Gulrukhsor A. Umarova
Candidate of Art History
Head of the Department of Architecture
Polytechnic Institute of the Tajik Technical University named after M. S. Osimi
e-mail: gulum78@list.ru
ORCID: 0009-0006-2310-1893
Khujand, Tajikistan

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-153-164

SACRED MOTIFS IN TRADITIONAL TAJIK ART AS A FORM-BUILDING BASIS OF DESIGN THINKING (BASED ON CHUST SKULLCAPS)

Summary: *The article analyzes sacred motifs in traditional Tajik decorative and applied art in the context of form-building and design thinking. Ornament is examined as a design and aesthetic system in which artistic form serves as a vehicle for cosmogonic and worldview meanings. Particular attention is paid to the Chust skullcap, interpreted as an integral object of traditional design that combines functional, compositional, and sacred-symbolic characteristics. The article examines the structure of the ornament, its rhythm and symmetry, and the semiotic nature of its elements, as well as the almond-/teardrop-shaped motif as a universal archetype of birth, development, and temporal cyclicity. The study draws on comparative historical, formal compositional, and semiotic methods. The author concludes that traditional Tajik ornament can be regarded as a source of stable principles of design thinking relevant to contemporary design and art education.*

Keywords: *Tajik art; sacred symbolism; design thinking; ornament; Chust skullcap; form-building; almond-/teardrop-shaped motif.*

In the traditional art of the peoples of Central Asia, decorative and applied forms originally developed as a synthesis of utilitarian function, artistic image, and sacred meaning. The Tajik artistic tradition is characterized by a particular attitude to form as a vehicle for worldview ideas: an object serves not only as an item of everyday use but also as an element of the culture's symbolic system.

In contemporary art education and design practice, the turn to traditional forms is becoming particularly relevant. This is connected with the search for stable principles of form-building based on harmony, rhythm, and richness of meaning. In this context, traditional Tajik ornament is a valuable source for developing design thinking.

Cosmogonic Foundations of Form in Traditional Tajik Art

Ancient cosmogonic ideas, in which the world was perceived as a harmoniously organized structure, are among the key factors that shaped the ornamental system of Tajik decorative and applied art. These ideas took shape over many centuries and were closely connected with the mythological models of the universe characteristic of the cultures of Iran and Central Asia.

According to M. Eliade, traditional cultures perceive the world as a sacredly organized space in which every element is subordinate to a particular cosmic order. These ideas are reflected in artistic forms, above all in ornament, which records the idea of cosmic harmony. In Tajik decorative and applied art, the cosmogonic model of the world manifests itself in stable compositional principles: symmetry, the rhythmic repetition of motifs, and the closed structure of ornamental compositions. This organization of form reflects the idea of the world as an integral system in which natural and spiritual forces are in a state of equilibrium. The rhythm of ornamental elements symbolizes the continuity of natural cycles, while symmetry expresses the idea of cosmic order and harmony.

The cosmos was understood as a closed but endlessly repeating whole, which led to the predominance of closed forms, symmetry, and rhythmic repetition. For design, this means an orientation toward the integrity of form, in which every element is subordinate to the overall structure. In this context, ornament functions as a visual code that records ideas about time, space, and the place of humans in the universe.

Here, the ornamental structure acts not as a secondary decorative overlay but as a primary design matrix that sets the logic of the form's construction, its scale, proportions, and rhythmic organization. This approach brings traditional art closer to contemporary design methods based on systemic and modular thinking.

The cyclical nature and repetition of ornamental motifs give rise to a modular principle of form construction that is widely used in architectural and product design. The ornamental cell functions as a basic design element that can be scaled, transformed, and reproduced in variations without losing the integrity of the composition. Traditional forms thus offer a prototype of the parametric approach, in which a single structural code determines a multitude of plastic treatments.

Symmetry and axial organization, rooted in the cosmogonic model of the world, are directly reflected in the composition of design objects, from architectural volumes to works of decorative and applied art. These principles ensure the visual stability of form and its psychological legibility, which corresponds to the fundamental tasks of design as a discipline aimed at creating a harmonious and functionally sound environment.

The relationship between form and meaning is of particular importance. In traditional Tajik art, form-building is inseparable from semantics: each element of the ornament carries a symbolic load, correlating with ideas about order, time, and the structure of the universe.

Ornament as a Design System

Current research in design theory confirms that the principles of form-building developed in traditional cultures can be regarded as early forms of design thinking. According to T. Maldonado, design is not only a technological process of making objects but also a system of cultural codes that reflect a society's worldview. In this context, traditional forms of decorative and applied art acquire particular value as a source of stable models for organizing form.

