

С 64.74.2

Г 58

МУЗЕЙ ВОСТОЧНЫХ КУЛЬТУР

Ф. ГОГЕЛЬ

# ТУРКМЕНСКИЙ КОВЕР

ВЫСТАВКА  
МУЗЕЯ ВОСТОЧНЫХ КУЛЬТУР

---

МОСКВА

1927

МУЗЕЙ ВОСТОЧНЫХ КУЛЬТУР

С 64-74.2

Г 58

Ф. ГОГЕЛЬ

*Бартолому  
Михайлу Михайлову*

*21/II 1927. Г.Томск*

# ТУРКМЕНСКИЙ КОВЕР

ВЫСТАВКА  
МУЗЕЯ ВОСТОЧНЫХ КУЛЬТУР



С А-708

МОСКВА

1927

*Печатается по постановлению Президиума Музея  
Восточных Культур*

**Издание Музея Восточных Культур.**

Главлит 79174. Тир. 1000. Тип. 1-й Моск. Грудартели Москва, Лялин б. Телеф. 3-85-06.

Изучение коврового производства Туркменистана имеет за собой глубокие, серьезные и разнообразные основания. Высокое качество туркменских ковров общепризнано как у нас, так и на Западе, и их исследование в культурно-историческом плане давно уже представляет очередную задачу науки, незаслуженно оставившей почти вне своего поля зрения эту область народного творчества Востока.

Но и с точки зрения общественно-культурных интересов имеются не менее важные доводы в пользу такого изучения. Наилучший и наиболее действительный путь для культурного сближения с народами Востока—это познание их культуры, их культурных достижений; и в Туркменистане в первую очередь заслуживает внимания его ковровое дело, этот величайший трудовой процесс, в течении многих веков служивший для удовлетворения насущным житейским, а также и художественным потребностям кочевого населения страны.

Научное исследование ковров имеет и ближайшее, чисто утилитарное значение, находясь в тесной связи с вопросом о развитии производительных сил страны. Упадок коврового дела за последние десятилетия вызывает на местах целый ряд мероприятий, направленных к расширению производства и улучшению качества продукции. Помимо мер технического значения, представляется крайне существенным выяснение, путем систематического исследования, композиционной и орнаментальной характеристики ковровых изделий, а также типичных черт, отличающих старинные экземпляры от более поздних.

Настоящая небольшая выставка лишь частично представляет коллекцию туркменских ковров Музея, систематически собиравшего с 1918 года; план выставки находится в непосредственной связи с научно-исследовательской работой, которая ведется мною в области ковров Востока в культурно-историческом и производственном плане в течение ряда лет по материалам, как находящимся в Музее, так и вне его.

Согласно современным научным данным наиболее вероятной родиной коврового производства были обширные степные пространства Центральной Азии, где с древнейших времен для этого существовали исключительно благоприятные естественные и материально-экономические предпосылки.

Условия кочевой жизни требовали утвари из материала, легко перевозимого с одного становища на другое, предохраняющего кочевника от резких перемен температуры континентального климата, материала прочного и могущего быть изготовленным в обстановке натурального хозяйства. Всем этим требованиям удовлетворяют ковровые изделия, шерсть для которых давали стада кочевников, а красильные материалы находились в окружающей природе. Ковры служат для покрытия пола и для завешивания входа в кибитку („энси“); ковровые мешки („чувалы“ и „мафрачи“), повешенные на стены кибитки, хранят одежду, заменяя собою комоды и шкафы; ковер подстилается для молитвы („намазлык“); небольшие ковры пятиугольной формы („осмолдуки“) украшают верблюда во время свадебного шествия; узкие и длинные ковровые полосы („иоламы“) стягивают стойки легко разбираемого остова кибитки.

