Туркменоведение

№ 4-5.

АПРЕЛЬ—МАЙ 1930 г.

ЕЖЕМЕСЯЧНИК
Института Туркменской Культуры
(год издания четвертый)

Ответственный редактор Г. Брагинский.
Зав. редакцией А. Облонский.

АДРЕС РЕДАКЦИИ: Ашхабад, Гоголевская ул., 28.—Туркменкульт. Тел. 3—49.

В НОМЕРЕ:

К. Треплев—Индия в борьбе.

Н. Яната—Научная работа и социалистическое переустройство сельского хозяйства.
Н. Ферсман—Научная база хозяйственного строительства в Туркмении.
А. Любимов—Хлопковый техникум в ТССР.
А. Петров—Туркменская геофизическая обсерватория.
А. Раевский—Воды Копет-Дага.

М. Верещагин—Новая культурная пятилетка ТССР.
В. Товстолужский, **С. Неделин**—Туркменский художественный техникум
В. Тихонович — Культура орнамента туркменского ковра.

Т. Козлов—На Чимбайском фронте.
П. Арбеков—Первый русский караван в Мерв.

М. Паллер—Юлбарс из аула Саксан (повесть).
Вл. Луговской—„Туркмения", „Чигирь" (стихи).
Г. Веселков—„Черные пески", „Узел" (стихи).

А. О.—Бригада советских писателей в Туркмении.
П. Павленко—Первые впечатления.

Библиография

Туркмендуст—Новые книги о Востоке.
Я. Якубсон—Журнальные новинки.

ПРИЛОЖЕНИЯ:

1. Дневник Туркменкульта № 3—4 (март-апрель 1930 г.)

Подписывайтесь на „Туркменоведение"!

Условия подписки (с приложениями): 1 год—5 руб. 9 мес.—4 руб., 6 мес.—2 руб. 75 к., 3 мес—1 руб. 40 к. 1 мес.—50 коп. Цена отдельного номера—50 к.

Подписку направляйте: Ашхабад, Гоголевская, 28,—Издательство Туркменкульта.

При коллективной подписке 20% скидки.

Обложка работы художника И. Юон.

ИНДИЯ В БОРЬБЕ

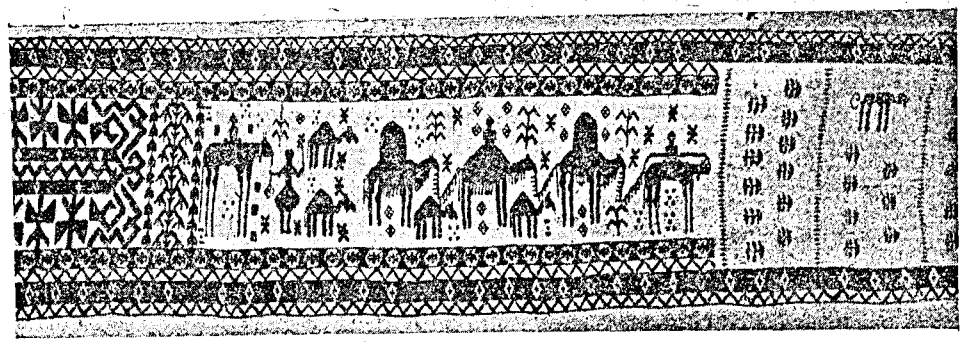
С каждым днем события в Индии звучат все более и более угрожающе. За короткий срок национально-освободительное движение, которое свараджисты пытались удержать в рамках «легальности», с необычайной быстротой перерастает в массовое революционное движение, порой принимающее формы открытого восстания. В это массовое движение втягивается вместе с пролетариатом и городской мелкой буржуазией, многомиллионное крестьянство.

Движение, быстро распространяющееся по всей Индии, ставит перед собой не только цели национального, но и социального освобождения из-под двойного рабства—из-под ига английского империализма и эксплоатации национальной буржуазии и феодалов-помещиков. Индия превращается в главную арену освободительной войны колониальных народов, основной плацдарм национально-революционной борьбы угнетенного колониального мира против господства мировой буржуазии. Вот почему события последних недель в Индии, особенно если учитывать под'ем революционной волны в Китае, позволяет нам говорить о том, что мы стоим на пороге колониальной революции, всей мощью своего колоссальнейшего размаха направленной на вооруженное свержение мирового империализма. Это, конечно, не значит, что революция на Востоке произойдет сегодня—завтра, это означает только, что колониальный мир, являющийся неиссякаемым резервом мировой пролетарской революции, пришел в движение и что никакая сверх-истребительная техника закованного в стальную броню империализма не может уже остановить начавшегося революционного разлива, охватывающего все более и более широкие массы трудящихся.

То, что колониальный мир пробудился от вековой спячки, становится ясным для мировой буржуазии. События в Индии, в этой «жемчужине» британского империализма, нашли широчайший отклик во всей капиталистической прессе. Английская печать с нескрываемой тревогой оценивает создавшееся положение в своей главнейшей колонии и признает, что в Индии туго завязывается узел мировых событий. Немецкая «Франкфуртер Цейтунг» заявляет, что «в Индии создалось столь беспокойная атмосфера, что она охватила и индийский народ, который так трудно привести в движение. У всех наблюдателей событий в Индии укрепляется убеждение, что едва ли можно избежать взрыва». А американский экономист Пэден, совершивший поездку по Индии, признает, что «политическое господство Британии в Индии обречено на гибель».

Все эти отзывы показывают, что события в Индии перестали быть газетной «сенсацией»: в этих событиях буржуазия видит грозное предостережение своему существованию, и отсюда тревожный тон, сквозящий во всех газетных статьях.

Индия вступила в полосу революции. Говоря об этом, тегеранская национально-либеральная газета «Адль» заявляет, что «не одна Индия начала борьбу за свободу и независимость. Движение против империализма наблюдается по всему Востоку. Китай, Египет и другие страны, даже Ява и Индо-Китай, охвачены волнением. Мировая война и установление советского режима в России дали великий толчок спящему Востоку. Нельзя думать, что 300-миллионное население Индии будет попрежнему отдавать доход от своих трудов в чужие руки».



В. ТИХОНОВИЧ

Культура орнамента туркменского ковра

1.

Тысячелетняя культура исключительной художественной ценности и общественной значимости, привлекавшая внимание и путешественников эпохи средних веков, и эстетов Западной Европы 19 века, культура орнамента туркменского ковра, чье искусство действительно не превзойдено, еще ждет исследователя, который бы сумел вскрыть предельным образом социальную обусловленность этого явления, как органического элемента художественной культуры Туркмении в целом.

Есть, правда, работы и специалистов, и «меценатов», но это лишь первые сводки фактического материала, осторожные обобщения внешних данных, то априорные, то интуитивные домыслы, лишь затрагивающие данную тему с точки зрения социологии и диалектики искусства. И все они обычно—в пределах специальных исследований и «изданий для богатых», мало известных широкому кругу читателей и любителей национального искусства.

Моя задача—дать в обобщенном виде основные выводы по литературе коврового орнамента Туркмении и выдвинуть некоторые вероятные положения по его (если так можно выразиться) теории, тем самым наметив необходимые—на мой взгляд—линии исследовательской работы.

2.

Бросается прежде всего в глаза крайняя органичность ковра, как элемента материальной культуры кочевого скотоводческого общественного уклада, элемента, тесно связанного с кибиткой—«эй». Если последняя, подражая в своей структуре и формах постройке—стационару, зданию оседлой жизни, удовлетворяя задачам защиты от солнца и ветра, дождя и холода, вместе с тем имеет основную установку на кочевую жизнь, и по этой причине ее техника допускает быстрейшую сборку и разборку, то этим достоинством обладает в полной мере и ковер.

Он универсален по своим функциям и сверхрекорден по своим качествам. Он прекрасен—и этим удовлетворяет художественные позывы творца и такие же запросы потребителя. Он используется в моменты, правда, не имеющие большого значения в жизни туркмена, «общения с богом» (намазлык, макраб). Он способствует некоторой праздничности событий семейного порядка (осмолдух). Он заменяет наши гардеробы и комоды (чувал, мафрачи), наши дорожные вещи (хурджум, торба), он утепляет, скрепляет и красит жилище (энси, полом, капунпук). Он—семейная сберегательная касса, представляя собою экономически выгоднее помещение капитала. Портативный, удобно перевозимый и легко раскладываемый, туркменский ковер различных видов мало боится разрыва и изнашиваемости, сырости и сухости, грязи и моли.

Может быть, не будет преувеличением сказать, что верблюд, как создание природы, и ковер, как продукт культуры, занимают равноценные места в материальном быту туркмена, пока он не выходит из своеобразных условий кочевого уклада.

3.

Он очень древен, этот общественный уклад, измеряя свое существование сотнями лет, ибо впервые на территорию Средней Азии туркмены пришли кочевниками-скотоводами, в дальнейшем экономически и политически вынужденные стать воинами и искать «отхожего» и подсобного промысла в виде набегов.

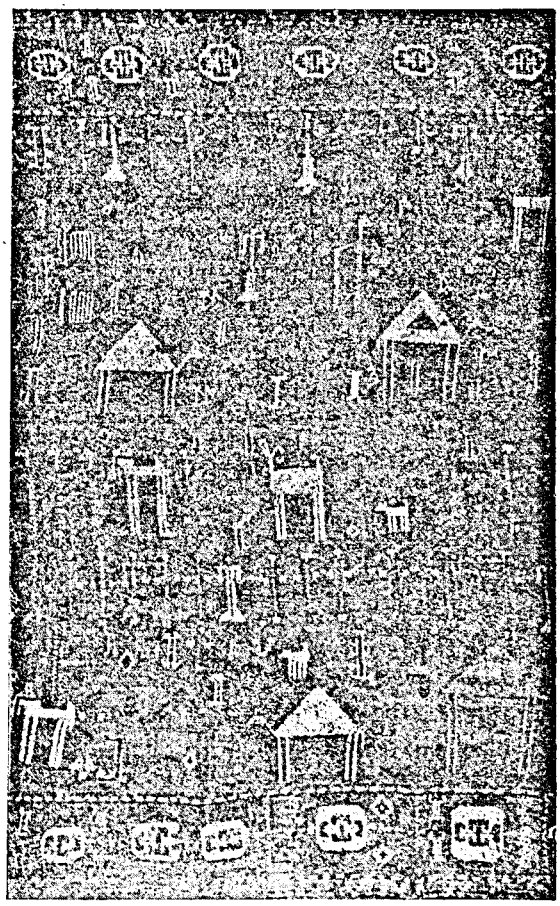
Отсюда в ковровой культуре— все признаки национального своеобразия, исторической исконности и, по всей вероятности, племенных различий.

«Различие стилей, иная установка ткацкого станка, иной прием использования ткаческого материала, иная тональность и более высокая техника работы» приводят специалистов-исследователей к выводу, что «ковроделие (у туркмен) не менее, если не более старо, чем у персов» и что в его орнаменте закреплены «исконные старинные мотивы» (Дудин. «Ковровые изделия Средней Азии»).

Эта национальная старина прошла через века в большой, почти безупречной чистоте, благодаря обстановке обособленности трукменских племен, живших в враждебном окружении, и крайней раздробленности этих последних на роды, как вечные странники, переходившие через пустыни от пастбища к пастбищу или, как длительные пленники, отделенные в своих пастбищах друг от друга теми же пустынями.