Ornament holds a special place in the artistic culture of Central Asia, performing not only a decorative but also a semantic function. As Yu. M. Lotman noted, ornamental structures can be regarded as a special form of visual language through which a culture transmits symbolic meanings and value orientations.

Geometric structures ensure the constructive stability of the composition, plant motifs give the form dynamism and plasticity, and symmetry creates a sense of visual balance. This approach corresponds to the basic principles of design thinking, which seeks to harmonize form and function.

The Chust Skullcap as an Object of Traditional Design

The Chust skullcap is a characteristic example of an object in which the traditional principles of design are realized in finished form. The Chust type of skullcap emerged within the craft traditions of the Fergana Valley and became widespread, including in Tajik dress culture. Its consideration in the context of Tajik art therefore requires attention to shared regional cultural traditions. The skullcap's construction is simple and functional, yet its ornamental organization is highly saturated with symbolism.

In a classical Chust skullcap, the crown is generally organized through fourfold symmetry: repeated almond- or pepper-shaped motifs are arranged around the centre, while an ornamental band along the edge completes the composition.

The skullcap thus acts as an object-spatial model in which form, function, and symbolism are united into a single whole. The tyubeteika is an important men's or women's national headdress whose name derives from the word "tyube," meaning "top, summit." Since ancient times, the skullcap has been one of the main types of headwear in Central Asia.

The Tajik name for these headdresses is "tuppi" or "kalpok." The custom of wearing a skullcap developed under the influence of local cultural traditions, everyday etiquette, and religious practices. Covering the head, however, should not be described as a universal religious obligation for all Muslims.

Our ancestors used skullcaps in remarkably diverse ways: they were not only an element of the



Fig. 1. Chust skullcap with fourfold repetition of the stylized kalampir motif.

national costume for men and an adornment of women's costume but also performed a wide variety of functions. The skullcap served not merely as an additional item of clothing; it also protected its owner's head from the sun very well. The cotton fabric from which skullcaps were made not only helped prevent sunstroke but also provided good ventilation for the head and hair.

References to headdresses resembling skullcaps appear in historical documents of the 15th–16th centuries. Museum collections hold examples of embroidered skullcaps dating from the mid-19th century. In the past, a skullcap could tell a great deal about its owner. By reading the pattern embroidered on it, one could easily determine the owner's occupation and place of origin. Today, however, not everyone reflects on the messages hidden in the patterns of the duppi, although every curve, design, and line carries a deep meaning and mystery. Entire legends and traditions about skullcaps have survived among the people to this day.

According to tradition, the four flowers on the top of the skullcap protect a man's health from all four sides, while the sixteen flowers along the edge express the wish to have a large and close-knit family, "to have sixteen children." This can be clearly seen in one of the most common classic men's skullcaps. These duppi originate from the Fergana Valley but have become popular throughout the country.

These skullcaps are characterized by a contrasting combination of a white pattern in the form of four kalampir pepper pods against a black background. The flowers embroidered in white silk on a dark background served, as it were, as an expression of the purity of a man's soul and heart. It cannot be stated unequivocally, however, that this headdress depicts a plant. Some researchers see in it echoes of cosmic ideas that have come down from ancient times.

Thus, all the decorative elements of the skullcap (color, line, and the symbolic ornamental sign) carry an important semantic load, often connected with such universal concepts as life and death, light and darkness, earth and sky, good and evil. The most common skullcaps in Central Asia, the Chusti (named after the town of Chust in the Fergana Valley), are square in shape and distinguished by the simplicity and delicacy of their white silk embroidery on a black background. Such a skullcap is practical not only in shape but also in its blackand-white coloring: it can be worn on days of joy and on days of sorrow.

The coloring of the plant motifs in the embroidery conveys the hues of the floral and leafy parts of the pattern. The details inside the flowers were elaborated with particular care. Craftswomen depicted plants that, in addition to their decorative significance, had healing properties and were used to treat various ailments.

Common floral motifs include the rose, iris, carnation, tulip, cockscomb, apple blossom, and others; among fruits, there are depictions of the pomegranate, cherry and sweet cherry, almond, pepper, and others. For example, the flower of the sweet almond, "bodom," was believed to represent a three-month-old human embryo.

Plant patterns were often enlivened with images of bright, colorful birds. Birds could also form the main pattern of an ornamental motif. These are mainly images of the pheasant, the rooster, and the nightingale, "bulbul." The bird figures are rendered brightly and decoratively; they are organic and stylistically consistent with the ornament.

