

Н.М. Акчуріна-Муфтієва

МИСТЕЦТВО ВІЗЕРУНКОВОГО ТКАЦТВА У КРИМСЬКИХ ТАТАР

ВІЗЕРУНКОВЕ ткацтво належить до найдавніших досягнень культури татарського народу; було насамперед домашнім ремеслом, яке процвітало ще за епохи кочівницького господарства. Удосконалюючись і збагачуючись протягом сторіч, воно стало одним із найяскравіших проявів декоративного мистецтва. Будучи кочівниками ще в XVI ст. (а частково і в XVII ст.) та перейшовши до осілого способу життя, татари ще пртягом довгого часу зберігали звичай прикрашати мазанку або кам'яний будинок тканинами та шиттям (на зразок кибиток), особливо у період весіль. Ткання й шиття відігравали величезну роль і як домашні заняття, і як промисли.

Ткані вироби завжди були гордістю сім'ї, їх ретельно зберігали, передавали у спадок, вони навчали майстерності й виховували художній смак. Багато таких виробів тісно пов'язувалося зі звичаями, побутовими обрядами (наприклад, декоративні рушники, покривала, **скатертини**, хустки, безворсові килими та деякі інші речі, що входили у придане нареченої та були доказом її майстерності й працьовитості). Частина цих виробів пов'язувалася з весільним ритуалом і дарувалася нареченому та його родичам. Ці вироби дарували під час обрядів, пов'язаних зі смертю або народженням людини. Деякі вироби (особливо декоративні рушники) дарували переможцям щорічних весняних святкувань. Усе м'яке начиння, що використовувалося у побуті, було пов'язане візерунковим ткацтвом і вишивкою.

На жаль, нині збереглися зразки ткацтва, датовані лише XVIII–XX ст. Проте в письмових джерелах XVII ст. ми зустрічаємо згадку про “безліч майстерних ткачів” міст Кафи і Бахчисарая [Челеби 2004, 151]. “Ні в одній країні не може бути таких тканин з білою кромкою і різнокольорових сорочок, як у цьому Сараї”, – писав Е. Челебі

під час подорожі по Криму [Челеби 2004, 145]. Згадку, датовану 1634 р., про ткацтво з “найтоншого льняного полотна” ми зустрічаємо також у колишнього префекта Кафи Д'Асколі Доротеллі [Д'Асколі 2004, 115].

Ткацтво і безворсове килимарство у кримських татар мало вивчалися і практично не досліджувалися в науковій літературі. На початку XX ст. ряд питань, присвячених орнаментальному ткацтву й виробництву з вовни у кримських татар, досліджувався П.Я. Чепуріною й У. Боданинським [Чепуріна 1929; Боданинский 1928]. Проте й нині окремі публікації С. Ізідінової, Л. Петренко про кримськотатарське ткання, а М. Чурлу – про татарські килими не розкривають дане питання цілковито.

За часів кримських ханів ткачі (“безази”) серед інших ремісничих цехів посідали почесне місце. Їхнє привілейоване становище пояснювалося тим, що вони обслуговували ханський двір, усю придворну знать, беїв і мурз, вище духовництво, а також працювали на зовнішній ринок. З падінням кримського ханства, від'їздом вищих класів до Туреччини ремісничі цехи припинили своє існування. Ткачі й вишивальники втратили роботу, але ткання і вишивка-шиття не зникають, оскільки ці заняття були дуже поважними для жінок. Навіть дружини ханів, беїв і мурз багато часу проводили біля ткацького верстата і з п'яльцями. З моменту переходу Криму до Росії татарські жінки стали основними берегинями цих видів народного мистецтва.

Ткалі спиралися на багатовіковий досвід попередніх поколінь у виробництві тканин, удосконалюючи знаряддя виробництва і техніку ткання та виробляючи все нові й нові композиційні та кольорові прийоми орнаменталізації тканин, підіймаючи ручне ткацтво до високого художнього рівня. Кращі зразки тканин XVIII – поч. XIX ст. увібрали високу виконавчу майстерність, своєрідне художнє бачення світу,

витончений смак їхніх авторів і доводять, що саме на цей період припадає найвищий розквіт технології кримськотатарського домашнього ручного та ремісничого ткацтва. Згідно з потребами, що виникли в побутовій культурі, різні види тканин для одягу і предметів домашнього вжитку за ступенем складності технологій виготовлення поділяються на прості полотна і візерункові тканини.