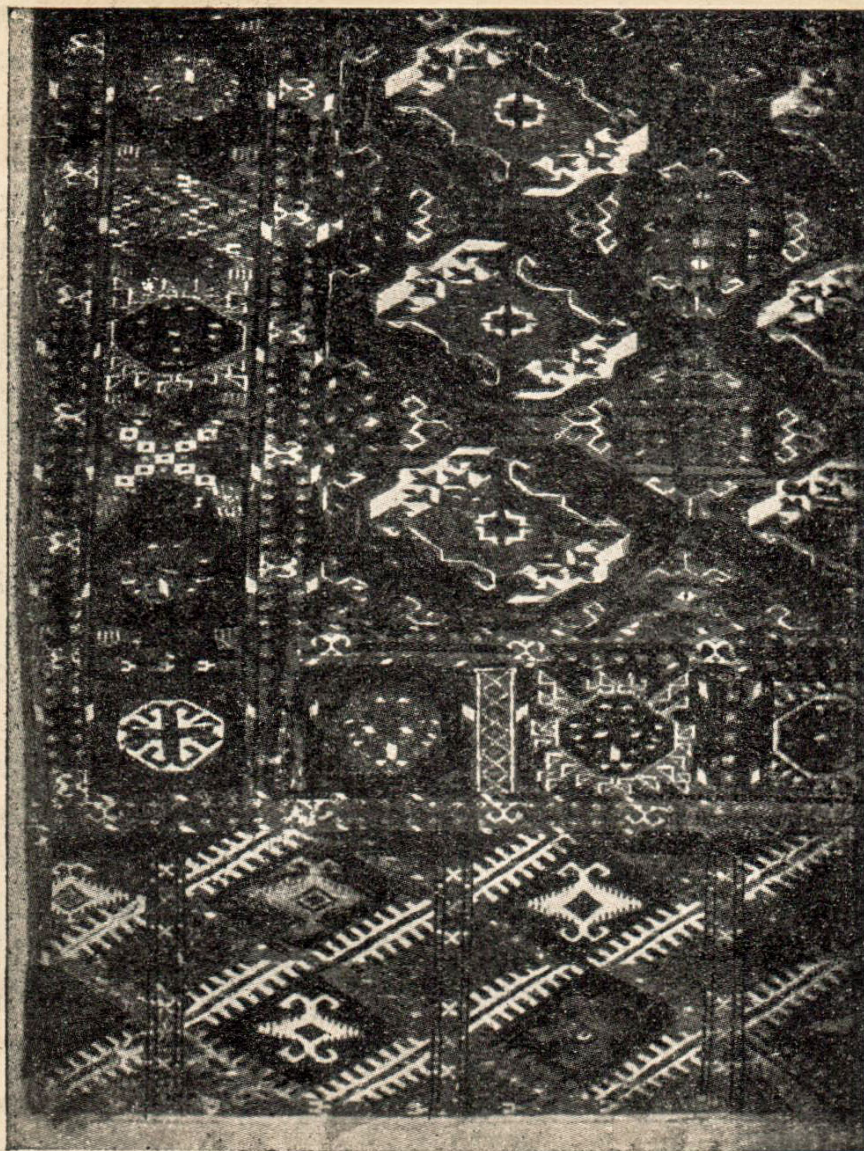
Процесс работы в самых кратких чертах сводится к следующему: на нитях основы (они часто видны на концах ковра, образуя бахрому) завязываются узлы из коротких шерстинок, концы которых обрезаются и составляют ворс—лицевую, бархатистую поверхность стриженного ковра. Узлы, связывающие нити основы попарно, идут рядами, чередуясь с нитями утка, разделяющими и укрепляющими ряды узлов; на изнанке ковра узлы различимы в виде мелких точек.

В высшей степени трудная техника усложняется необходимостью постоянно менять цвет идущего на завязывание узлов материала для получения разноцветного коврового рисунка в соответствии с орнаментальными замыслами мастера.

Только основанные на многовековой традиции трудовые навыки в соединении с исключительной художественной и технической одаренностью народов Востока дают возможность создавать бесконечно сложные и разнообразные ковровые узоры

в такой мелочной и кропотливой технике при самых примитивных средствах и орудиях производства.

При работе мастер не имеет перед глазами рисунка или образца, служащего моделью для изготавливаемого ковра: всю



Илл. 1.

композицию и орнаментацию он создает исключительно при помощи воображения и памяти, варьируя и комбинируя рисунки в новых сочетаниях и новой трактовке в каждом отдельном случае.

Производственный и орнаментальный анализ туркменских ковров указывает, что повторяющиеся в одном и том же ковре орнаментальные мотивы воспроизводятся на глаз, постоянно, хотя бы и незначительно, меняя свои размеры и форму, причем общее композиционное равновесие получается благодаря декоративному чутью работающего, а не путем механического повторения по счету завязываемых узлов, т. е. в производстве господствует творческое, а не ремесленное начало.

Изучение ковров Востока прежде всего ставит на очередь основную проблему: — какова сущность и природа ковровой композиции и орнаментики, каково их значение и происхождение? Этот вопрос является одним из первых у начинающих знакомиться с коврами, эта же задача остается главнейшей и при углубленном исследовании коврового дела, открывая бесконечно обширное поле для анализа и последующих обобщающих заключений.