Zoomorphic motifs include symbolic images, such as the motif of horns, which personify strength, courage, and protection. The ram's horn motif appears as a row of double spirals in a border or as rows of leaves in edging. In the "ram's horns" pattern, especially in its spiral variant, scholars also see the ancient cosmological motif of the spiral, symbolizing the universe and eternal motion. The image of a writhing snake is common in skullcap ornament. It may be assumed that the belief in the magical power of the snake was



Fig. 2. Stylized teardrop-shaped kalampir motif in Chust skullcap embroidery.



Fig. 3. Variations of vegetal ornament on Chust skullcaps.

connected with a snake cult that existed in the past, traces of which can be found to this day. The snake, "ilon," was credited with many positive functions. It was considered the guardian of the home, the family, wealth, livestock, grain, treasures, and so on. It was also revered as the patroness of women and children, especially newborns. According to mythological tradition, the "ilon izi" ("snake's trail") pattern, widespread in embroidery, also served as a protective amulet.

Skullcaps are embroidered with images of the mountain goat, the scorpion, and an animal resembling a leopard. Images of animal paws or bird tracks are common. Animal tracks signify the way to water and therefore to life.

The richness of skullcap patterns is also achieved through color. The following colors and shades were used: "ok," white; "kora," black; "och kuk," light blue; "tuk kuk," dark blue; "sausan," violet; "zeinobi," warm green; "tutaki," cool green, parrot green ("tuti" means parrot); "sarik," yellow; "pushti," dark crimson; and "shol," red.

An integral part of the skullcap's decoration is the braid, "zhiyak" (in some places "zekh" or "sheroza"), which as a rule frames the skullcap and, as it were, protects its owner from evil forces. The braid is decorated with one or two repeating motifs. In some cases, an additional color rhythm is created by rendering two related motifs in different colors.

The edge of the skullcap is also trimmed with a narrow strip of black velvet or satin. In this case, the ornament of the band continues the ornament of the crown. Patterns embroidered on the braid in gold and silver thread, "zekhi kurta," indicated the high status of the skullcap's owner or the sacred nature of the occasion on which it was worn. While men's skullcaps are sewn from black satin or velvet, women's skullcaps are made of silk, velvet, and brocade.

The patterns were worked in silk dyed the required color with natural dyes. The items were often given a round or square shape, but there are also conical, hemispherical, and even flat skullcaps. The historical forms of the duppi derive from a pointed skullcap that was worn under a turban.

Especially gifted women artists, pattern drawers called "chizmakash," worked on the embroidery designs. The patterns were drawn directly onto the prepared fabric in ink, usually with a finely sharpened reed shaped like a pencil, the "kalam." If the fabric was dark, the patterns were applied with a solution of yellow paint slightly thickened with sugar. In addition to the sharpened reed, ordinary steel pens were used. The craftswomen's striving for beauty and perfection raised their work from a craft to high art. The technology of making skullcaps itself comprises 16 stages, all of which are carried out by women; only at the final stages, when the skullcap is given its traditional shape, do men join in, since pressing requires great physical effort.

The small pattern and the ornament of the skullcap are embroidered separately: first the top, then the edge. A cotton lining is sewn onto the embroidered parts of the future skullcap. To give the skullcap a firm shape, its bottom is quilted with rows of stitching, and paper cords soaked in glue are inserted between the rows. The same gluesoaked paper is inserted between the outer and lining fabrics. In this way, skullcaps keep their shape and serve their owner for a long time.



Fig. 4. Fourfold symmetry and rhythmic organization of a Chust skullcap.

Skullcaps differ by region in shape, ornament, and signs of artistic symbolism. The creation of a particular type of skullcap in a given region was influenced not only by natural conditions and the ethnic composition of the population but also by the region's historically established artistic traditions and the overall level of development of its artistic culture.

The earliest skullcaps originated in the cities of the Fergana Valley: Chust, Margilan, Kokand, and Andijan. In Tashkent, most women's skullcaps were embroidered in solid cross-stitch, "iroki," in which floral motifs on a white embroidered ground predominated.

In Surkhandarya and Kashkadarya, round and conical skullcaps were embroidered with sharply contrasting silk threads. In Bukhara, they are sewn from expensive velvet and decorated with gold relief embroidery.

The women's Andijan skullcap is embroidered in the "iroki" style, in dense cross-stitch or satin stitch, with apricot and pomegranate blossoms and rose bushes on a white ground. The serpentine criss-cross path is the traditional "ilon izi" ("snake's trail"), an amulet against evil forces. Such skullcaps are worn by young girls. The name of the city where they are made is added to the names of skullcaps: "Chust duppi," "Margilon duppi," "Shakhrisabz duppi," and so on. A person's headdress made it easy to tell which locality he or she came from. Men especially valued the skullcap, since it was an integral part of the Tajik national costume.