Названный исследователь подвергает тщательному сравнительному анализу ковер туркменский и персидский и приходит к совершенно конкретному выводу о наличии существенных различий в композиции, колорите, форме и тематике того и другого. Установлены значительные различия ковровых изделий и с Узбекистаном и Афганистаном, с восточными и западными киргизами.

Утверждать полное отсутствие сходства ковровых культур народов среднего востока было бы выражением местного национализма и насилие над четкими фактами и историческими событиями. Эти взаимные влияния могли проявиться и через усвоение достижений более древних насельников данной территории, и через торговые сношения с близкими и далекими соседями, и через военные и разбойные выступления, осложнившие этническую целостность впечатлениями чужих стран, присвоением продуктов их культуры, внедрением в строительство жизни похищенных женщин, ставших женами и матерями своих победителей.



Текинский шитый палас. „Возвращение туркмен с аламана". (Деталь).

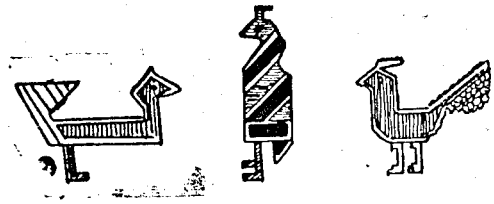
Вопрос о племенных и родовых отличиях туркменского ковра не может считаться разрешенным. Дело пока ограничилось приблизительной классификацией ковров—обычно на три группы (Фелькерзам, Боголюбов)—салорская, помудская и эрсарская (Дудин выделяет из первой еще одну—текинскую). Общепризнана высшая художественная ценность продукции первой группы, в частности салорского племени, чьи достижения были восприняты сарыкскими и текинскими племенами (после ухода салорского племени в Персию). Но не представляется вполне четким и научно обоснованным различие их продукции и еще трудно с полной ясностью нащупать социальные корни этого различия. Зато, с другой стороны, бросается в глаза знаменательный факт племенного совпадения высших достижений национального искусства—орнаментального и музыкального—у одних и тех же племен—салор, сарык, теке—в отличие от эрсари, иомуд и чаудор.

4.

Эта органическая связь туркменского ковра с кочевым бытом, обеспечившая национальное своеобразие и историческую исконность коврового искусства, находит четкое выражение в планах техническом и экономическом.

Деталь коврового орнамента. (Стиль барана).

Технически—ковроделие является промыслом, зависящим от скотоводства—в отношении материала, доставляемого овцой породы «хорчи», не переносящей горных пастбищ; это—равнинный промысел. Орудие ковроделия—станок—совершенно примитивен, будучи поставлен не вертикально, а горизонтально (что крадет рабочую силу) и занимая площадь, равную площади ковра (что отнимает от производства зимнее время, когда под открытым небом работать нельзя, работать же внутри кибитки не позволяет ее темнота и тесноота). Столь же кустарны и краски, обычно растительного происхождения: красная—корни марены, желтая—корни куркумы, почки сфоры, цветы и стебли живкости, листья винограда; синяя—листья индигоферы (различных видов); различные краски—красную, коричневую, желтую, зеленую дает плод крушины и т. д. Гораздо меньше применяются краски происхождения животного (напр. для красной—насекомое «дубовый червец») и минерального (напр. для белой—известковая вода). Насколько органичность этих именно красок является бесспорной, видно из пагубного влияния на качество ковровой продукции опыта замены освященной тысячелетней практикой химической технологии красками анилиновыми.



Деталь коврового орнамента. (Стиль домашней птицы).

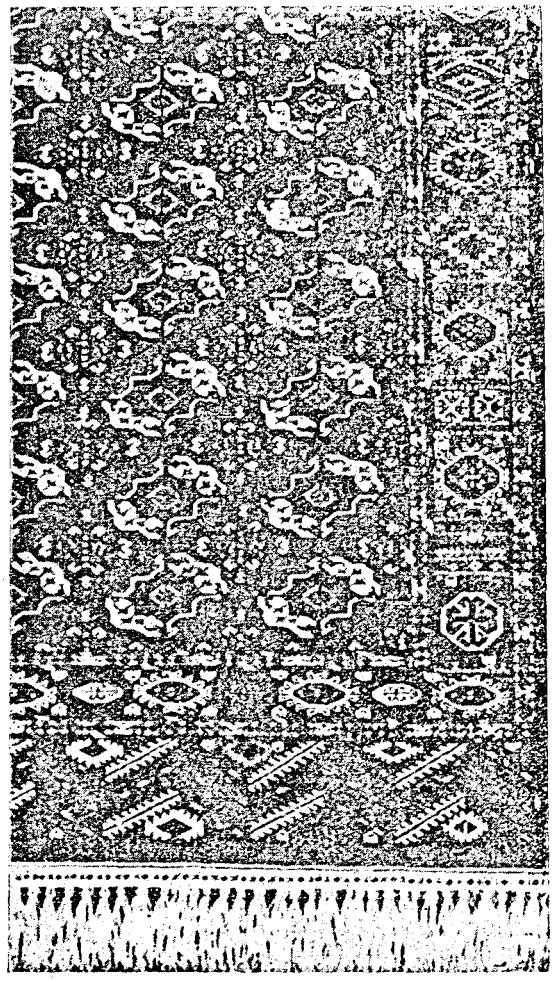
Столь же своеобразна и целостна экономика ковроделия. Оно было вполне в пределах натурального хозяйства: «продукция этого специального женского производства чрезвычайно редко шла в продажу; как правило, это предназначалось для нужд семьи, в свою кибитку» (Бацер. Очерк экономического развития Туркменистана). И—примечательный факт—лишь только ковер пошел на рынок, вошел в товарооборот, на ряду с расширением продукции выявилось снижение ее качества: стала падать прочность ткани и окраски, чистота рисунка; шерсть заменялась хлопком, растительные краски—химическими, национальный орнамент—европейским, кустарное своеобразие—имитацией под машинные стандарты, угождающие пошлейшим вкусом рядового мещанина и буржуа.

Искусство, как-будто испытанное в буре времей, исчисленных столетиями, как-будто закрепленное в исконном стабилизованном быту, не выдержало натиска капиталистической экономики.

Но кто сказал «А», должен сказать и «Б»: есть железная логика в этих звеньях единой цепи, выкованной комплексом социальных условий в их национальной целостности и исторической обусловленности.

5.

«Музыка для глаз»—это не просто изящный парадокс изысканного эстета, барона Фелькерзама, сотрудника «Старые годы»—журнала, удовлетворявшего



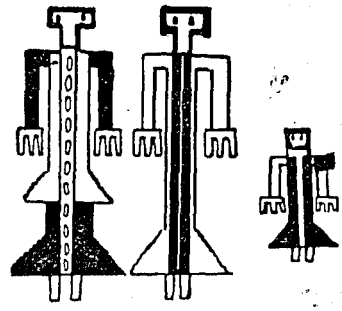
Старый мервский ковер.

тягу скудеющей духовно российской буржуазии к прекрасному прошлому (эстетный перевод «доброго старого времени»). Эта теза в своей основе совершенно правильна и позволяет, сближая и сопоставляя конкретные факты двух искусств: пространственного—орнамента и временного—музыкпа, выявить нечто общее между ними, как единое выражение духовной культуры народа и социально, и национально целостного. «Песнь и художественность—те формы» (говорит Бурдуков, владелец собрания азиатских ковров, показанных на Исторической выставке в 1904 г.), «в которые укладывались со времен седой старины отражения эстетики народа и их внутренний мир».

Эта связь музыки «для глаз» и «для ушей» очень многогранна.

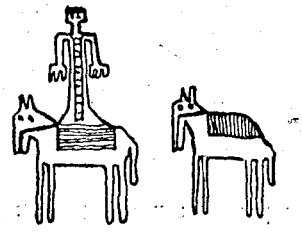
Мы уже видели топографическое совпадение племенных очагов орнаментального и музыкального творчества в их лучших проявлениях.

Но дело не ограничивается этим, относительно внешним, фактом. К нему я добавляю, лишь ограниченное число других, не стремясь исчерпать это богатство аналогий, что может быть по силам исследователям, более меня подготовленным для такого специального труда.



Деталь туркменского ковра. (Стилизованные люди).

Красочная гамма туркменского орнамента ограничена. В ней преобладает красный тон в его различных оттенках. Семенов («Ковры русского Туркестана») насчитывает семь тонов—красный, светло-красный, желтый, зеленый, синий, белый, черный; Дудин добавляет темно-коричневый. Но всего больше звучат красный—от светло-красного до темно-коричневого. Сопоставим это с «мелодической бедностью» туркменской песни, что установлено Беляевым («Туркменская музыка») и стоит в связи с квартовым строем дутары и гыджака. Добавим параллельно идущие факты «мелизматических украшений» в музыке и наличия остальных пяти красок в орнаменте, и тогда мелодическое единство обоих искусств предстанет в полной ясности.



Деталь туркменского ковра. (Стиль лошадь).

Анализ формальных особенностей ковров туркменского и персидского привел Дудина к примечательным выводам. В первом площади фона и орнамента в общем равны, хотя создается впечатление, что фон преобладает; наблюдается одинаковость тонов фона и некоторых элементов орнамента; фон—равноправный член красочной гаммы орнамента; общая компановка—равновесие фона и орнамента. Исследователь добавляет, что отмеченное «равноправие» свойственно, кроме ковроделия, тиснению на коже, резьбе по дереву, чеканке металла, т.-е. представляет факт, характерный для орнаментального искусства Туркмении в целом. Это «двухголосие» фона и орнамента—явление гармонического порядка, вполне отвечающее первичной стадии гармонического развития туркменской музыки, стиснутой в узких пределах двухголосия, тем более для нее тяжкого, чем дальше она отошла от одноголосия. А если учесть наличие в одном и том же ковре различных орнаментов, мы подойдем к установлению «многоголосия», т.-е. признанию более передовой фазы развития ковра сравнительно с музыкой.

Общность тонов туркменского ковра создает в целом впечатление большого спокойствия и художествен-

ной сдержанности. Снова сопоставляем: «музыке свойственны»,—говорит Беляев,—«строгость колорита и отсутствие всякого расчета на внешний эффект и на резкое впечатление», тут же подчеркивая общность этой черты и для коврового искусства.

Но есть и различия, полагаю, связанные с техникой обоих искусств.

В орнаменте есть строгий ритм, в своих конкретных формах требующий весьма углубленного и кропотливого исследования, но бесспорно зависящий от техники ковроделия (таковы ритмические ряды из 1, 2, 3, 4 мотивов в шахматном порядке). Такой «каркас» в музыке отсутствует: Туркмения не имеет ударных инструментов; отсюда видимая прихотливость ее ритмов, их не внешняя обусловленность, а внутренняя оправданность.

То же можно сказать и о композиции. Если и ковру, и песне свойственна прекрасная композиция, законченная и сложная, ясно расчленяющая элементы формы и соединяющая их в одно целое, то, с другой стороны, в орнаменте мы видим четкую и единую структуру—центральное поле, центральная и концевые каймы, а в музыке композиции настроена на «эмоциональном напряжении», а не на «архитектурном принципе». Впрочем, быть может, допустима аналогия с трехчастной формой туркменской музыки, найденной Беляевым и состоящей после башламак («вступление») из 1) яппылдак (медленная и низкая), 2) ширван (нарастание настроения) и 3) чикмак (успокоение настроения).