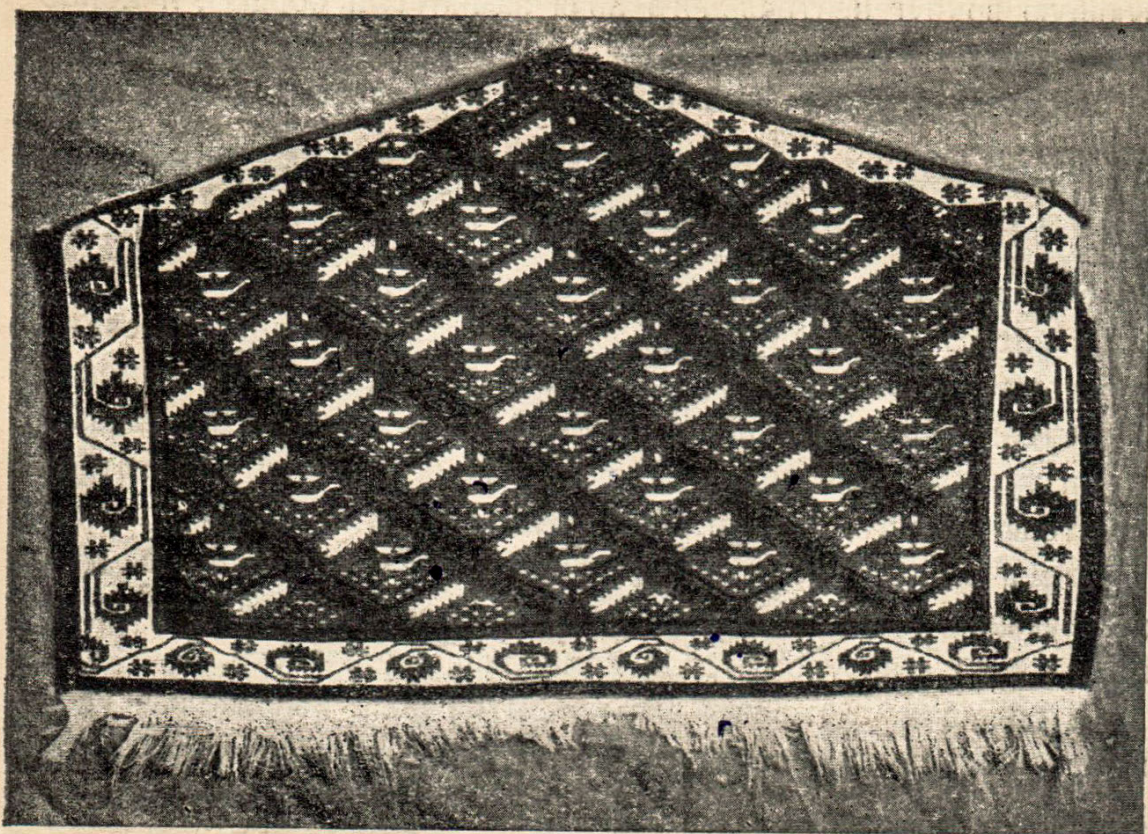
Западная наука сосредоточивала свое внимание по большей части на коврах Персии, причем главное место всегда отводилось роскошным экземплярам преимущественно персидского придворного быта. Относительно скромные изделия народного творчества Средней Азии обычно рассматривались лишь попутно в трудах общего характера, не вызывая специальных исследований. Правда, коврам Средней Азии, особенно Туркменистана, западные авторы отдавали справедливость, признавая за ними высокое производственное качество; при этом порою приходилось встречать замечания о том, что удивительно, почему такие совершенные изделия производятся „свирепыми и дикими“ кочевниками. Близкое к этому суждение имеется и в русской литературе.

В изучение ковров Туркменистана русская наука внесла относительно немного. Работы А. Боголюбова и А. Фелькерзама дают значительный иллюстративный материал, к сожалению мало освещенный сопровождающим текстом. Некоторые суждения об орнаментации туркменских ковров имеются в брошюре Этнографического Отдела Русского Музея „Ковровые изделия Востока“ (Ленинград, 1924).

В общем, авторы сходятся в том, что основой орнамента туркменских ковров являются геометрические формы, соста-

вляющие их наиболее характерную черту; они считают, что орнаментальные мотивы в коврах Туркменистана отличаются постоянством, и производство заключалось лишь в повторении одних и тех же мотивов, раз навсегда установившихся в какой-то определенный и отдаленный исторический момент.

Даже на основании общих соображений подобные суждения представлялись бы мало вероятными. Мы не знаем примеров в народном творчестве, когда бы одни и те же формы рабски повто-



Илл. 2 ..

рялись в течении веков, не обнаруживая ни прогресса ни регресса производства, которое оставалось бы вне всякой связи с материально-экономическими формами жизни.

Но совершенно очевидно, что при научном исследовании нельзя ограничиваться ни общими соображениями, ни общими впечатлениями от имеющегося материала; только путем его внимательной и систематической проработки можно получить данные, имеющие действительное научное значение.



Сопоставление декоративных мотивов в различных частях и типах туркменских ковров указывает, что существуют группы орнаментальных элементов, встречающихся лишь в определенных частях ковровой композиции, которым они как бы присущи, тогда как в других частях они или совсем не встречаются или же встречаются относительно редко. По этому признаку представляется возможным расчленить композицию туркменского ковра на основные части—центральное поле, его кайму, образующую вокруг центрального поля замкнутый бордюр, и концевые коймы.

В соответствии с этим композиционным делением идет дальнейшее обозрение ковровой декорации.

#### Верхняя площадка вестибюля.

Осмотр выставки начинается с верхней площадки вестибюля, где в систематической последовательности расположены схемы, зарисовки и фотографии, иллюстрирующие различные моменты, характерные для отдельных композиционных и орнаментальных групп туркменских ковров. В дальнейших ссылках на этот пояснительный материал он носит общее наименование „сводки“.