The tradition of making and wearing skullcaps continues in Tajikistan today. Men's and women's headdresses vary by region, age, function, shape, and ornamentation. Some examples are carefully preserved within families and passed down to later generations; skullcaps may also be given as gifts on festive occasions.

The Almond-Shaped Motif and Its Symbolic Interpretations

A prominent feature of the Chust skullcap is a stylized teardrop-shaped motif, commonly referred to as kalampir (pepper), which may resemble the bodom (almond) motif in outline. These names should not be treated as interchangeable: their identification depends on local traditions and the particular design. The fourfold repetition of this motif establishes the rhythm and symmetry of the crown. In some folk interpretations, it is associated with protective meanings. Suggested associations with the emergence and renewal of life should be treated as possible symbolic readings rather than established universal meanings. In design practice, the organization of the ornamental form itself—its modularity, proportions, rhythm, and compositional coherence—is of particular interest.

The classical Chust skullcap is characterized by four repetitions of the stylized kalampir motif on the crown and a rhythmically organized border around the band. Traditional interpretations may associate these elements with protective and auspicious meanings. Any specific interpretation, however, should be considered in relation to the provenance of the example and ethnographic evidence.

Conclusion

The sacred motifs of traditional Tajik art are not only an element of cultural heritage but also an important source of form-building principles relevant to contemporary design culture. The Chust skullcap, viewed as an object of traditional design, demonstrates integrity of form based on the synthesis of function, composition, and symbolism.

Almond- and pepper-shaped motifs, together with the rhythmic structure of the ornament, demonstrate the interaction between artistic form and culturally situated symbolic interpretations. Their analysis makes it possible to regard traditional headdresses as a source of compositional principles relevant to contemporary design.

REFERENCES

1. Akimov, A. I. (1987) Ornament narodov Tsentral'noi Azii [Ornament of the Peoples of Central Asia]. Tashkent: Fan. [In Russian].
2. Braginskii, I. S. (1983) Tadzhikskaya narodnaya kul'tura [Tajik Folk Culture]. Dushanbe: Irfon. [In Russian].
3. Gropius, W. (1985) Granitsy arkhitektury [Scope of Total Architecture]. Moscow: Stroiizdat. [In Russian].
4. Lotman, Yu. M. (2000) Semiotika kul'tury i ponyatie teksta [The Semiotics of Culture and the Concept of Text]. St. Petersburg: Iskusstvo. [In Russian].
5. Panofsky, E. (2009) Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva [Meaning in the Visual Arts]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt. [In Russian].
6. Papanek, V. (2012) Dizain dlya real'nogo mira [Design for the Real World]. Moscow: Studiya Artemiya Lebedeva. [In Russian].
7. Tolstov, S. P. (1962) Drevnyaya kul'tura narodov Srednei Azii [The Ancient Culture of the Peoples of Central Asia]. Moscow: Izdatel'stvo AN SSSR. [In Russian].
8. Eliade, M. (1994) Svyashchennoe i mirskoe [The Sacred and the Profane]. Moscow: Izdatel'stvo MGU. [In Russian].
9. Jung, C. G. (1991) Arkhetip i simvol [Archetype and Symbol]. Moscow: Renessans. [In Russian].
10. Maldonado, T. (1972) Design, Nature and Revolution. New York: Harper & Row.
11. Dormer, P. (1990) The Meanings of Modern Design. London: Thames & Hudson.

Гульрухсор Абдусаломовна Умарова
кандидат искусствоведения
заведующий кафедрой архитектуры
Политехнического института
Таджикского технического университета им. М. С. Осими
e-mail: gulum78@list.ru
ORCID: 0009-0006-2310-1893
Худжанд, Таджикистан

DOI: 10.36340/2071-6818-2026-22-6-153-164

САКРАЛЬНЫЕ МОТИВЫ ТРАДИЦИОННОГО ТАДЖИКСКОГО ИСКУССТВА КАК ОСНОВА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПРОЕКТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ ЧУСТСКИХ ТЮБЕТЕЕК)

Аннотация: *Статья посвящена анализу сакральных мотивов традиционного таджикского декоративно- прикладного искусства в контексте формообразования и дизайн-мышления. Рассматривается орнамент как проектно-эстетическая система, в которой художественная форма выступает носителем космогонических и мировоззренческих смыслов. Особое внимание уделяется чустской тюбетейке, интерпретируемой как целостный объект традиционного дизайна, объединяющий функциональные, композиционные и сакрально-символические характеристики. Анализируются структура орнамента, ритмика, симметрия и знаковая природа элементов, а также миндалевидный/каплевидный мотив как универсальный архетип рождения, развития и временной цикличности. Методологической основой исследования являются сравнительно-исторический, формально-композиционный и семиотический методы. Делается вывод о том, что традиционный таджикский орнамент может рассматриваться как источник устойчивых принципов проектного мышления, актуальных для современного дизайна и художественного образования.*