За класифікацією П.Я. Чепуріної, тканина кримських татар має 4 основні техніки [Чепуріна 1929, 73]:

Найпростіший вид ткання (“атма”) – гладка і смугаста тканина.

Орнаментальні (візерункові) види ткання:

– “орнегі сепме (або сачме) атма”;

– “тахта(ли) атма”, а також “кетерленген тахтали”;

– “кибриз атма”.

Слід згадати і ще один вид візерункового ткацтва – “тепелі”, досліджений фахівцем Ялтинського історико-літературного музею Л.В. Петренко [Петренко 2000].

Основний вид ткання (“атма”) є звичайним простим гродетуровим переплетенням ниток основи й утку. Нитка основи завжди має бути тоншою, ніж уточна. Цей вид всюди називається “атма” – тканиною (від дієслова *атмак* – кидати, перекидати). У деяких регіонах тканину (доволі рідко) називали “ток’ума”, “без”, “кетен”. Цікаво, що процес виготовлення щільних тканин тюркомовними народами простежується у мовному матеріалі. Так, назва тканини “ток’ума” пов’язана з поширеним у ряді тюркських мов дієсловом “тока”, “току”, а в турецькому й туркменському діалектах слово “ток” означало міцну матерію [Севортян 1980, 253].

“Атма” мала ряд варіацій, яким відповідала окрема назва [Чепуріна 1929, 73]:

– “албаш атма” (*яскраво-червоний* – рожевий, *баш* – голова, витік, початок) – тканина з грубими кольоровими нитками (*іл. 1а*);

– “кереке-кенар (атма)” (*кенар* – бік, край, берег, межа) – тканина зі щільними по краях смугами;

– “кереке (атма)” (*керегеленген* – схожа на ґрати) – суцільно смугаста по вертикалі тканина (*іл. 1б*);

– “сантрач (атма)” (*сантрач* – шаховий) – тканина в клітину (*іл. 1в*);

– “асма сантрач (атма)” (*асма* – те, що висить, повішане, іноді в значенні – виноградна лоза на ґратчастих шпалерах) – картата тканина виноградного трельяжа (тобто в подвійну, потрійну, паралельну смугу) (*іл. 1с*);

– “атма” (“су”, “елак”) – тканини в горизонтальну смугу або зовсім без смуг (*іл. 1д*).

З атми виготовлялись предмети одягу й різноманітні побутові речі: чоловічі і жіночі натільні нічні сорочки, серпанки, завіси, облямівки, покривала, рушники, скатертини, серветки тощо. Її виготовляли майже всі татарки. Неперевершеними майстринями атми найкращої якості були татарки-степнячки. Для атми переважно використовувалися нитки, прядені вручну з бавовняної (“памук’-басма”) і льняної (“кетен”) пряжі. У селах часто використовували конопляну і кропив’яну пряжу – тоді нитки виходили темнішими, товстими і грубими.

Льон був дуже поширений у Криму, про що свідчить доволі велика кількість слів з основою “кетен” (льон): “кетен тохуми” (льняне сім’я), “кетен (ренглії, тюсю)” (білявий); “кетен йипі” (нитки льняні), “кетен ельва” (сорт халви, схожий на тонкі льняні волокна), “кетенджи” (той, що сіє льон, продавець льону), “кетен безаси” (продавець виробів з льону), “кетенли” (полотняний), “ябани, кйик кетен” (коноплі), “кетен к’ушу” (птах коноплянка), “кетен кольмек” (полотняна сорочка), “кетен тарамак” (розчісувати льон). Є й прислів’я: “Кетен догульмеиндже йимшамаз” (“Льон не стане м’яким, доки його не розіб’ють”).

У ханський період у районі Бахчисарая і Старого Криму татари займалися шовківництвом. Але потреба в шовковому волокні була значно більшою, ніж міг виробляти Крим, і тому широко використовувався привізний шовк. Шовкові й золоті тканини, а також матерії з бавовняного паперу були дуже популярними й завозилися до Криму з Китаю, Персії та інших східних країн ще в XIII ст. [Рубрук 2004, 38]. За часів кримського ханства з шовкових ниток (“іпек”) спеціальної обробки ткали святкові тканини. Іноді для ткання полотна використовували різні нитки – з одних робили уток, а з інших – основу. Використовувалися також куповані нитки, які привозили з Бухари, Закавказзя, Малої Азії (з Анатолійського

узбережжя). Головним постачальником ниток був Стамбул. Стамбульська бавовняна нитка “бурма” (кручена) славилася своєю міцністю, тонкістю, тугим та рівномірним суканням і використовувалася для гладких суцільних тканин. З “бурми” ткали атму, схожу на крепдешин. У кінці XVIII ст., з розвитком російської торгівлі, з’явилися бавовняні нитки машинного виробництва з Лодзі і Риги [Чепурина 1929, 75].