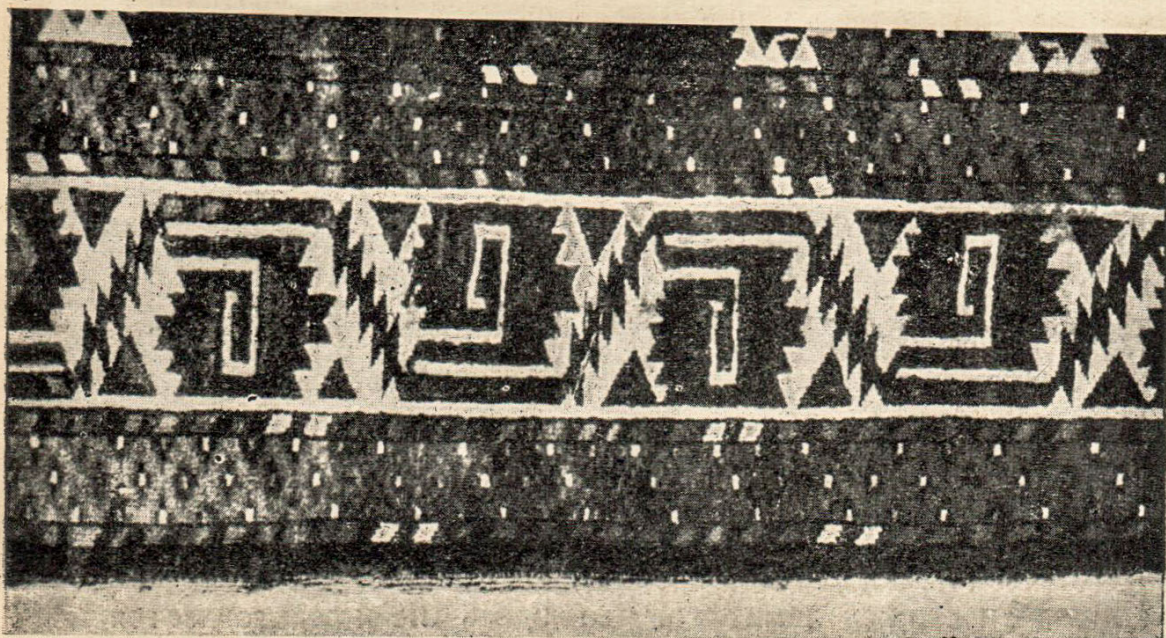
Здесь прежде всего следует ознакомиться со схемой, представляющей некоторые типы туркменских ковров с разделением их на вышеупомянутые композиционные части.

В больших, служащих для покрытия пола коврах все части композиции обычно ясно выражены; особенно подчеркнуто это деление в иомудских коврах белым фоном каймы центрального поля, которое отделяется ею от концевых коем. В текинских коврах это деление менее четко, так как фон всех частей обычно одного цвета.

Как общее правило, такое же явление наблюдается и в небольших изделиях—иомудских осмолдуках, пятиугольных украшениях, надеваемых на верблюда во время свадебного шествия, настенных мешках—чувалах и мафрачах—где такую же роль играет белый фон каймы центрального поля у иомудских ковров. Чувалы—более крупные и широкие настенные мешки—имеют достаточно ясно выраженные все композиционные части, причем концевые коймы по большей части ассиметричны—

нижняя значительно шире верхней и отличается более полным и совершенным развитием рисунка. В мафрачах — узких настенных мешках — концевые коймы почти отсутствуют; то же наблюдается и в осмолдуках. Как в тех, так и в других отсутствие ясной нижней концевой каймы часто возмещается широкой бахромой, которая впоследствии редко сохраняется; среди показанных на выставке ее имеют лишь некоторые экземпляры.

От рассмотренных типов значительно отличаются занавески входа в кибитку — энси. Их центральное поле обычно разделено на четыре части крестообразно пересекающимися вертикальной и горизонтальной полосами. Коймы центрального поля относи-



Илл. 3.

тельно широки, как и нижняя концевая кайма. Главное отличие от других композиционных типов — это деление центрального поля на четыре, примерно равные, части.

Переходя к выяснению значения орнамента ковров, интересно отметить, что говорят по этому поводу сами мастера — туркмены, выработывающие ковры. В этом смысле имеются очень показательные данные об одном из типов энси — такая разновидность находится на той же стене, где и сводка. Согласно этим объяснениям, пятиугольная форма в верхней кайме (белыми линиями) изображает кибитку; фигурки в средней вер-

тикальной полосе, делящей центральное поле — верблюды и буйволы; двурогие фигуры с загибающимися концами, идущие горизонтальными рядами во всех четырех делениях центрального поля — стада баранов, а орнаментация в остальных частях ковра — растительные формы окружающей природы.

На этом примере мы видим, что ковровая декорация стремится отразить всю окружающую обстановку природы и жизни кочевников, причем, несмотря на условность изображений, представляется возможным распознать их реалистическую основу; на первый взгляд наименее ясным представляется изображение окружающей растительности, но к этой части орнаментации мы еще обратимся в дальнейшем при анализе мотивов концевых коем.

Переходим к рассмотрению орнаментики главных композиционных частей ковра — центрального поля, его каймы и концевых коем.

Центральное поле. Наиболее обычный мотив центрального поля текинских больших ковров, а также и настенных сумок — „гюль“ — роза; это по большей части восьмиугольная фигура, заполняющая поле правильными горизонтальными и вертикальными рядами. Даже исследователи, считающие основу орнаментации туркменских ковров геометрической, не сомневаются в растительном происхождении этого орнамента, называя его „розой“ и „розеткой“. Также не сомневаясь в его растительной природе, я должен заметить, что здесь не представляется возможным рассматривать вопрос о точном значении этого мотива в полном объеме, что потребовало бы подробного анализа, далеко выходящего за пределы настоящей небольшой брошюры. Является эта форма стилизацией цветка или более сложной растительной композицией, — здесь можно ограничиться установлением ее растительного происхождения.