Ключевые слова: *таджикское искусство; сакральная символика; дизайн-мышление; орнамент; чустская тюбетейка; формообразование; миндалевидный/каплевидный мотив.*

В традиционном искусстве народов Центральной Азии декоративно-прикладные формы изначально формировались как синтез утилитарной функции, художественного образа и сакрального смысла. Для таджикской художественной традиции характерно особое отношение к форме как к носителю мировоззренческих представлений, где предмет выступает не только объектом быта, но и элементом символической системы культуры.

В условиях современного художественного образования и дизайн-практики обращение к традиционным формам приобретает особую актуальность. Это связано с поиском устойчивых принципов формообразования, основанных на гармонии, ритме и смысловой насыщенности. В данном контексте традиционный таджикский орнамент представляет собой ценный источник формирования проектного мышления.

Космогонические основания формы в традиционном таджикском искусстве

Одним из ключевых факторов формирования орнаментальной системы таджикского декоративно-прикладного искусства являются древние космогонические представления, в которых мир воспринимался как гармонично организованная структура. Подобные представления формировались на протяжении многих столетий и были

тесно связаны с мифологическими моделями мироздания, характерными для культур Ирана и Центральной Азии.

Согласно исследованиям М. Элиаде, традиционные культуры воспринимают мир как сакрально организованное пространство, в котором каждый элемент подчинён определённому космическому порядку. Эти представления находят отражение в художественных формах, прежде всего в орнаменте, который фиксирует идею космической гармонии. В таджикском декоративно-прикладном искусстве космогоническая модель мира проявляется через устойчивые композиционные принципы — симметрию, ритмическую повторяемость мотивов и замкнутую структуру орнаментальных композиций. Подобная организация формы отражает представление о мире как о целостной системе, в которой природные и духовные силы находятся в состоянии равновесия. Ритм орнаментальных элементов символизирует непрерывность природных циклов, тогда как симметрия выражает идею космической упорядоченности и гармонии.

Космос осмысливался как замкнутое, но бесконечно повторяющееся целое, что обусловило доминирование замкнутых форм, симметрии и ритмического повтора. Для дизайна это означает ориентацию на целостность формы, где каждый элемент подчинён общей структуре. Орнамент в данном контексте выполняет функцию визуального кода, фиксирующего представления о времени, пространстве и месте человека в мироздании.

Орнаментальная структура здесь выступает не как вторичное декоративное наложение, а как первичная проектная матрица, задающая логику построения формы, её масштаб, пропорции и ритмическую организацию. Подобный подход сближает традиционное искусство с современными дизайнерскими методами, основанными на системном и модульном мышлении.

Цикличность и повторяемость орнаментальных мотивов формируют модульный принцип построения формы, широко применяемый в архитектурном и предметном дизайне. Орнаментальная ячейка функционирует как базовый элемент проектирования, способный к масштабированию, трансформации и вариативному воспроизведению без утраты целостности композиции. Таким образом, традиционные формы демонстрируют прообраз параметрического подхода, в котором единый структурный код определяет множество пластических решений.

Симметрия и осевая организация, укоренённые в космогонической модели мира, находят прямое отражение в композиции объектов дизайна — от архитектурных объёмов до предметов декоративно-прикладного искусства. Эти принципы обеспечивают визуальную устойчивость формы и её психологическую считываемость, что соответствует фундаментальным задачам дизайна как дисциплины, направленной на формирование гармоничной и функционально обоснованной среды.

Особое значение приобретает взаимосвязь формы и смысла. В традиционном таджикском искусстве формообразование неотделимо от семантики: каждый элемент орнамента несёт символическую нагрузку, соотносясь с представлениями о порядке, времени и структуре мироздания.

Орнамент как проектная система

Современные исследования в области теории дизайна подтверждают, что принципы формообразования, сформированные в традиционных культурах, могут рассматриваться как ранние формы проектного мышления. По мнению Т. Мальдонадо, дизайн представляет собой не только технологический процесс создания предметов, но и систему культурных кодов, отражающих мировоззрение общества. В этом контексте традиционные формы декоративно-прикладного искусства приобретают особую ценность как источник устойчивых моделей организации формы.