Візерунки робилися з різної ширини смужок, які чергувалися по вертикалі (смугаста атма), або смужок, що утворювали дрібні або великі квадрати по всій поверхні тканини (картата атма). З гладкої атми шили головні серпанки (марама, шербенгі), чоловічі паски і хустки, а зі смугастої – рушники, сорочки і шальвари (штани). Нитки завжди мали природний колір – білий або кремовий. Смуги в центральній частині полотнища створювалися за допомогою слабокручених ниток “мелез” (*мелез* – мулат, метис, суміш, гібрид, змішаний з домішкою) і зовсім не кручених “дамбра”, які були значно щільнішими, ніж “бурми”. Аналогічний підхід застосовувався і при тканні шовкової пряжі “шире”, яку в другій половині XIX ст. завозили із Закавказзя [Чепурина 1929, 76]. Якщо основу натягували з “бурми”, а уток робили з “іпек” (“шире”), то виходила напівшовкова тканина – “іпеклі бурма” (шовкова бурма), “іпек сиру бурма” (бурма з рядами шовку), “бозма іпек” (шовк “напівкрівка”). Чергування в центральній частині товстих уточних ниток (“дашбурду елак”) з тоншими, при великій щільності ткання, створювало ефект гофрування.

Візерунок “сантрач (атма)” (картатий) утворювався за рахунок того, що товсті нитки утоку пропускалися не через усю ширину полотнища, а на певному відрізку, і кожна нитка проходила через декілька горизонтальних рядів. Кінці полотнищ, задля зручності нанесення на них вишивки, робилися гладкими.

Льняна пряжа й нитки (до появи в середині XIX ст. **анілінових барвників**) зазвичай фарбувалися рослинними барвниками, що додавало тканинам і візерункам на них (при всій яскравості й насиченості) особливої м’якої тональності. Колористичне рішення оформлення горизонтальних смужок домінувало переважно в степових

районах і нагадувало червоні, жовті, сині поля квітучих маків, тюльпанів, жовтців, первинок або шпорника, що покривають степ барвистими смугами [Чепурина 1929, 76]. У гірських районах забарвлення тканин мало переважно вертикальний напрям. Можливо, тут простежувався вплив навколишніх прямовисних скель. Ритмічне розташування вертикальних і горизонтальних смуг було різним за кількістю, величиною, відстанню й зміною кольорів. З полотна, на якому чергувалися нитки червоного або коричневого кольору, шили сорочки.

“Смугастість” як явище художнього порядку була присутньою також у декорі безворсових килимів, доріжок, візерункових рушників. Смугасті тканини виготовляли різні середньоазіатські народи ще в епоху раннього Середньовіччя. Відомо, що в X ст. з Хорезму до різних країн (у тому числі – до Криму) завозилися різноманітні тканини, переважно смугасті. Східні тканини завозилися і за часів Кримського ханства, і після приєднання краю до Росії. У XVIII ст. торгівля Росії з країнами Середньої Азії відбувалася переважно за участі татарських купців. Посилення в цих країнах феодальної замкнутості й релігійного фанатизму не давало можливості проникнення до них російських купців [Валеев 1984, 48]. Широке торговельні зв’язки татарського купецтва з Середньою Азією, Персією, Туреччиною й іншими східними країнами сприяли завезенню паперових, шовкових і напівшовкових тканин зі смугастими й квітково-рослинними візерунками.

Стаючи основою для інших видів тканин, татарська атма була м’якою й тонкою, як крепдешин, вибіленою або кремового відтінку, міцною при носінні і легко пралася.