Фигуры, заполняющие пространства между „гюль“, часто состоят из более или менее компактного ядра с изгибающимися в четырех направлениях ответвлениями; эти фигуры крайне разнообразны в деталях; одна из разновидностей представлена в воспроизведенном здесь фрагменте текинского ковра, относимого к началу 19 века (илл. 1). Для выяснения значения

этих фигур очень показательное сопоставление их с зарисовкой, представленной в сводке и сделанной мною в 1915 году с одного старинного иомудского ковра. Как по орнаментации, так и по всем производственным признакам этот ковер безусловно старше 18-го века, но более точная его датировка затрудняется скудостью материала для сравнения.

Данная зарисовка фрагмента ковра исполнена в натуральную величину и показывает часть центрального поля и его каймы. Фигура между „гюль“ видна в зарисовке несколько раз и



Илл. 4.

несомненно изображает паукообразное насекомое с изогнутыми конечностями, имеющими утолщения на концах.

Таким образом и в этом случае мы наблюдаем изображение живых существ среди растительных форм природы.

Другой вид заполнения центрального поля дает осмолдук, находящийся на той же стене, где и сводка. В сводке дано сопоставление двух зарисовок фрагментов центрального поля— этого осмолдука и другого, не находящегося в музее. Этот вто-

рой относится к 18 веку, тогда как экземпляр музея датируется началом 19 века. Фотография первого ковра дана на илл. 2. Сопоставление как зарисовок в сводке, так и фотографий дает в обоих случаях совершенно ясное изображение птиц, но в различных интерпретациях.

Сравнительный анализ обоих зарисовок убеждает, что все мотивы в ковре 18 века трактованы более реально, позы бегущих птиц (фазанов или дроф?) переданы очень живо, свидетельствуя о незаурядной наблюдательности мастера; вся композиция, включающая и небольшие фигурки животных—козлов—иногда двухглавых и сильно стилизованных, отличается свободой и уравниственностью.

В ковре 19 века фигурки животных совсем исчезают, трактовка птиц становится менее свободной и более схематичной. Таким образом, мы видим, что хотя и старинный, но более поздний экземпляр, по сравнению с более ранним носит явные следы геометризации и схематизации форм природы, одни реалистические черты совсем исчезают, другие принимают более однообразный, упрощенный характер.

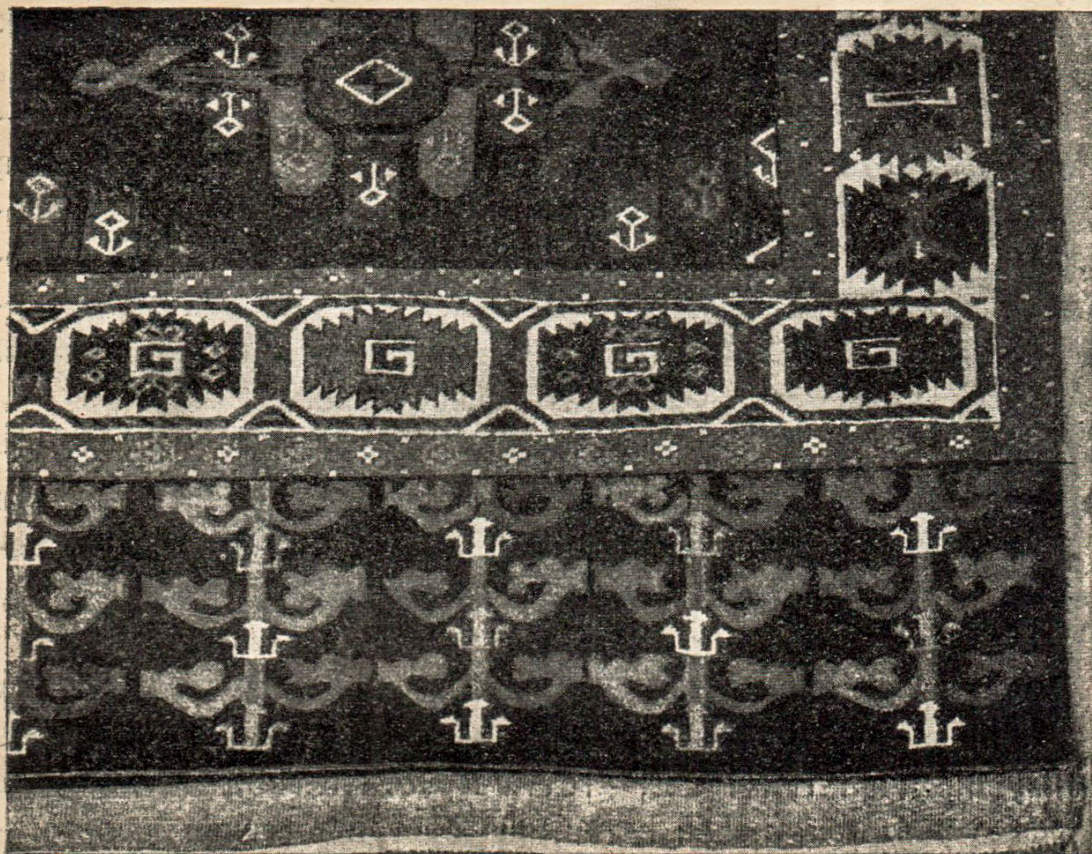
В результате обзора орнаментации центрального поля мы видим, что его заполнение в целом ряде ковров состоит из форм природы, причем в одних случаях их происхождение совершенно очевидно, в других—оно в той или иной мере скрыто их геометризацией и схематизацией.