Особое значение в художественной культуре Центральной Азии имеет орнамент, который выполняет не только декоративную, но и семантическую функцию. Как отмечал Ю. М. Лотман, орнаментальные структуры могут рассматриваться как особая форма визуального языка, посредством которого культура передаёт символические смыслы и ценностные ориентиры.

Геометрические структуры обеспечивают конструктивную устойчивость композиции, растительные мотивы придают форме динамику и пластичность, а симметрия формирует ощущение визуального равновесия. Такой подход

соответствует базовым принципам дизайнмышления, направленного на гармонизацию формы и функции.

Чустская тюбетейка как объект традиционного дизайна

Чустская тюбетейка является характерным примером предмета, в котором традиционные принципы дизайна реализованы в завершённой форме. Чустский тип тюбетейки сформировался в художественно-ремесленной среде Ферганской долины и получил распространение в том числе в таджикской традиции костюма. Поэтому его рассмотрение в контексте таджикского искусства предполагает учёт общерегиональных культурных связей. Конструкция тюбетейки проста и функциональна, однако её орнаментальная организация отличается высокой степенью символической насыщенности.

В классической чустской тюбетейке композиция верхней части обычно основывается на четырёхчастной симметрии: повторяющиеся миндалевидные или перцевидные мотивы организованы вокруг центра, а орнаментальный пояс по краю завершает композицию.

Таким образом, тюбетейка выступает как предметно-пространственная модель, в которой форма, функция и символика объединены в единое целое. Тюбетейка — важный мужской или женский национальный головной убор, получивший своё название от слова «тюбе», означающего «верх, вершина». Тюбетейка издревле является одним из основных видов головного убора в Средней Азии.

Таджикское название этих головных уборов — «туппи» или «калпок». Обычай ношения тюбетейки складывался под воздействием местных культурных традиций, норм повседневного этикета и религиозных представлений; при этом покрытие головы не следует представлять как безусловное религиозное требование для всех мусульман.

Удивляет, насколько разносторонне наши предки использовали тюбетейки: они были не только элементом национального костюма для мужчин и украшением костюма для женщин, но и выполняли самые различные функции. Тюбетейка служила не только дополнительным элементом гардероба, но и прекрасно защищала голову своего владельца от солнца. Хлопчатобумажная ткань, из которой изготавливались тюбетейки, не только помогала избежать солнечного удара, но и способствовала хорошей вентиляции головы и волос.

Упоминания о головных уборах, напоминающих тюбетейки, встречаются в исторических документах XV–XVI вв. В музейных коллекциях сохранились образцы вышитых тюбетеек, относящиеся к середине XIX в. В давние времена тюбетейка могла многое рассказать о своём хозяине. Читая узор, которым была вышита тюбетейка, можно было легко определить, чем занимался её владелец и откуда он родом. Сегодня, однако, не каждый задумывается над посланиями, скрытыми в узорах дуппи, а ведь каждый изгиб, рисунок, линия несут в себе глубокий смысл и тайну. До настоящего времени в народе сохранились целые легенды и предания о тюбетейках.

Четыре цветка в верхней части тюбетейки, по преданию, охраняют здоровье мужчины с четырёх сторон, а шестнадцать цветков по кромке тюбетейки выражают желание быть большой и дружной семьёй, «иметь шестнадцать детей». Это хорошо видно на примере одной из самых распространенных классических тюбетеек для мужчин. Эти дуппи родом из Ферганской долины, но стали популярны по всей стране.

Для этих тюбетеек характерно контрастное сочетание белого узора в виде четырех стручков перца «калампир» с чёрным фоном. Вышитые белым шелком цветы на темном фоне служили как бы выражением чистоты души и сердца мужчины. Однако нельзя однозначно утверждать, что на этом головном уборе изображено именно растение. Некоторые исследователи видят в нём отголоски космических представлений, пришедших из глубины веков.

Таким образом, все элементы оформления тюбетейки — цвет, линия, символический орнаментальный знак — несут в себе важную смысловую нагрузку, нередко связанную с такими универсальными понятиями, как жизнь и смерть, свет и тьма, земля и небо, добро и зло. Самые распространенные в Средней Азии тюбетейки — «Чусти» (по названию местечка Чуст в Ферганской долине) — квадратные по форме, отличаются простотой и тонкостью вышивки белым шелком на черном фоне. Такая тюбетейка удобна не только по форме, но и по цвету — чёрному

и белому: её можно надеть и в дни радости, и в дни печали.

Цветовое решение растительных мотивов в вышивке передаёт колорит цветочных и лиственных частей узора. Особенно тщательно разрабатывались детали внутри цветков. Мастера изображали те растения, которые наряду с декоративным значением обладали целительной силой и использовались при лечении различных недугов.