У техніці візерункового ткацтва домашні майстрині володіли усіма деталями технічних прийомів для виконання найрізноманітніших візерунків з різними видами структур і переплетень. Різноманіття візерункових тканин можна поділити на дві основні групи. До першої групи належать ткани виробу, візерунок на яких є безпосередньо пов’язаним зі структурою тканини або “вписаний” у неї і виконувався різними способами за допомогою дощечок або реміз. Нитки, створюючи візерунок,

формували основне переплетення тканини. Наявність нерівної рельєфної фактури поверхні тканини, що поєднувалася з рівними гладкими ділянками, відрізняла їх від інших тканин. Сюди належать тканини, виконані за допомогою багаторемізної техніки “орнегі сепме”, “тахтали”, “тепели”.

До другої групи належать тканини, візерунок на яких не залежить від структури полотна. На поверхні цих тканин скрізь було присутнє однакове переплетення (полотняне), змінювався тільки колір. Це тканини із так званими заставними візерунками (“кибриз атма”).

Орнаментальний вид ткани (“орнегі сепме”), який називали так у степових і передгірних районах, долинах Качі й Бельбека, в гірських і південнобережних районах, одержав назву “орнегі сачма” (у караїмів і кримчаків – *сечме, шечме*), в перекладі з татарської – “тканина з малюнком урозкид” (*сепме, сачма, сечме* – сипати, розсипати, розкидати; *орнек* – малюнок, візерунок, орнамент). “Орнегі сепме” заповнював кінці полотнища атма, призначені для різних виробів. Малюнок виконувався з кольорової та щільнішої (на відміну від основної уточної) нитки урозкид по полотну. Застосовувалися нитки “мелез”, “дамбра” або шовк “іпек”. Кольорова нитка прокладалася згідно з малюнком. Прокладання її від ряду до ряду відбувалося зісподу (“терс юзю”). При дворемізному тканні переважно виконувався орнамент із смуг, дуже поширений у степовій частині.

Складні візерунки (завжди двобічні) утворювалися при багаторемізному тканні та все більше розповсюджувалися в гірському й південнобережному Криму. З такої тканини шили покривала “к’апама” на складені гіркою в ніші постелі (*к’анамак* – закривати, накривати, замикати), накидки “ортю”, завіси “перде”, порт’єри, покривала “пешкир” для подушок обвідного дивана, спеціальні шматки тканини “бохча” для загортання й носіння різних речей у вузлику. Оскільки при тканні застосовувалося дещо коротке стегно, ширина смуги тканини становила зазвичай від 55 до 70 см. Часто дві або три смуги з’єднували в’язаною мережкою (“ормеле, коклем”), причому так майстерно, що малюнок виглядав як одне ціле. Орнамент був переважно геометричним, іноді – з

округлими лініями. Зазвичай використовувалася обмежена кількість мотивів і елементів, на основі яких створювалися нові варіанти візерунка. Ритмічний рух орнаментальної композиції диктувався не лише загальною симетрією, а й підрахунком ниток полотна.

“Атма” й “орнегі сепме” можна вважати основними за ступенем їхньої досконалості й популярності серед татар-ногайців і степняків. [Чепурина 1929, 76].

Вид орнаментного ткани “тахта(ли) атма” (у гірському й південнобережному районах) або “кетерленген тахтали” (у степовій частині Криму) називався так тому, що при тканні застосовувалася ще й спеціальна дощечка (тахта). Ця техніка вимагає широкого розкриття зів верстата для пропуску товстої кольорової нитки “боямиш” (забарвленої) – значно товщої, ніж основна тканина атми. Техніка “тахтали” була поширеною в гірській і південнобережній місцевостях Криму, в районах Карасубазара, Бахчисарая, Ялти, Судака, Феодосії. Зовні вона дуже нагадує вишивку – за рахунок рельєфності візерунка, яка надає йому декоративності. Кожна візерункова нитка впліталася в тканину з основною уточною та утворювала протягом однієї лінії утоку окрему орнаментальну форму, не виходячи за її межі. Тонкі нитки основи на тлі візерункової створювали враження павутини і ставали практично непомітними. Візерунок у цій техніці мав вигляд вишитого товстими нитками на тонкому полотні.

Такі тканини застосовували для прикрашання оселі під час весілля, у святкові дні; з них виготовляли “марама”, “учкурі” (весільні чоловічі пояси), “пештумали” (фартухи), “бохча”, “орту” (скатертини), рушники, завіси тощо.

Особливо виразним є візерунок на найтоншій атме (у вигляді китиці) в головних серпанках “марама”. Різнобарв’я створювалося за рахунок таких традиційних кольорових поєднань: червоного, жовтого і чорного; червоного і синього; червоного і чорного; чорного і білого; іноді – лише білого (*ил. 2*).