6.

Дудин характеризует орнамент туркменского ковра, как растительный, но сильно геометризованный,—что мешает установить естественные первоисточники форм,—с наличием геометрических форм (зигзаги, ромбы, параллелограммы и т. д.) и геометризованных животных.

Гогель («Туркменский ковер») считает орнаментацию изобразительной, по об'яснению самих туркмен, с использованием всех форм природы и даже некоторых предметов жизненного обихода; тенденция развития орнамента—от реализма к схематизму. Для центрального поля характерны гюль (цветок с большей или меньшей степенью геометризации), между гюл'ями—стилизованные животные. В центральной кайме—изгибающийся стебель с зубчатыми листьями, при чем наблюдается развитие «листьев» за счет «стебля» и их эволюция в геометрические формы. В концевой кайме—«стебель» с «ветвями», «листьями» и «колокольчиками».

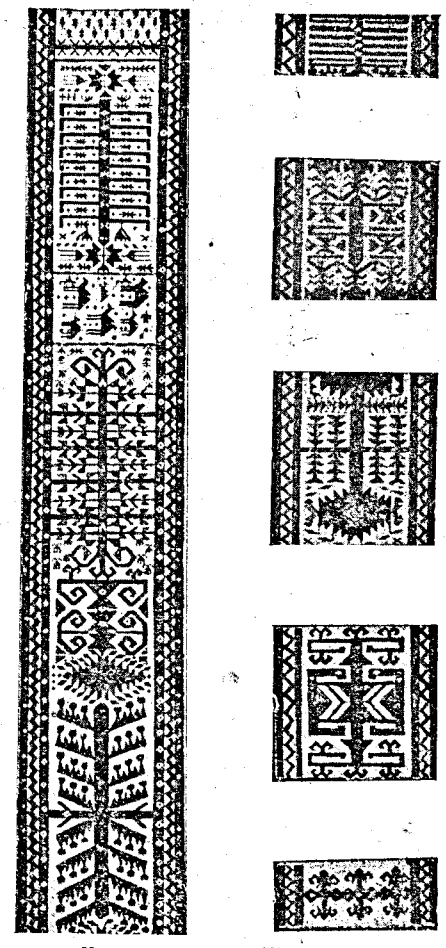
Гюль принимает форму восьми- и шестиугольника, заполняясь внутри разнообразными геометрическими и стилизованными формами—шестиугольниками, квадратами, ромбами, восьмиконечными звездами или венчиками, крестообразными и трехлепестковыми фигурами и т. д.

Боголюбов подчеркивает значение для орнамента трапецоидной линии в бортах, которая совпадает с «изгибающимся стеблем» Гогеля.

Орнаментальные мотивы по своему «содержанию» (жизненному первоисточнику) могут быть разбиты на несколько групп трех основных типов—реального, геометрического и символического.

К первому относятся стилизованные растения, животные, люди и даже предметы, в том числе и части растений и животных. Не всегда можно установить точный род этого растения и животного в силу значительной стилизации, но происхождение орнаментальных мотивов от флоры и фауны совершенно бесспорно. Нужно вместе с тем признать некоторую односторонность обычного истолкования этих форм—уклон, так сказать, «растительного» порядка, в то время, как во многих случаях напрашивается об'яснение, идущее от животных форм; в частности мало использованы аналогии мотивов с паукообразными и насекомыми. Дело обычно ограничивается млекопитающими (по преимуществу домашними) и птицами. Должен отметить справедливое указание Дудина, что расшифровка орнамента, производимая силами ткачих, зачастую говорит о готовых элементах орнамента, а не об отправных формах природы.

Формы геометрического орнамента упоминались мною уже не раз.



Мерские ковры. (Дорожки).

К орнаменту символическому могут относиться тагма, т.-е. родовые печати или клейма, как знак родовой собственности «домашних животных, предметов домашнего обихода, снаряжения, вооружения, даже иногда и людей». И тагма, подобно орнаментальным формам, как таковым, можно разбить на отдельные группы (Карпов «Тагма»)—предметы домашнего обихода, пастушеские орудия и «позднейшие—от арабов (начертания знаков ««элиф» из алфавита арабов)»; эволюция именно такова, так как туркмены, «не имея своей письменности... в далеком прошлом, естественно, прибегали к начертанию таких изображений, которые больше всего известны в обиходе номада-кочевника».

Шмит в своем замечательном научном труде «Искусство—основные проблемы теории к истории» упоминает закон, гласящий, что у «собирателей пищи» (земледельцев, скотоводов, охотников на мелкого зверя) «вырабатывается пассивное, созерцательное отно-

шение ко всему совершающемуся вокруг них», «все внимание сосредоточено не на предметах внешнего мира, а на собственном самочувствии—на ритмах жизни»; в итоге образы получаются «конструктивные», не имеющие в целом никакого сходства с конкретной внешней действительностью, а «отражающие только действительность внутреннюю, суб'ективную». Не этим ли об'ясняется крайняя степень стилизации туркменского орнамента, почти совершенно лишающая его изобразительного значения?

7.

Но внимательное изучение туркменских ковров обнаруживает наличие в некоторых (очень малочисленных) образцах и изобразительных форм, которые смело могут быть названы зачатками «ковровой живописи». Не связано ли это примечательное явление с другой частью того же закона, говорящий, что у народов-«хищников», с бою добывающих себе пропитание (охотников на крупного зверя и на людей-разбойников и воинов), «все внимание сосредоточено на внешнем мире», и в итоге «их центры вырабатывают образы «репродуктивные», сохраняющие максимальное потребное сходство с об'ективной действительностью»?

Примерами «ковровой живописи» являются: иомудский иолам с сюжетом «свадебное шествие» (репродукция у Фелькерзама между 44 и 45 стр.), текинский шитый палас с сюжетом «возвращение туркменов с аламана» (у того же автора, между 12 и 13 стр.) и в зачаточной форме — с сюжетом, носящим следы киргизского происхождения, — мервская дорожка у Боголюбова (табл. VIII).

Характерные черты этой «живописи» позволяют приурочить ее к определенному циклу развития пространственных искусств.

В ней нет разрешения формальных проблем, под знаком которого шла история, начиная с эллинского и кончая европейским 19—20 веков искусством; говорю о проблемах свето-тени, пространства и движения. В этих эмбрионах живописи можно говорить лишь о ритме, форме и композиции.

Все изображения людей, зверей, птиц, предметов совершенно статичны и разрешены плоскостно, при чем звери в профиль и люди в анфас; ноги четвероногих и ближнего и дальнего плана от зрителя расположены в единой плоскости без всяких отличий конечностей того и другого плана. Фигуры крайне стилизованны (как в бессюжетном орнаменте). В мервском ковре чувствуется целая цепь переходов от бессюжетного мотива к фигурам человека и кибитки (если не обманывает зрение и не увлекает воображение). Расположение фигур в текинском и иомудском коврах строчное (в первом из них в 5 строк), в мервском ковре совершенно своеобразно: в основе лежат по три фигуры верблюдов — 3 крупных и 3 мелких; если их соединить прямыми линиями, получим два взаимно пересекающихся почти равноугольных треугольника, т.-е. некий орнамент; треугольник же, но почти прямоугольный, составляет линии, соединяющие три человеческих фигуры—две верховых и 1 пешую. Таким образом, здесь композиция орнаментальная, а не сюжетная, хотя, если поставить вертикально верблюжьи и человеческие фигуры, расположенные в плоскости под углом в 90°, получится некая группа верблюдов, окруженная тремя людьми, стоящими к ним боком. Характерная же особенность всех этих «картин» — «страх пустоты», заставляющий заполнять пустые места бессюжетными мотивами, и обратный «страх», не позволяющий заслонить одну фигуру другой. В основе все эти черты совпадают с пространственными искусствами эпохи Ассирии и Вавилона, династического Египта и «минойского» Крита.

8.

Кибитка не имеет будущего; ее участь предрешена и по гигиеническим, и по экономическим мотивам (в целях сохранения для экспорта валютной шерсти). Пятилетний план жилищного строительства в аулах предусматривает отпуск на постройку в аулах жилищ европейского типа свыше 5 миллионов рублей. За кибиткой уйдет в прошлое и ковер в его стабилизованных формах, свойственных кочевому быту. Задержится смерть ковра, применимого в зданиях вообще, где обитают люди оседлого образа жизни, хотя гигиена жилищ относится отрицательно к такого типа убранству. Бесспорной останется музейная ценность туркменского ковра. Но главное — не в этом. Значительнее весит другое: выявление через ковровое искусство исключительно художественной одаренности народа, его богатейших художественных потенций, которые, естественно, лишь получат новое направление и новые средства своего развития при технической реконструкции художественных промыслов и идеологическом переключении

Старое сарыкское украшение на дверь (Тахта Базар)

художественного процесса. И в этих практических целях, не говоря о чисто искусствоведческих, необходима работа по научному изучению орнамента, трудность которой нельзя переоценивать; прав Ригль («Восточный ковер с 1202 года»), говоря: «пусть укажут другую область художественной промышленности, для правильного понимания которой требовалось бы такое множество разнообразных познаний».

Важнейшими проблемами мне представляются в плане излучения ковра следующее:

1) Историческая эволюция орнамента с учетом национальных влияний и социальной обстановки.

2) Племенная и родовая дифференциация орнамента с учетом экономического и социального уклада и природной обстановки.

3) Анализ «конструктивных» и «репродуктивных» элементов орнамента с выявлением опорных точек для развития «изобразительных» искусств.

4) Аналогия двух музык — «для ушей» и «для глаз» в целях синтеза художественного национального лица Туркмении, имеющего право на будущее в условиях ТССР, иначе говоря — той национальной формы, которая вместила бы пролетарское содержание.

Три момента

(Из практики коврового производства ТССР)

1. О КОВРОДЕЛЬЧЕСКИХ КАДРАХ И ПРОДУКЦИИ.

Основная масса ковродельщиц в настоящее время организована в производственные артели в системе Коврового союза; вне союза **осталось несколько процентов.** По данным на 1 октября прошлого года, союз об'единял 21.630 мастериц, на 1 ноября числилось 11 производственных артелей.

Рост членов об'единений виден из следующих цифр:

1926 год	643
1927 год	4872
1928 год	14515
1929 год	18263.

Этими организованными силами выработано продукции в 1929—30 году по заготовительным ценам на 2.472.000 руб., что представляет солидную статью в бюджете Туркмении. Значительная часть этой продукции является экспортной. В 1930 году законтрактовано 42.000 кв. метров от 13.926 ковродельщиц.

Растет и качество ковровой продукции, упавшее со времени появления европейцев в Туркмении: в 1927—28 г. низший сорт составлял 17,4 проц. от всей продукции, средний — 43,5 проц., высший — 33,6 проц., экстра — 4,7 проц., и индивидуальный — 0,8 проц., а в 1929 — 1930 г. низшего сорта имеется только 3,2 проц., среднего — 21,7 проц., высшего — 53 проц., экстра — 19,6 проц. и индивидуального — 2,5 проц.