Кайма центрального поля. Обрамляющая центральное поле замкнутая кайма, как уже указывалось, особенно ясно выделяется в иомудских коврах, благодаря своему белому фону, на котором четко выступает ее рисунок.

Только что рассмотренные осмолдуки служат очень показательным примером подобного характера коем и в известной мере являются прототипом многих других. Рисунок на белом фоне представляет изгибающийся стебель, от которого отходят попеременно в обе стороны загнутые зубчатые листья, очевидно, вьющегося растения, возможно, виноградной лозы. При сравнении этого мотива обоих осмолдуков не наблюдается столь значительной разницы в трактовке, как это имело место в центральном поле. Тем не менее, упрощение и геометризация заметны

и здесь—линии стебля в более позднем экземпляре выпрямляются, утрачивая свои более сложные изгибы (фотографии обоим помещены в сводке).

В кайме центрального поля большого иомудского ковра начала 19 века (илл. 4) виден тот же мотив, но в более геометризованном виде; лист уже принимает характер шестиугольника с зубчатыми краями, но еще сохраняет внутреннюю спираль и свою связь со стеблем.



Илл. 5.

Фрагменты двух иомудских ковров (илл. 4) представляют следующую стадию отступления от реалистической основы—в обоих случаях лист утрачивает свою связь со стеблем, хотя и сохраняет спиральную форму. На илл. 5 стебель становится нераспознаваемым, образуя сплошную двухстороннюю рамку, внутри которой лист трактован в виде замкнутого шестиугольника с остаточной формой спирали внутри. На той же иллюстрации видны и дальнейшие ступени геометризации листа—в

одном случае остаточная спираль становится вытянутой и искаженной, в другом она вовсе исчезает, и шестиугольник становится сплошным. Промежуточная между этими последними остаточная форма спирали показана на илл. 6.

Настоящий ряд последовательных сопоставлений доказывает, что одна и та же форма орнаментации эволюционирует, постепенно переходя от очевидной реалистической трактовки к чисто геометрической, причем последние стадии столь далеки от своего первообраза, что их растительная основа может быть раскрыта только путем постепенного анализа предшествующих переходных ступеней.

Коймы центрального поля завески входа в кибитку — энси — отличаются своеобразием, как и вся композиция этого вида ковров. Эти коймы состоят не из одной, а из нескольких параллельных полос, иногда из трех; две крайних обычно на белом фоне, а средняя — на темном. В пендинских энси эти средние полосы очень близки по своей орнаментике к вертикальной полосе, делящей по середине центральное поле.

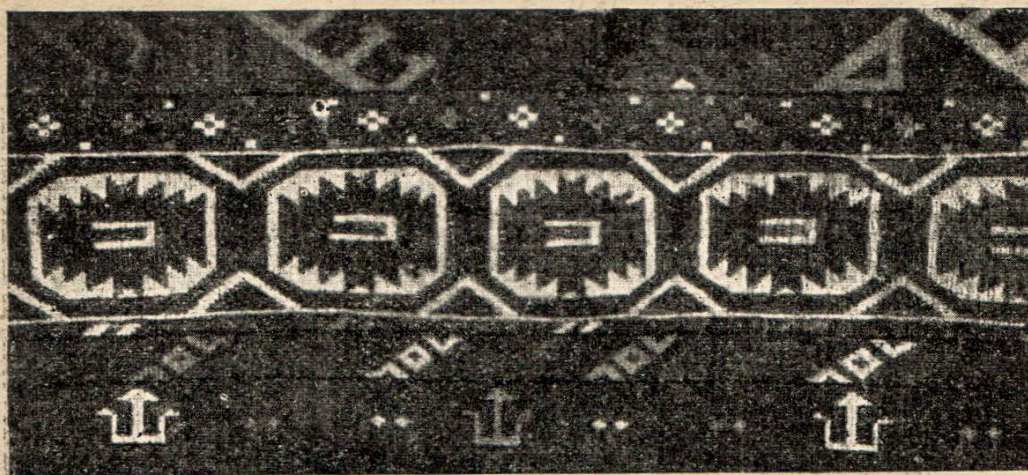
На представленных на выставке пендинских энси как в коймах, так и в полосе центрального поля, основой орнаментики служит вертикальный прямой стебель, от которого в обе стороны отходят ветви с висящими на них уширяющимися книзу растительными формами, возможно, колокольчиками.

Нижняя горизонтальная часть каймы центрального поля этих пендинских энси занята тем же рисунком, но в несколько иной, уширенной трактовке, — тот же растительный мотив более свободно раздвигает свои ветви, не будучи стеснен производственным заданием — вписаться в узкую вертикальную кайму.

И так анализ коем центрального поля дает целый ряд форм природы, образующих цельную и связную композицию, мотивы которой заимствованы из окружающей жизни. При этом с полной очевидностью выясняется наличие эволюции орнаментальных мотивов в смысле их постепенной геометризации и схематизации.