Тканий візерунок на марама складався з дрібних елементів, розташованих по довгому краю полотна. Найчастіше це було зображення сталактитів михрабної ніші, що мало назву “михрабли”. Присутність

цього мотиву як оберега на головних жіночих уборах пов'язувалося з ім'ям Майрам (Mağram) – матері пророка Іси, яку, за мусульманською міфологією, опікун Закарія помістив у михраб [Мифы народов мира 1980]. Основне поле полотна іноді заповнювалося рідкісним дрібним орнаментом, що змінював забарвлення в шаховому порядку. Вузькі краї серпанка завжди прикрашалися багатим орнаментом, який зазвичай складався з трьох мотивів на кожному кінці, розташованих в одному горизонтальному ряду, що повторювалися. Мотиви візерунка з'єднувалися між собою або перебували на відстані один від одного. Відстань була такою невеликою, що виникало враження суцільного, в певному ритмі заповненого візерунком простору. На кінцях чоловічих поясів учкур візерунок міг складатися з одного мотиву і компонуватися по вертикальній осі.

У виробках, виконаних у техніці “тахта(ли) атма” і “кетерлеген тахтали” (кінець XVII – початку XVIII ст.), виразно простежується вплив малоазійської культури. Це, на думку фахівців [Чепурина 1929, 75], і складність архітектурної композиції малюнка, і різнобічність його призначення в обрядових діях. Поширеними сюжетами на тканих виробках цього виду були мінарети, сади й палаци султана, Мекка з мечетями, подорожі Магомета тощо. На марама кінця XIX – початку XX ст. кожний мотив складався з геометризованих зображень квітів (тюльпанів, лілей, гвоздик тощо), гілочок, кущів, дерев, розташованих (найчастіше – по діагоналі) у вертикальних прямокутниках. Зустрічаються також зображення дерева життя і просто геометричний орнамент у вигляді смуг з різносполучуваними трикутниками, ромбами і нахиленими відрізками прямих. На кінцях поясів учкур, виконаних у техніці “тахтали атма”, найчастіше зображалися дерево життя, мечеті, стилізовані квіти, розташовані у великих квадратах, або широка смуга з розкиданими дрібними елементами.

На скатертинах, облямівах, покривалах тощо крупні зображення орнаменту розташовувалися по периметру. Центральна частина полотна прикрашалася дрібними елементами, що чергувалися за кольором і були розміщені в шаховому порядку по всій поверхні.

Візерунки на рушниках містили різні поєднання дрібноуступчастих трикутників, квадратів, ромбів (у тому числі – зі зрізаними кутами), багатокутників, хрестів, S- та X-подібних фігур, стилізованих антропоморфних і рослинних мотивів. Вони були розкидані по всьому полю рушника, або ж розташовувалися на кольоровій смузі вузького краю виробу, або ж розміщувалися у шаховому порядку в квадратах полотна “асма сантрач”.

Широке застосування орнаменту “тахтали” для оформлення предметів побуту і одягу, багатство і художня виразність візерунків свідчать про глибокі традиції цієї техніки, яка проіснувала приблизно до кінця XIX ст.

Технічний вид візерункового ткацтва – “атма кибриз” (“кіпрське тканиня”), так зване заставне, або “килимне”, ткацтво – допомагав створювати складні багатокольорові орнаментальні композиції і використовувався для виготовлення предметів різного призначення – переважно в гірських і південнобережних районах півострова (іл. 3). У степових районах Криму цю техніку застосовували мало і в найпростіших формах. Південнобережні й гірські кримчанки були справжніми майстринями даного виду ткацтва.

Техніка “атма кибриз” була схожою на тканиня кавказьких килимів і виконувалася за допомогою лічби ниток основи, це зразок досконалого орнаментального двостороннього тканиня. При цьому виді тканиня нитки утку вручну прокладалися між нитками основи і лягали настільки щільно, що повністю закривали їх. Кожна нитка пролягала лише в межах візерунка і, дійшовши до його межі, прокладалася у зворотному напрямку. Нитки закладок не перепліталися з ниткою основи, утворюючи в місці повороту отвір, що називався “чильтер”, які розташовувалися східчасто.