Таким образом, качество ковров значительно поднялось. Этому способствует развивающаяся деятельность художественно-производственного отдела Коврового союза, **взявшего установку на хороший рисунок, хорошие красители и добротные материалы.**

Ведется работа по сбору старинных, зачастую уже забытых самими туркменами, мотивов ковровых орнаментов. Ведется лабораторная, частично уже выносимая на практику работа по получению хороших синтетических красителей для замены нашедших себе большое применение очень непрочных анилиновых.

Станок горизонтальный, господствовавший веками у туркмен, из'ят окончательно и **заменен более удобным и усовершенствованным** станком вертикальным.

Снабжение красителями, шерстью и орудиями производства выражается следующими цифрами:

в 1927—28 году	228.000 руб.
в 1928—29 году	246.000 руб.
в 1929—30 году	498.700 руб.

Ковровым союзом не забыто и культурно-бытовое обслуживание ковровщиц; так, в 1930 году существовало 1500 ликбезов, 18 красных уголков, 4 ясель; работают курсы ковродельщиц и на культнужды расходовалось 41.739 р.; специально на курсы было отпущено в 1930 году 30.000 руб.

Восстановление ковроделия тем более срочная задача, что многие районы, славившиеся своими коврами, либо потеряли свое значение, либо (что еще хуже) совсем забыли ковроделие. Так, салоры лет 80 тому назад оставили это занятие и только теперь снова возрождают его. Но при этом они начали перенимать орнаментацию у племен, которым когда-то передали свое искусство, уже подвергшееся к нашему времени большим изменениям. Наследниками салоров были сарыки; и у тех и у других произошли значительные смешения как орнаментики, так и техники, такие, что сейчас представляют большие трудности при определении принадлежности ковра.

Другой пример: лет 40 назад ковры ахалтекинские и ковры мервские друг от друга значительно разнились, теперь же те и другие так уравнялись, что представляют собою один тип.

2. О ПРОИЗВОДСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ КОВРОДЕЛИЯ.

Многие века женщина кочевий творит дивные вещи, но как тяжел этот труд.

Работа производится исключительно летом, ввиду того, что в кибитках зимой и тесно, и темно. В наше время, когда ковроделыщицы об'единены в крупные артели и им даны хорошие и светлые помещения и работа ведется на вертикальном станке, занимающем меньше места, чем горизонтальный, — позволяет вести работу круглый год.

В летние работы ковроделыщица так изнуряется, что валится с ног, особенно тогда, когда дело идет о соревновании между женщинами разных семей, а с приходом европейцев — о работе за премии, призы, дипломы и проч. награды, или же, когда устремления идут по линии коммерческой, получившей больше значение опять таки, с приходом европейцев.

По данным хронометражного обследования, произведенного мною в Кешах на ковровых курсах в декабре прошлого года, выявляются причины этой сильной изнуряемости на работе. Мною наблюдались три станка. Станки вертикальные. Привожу эти данные.

СТАНОК № 1. Работающих двое, 20—22 лет, одна опытная, имевшая уже практику, другая — «подручная», менее опытная; обе здоровые, зрение нормальное, телосложение крепкое и сильное. Ширина ковра, бывшего в работе—102 см. и нитей основы—377 пар.; высота ворса стриженного—5 мм, узел—1,4×2,7 мм.; пряжа—фабричная.

Работа ковроделыщицы по 6 операциям выражалась следующими цифрами:

1. Вязание петель 1 ряда (377 узлов) — 11 минут.
2. Уткованье с легкой прибойкой дараком *) каждого ряда — 2 минуты.
3. Уплотнение с сильной прибойкой дараком — 2 минуты с 372 ударами.
4. Стрижка предварительная — 2 секунды.
5. Повторное уплотнение — 0,5 минуты с 98 ударами.
6. Стрижка заключительная — 1,5 минуты.

Стрижка повторялась через 2 ряда навязанных петель.

СТАНОК № 2. Работающих двое: одна опытная мастерица, 36 лет; зрение слабое, состояние здоровья среднее, комплекция хилая; вторая — очень неопытная, 19 лет, состояние здоровья и телосложение хорошие. Обе в работе медлительны.

Ширина ковра — 102 см. с 377 парами нитей основы. Высота ворса — 4 мм., узел — 1,4×2,7 мм.

Выдержка из наблюдательной карточки:

1. Вязание одного ряда (377 узлов)—21 минута.
2. Уткование—2 минуты.
3. Уплотнение дараком—300 ударов в 3 мин.
4. Стрижка предварительная—2 секунды.
5. Уплотнение—118 ударов в 3 минуты.
6. Стрижка окончательная—2,5 минуты.

СТАНОК № 3. Первая — опытная курсантка, 30 лет, вторая — менее опытная, 22 лет; обе здоровы; условия те же, что и у работающих на первом станке. Показатели, близкие к показателям первого станка, почему выдержки мною не приводится.

Средние выводы имеем такие: в 8-мичасовой рабочий день одна работница производит 14 повторений всех операций, кроме стрижки, которая повторяется 7 раз. Результаты восьмичасовой работы следующие: 14 рядов петель, что равно 5278 узлам, 14 раз продергивание утка и подбойка дараком с 3.556 сильными ударами дараком.

Не нужно забывать, что наблюдения произведены над работой не профессионалок; работа же последних дает большую количественную разницу: такая мастерица в один час производит до 3.000 узлов и громадное количество ударов дараком.

Легко представить, что производя такую работу в течение 8-ми часов теперь и в 10—12 часов раньше, ежедневно в течение длинного туркменского лета, мастерица изнуряется до предела, здоровье расстраивается и организм расшатывается.

Среди ковроделыщиц часты легочные заболевания и, главным образом, порча зрения, доходящая до полной слепоты, начиная с довольно молодых возрастов (30—40 лет).

Вообще труд туркменки тяжел, если учесть многие обязанности по хозяйству, но ковровое производство, пожалуй, самая изнурительная из всех других работ туркменки.

Одна необходимость помотать десяток тысяч раз в день железным гребнем, весом в 1 килограмм, и не просто мотать, а с силой ударять им, все время получая отраженные удары в руку, — способна «отвалить» руки у любого из наших атлетов.

Вязанье петель производится сложным движением рук в один взмах сверху вниз в такой очередности: вязанье начинается на высоте 10—20 см. от навязанных уже рядов, затем идут сдергивание еще не затянутого узла вниз, затягивание узла и обрезание ножем — все это в одном движении, быстро и точно производимом. Мастерица не должна ошибиться, так как от этого пострадает узор; она и не делает таких ошибок, даже когда работа производится с виду механически. Красная нить ложится в определенном ей месте, — зеленая тоже в своем месте и т. д. Мастерица при этом не ведет счета парам основ и вяжущимся узелкам—все дело в богатейшей зрительной памяти.

Навязав один ряд узлов, мастерица продергивает утковую нить. В вертикальных станках устроено приспособление, расширяющее щель между верхним и нижним слоем основы, которое дает некоторое удобство при производстве этой операции. Левой или правой рукой, в зависимости от того, с какой стороны продергивается утковая нить, — мастерица, захватив нить между большим пальцем и ребром ладони (со стороны указательного пальца), просовывает кисть руки в щель между слоев основы, а другой рукой, просунутой через верхний слой основы внутрь щели на расстоянии 25—30 см. от рук с нитью, делает встречное движение, подхватывая нить, и так в 3—4 приема

*) дарак—железный гребень, весом в 1 кгр., иногда и больше, которым производится уплотнение навязанных петель, и чем сильнее уплотнены петли, тем добротнее ковер.

(в зависимости от ширины ковра) пропускает ся уток.

Не отпуская нить, пропущенную через основу, свободной рукой, легкими ударами дарака она подбивает ее, одновременно натягивая рукой, держащей нить. Затем следует уплотнение навязанного ряда узлов (помощью дарака). Удары производятся сильно и быстро, дарак держится так, что конец рукояти, зажатой в кулак, входит между большим и указательным пальцами, гребень дарака находится под мизинцем.

Работа производится обычно правой рукой, но, уставая работница часто перехватывает в левую. Предварительно перед уплотнением продергивается шнур между нитями основы тем же приемом, что и утковая нить.

По окончании уплотнения производится предварительная стрижка: длинные ножницы берутся в правую руку, расширенные их концы при стружке помогают смыкать пальцы левой руки. Сильным нажимом на основу подносятся ножницы к работе и производится стрижка.

Предварительная стрижка заключается в одном прохождении ножниц по навязанному ряду, затем следует повторное уплотнение дараком и снова стрижка, уже тщательная. Стрижется обычно несколько рядов — от 2 до 5, отчего ворс получается либо короче, либо длиннее.

В каждом ковре, который мы видим, любуемся, покупаем, или просто топчем ногами вложено, в среднем, энергии в 300 лошадиных сил, могущей дать свет небольшому городу, как Красноводск, в течение 8 часов.

В дополнение привожу некоторые данные, на основе которых можно произвести и более точные вычисления.

На производство 1 кв. метра ковра затрачивается профессионалами в среднем в человеко-днях:

1. Пендинские—46 низш. сорт, 80 выс. сорт.
2. Ахал-текин.—36 низш. сорт, 70 высш. сорт.
3. Иомудские—38 низш. сорт, 60 высш. сорт.
4. Керкинские и чарджуйск.—24 низш. сорт. 38 высш. сорт.

Разница затраты рабочего времени между коврами одного сорта различных районов объясняется различной техникой производства ковров различных районов, например, ахал-текинские и пендинские представляют всегда довольно тонкую работу, чарджуйские и керкинские, напротив, работу грубую, с узлом крупным, отчего и работа производится быстрее, чем у первых.

При таком размере и характере работы заработок мастериц сравнительно низок. Мы привыкли картины (подчас сплошную мазню) художников расценивать тысячами и сотнями рублей, а высоко-художественное произведение подлинного искусства не умеем расценивать.

3. О КОВРОВОЙ КРАСОЧНОЙ ГАММЕ.

Тов. Тихонович в статье «Культура орнамента туркменского ковра» в журнале «Туркменоведение» 4-5 1930 года говорит: «Красочная гамма туркменского орнамента ограничена. В ней преобладает красный тон в его различных оттенках».

Семенов — «Ковры русского Туркестана» насчитывает 7 тонов: красный, светло-красный, желтый, зеленый, синий, белый, черный.

Дудин добавляет — «темно-коричневый. Но всего больше звучит красный от светло - красного до темно-коричневого».

На наш взгляд, мало были наблюдательны и Семенов, и Дудин, заметив 7—8 различных цветных тонов и при этом не говоря о красной гамме от темного до светлого, а указывая конкретно красный и светло-красный. Между тем, встречаются в обильном количестве еще тона лиловато-красные, от фиолетового до вишневого и от лилового до сиреневого; первые особенно характерны для иомудских ковровых изделий, вторые — для пендинских чувал и торб (сиреневые, главным образом, в виде шелковых заполнений в узоре ковра). Далее, желтые тона от светло-желтых (лимонных), до оранжевых; первые в бяширских коврах (там же желтые-золотистые). Оранжевые сплошь и рядом у теке, салор, сарык и друг. Имеются зеленые от самых темных до самых светлых, при чем последние не имеют характера ярких чистых тонов (как, например, в кавказских коврах), а всегда несколько смягчены и приближаются к бирюзовому. Чистый бирюзовый существует в тех же иомудах, бяширах, пендинах и т. д., при чем в бяширах часто в фоне занимают большие площади, лишая красный цвет преобладающего значения. Бирюзовый переходит в голубой, светло-синий и синий, вплоть до черно-синих и черных. Белый приобретает теплоту тона и некоторую кремоватость всегда и во всех коврах. Коричневые идут от светло-коричневых, тона светлой синий — до черно-коричневого.