Концевые коймы. Значение декорации концевых коем в значительной мере освещается зарисовкой концевой каймы уже упоминавшегося иомудского ковра; зарисовка фрагмента

его центрального поля (с паукообразными фигурами) уже была рассмотрена. Рисунок в натуральную величину, исполненный с возможной точностью, представляет несомненно пышную растительную композицию в виде стебля с отходящими, разнообразно трактованными, изогнутыми листьями и ветвями. Коймы более поздних больших иомудских ковров часто имеют общее сходство с этими мотивами, но в значительно упрощенном виде. Такова, напр., кайма на илл. 5, где ясно различим стебель и отходящие в стороны изогнутые ветви с утолщениями в концевых частях, при чем обращает на себя внимание криволинейный, круглящийся характер ветвей.



Илл. 6.

В небольших коврах также приходится встречать сходство с приведенной каймой, являющейся, очевидно, прототипом многих позднейших декораций.

Из двух висящих один над другим чувалов конца 18-го века нижний в своей нижней концевой кайме имеет повторяющийся мотив из стебля с отходящими в стороны зубчатыми листьями, характерную особенность которых представляет явная тенденция к плавному изгибу.

Выше был рассмотрен энси с изображением кибитки и животных кочевнического быта. Зарисовка нижней концевой каймы этого ковра представлена в сводке, и на ней мы узнаем то же растение со свешивающимися с ветвей уширяющимися формами, предположительно, колокольчиками.



Выводы от обзора концевых коем в общем аналогичны с предыдущими: здесь также встречаются стилизованные формы растительности в различных степенях геометризации с общей тенденцией к упрощению в более поздних образцах.

Обзор стены со сводкой <sup>Торда</sup> заключается небольшим иомудским мафрачем 18 века—илл. 8. Его композиция отличается своеобразием:—центральное поле делится вертикальными полосами на три равных участка с повторяющейся орнаментацией, состоящей из вертикального стебля, несущего в центре крупную зубчатую форму; выше и ниже от него отходят в обе стороны сложного рисунка ветви. Полосы на темном фоне, окаймляющие эти участки и замкнутая круговая кайма имеют стебель с отходящими по сторонам и направленными книзу ответвлениями.

#### Боковые стены верхнего вестибюля.

На боковых стенах верхней части вестибюля размещены ковры двух групп: на левой (от верхней площадки)—иомудской группы, на правой—текинские и пендинские. Над дверью левой стены висит энси схожего с рассмотренным выше рисунка; он отличается многими подробностями—иные мотивы коем, центральной полосы, все трактовано иначе и в другой расцветке. Над правой дверью—пендинский энси; в центре растительный стебель ясен, в других частях он менее различим из-за сближенных тонов расцветки. В последующих таких же энси мелкие детали будут виднее.

Из больших текинских ковров первый по порядку воспроизведен частично на илл. 1. Его сопоставление с остальными дает возможность установить, что, несмотря на общее внешнее сходство, во всех основных композиционных частях имеются отличия в форме и размерах „гюль“, находящихся между ними фигур, а также и в коймах поля и концевых. По производственным качествам выше остальных первый и наиболее старый из них, он наиболее плотен и тонок по работе; равным образом и композиция его отличается большей ясностью и уравновешенностью.

Иомудские большие ковры противоположной стены расположены в подобной же последовательности. Первому из них при

надлежит воспроизведенный на илл. 3 фрагмент, где лист каймы сохраняет связь со стеблем. Следующие ковры дают переходные стадии каймы центрального поля, а последний из них—окончательную форму геометрической стилизации листа каймы на белом фоне.

#### Средняя площадка лестницы.

На площадке лестницы под балконом расположены пендинские энси. При общем сходстве рисунка, они отличаются производственными качествами; особенно значительно различие в



Илл. 7.

расцветке фона и некоторых мотивов, отчего существенно меняется декоративный эффект. Своим основным фоном выделяется самый крупный из них—его глубокий темно-фиолетовый цвет получен окраской червецом. В отдельных частях ковров распознаются мотивы, знакомые из обозрения сводки.

#### Нижний вестибюль.

Здесь находятся небольшие ковровые изделия, преимущественно настенные сумки—чувалы и мафрачи—18 и 19 века. В

более широких чувалах—нижние концевые коймы представляют различные растительные мотивы, аналогичные выше рассмотренным. Центральное поле текинской и частью пендинской группы дает разновидности „гюль“, рисунки которых при внешнем сходстве крайне разнообразны. Над дверями повешены пендинские мафрачи; часть их сохранила свою длинную бахрому.

Между дверями в узком простенке находится огурджалинский намазлык—молитвенный ковер, очень высокого производственного качества,—датируемый концом 18 века. В его вертикальной полосе центрального поля выделяется на красном поле белый узор, своеобразно трактуемый уже известный из предыдущего мотив—стилизованый стебель со свешивающимися по сторонам растительными формами.— *илл. 8*

