак*. Все это было в старину» [Валиханов 1961: 267]. Судя по всему, названные предметы уже к середине XIX в. вышли из бытования.

Текстильные нагрудники второй группы, носившиеся поверх платья, были известны казахам, каракалпакам и киргизам. Казахские *алка* лапидарно описаны И.В. Захаровой и Р.Д. Ходжаевой — это прямоугольник с пришитыми сверху тесемками или узеньким стоячим воротником с застежкой сзади на шее, иногда со срезанными верхними и закругленными нижними углами [Захарова, Ходжаева 1964: 86]. В северном и центральном Казахстане *алка* сплошь зашивали серебряными монетами и кораллами. Этот вид нагрудников в собрании РЭМ представлен, во-первых, двумя экземплярами лопатообразной формы (один свадебный, возможно татарской работы), во-вторых, предметом в виде длинного языка с нашитым массивным металлическим украшением *онір жіек*, характерным для казахов Прикаспия и Приаралья.

Сведения письменных источников о верхних киргизских нагрудниках очень противоречивы. В 1856 г. Ч. Валиханов делает заключение о сходстве ворота девичьей и женской рубахи, а художник Кошаров в своем этнографическом альбоме фиксирует манишку с вышивкой, но по его рисунку не ясно — съемная она или нашивная [Абрамзон 1953: 154]. В собрании РЭМ имеются уникальные съемные нагрудники северных киргизов, вышитые тамбуром или швом *терскайык* — очень редким счетным швом, применявшимся на севере только для вышивки нагрудников, а на юге — наушных частей нижних женских шапочек *кеп чач*. Использование архаичного счетного шва роднит киргизские и каракалпакские нагрудники.

В культуре каракалпаков девичьи *онгирше* бытовали вплоть до начала 1930-х годов (см. фото МАЭ, колл. № 4076-178). Самый распространенный тип *онгирше* представлял собой прямоугольный кусок ткани на завязках или широкой лямке с треугольным выступом на конце. РЭМ обладает двумя редкими экземплярами

нагрудников из синей хлопчатобумажной ткани, украшенных вышивкой счетным крестом шелковыми нитками. Эти материалы и техники декора считаются у каракалпаков самыми древними. Следует обратить внимание на лунную символику в системе декора каракалпакского девичьего нагрудника, которую неожиданно можно усмотреть в треугольном выступе, иногда сделанном из другого материала, обычно красного и черного сукна (РЭМ, колл. № 7128-116). Термином *айшык* («маленькая луна») в каракалпакском языке обозначаются предметы треугольной формы выраженного апотропейного значения (текстильный треугольник на дверях юрты или на спинке мужской/детской верхней одежды). В то же время треугольник, обращенный вершиной вниз, — это знак женского начала, плодородного лона и символизирующей его луны. Именно ночное светило в каракалпакском фольклоре связано с рождением детей.

Другой вид каракалпакских нагрудников изготавливали из красного сукна домашней выделки, украшая их вышивкой разными вариантами тамбурного шва. На праздничный нагрудник девушек брачного возраста нашивали сложный набор специальных девичьих украшений: застежку *айшык*, разные виды блях *туйме*, куполообразную подвеску *онгирмоншок* и восьмеркообразную подвеску *гилтилгыш*, которые дополнялись нашитыми монетами и штампованными бляшками.

О вариативности форм каракалпакских нагрудников свидетельствует уникальный предмет из собрания РЭМ (колл. № 7128-188), ранее не отмеченный в исследовательской литературе. Предмет состоит из пары узких полос красного сукна, окантованных тесьмой зеленого цвета и украшенных хорезмийскими монетами, а также штампованными бляшками *туйме* и *бока-туйме* (каракалп. «бляха в форме лягушки»). Сакрализация образа лягушки обусловлена его связью с идеей плодородия и материнства. У каракалпаков сохранились архаичные представления о лягушке как о прародительнице мира. Орнамент *курбака* («лягушка») традиционно присутствует в вышивке праздничной одежды женщин фертильного возраста. Бляхи *бока-туйме* как оберег вплоть до 1960-х годов нашивали на спинку детской одежды [Кубель: 29].

В тексте неизданной диссертации А.С. Морозовой имеется интересное свидетельство о наличии у каракалпаков девичьего нагрудника не на текстильной основе: «В других случаях *онгур* делался без матерчатого остова: к металлической тонкой пластинке, сплошь покрытой рядом припаянных монет, подвешивались на тонких серебряных цепочках четыре ряда монет, образующих усеченный треугольник. Заканчивалось украшение цепочками и мелкими колечками» [Морозова 1956: 152]. Под этим углом зрения можно рассмотреть и туркменские материалы.

Нагрудник из металла *буков*, состоящий из ошейника (!) и нагрудной пластины, составлял яркую особенность девичьего костюма таких крупных туркменских племен, как текинцы и йомуды. Его начинали носить девушки, достигшие половой зрелости, причем в паре с наспинным украшением, что находит полную аналогию у башкир.