Отсюда вывод, что **туркменский ковер богат тональностью, а не ограничен в ней;** можно сказать, что почти все цвета, которые встречаются в природе, во всех оттенках имеются и в туркменском ковре. О преобладающем красном тоне можно говорить лишь по отношению к коврам ахал-текинским и мервским, и то в последних их типах, пришедших к шаблону, а раньше бывших значительно богаче по тонам.

Это совпадает с существованием у прежних туркмен племенных и родовых признаков, выражавшихся в цвете и формах обиходных вещей; в одежде — у теке красного цвета, у иомудов — зеленого цвета и т. д.; в мастях лошадей и т. д.

Бяширские ковры отличаются желтым и синим тонами, иомудские — преобладающим белым, от времени кремоватым, и обилием зеленых; пендинские тона верблюжьей шерсти, сепии и серо-коричневых тонов и т. д.

На сопоставление бедности ковровых цветов с «бедностью мелодической» туркменской песни, установленной Беляевым, можно согласиться, если принять во внимание, что Тихонович при этом добавляет: «параллельно идущие факты «мелизматических украшений» в музыке» и «наличие пяти остальных красок, помимо преобладающих красных в орнаменте».

Признать, что «мелодическое единство обоих искусств предстанет в полной ясности» можно в части тех ковров, которые относятся к этому ограниченному типу, ковры же с богатой тональной «мелодией» и сложной гармоничной орнаментацией никак не роднятся с «бедной» песней туркмена. К этому приходит и Тихонович, признавая «передовую фазу развития ковра сравнительно с музыкой».

В отдельности каждый ковер содержит в себе из всех приведенных цветов от 2 до 9 и редко больше тонов.

То, что называют некоторые исследователи «преобладанием красного цвета в ковре», есть в сущности верно подмеченное, но не верно определенное явление, обуславливающее специфику туркменского ковра. Даже без преобладания красного тона ковер часто создает впечатление красного. В чем же дело? Об'яснить это можно следующим образом:

1) Красный цвет наиболее активен и сильно выявляет себя; 2) действует, так сказать, гармония цветов; художественное чутье ковровщицы не допускает резкой контрастности и «дикости» цветов, — она стремится «отеплить» все другие цвета; ей в этом усиленно помогает время, давая, например, холодному белому цвету желтизну слоновой кости; 3) влияет и материал: «отеплить» тона ковровщица должна потому, что в высшей степени нехудожественно из такого теплого материала, как шерсть делать «холодок»; сам материал ковра требует этого, как и бытовая функция — отепление жилья.

Таким образом, **ковер не красный, а «теплый» в своих красках и теплый (без ковычек) в своем материале.**

К тому же в коврах с преобладающим красным цветом последний не играет главной роли в орнаменте, а почти без исключения служит только фоном под узорами, сложенными из других тонов.

О. ПОНОМАРЕВ.

Количество за счет качества

(Ковровое производство в Персии)

ОБЩИЕ ДАННЫЕ

Основа композиции персидских ковров — изображение живых существ в растительном окружении. В коврах Средней Азии эта основа глубоко окрыта крайней геометризацией форм природы.

Еще с древних времен ковер считался главным товаром Персии, и европейцы, покупая их, различали сорта ковров и районы их происхождения. Ковры в Персии выделывают из шерсти, хлопка, шелка, полушерсти и полушелка. Но самый распространенный сорт ковров — шерстяные; они больше всего вывозятся заграницу.

Главными пунктами производства ковров являются — Тавриз, Кашан, Султан-Абад, Керман, Каинат, Хоросан, Курдистан и Белуджистан. Хоросанские ковры славятся своим рисунком под названием «хератиэ», а курдистанские паласы сорта «санандадж» ценны и популярны в Европе.

Вообще же ковры изготовляются в Персии повсеместно, где развито скотоводство.

Некоторые районы, где ведется скупка и вперед раздаются авансы, дают ковры грубой выделки с отпечатком безразличия и шаблона. Произведения кочевников, особенно курдов и кашкайцев, до сих пор не допускающих в своем производстве анилиновых красок и продолжающих работать на растительных, нелиняющих составах, — более интересны и отличаются исключительной тонкостью и легкостью. Базары Багдада, Константинополя и Каира высоко ценят эти сорта ковров.

Вся выработка ковров повсеместно ручная, на примитивных станках. Методы тканья разнообразны и различаются как по количеству узлов на каждом квадратном футе, так и по ворсе. Органические и животные краски (мумия, Индиго, кошинель) в ряде районов окончательно вытеснены дешевым анилином.

Оборудование ковровых мастерских состоит из примитивных станков простейшей туземной конструкции. Станок состоит из двух деревянных балок, толщиной, приблизительно, в 15 см., расположенных друг от друга на соответствующем расстоянии, в зависимости от размера ковра. Балки располагаются одна сверху, другая снизу. Через эти балки натягивается бумажная основа. По ходу выработки ковра, путем поворачивания балок, передвигается основа. По обвязке утка работают преимущественно подростки, в среднем по четыре человека на станок.

Приблизительная продолжительность рабочего дня составляет около 13 часов.

Ковровое производство страны развивается за счет все большего угнетения и бедности населения; ковры — это продукт ужасающей нищеты и эксплоатации труда.

Лучшие сорта ковров производятся в наиболее бедных провинциях, где рабочие руки расцениваются дешевле. Каждый район имеет свои отличия в выделке. Так, считаются лучшими:

По рисунку — керманские.
По прочности окраски — курдские.
По длинной ворсе — хоросанские;
По ровности стрижки ворсы—кашанские;
По плотности тканья — аракские;

материалы и документы

МОТИВЫ ТУРКМЕНСКОГО ОРНАМЕНТА

САЛЫР, ТЕКЕ И САРЫК.

Работа тов. Пономарева представляет собою результаты обследования изобразительного искусства туркмен в Теджен-ском, Серахском, Мервском, Б.-Алий-ском и Тахта-Базарском районах, где автор побывал, как участник комплексной экспедиции Туркменкульта.

Считая, однако, материалы недостаточно проработанными, а отдельные положения спорными, редакция ждет откликов на статью т. Пономарева. В частности, редадция просит принять участие в проработке материалов т.т. Головина. Тихоновича, Владычука, Марущенко, Иомудского, Жукова.

«Салыр гель» (мотив центрального поля ковра). Сами салыры говорят, что его можно называть и «теке гель» и «салыр гель». Старик салыр в Ялваче 2-м рассказывал, что салыры, после разгрома их текинцами и увода в Мервский район, не делали для себя не только ковров, но и паласов и кошм; будучи на положении услужающих теке, они принуждены были довольствоваться «бойра» — камышевыми циновками. Ковры салыри делали для теке и, возможно, что их гель стал называться «теке гель», обозначая господскую вещь. По другим данным, можно предполагать, что текинский орнамент вырос из салырского. Текинский и салырский орнаменты более родственны, чем текинский и сарыкский. Об этом свидетельствует то, что теке хорошо знают салырский орнамент, а салыры-текинский и, в свою очередь, салыры и теке плохо знают сарыкский. По репродукциям ковров, которые я предлагал для определения их принадлежности, выявилось слабое знакомство салыров, теке и сарыков с ковровой продукцией других племен (эрсари, иомудов).

«До прихода русских, теке ковры делали редко. От персов был перенят большой гель-один посередине ковра», — сообщает Клыч Мурад (аул Безмеин). Требования рынка заставляли улучшать ковер, и постепенно грубый и крупный рисунок ковра, вытесняется тонкой, с мелким рисунком работой. Крупный гель удваивается, еще раз удваивается и в результате — в центре ковра уже целые ряды гелей. Какое из туркменских племен первым получило в переделку персидские мотивы—установить трудно, но существование этой преемственности бесспорно.

Поражает распространенность персидского орнамента, помимо ковра, на других вещах—двери кибиток, шкафы, роспись косяков и карнизов дверей, сундуки, колокольчики на верблюдах с изображением зверей, женские и детские украшения из серебра, распространенность персидской серебрянной монеты в качестве украшения и т. п. Из всего этого, многое изготовленно руками мастеров туркмен, но безусловно персидской школы.

Туркмены мастера, создавая свои художественные произведения, от начала до ко конца копируют, и только копируют. Всякая мастерица обязательно похвалится тем, что она, взглянув на какой-нибудь рисунок ковра другого племени или народа, может воспроизвести его по памяти, но она никогда не пытается сочинить новый, собственный рисунок. Дальше заимствования мотивов дело не двигается, а так как те, у кого заимствуется, располагают только законсервировавшимся комплектом мотивов, происходит круговой обмен опять-таки в определенных пределах возможной преемственности от теке-салырами или от салыр-теке и т. п. Одни элементы орнаментов считаются возможными к подражанию, другие—не подлежащими либо по эстетическим соображениям, либо по бытующим предрассудкам. Мастера копируют немилосердно предыдущих мастеров, те своих предшественников и т. д. на протяжении веков. В результате—мы имеем сохранившимся старинный ковровый орнамент возрастом в полтора-два десятка столетий, выработанный аборигенами страны, сдобренный культурами: китайской, тюркской, арабской и греческой. Присутствие этих «кровей» обнаруживается относительно легко, а историко-археологические материалы делают возможным представить довольно точно облик ковра разных эпох.

Мастерица, повторяем, консервативна. Она строго держится традиций мастерства, храня вековые формы, повторяя, освященный обычаем, заученный узор. Это, конечно, не значит, что мы не имеем образцов, далеко превосходящих ковры дореволюционного времени. Тем не менее, общее положение не меняется. Нужна серьезная и длительная работа над тем, чтобы изменить «содержание» ковра, добиться раскрепощения художественного духа мастерицы, освобождения его от условностей, сжимающих ее в рамках старого орнамента, ложившегося на символике, заклинаниях, магии и геральдике. Но вопрос этот, повторяем, исключительно сложный и разрешение его не

является задачей этой статьи. О путях изменения содержания ковра необходимо будет говорить особо.

САЛЫРСКИЙ ОРНАМЕНТ.

У салыр обследованию подверглись аулы: Яловач 1, Яловач 2-й и Караман 1, Серахского района. Население этих аулов уже очень давно не делает ковров, но производство чувалов, торб, хуржумов, паласов и кошм еще сохранилось, хотя и развито очень слабо.

Многие годы мытарств, выпавшие на долю салыр, свели нанет их искусство. Ни одного обрывка старого салырского ковра не пришлось получить на месте. Ныне у салыр нет своего ковра; есть лишь мягкие ковровые изделия и распространяется завозной керкинский и мервский ковер. Ниже я привожу часть из собранных орнаментов, ныне существующих у салыр.

На рисунке № 1 представлен мотив орнамента, распространенного у сарык, салыр и, частично, у теке; у других племен в таком виде он не встречается. Этот орнамент носит название «керпич»—кирпич и составляется из «дога»- треугольник (см. в разделе теке). Приведенный мотив представляет собой искаженный и недорабстанный орнамент «ашик» (см. ниже).