Среди цветочных мотивов распространены роза, ирис, гвоздика, тюльпан, петушиный гребешок, цветок яблони и другие, а среди плодов — изображения граната, вишни и черешни, миндаля, перца и др. Например, считалось, что цветок сладкого миндаля «бодом» — это трехмесячный эмбрион человека.

Растительные узоры часто оживлялись изображениями ярких пестрых птиц. Птицы могли составлять и основной узор орнаментального мотива. В основном это изображения фазана, петуха, соловья «булбул». Фигурки птиц решены ярко, декоративно, они органичны и едины по своему стилю с орнаментом.

Среди зооморфных мотивов используются символические изображения, например мотив рогов, олицетворяющих силу, мужество, защиту. Мотив бараньих рогов встречается в виде ряда двойных спиралей в окантовке или рядов листьев в окаймляющей отделке. В узоре «бараньи рога», особенно в его спиральном варианте, усматривают также древний космологический мотив спирали, символизирующий вселенную, вечное движение. Распространённым в орнаменте тюбетеек является изображение извивающейся змеи. Можно предположить, что представление о магической силе змеи было связано с бытовавшим в прошлом культом змеи, следы почитания которой прослеживаются до наших дней. Змее «илон» приписывалось множество положительных функций. Она считалась охранительницей дома, семьи, богатства, скота, зерна, кладов и т. д. Почиталась она и как покровительница женщин и детей, особенно новорожденных. Узор «илон изи» («след змеи»), распространённый в вышивке, согласно мифологической традиции также выполнял роль оберега.

На тюбетейке вышивают изображения горного козла, скорпиона, животного, напоминающего леопарда. Распространены изображения звериных лап или птичьих следов. Следы животного означают путь к воде, а значит, к жизни.

Узорное богатство тюбетеек достигается и с помощью цвета. Применялись следующие цвета и оттенки: «ок» — белый, «кора» — чёрный, «оч кук» — светло-голубой, «тук кук» — темно-голубой, «саусан» — фиолетовый, «зейноби» — зелёный тёплый, «тутаки» — зелёный холодный, попугаечный («тути» — попугай), «сарик» — жёлтый, «пушти» — тёмно-малиновый, «шол» — красный.

Неотъемлемой частью украшения тюбетейки является тесьма — «жияк» (в отдельных местах — «зех», «шероза»), которая, как правило, обрамляет тюбетейку и как бы предохраняет владельца от злых сил. Тесьма украшается одним или двумя повторяющимися мотивами. Дополнительный цветовой ритм создаётся в ряде случаев за счёт разноцветной разработки двух родственных мотивов.

Край тюбетейки обшивается также узкой полоской черного бархата или сатина. В этом случае орнамент околышка тюбетейки является продолжением орнамента донца. Узоры, вышитые на тесьме золотой и серебряной нитью «зехи курта», указывали на высокий статус владельца тюбетейки или на сакральность события, в связи с которым её надевали. Если при пошиве мужских тюбетеек используют чёрный сатин или бархат, то женские тюбетейки делают из шёлка, бархата, парчи.

При выполнении узоров использовался шёлк, который окрашивали в нужный цвет натуральными красителями. Часто изделиям придавали круглую или квадратную форму, однако встречаются конусообразные, полусферические и даже плоские тюбетейки. Исторические формы дуппи вышли из остроконечной тюбетейки, которая носилась под чалмой.

Над узорами вышивки работали особо одарённые художницы-рисовальщицы — «чизмакаш». Узоры наносились прямо на подготовленную ткань чернилами или тушью, обычно при помощи тонко отточенной камышинки в виде карандаша — «калам». Если ткань была тёмной, то узоры наносились раствором желтой краски, слегка загущенной сахаром. Помимо заострённой палочки из камыша использовались обыкновенные стальные перья. Стремление мастериц к красоте, к совершенству возвышало их труд от ремесла до высшего искус-

ства. Сама технология изготовления тюбетеек включает 16 этапов, и все они выполняются женщинами; только на последних стадиях, когда тюбетейке придают традиционную форму, подключаются мужчины, так как прессовка требует больших физических усилий.

Мелкий узор вместе с орнаментом тюбетейки вышивается раздельно: сначала верхняя часть, потом кромка. На вышитые части будущей тюбетейки пришивается изнаночная хлопчатобумажная ткань. Для того чтобы придать тюбетейке твёрдую форму, её дно прострачивают и между строчками вставляют пропитанные клеем бумажные жгутики. Такую же пропитанную клеем бумагу вставляют между лицевой и изнаночной материей. Таким образом, тюбетейки сохраняют свою форму и долгое время служат своему хозяину.