У тех групп туркмен, которые обитали в бассейне средней Амударьи, тяжелые металлические украшения были распространены гораздо меньше. В их культурной традиции металл был замещен бисером — девушки носили шейную полоску *гаргалык* («ошейник») и небольшой нагрудник из бисера. В качестве переходного варианта от текинской традиции к амударьинской можно считать традицию сарыков, у которых девушки носили бисерный *гаргалык*, но на спинку верхней одежды нашивали тяжелые металлические украшения. Здесь же уместно упомянуть и каракалпакский нагрудник в виде бисерной сетки на тканевой подкладке, зафиксированный в собрании РЭМ (колл. № 7128-117).

Чем ближе к верховьям Амударьи, тем большее распространение получает бисер как излюбленный материал девичьих украшений. В Байсунском р-не Сурхандарьинской обл. у узбеков-кунградов девичья бисерная шейная полоска и в настоящее время дополняется к свадьбе нагрудником из бисерной сетки. В Южном Таджикистане, как и во всем иранском мире Средней Азии, бисерный девичий ошейник был распространен повсеместно, однако бытование нагрудника не отмечено.

Суммируя изложенный материал, предлагаем предварительные выводы.

1. Нагрудник в женском костюме народов Средней Азии и Казахстана бытовал только у тюркских этносов, причем являлся достоянием определенной социально-возрастной категории, а именно — девушек, невест и молодых женщин.

2. Именно в костюме этой группы ярко проступает образ защитного доспеха, и нагрудник (иногда с наспинным украшением) вполне органично входит в этот семантический контекст. Здесь уместно привести параллель со снаряжением ловчей птицы, которое также может рассматриваться как своеобразный доспех: у птицы имелся кожаный ошейник *жага*, круглый диск-нагрудник, колпачок *тумага* («шлем») [Симаков 1998: 240–242].

3. В контексте поэтики девичества мы склонны рассматривать комплекс из шейного украшения и нагрудника также в качестве символа стеснения телесности, на которую девушка до свадьбы не имела права [Чеснов 1998: 221].

4. В этнокультурном аспекте нагрудник может быть отнесен к дифференцирующим признакам этнических/локальных культур региона, поскольку у каждого из его тюркских народов или их групп данный предмет имел выраженные своеобразные черты.

5. Девичьи/женские нагрудники народов Средней Азии и Казахстана могут быть рассмотрены и как индикаторы территориально-культурных связей региона с соседними областями. Так, у части туркмен очевидна общность с дагестанскими и поволжскими традициями, что уже было подчеркнуто Васильевой при анализе головных украшений [Васильева 1979: 200]. У казахов явственны связи с татарско-башкирской общностью, у каракалпаков и киргизов можно отметить как поволжские, так и переднеазиатские черты. Нагрудники тюркского населения бассейна Амударьи в большей или меньшей степени тяготеют к традициям иранского мира.

### **Источники и библиография**

*Абрамзон С.М.* Этнографический альбом художника П.Н. Кошарова // Сборник МАЭ. М.; Л., 1953. Т. XIV.

*Валиханов Ч.Ч.* Собрание сочинений: в 5 т. Алма-Ата, 1961. Т. 1.

*Васильева Г.П.* Головные и накосные украшения туркменок XIX — первой половины XX в. // Костюм народов Средней Азии. М., 1979.

*Захарова И.В., Ходжаева Р.Д.* Казахская национальная одежда. Алма-Ата, 1964.

*Кубель Е.Л.* Полевой дневник экспедиционной поездки в Республику Каракалпакстан 2012 г. // Научный архив РЭМ.

*Морозова А.С.* Культура домашнего быта каракалпаков в конце XIX — начале XX в.: Дис. ... канд. ист. наук. Ташкент, 1956.

*Потто В.* Из путевых заметок по степи // Военный сборник. 1877. № 11.

*Романова С.В.* Нагрудное украшение *ного* в свадебном обряде хакасов // Ювелирное искусство и материальная культура: Тез. докл. участников восьмого colloquium (11–16 октября 1999 г.). СПб., 2001.

*Руденко С.И.* Очерк быта казаков бассейна рек Уила и Сагыза // Казаки. Антропологические очерки. Л., 1927.

*Симаков Г.Н.* Соколиная охота и культ хищных птиц в Средней Азии (ритуальный и практический аспекты). СПб., 1998.

*Сухарева О.А.* Опыт анализа покровов традиционной «туникообразной» одежды в плане их истории и эволюции // Костюм народов Средней Азии. М., 1979.

*Чеснов Я.В.* Лекции по этнологии. М., 1998.

*Шитова С.Н.* Башкирские нагрудные украшения. Уфа, 2006.

### *В.А. Прищепова*

## **АМУЛЕТЫ БУХАРСКИХ ЕВРЕЕВ (по фотоколлекции Кунсткамеры)**

В отделе Центральной Азии МАЭ хранится фотоколлекция, в состав которой входят снимки амулетов бухарских евреев Самарканда.

До настоящего времени освещение культуры бухарских евреев не давало полноценного представления обо всем объеме культурного наследия этого народа. В монографии Т.Г. Емельяненко, посвященной традиционному костюму бухарских евреев, эта этноконфессиональная группа охарактеризована достаточно полно — как самобытная этнокультурная общность [Емельянен-