На рисунке № 2,—не имеющий специального названия орнамент близко подходит к орнаменту, называемому «узюмджик» — виноградинка (см. ниже).

Орнамент на рисунке № 3 состоит из комбинации с «дога» и специального названия не имеет.

Орнамент «ашик»—альчик, косточка (рисунок № 4) распространен у салыр и сарык; он часто чередуется с «керпичем», как показано на рисунке.

«Сары кеште»—желтые подвески (бахрома) (рис. № 5) с участием мотивов «атанак» и «бармак» (см. ниже). «Сары кеште», в других местах несколько меняя форму, получает название «дырнак».

«Ак кеште» — белая бахрома (рис. № 6) применяется в качестве сопровождающей главные кюймы.

«Перде» — покрывало на лицо (рис. № 7). На рисунке представлен в сопровождении «ак кеште» и «атанак» — крестообразный.

«Камча» — плеть (рис. № 8), или «хан камча» — ханская плеть (рис. № 9). Первый распространен у салыр, второй — у теке.

Орнамент качак или и салыр—«кочанак» представлен на рис. № 10; он является сдвоенной основаниями парой кочаков обычного типа («кочак» — см. ниже в разделе теке), идет в хуржумах и др. паласовых изделиях.

Орнамент «узюмджик»—виноградинка, изюминка или одичавший виноград (рис. № 11) распространен среди теке и салыр.

«Сакар пишек» — лысая кошка или пахталка с лысиной, вернее всего последнее (рис. № 12).

Затем «штанак», «кеджебе» и «бармак» (рис. № 13). «Штанак» — название травы, «кеджебе» — свадебный паланкин, «бармак»—палец.

Все эти мотивы имеют самое широкое распространение у салыр и теке; все они в равной степени могут называться и текинским и салырским орнаментом и лишний раз подчеркивают огромную связь между искусствами этих племен. К этой группе необходимо отнести и сарыков — у них также много общего с первыми.

Другим туркменским группам — иомудской и эроаринской—эта группа противостоит своим особым стилем, орнаментальным содержанием и качеством продукции.

Все приведенные мотивы относятся к категории каймовых и распространены на всевозможных ковровых изделиях. Ниже приводится несколько мотивов, относящихся к категории орнаментов центрального поля.

На рисунке № 14 представлена, так называемая, «салорская роза» — «салыр гель». «Теке гель», «сарык гель» и т. п. — это названия подобных же мотивов с несколько измененными формами. Вообще, гель—это основной рисунок центрального поля. Существует схожее с этим названием—«гюль». Оно применяется вместе с другими рисунками и в кайме и в центральном поле, но не в качестве главных мотивов, например, «чемче гюль»—мотив центрального поля, заполняющий пустоты между главными гелями.

Итак, существует «гель» и гюль». Первое в произношении «кель» имеет значение озера, лужи воды, допустимо, что и в произношении «гель» имеет тоже значение. Однако, рисунок ни в какой степени не дает представления об озере. Видимо, здесь озеро превращается в особое понятие: как озеро расположено среди цветов, лугов и полей, так и этот рисунок находится в окружении всевозможных «гюлей», имеющих значение цветов. «Гюль» в переводе цветок, тоже не понимается как цветок (тюльпан, роза и т. п.); здесь имеется в виду декоративное пятно, своею красочностью напоминающее цветок.

Салырский гель состоит из «кочаков», «кеджебе» или «бармаков» и в центре имеет фигуру, похожую на сарыкский гел, называемую в этом месте «чемче-гюль» — ложка и цветок, ложковидное декоративное пятно. Как видим, весь «салыр гель», эта, так называемая, роза состоит всего навсего из трех простейших элементов, из которых, как еще не раз увидим, составляются другие «розы» и «цветы», входящие в ковровые «сады» и «озера».

«Салыр гель» охотно и очень часто воспроизводится текинцами, при этом создалось несколько вариантов его и выработались отличительные технические признаки.

Орнамент «дженгель» распространен также у сарык и эрсари.

Ковровых энси у салыр нет, паласовые обладают простым орнаментом из квадратов и треугольников. Орнаментальные элементы энси следующие: «зынджыра» — подобие цепи, цепьевидный (рис. № 16), «тегбент»—тег—кольцевой, бент—перемычка, перемычка кольцами, «гель» — рисунок центрального поля в композиции диагональной сетки в квадрате (рис. № 17).

Салырские кошмы — они же в полной мере и текинские. На рисунке № 19 приведен один такой тип. Другой тип кошмы (рис. № 18) не распространен у теке, но встречают-

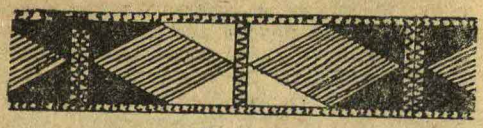


Рис. № 1

Рис. № 2

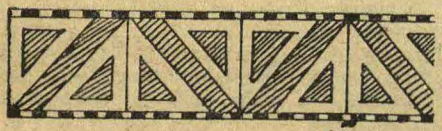


Рис. № 3

Условные обознач. цветов.

Все красные тона
Оранжевые и желтые
Белым
Коричневые
Зеленые
Синий и черный

Рис. № 8

Рис. № 9

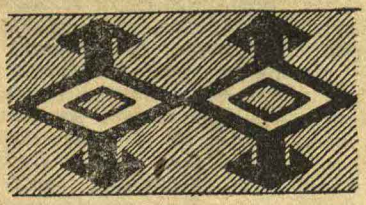


Рис. № 10

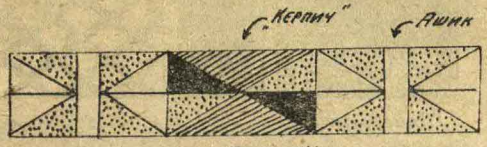


Рис. № 4

Рис. № 5

Рис. № 6

Рис. № 11

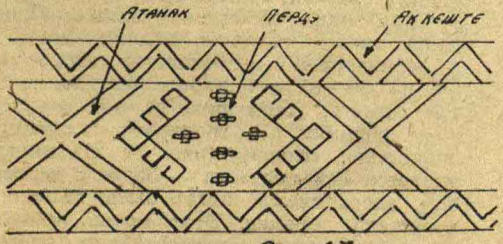


Рис. № 7.

Рис № 12

Рис № 13

Рис. О. Пономарева.

ся похожие на него. Содержащиеся в кошмах орнаменты носят в разных районах и разные названия. Они менее устойчивы, чем ковровые орнаментальные названия, очень твердо установившиеся для многих районов. В кошме на рисунке № 18 квадраты в диагональной сетке

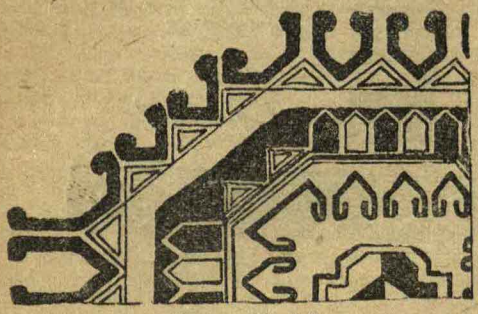


Рис. № 14

в ауле Эрiден называются «сепелеме гюль», что значит рассыпать, рассеять по полю гюли, цветок врассыпку — аналогично русским тканям с рисунком «в горошек».

В Байрам-Али называется «илдыз гюль»; илдыз-звезда, илдыз гюль-усыпанный звездами гюль. В Мерве «кече голь», кече-кошма, кошмовый рисунок. В Конгуре № 2—«сечме гюль», сечме — ружейная дроб, усыпанный дробью гюль. Как видим все названия очень метки, но в то же время совершенно разны.

Другой тип кошмы (рис. № 19) более понятен текинцам, т. к. он у них широко распространен. Названия здесь устойчивые: «джами гюль» — джами—имя, но не переводится и в данном случае, возможно, применяется как имя, а, может быть, как слово принятое давно и потерявшее смысловое содержание. «Мекеки» —осталась непереведенным многими туркменами. «Таза курык» — новый хвост, «мекеки» в в таком случае должен был бы уйти, как старый хвост, потому, что оба эти мотивы родственны. «Яртлак» — осталось не переведенным, или «керпич», или «догаджик» (см. ниже).

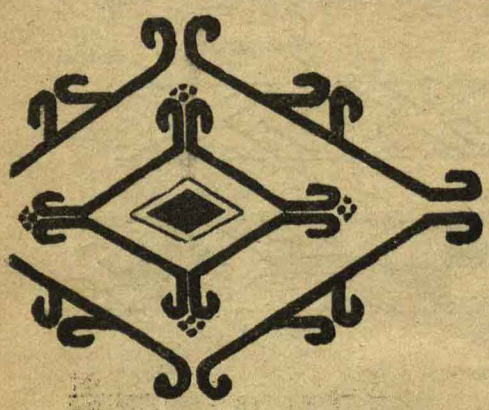


Рис. № 15

«Буйнуз» — резные изделия из кости, или «кочак» (см. ниже — раздел текинский орнамент).

ТЕКИНСКИЙ ОРНАМЕНТ.

Обследование производилось в Тедженском, Мервском и Байрам-Алийском районах. В Тедженском районе аул Аманша Чапан № 2, в Мервском — аулы: Бай-Оба—около станции Семенник. Сухты № 2 — род перенг, Мюльк Буркоз № 2, Перенг-Мерджане, Геок-Ча № 2, Конгур № 1 и № 2, Векиль-Базар, Чули и др. В Байрам-Алийском районе — аул № 115—Меджеу, поселок № 79 — Бегли-Перенг, Туркмен-Кала и Иолотань — пункт стыка теке и сарык. В этих районах и аулах удалось собрать значительное количество текинского орнамента и сделать некоторые выводы о состоянии и перспективах коврового искусства, о культурных влияниях как внутри, так и извне. Ниже мы продолжаем демонстрацию собранных туркменских орнаментальных мотивов.

«Кочак» — так называется мотив, приведенный на рис. № 20 и 21 в двух вариантах трактовки. Мотив этот один из самых распространенных в туркменских ковровых изделиях всех племен. Он также широко распространен в

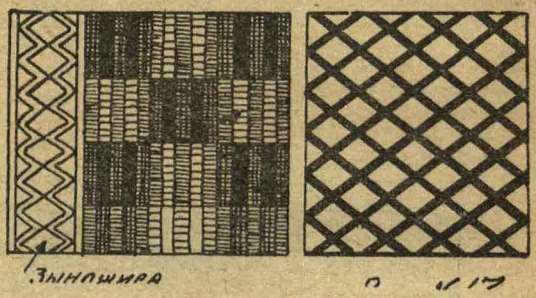


Рис. № 16

белуджских, афганских, курдских и кавказских ковровых изделиях, в персидских — встречается редко. Из числа туркменских племен, теке его производят чаще других, сарыки и йомуды — реже, эрсари — еще реже, а у салыр изменяется его конструкция. В кавказских и, в особенности, курдских изделиях «кочак» приобретает крупные размеры. Всегда идет сопровождающей кайму полосой, относясь к разряду дополнительных кюйм, но никогда не главной каймой. Это название известно ковродельщицам всех туркменских племен, однако, не все понимают смысл этого слова. «Кочак» в переводе значит бойкий, выделяющийся, бравый, по персидски-большой. «Кочак» —обладающий свойством убегать. Происхождение такого названия, видимо, надо искать в технических особенностях этого мотива. Он не сложен и в работе быстро исполняем, так сказать, убегающий из под рук, бойкий, выделяющийся по отношению к другим своей бойкостью. «Кочак» (рис. № 21) иногда называется «коралы коча — баран с черным пятном, здесь смысл может быть только символического порядка. Этот мотив применяется, как сказано выше, исключительно дополнительными коймами в коврах, торбах, чувалах и др. ковровых изделиях. Являясь очень распространенным орнаментом среди народов Азии, он относится к числу наиболее древних.