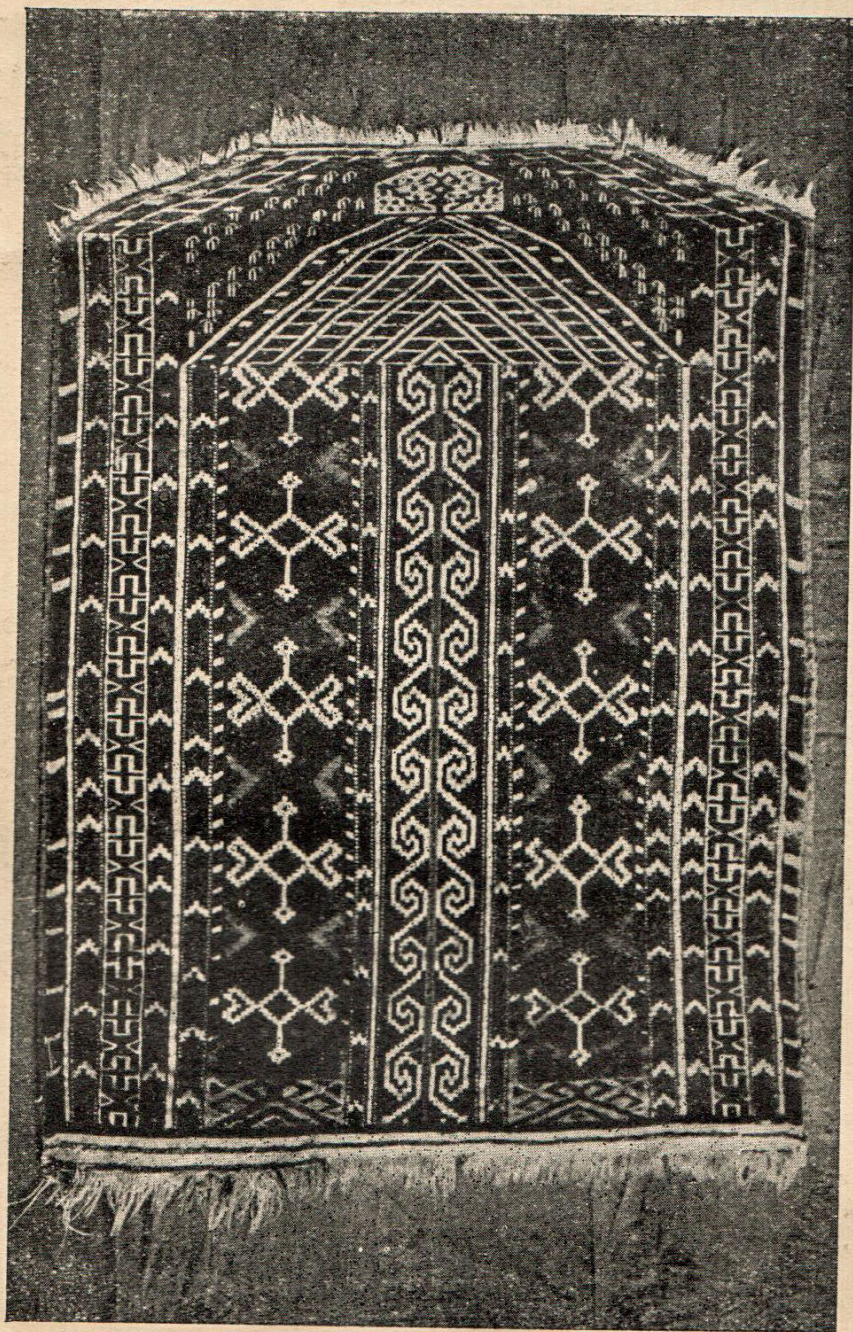
Отличительная особенность формы этого ковра состоит в том, что рисунку ниши соответствует контур верхнего конца, скошенного по наклонным линиям.

Крайне показательно сопоставление орнаментации, исполненной в ковровой технике, с демонстрированными на выставке образцами средне-азиатской вышивки. В ней мастерство не связано идущей горизонтальными рядами техникой, и мы видим пространство, заполненное мотивами, растительная природа которых совершенно очевидна с первого взгляда. И здесь опять распознается тот же мотив со свешивающимися от центрального стебля колокольчиками, но в гораздо более реалистической и разнообразной трактовке, что объясняется более свободными производственными приемами вышивания.

Крайне ограниченные размеры настоящей брошюры лишают возможности касаться многих существенных вопросов; остальные приходится трактовать в сокращенном, конспективном виде. Тем не менее, на основании данного весьма краткого анализа представляется возможным сделать некоторые обобщающие заключения.

1. Ковровое производство Туркменистана имеет своей основой живое творческое начало и заимствует мотивы декорации

из окружающей жизни; в целом ряде ковров формы растительной природы, животные, птицы образуют базу всей ковровой орнаментации.



Илл. 8.

2. Многие геометрические орнаменты имеют своим первообразом формы природы, первоначальное значение которых и

их последующая эволюция в сторону геометризации могут быть раскрыты только последовательными, систематическими сопоставлениями.

3. Необходимо совместное изучение как старинного коврового производства, так и последующих периодов до настоящего времени включительно. Только таким путем может быть осуществлено исследование в культурно-историческом плане, задачей которого является установление связей с современностью культурных достижений прошлого.



Переучет  
1881 Ф.

1956

НЕОБХОДИМЫЕ ИСПРАВЛЕНИЯ:

**НАПЕЧАТАНО:**

**ДОЛЖНО БЫТЬ:**

На 13 стр. 5-я строка сверху—  
(Илл. 4)

(Илл. 3)

На 16 стр. 6-я строка сверху—  
Илл. 8.

Илл. 7

То же 16-я строка снизу—  
осмолдук;

энси;

На 18 стр. 13-я строка сверху—  
формами.

формами—илл. 8.