Тюбетейки различаются по регионам формой, орнаментом, знаками художественной символики. На создание определённого типа тюбетеек в том или ином регионе влияли не только природные условия и национальный состав населения, но и исторически сложившиеся в нём художественные традиции и общий уровень развития художественной культуры.

Наиболее ранние по своему происхождению тюбетейки изготовлены в городах Ферганской долины — Чусте, Маргилане, Коканде, Андижане. В Ташкенте большинство тюбетеек для женщин вышивались в технике сплошного шитья крестиком «ироки», где преобладали цветочные мотивы на белом вышитом фоне.

В Сурхандарье и Кашкадарье круглые и конусообразные тюбетейки вышивались ярко-контрастными шёлковыми нитками. В Бухаре их шьют из дорогого бархата и расшивают золотым рельефным шитьем.

Женская андижанская тюбетейка вышивается в стиле «ироки» плотным крестиком или гладью: на белом фоне — цветы урюка, граната и кусты роз. Змеевидная дорожка крест-накрест — это традиционный «илон изи» («след змеи»), оберег от злых сил. Такие тюбетейки носят молодые девушки. К названиям тюбетеек добавляется имя города, где они изготовлены: «Чуст дуппи», «Маргилон дуппи», «Шахрисабз дуппи» и так далее. По головному убору легко было определить принадлежность человека к той или иной местности. Особенно дорожили тюбетейкой мужчины, поскольку она являлась неотъемлемой частью таджикского национального костюма.

Традиция изготовления и ношения тюбетеек сохраняется в Таджикистане и в настоящее время. Мужские и женские головные уборы различаются в зависимости от региона, возраста, назначения, формы и орнаментального оформления. В семейной культуре отдельные образцы бережно хранятся и передаются следующим поколениям; тюбетейка также может выступать памятным и праздничным подарком.

Миндалевидный мотив и его символические интерпретации

В орнаменте чустской тюбетейки важное место занимает стилизованный каплевидный мотив, часто именуемый «калампир» (перец), который по очертаниям может сближаться с мотивом «бодом» (миндаль). Эти обозначения не следует механически отождествлять: конкретная идентификация зависит от местной традиции и характера изображения. Четырёхкратное повторение мотива задаёт ритм и симметрию верхней части тюбетейки. В ряде народных интерпретаций ему приписывают охранительное значение; предположения о связи с идеями зарождения и обновления жизни целесообразно рассматривать как возможное символическое прочтение, а не как установленную универсальную семантику. Для проектной практики наибольший интерес представляет сама организация орнаментальной формы — её модульность, пропорциональные отношения, ритм и композиционная целостность.

Для классического типа чустской тюбетейки характерно четырёхкратное повторение стилизованного мотива «калампир» на верхней части и ритмически организованная кайма на околыше. В традиционных толкованиях этим элементам могут приписываться охранительные и благопожелательные значения. При этом конкретная семантика орнамента требует соотнесения с происхождением образца и этнографическими свидетельствами.

Заключение

Сакральные мотивы традиционного таджикского искусства представляют собой не только элемент культурного наследия, но и важный источник формообразующих принципов, актуальных для современной проектной культуры. Чуст-

ская тюбетейка, рассматриваемая как объект традиционного дизайна, демонстрирует целостность формы, основанную на синтезе функции, композиции и символики.

Миндалевидные и перцевидные мотивы, а также ритмическая организация орнамента демонстрируют взаимодействие художественной формы и культурно обусловленных символических интерпретаций. Их анализ позволяет рассматривать традиционный головной убор как источник композиционных принципов, значимых для современного художественного проектирования.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Акимов А. И. Орнамент народов Центральной Азии. — Ташкент : Фан, 1987.
2. Брагинский И. С. Таджикская народная культура. — Душанбе : Ирфон, 1983.
3. Гропиус В. Границы архитектуры. — Москва : Стройиздат, 1985.
4. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста. — Санкт-Петербург : Искусство, 2000.
5. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2009.
6. Папанек В. Дизайн для реального мира. — Москва : Студия Артемия Лебедева, 2012.
7. Толстов С. П. Древняя культура народов Средней Азии. — Москва : Изд-во АН СССР, 1962.
8. Элиаде М. Священное и мирское. — Москва : Изд-во МГУ, 1994.
9. Юнг К. Г. Архетип и символ. — Москва : Ренессанс, 1991.
10. Maldonado T. Design, Nature and Revolution. — New York : Harper & Row, 1972.
11. Dormer P. The Meanings of Modern Design. — London : Thames & Hudson, 1990.