На рис. №№ 22, 23 и 24 приведены другие варианты «кочака»: № 22 называется «яшыл кочак», что значит голубой кочак; распространен он у салыр в рисунках центрального поля. № 23 называется «курк кочак» — сорок качаков, каймовый орнамент у теке и др. в том числе у йомудов. Мотив, изображенный на рис № 24, называется айна кочак» — зеркальный кочак, кочак на раме зеркала.

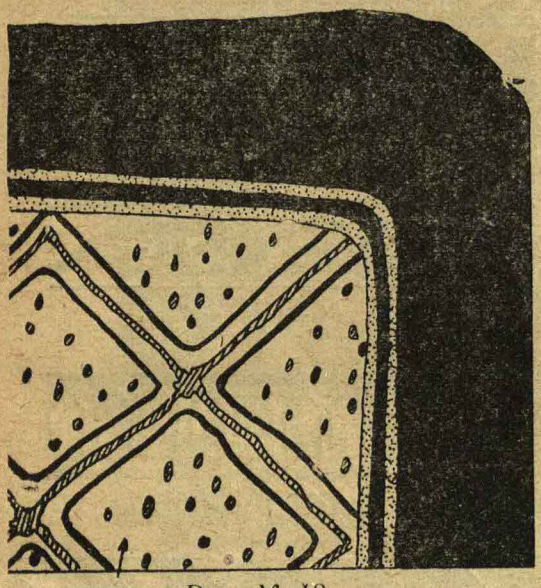


Рис. № 18.

«Бармак» — название мотива, начерченного на рис № 25. что значит палец. Орнамент распространен, главным образом, у теке и сарык.

Наравне с происхождением названий от производственных и технических особенностей данного орнамента, много, и даже большинство, орнаментальных мотивов получили наименование тех предметов, которые послужили исходным пунктом для них, т.-е. сохраняют названия вещей, которые стилизуются в орнаменте. Эти же изображения вещей часто имеют значение талисманов, заклинаний и символов. Орнамент «бармак» чаще всего чередуется с орнаментом «дырнак» — ноготь или коготь. Пальцы и ногти, пальцы и когти... Здесь определенно чувствуется чертовщина. Когти тигра, клыки и зубы хищных животных, копыта лошади, рога баранов—суеверным человеком превращены в талисманы, охраняющие его живот и кошелек. По старым понятиям туркмен, клык тигра дарует способность быть с зубастым ртом, коготь его — сильные руки, рога барана во дворе и на могиле приносят счастье и благоденствие, подобно европейской подкове на пороге дома и т. д.

На рис. №№ 26, 27 и 28 приводятся варианты орнамента «бармак», применяемых в коймах и в качестве дополнительных полос по сторонам средней каймы. Мотив, помещенный под № 26, называется «келим бармак» — пальцы замужней женщины, и встречается больше всего у йомудов и эрсари. Мотив, помещенный под № 27, распространен у эрсари, № 28 —у теке и салыр; последний в некоторых аулах называется «келим бармах». Он идет в каймах и в рисунках центрального поля. Орнамент «дырнак» часто воспроизводится отдельно или в сопровождении других мотивов, как «дога», «гезджик» и др. Чаще встречаются, у теке. Как «бармак», так и «дырмак» применяются, главным образом, в торбах, хуржумах, чувалах и др. ковровых изделиях, но почти не встречаются в коврах.

«Хыяк», «дога», «дарак» представлены на рис. №№ 29, 30,, 31. «Хыяк» (рис. № 29) переводится: 1) Косой ход, ход вкось и 2) название травы. «Дога» (рис. № 30) или «догаджик»—треугольник, треугольничек или ладонка с молитвой, как талисман. «Дарак» (рис. № 31) в переводе — гребень; дараком называется инструмент в ковроделии — железный гребень для прибойки навязанной части ковра.

«Хыяк» всегда идет в дополнительных каймах ковров и ковровых изделий, но иногда принимает участие в рисунках центрального поля и главных каймах. Как пример, приводится схема такого случая (рис. № 32), где, как видим, участвуют и «кыяк», и «дарак», и «дога», при чем композиция рисунка в виде дога. «Дога» часто идет в вышивках и во всех ковровых изделиях всех племен и в главных и второстепенных орнаментах. «Дарак», главным образом, в ковровых изделиях и чаще всего у сарыков и теке, тоже в главных и второстепенных орнаментах. Оба эти орнамента—«дога» и «дарак»—почти всегда служат заполнением пустот и сопровождают другие мотивы,

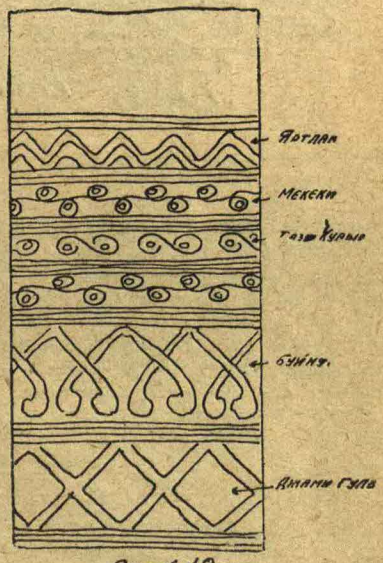


Рис. № 19

сами же редко составляют из себя отдельный орнамент.

«Сыгырнме» — рисунок, применяемый на торбах, хурджумах, распространен и у др. племен в мелких ковровых изделиях, чаще в паласовых (рис. № 33). Сыгырнме варьируется еще в другой рисунок (как показано на рис. № 34), носящий название «эгрем» или «эгрем кеште» и идет, главным образом, в вышивках. «Егрем»

Рис. № 20

Рис. № 21

Рис. № 25 Бармак Дырнак

Рис. № 22

Рис. № 26

Рис. № 27

Рис. № 23

Рис № 28

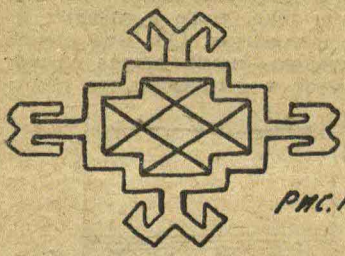


Рис. № 24

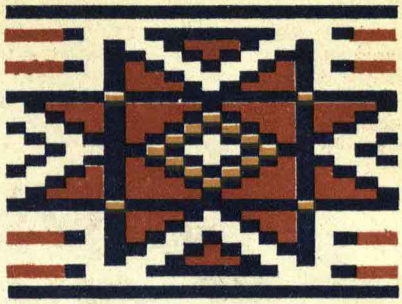
Рис. № 29

—крючки, крючковатые фигуры, «егрем кешге» — крючковатые подвески.

«Дюйе дыш» — верблюжьи зубы (рис. № 35) идет в паласовых курджумах; орнамент распространен слабо.

«Дагдан» — гористая местность — применяется в паласовых мелких изделиях и коврах (рис. № 36), «тегбент» (рис. № 37) текинский вариант, участвует в ковровых каймах и мелких изделиях. На рис. №№ 38 и 39 — мотив, называемый «парсы» — фарсы — персидский узор, распространившийся у теке с приходом русских, имеет место еще в ковровых изделиях эрсаринцев. Рис. № 40 «тенге нагыш» — узор денежками, монетками в текинских намазлыках (молитвенный коврик), ковриках и мелких изделиях, распространяется и у других племен (сарыки и эрсаринцы). Монетка изображается с отверстием посереди, словно воспроизводится старинная монета.

На рис. № 41 представлена орнаментальная полоса, употребляющаяся в мелких ковровых изделиях, хуржумах и чувалах, составленная из мотивов «гюль яйди» — распустившийся цветок. В данном случае ясно, что здесь действительно дается распустившийся цветок в стилизованном и крайне упрощенном виде. «Кулпакли курбага» — в переводе кулпакли — локоны, курбага-лягушка, нечто в роде локонистой, кудластой лягушки. «Кулпакли курбага» содержит в себе собственно «кулпакли» и мотив «мяки» — ткацкий челнок. Эта орнаментальная полоска относится к наиболее старым текинским орнаментам. Мотив «кулпакли курбага» может быть представляет собой стилизацию двух сидящих друг против друга женщин за ткацким станком (присутствие челнока). Собственно «кулпакли» представляют собою головы этих женщин с свесившимися локонами (косами). Если это верно, то чрезвычайно интересна композиция этой группы. Я позволяю себе набросать в несколько реалистичной форме эту группу для пояснения своей мысли (см. рис. № 42). Конечно, нет большего труда вписать в любую форму лицо и тело человека, но в данном случае мы имеем определенные наименования мотивов, и, самое важное, особый склад зрительного восприятия туркмен, которое, именно, и удовлетворяется такими композиционными плоскостными, с отсутствием сторон, верха, низа, и перспектив — разрешениями рисунка. Чтобы представить об'емность вещи, туркмен-художник вычерчивает контур фигуры и затем дает второй контур, т. е. своеобразно раздавливает в плоскость об'емную вещь. Такие случаи наблюдались и мною и другими художниками, живущими в Туркмении.



Мотив – „Гюль Яйди"
(распустившийся цветок).

ФРАГМЕНТ
„ТЕКЕ ГЁЛЯ"

ФРАГМЕНТ ТЕКИНСКОГО ПАЛАСОВОГО КОВРИКА.

Рис. О. Пономарев

Рис. № 30

Рис. № 31

«Айна гюль» — рис. № 43. «Айна» — зеркало, понимается как декоративное пятно; может быть и в понятии, как цветок, отраженный в зеркале, и как сделанный на ковре (откопированный). Применяется исключительно в мелких и очень тонких изделиях. Рисунок, безусловно, очень старый и широко распространен у теке, у сарыков же, несколько изменяясь и увеличиваясь размерами, идет в центральном поле крупных ковровых изделий, приобретая другие названия.

Самый распространенный текинский рисунок центрального узора «теке гель». Он содержит элементы различных стилизаций, символических значков и пр. Они следующие: «пеки баш» — голова — бритвы, «донгус-бурун» рыло свиньи; «душек», — подстилка на пол, — это удовлетворительное по месту в узоре определение фона, как подстилки снизу. «Куш» — птица, вполне возможно допустить стилизацию птицы. «Чирчивык» — в переводе значит множество сырых (зеленых) прутьев. Нужно думать, что это изгородь. За ней посажены «этим куш» — сирота птица. Отсюда,

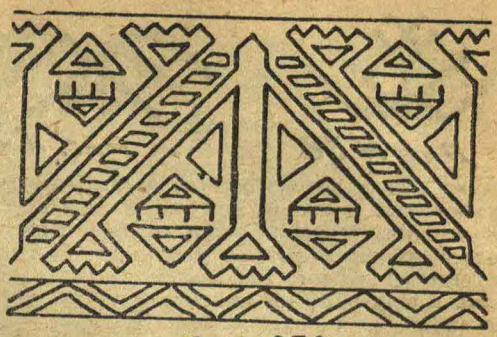


Рис. № 32

но вот, именно, с теми особенностями, которые приводились нами, т.-е. особая манера развернуть в плоскость не в вертикали (профиля) свою композицию, а в горизонтали (как бы в плане). Кроме того, чрезмерное упрощение и схематизация, с одной стороны, обусловливающаяся техникой тканья, а с другой — символикой, которая допускает такие упрощения.

В самом центре «теке геля», в ромбе, заключен мотив, называемый «ковача гюль» — хлопковый цветок, это, несомненно, приобретение современное, недавнее. Раньше этот мотив назывался, и сейчас еще называется, «ешек гез» — ишачий глаз.

Кроме описанного орнаментального украшения центрального поля текинского ковра,

Рис. № 33

Рис. № 34

Рис. № 35

Рис. № 36

логический вывод — загородка из множества прутьев и сироты-птицы дает представление какой-то клетки с птицами, а вне клетки — свободные птицы. Клетки с птицами встречаем в более реальной, но тоже плоскостной форме в кашгарских коврах и на китайских блюдах. Орнаменты из птиц, рыб и зверей — в персидских коврах. В туркменском это, очевидно, в своеобразном переложении.

В данном случае может быть гель имеет значение озера. В конце концов, «чирчивык» — множество зеленых тростинок, может представлять и не клетку, а те же камышевые заросли, в которых водятся кабаны и т. д. Все это вполне допустимо, если принять во внимание сказанное выше относительно особенностей композиции и формы изложения в связи с особенностями восприятия кочевников, а также имея в виду наличие твердо сохранившихся в народе названий отдельных элементов рисунков. Известно, что земледельцы-крестьяне мыслят плоскостно, и искусство русских и восточных земледельческих народов плоскостное, у кочевника, очевидно, оно тоже плоскостное,

при значительном количестве вариантов, сопровождающих главные гели, имеется узор, называемый «чемче гюль». Один такой, очень распространенный, тип представлен на рис. № 44. Он состоит из элементов «кулок» — ухо, «тегбент», и «пеш»-чалма. «Чемче гюль» всегда заполняет пустоты между гелями и в других случаях не применяется. У каждого племени свой рисунок и иногда носит другие названия. В переводе чемче — ложка, гюль — цветок.

Кроме ковров, чувалов, хурджумов теке делают отличные энси. Текинские энси (рис. № 45) содержит каймовые мотивы: «сойнак» —

Рис. № 37

по-персидски дать, раздать, может быть подразумевая «добро пожаловать» или «хлеб соль», имея в виду гостеприимство хозяина до-

Рис № 38

Рис. № 39

ма, на дверях которого висит энси. Этот узор окаймляется «кыяком», «тегбентом» или другими мелкими узорами. Затем следует широкая полоса из пилообразных наклонных полосок, называемая «эрез», (осталась не переведенным). Следующая орнаментальная полоса, тоже каймового типа, называется «ак су» — белая вода. В других случаях приводимый здесь мотив, когда он находится в ковре или мелких ковровых изделиях, носит иные названия, как например, «шельпе гюль», «эрез», «келле». Нужно полагать, что название это связано с тем, что двери здесь являются своего рода вы-

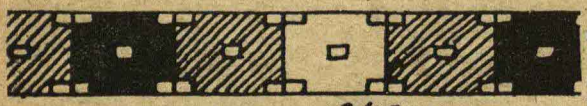


Рис. № 40

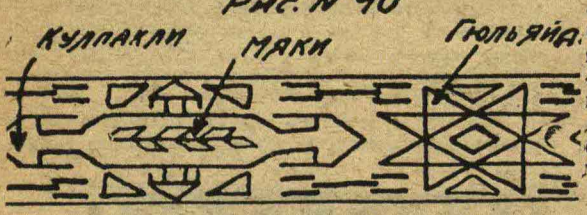


Рис № 41

веской, рассказывающей о гостеприимстве хозяина — «здесь дают приют, кормят и поят белой, светлой водой». Следующий мотив, называемый «инси куш», — младший брат птицы. Можно подразумевать гостей «птиц пустыни».

ПЕНДИНСКИЙ ОРНАМЕНТ (племя сарык).

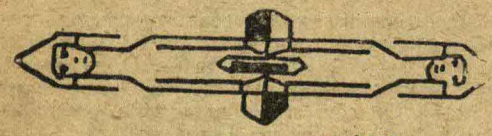


Рис № 42

Обследованы аулы Тахта-Базарского района : Дада Кули, Чемче, Эрден, Байрач и Кульджа. В районе ковроделье еле-еле теплится. Разбор пендинских ковровых орнаментов ограничим одним получившим мировую известность, высоко ценимым и ныне почти не производимым—пендинским энси. Столь же знамени-

тые пендинские ковры, хурджумы, чувалы и прочие изделия, в виду обширности имеющихся материалов, заслуживают того, чтобы говорить о них отдельно.

Пендинское энси (см. вкладной лист) содержит в кайме разобранный выше «сойнак», правда, несколько иной формы. Окаймляется он «тенге нагыш» с «ашик». Внизу энси сменяется мотивом называемым «хамтоуз», пра-

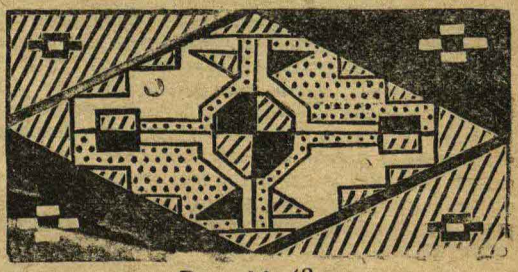


Рис. № 43

вильнее «хан докуз» или «хан тоуз», что означает «ханское приданное» — богатое приданое. «Хантоуз» находится также и в верхней части энси, после каймы, в. так называемых, «михрабах» — ниша в мечети в сторону Меки. Следующая за каймой полоска содержит узор в виде цветка — колокольчика, называемый «кызыл гюль» — красный цветок или «дарак»— гребень. Затем следует ,так называемый, «эгри дарак» — извилистый гребень. Дальше — «ак су», но другого, нежели у теке, рисунка. Следующий «догры дарак»—правильный или пря-

Рис. № 44

мой гребень. Посреди энси помещается «кызыл гюль» в рамке из «курбага» — лягушка и «бёурек» — почка. В центре же ковра располагается священный коврик с рисунком, называемым «джик изы» — след щенка (собаки или волка), в рамке из «хантоуза» и «ак су». Орнамент «кызыл гюль» некоторые называют «древом жизни», но мне не удалось это установить.

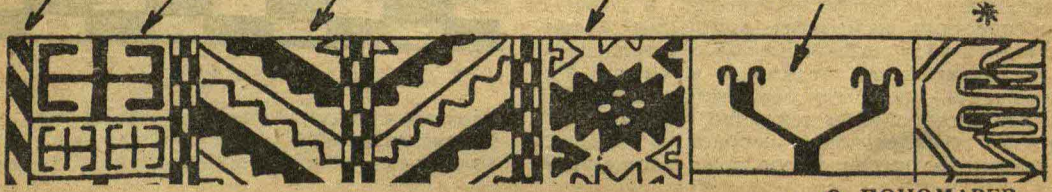
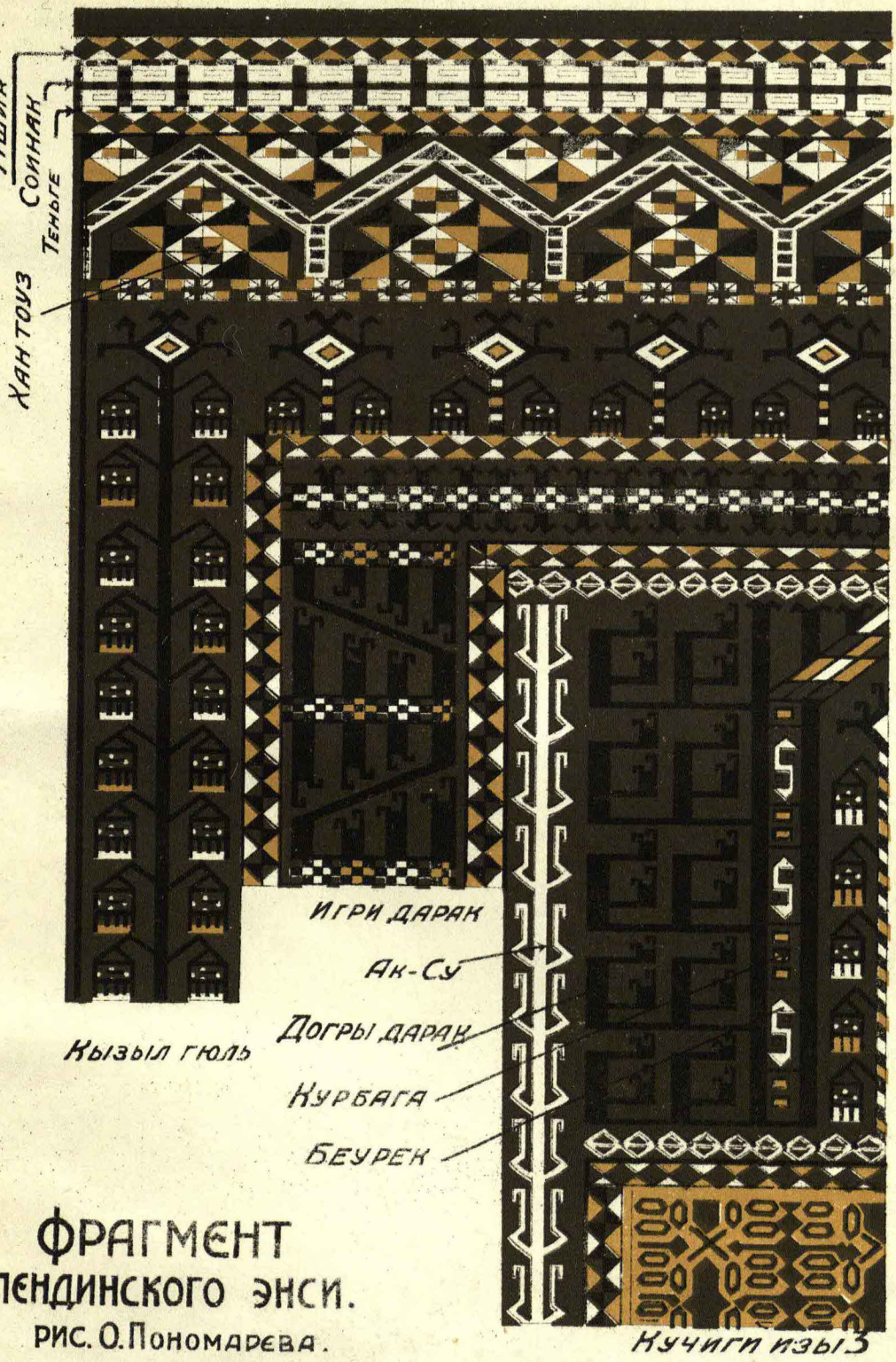


Рис. № 45

О. ПОНОМАРЕВ.



Фрагмент пендинского энси.

Рис. О. Пономарева.