Судячи з назви, “атма-кибриз” – запозичений тип тканиня. “Кибриз” означає Кіпр. Кибриз атма – тканина з острова Кіпр. Коли відбулося запозичення цієї техніки – важко сказати. Килимовий ткацький елемент “чильтер” (із візерунком виключно геометричного характеру) виникає і розвивається в південнобережних районах Криму. Відсутність цієї техніки в Бахчисарайському районі і зв'язок її з килимовим

мистецтвом Закавказзя й Туркменистану свідчать про те, що її було принесено не турецько-монгольською хвилею. “Проте пишній розвиток подібного роду візерункової тканини на кінцях рушників у касимівських татар дозволяє думати, що деякі групи турецьких кочівників, ймовірно домонгольського періоду, з цією формою вже освоїлися” [Куфтин 2004, 526]. Ця техніка була присутня і в степових районах.

На думку етнографів, до Східної Європи заставну техніку ткання було занесено із Середньої Азії – разом з безворсовими килимами [Авижанская 1964, 45]. Заставне ткання є найдавнішим самобутнім явищем, поширеним насамперед серед народів, які стикалися з кочовими племенами [Валеев 1984, 12; Грибова 1980, 78]. Його також знали татари Поволжя та Приуралля [Сафина 1996, 65], башкири, народи Середньої Азії, українці [Лебедева 1956, 527], росіяни [Яковлева 1957, 111].

Заставними візерунками зазвичай прикрашалися побутові вироби невеликого розміру: **кінці декоративних рушників “иджияр”** (*иджияр* (араб.) – “платня за роботу”), “кибриз”, “ельбез”, “ягбез” тощо, іноді – **скатертини, покривала для посуду**, а також елементи одягу – кінці чоловічих весільних поясів.

Старовинні зразки застав, що дійшли до нас, датуються початком XVIII – першою половиною XIX ст. Вони **вирізняються** чудовим ритмічним ладом, багатством і різноманітністю візерунків, м’якістю і насиченістю колориту, бездоганністю технічного виконання. Зустрічаються як прості, так і складні багатокольорові орнаменти. Кольори розташовувалися довільно, в будь-якому ритмі та поєднанні. До XIX ст. відбувалося збільшення масштабу елементів. Візерунки склалися з багатоступінчастих фігур ромбів, квадратів (у тому числі – зі зрізаними кутами), трикутників, багатокутників зі складним порізаним контуром. Характерний для застав уступчастий контур надає фігурам особливій чіткості. Техніка заставного ткацтва сприяла виникненню орнаменту з геометричних фігур у дзеркальному відбитті.

Улюблена кольорова гама иджиярів – поєднання жовтого, червоного, білого, синього і блакитного. На початку XIX ст.

синій колір поступається місцем чорному [Тюркские народы Крыма 2002, 269]. Тепер контрастне поєднання білого і чорного на тлі основного червоного (з використанням невеликої кількості жовтого) надавало виробові урочистості. У старовинних декоративних иджиярах тканина “кибриз атма” мала не лише вертикальне й горизонтальне пофарбування, а й скісне. Цей напрям зафарбовування (характерний для орнаментального килимарства великого регіону – від Балкан до Середньої Азії) було запозичено килимарською технікою “кибриз”. Попри геометричний орнамент, ткане викладення “чильтер” зберігає семантичний зв’язок з уявленнями про тваринний і рослинний світ. Наприклад, у с. Шелень (між Судаком і с. Уськут) збереглися такі назви візерунків: “паша лева”, “насіллячко гарбуза”, “шматочок цукру”, “вода, що крутиться (меандр)” [Куфтин 2004, 526]. Іноді в орнаменті “иджияр” зустрічається поєднання античного меандру з характерною для Близького і Середнього Сходу килимовою трояндою – “гюль”. Заміна країв троянди крутими і яскраво виступаючими завитками призводила до трансформації елемента, що мав тепер назву “к’искач” (рак), – у районах, розташованих поблизу моря [Чепурина 1929].

Композиційний лад “атма кибриз” вирізнявся урочистістю, особливою монументальністю. Крупні візерунки на кінцях рушників з великою ритмічною гармонією заповнювали бордюри, які здебільшого розташовані у три смуги: основний широкий і по боках два вузькі. Візерунки вузьких бічних смуг зазвичай дублювали один одну і склалися з ромбів, уступчастих похилих смуг, горизонтально розташованих S-видних знаків тощо. Для основної широкої смуги характерним було зображення двох різних за контурами великих фігур, які доповнювали одна одну. Характерною ознакою старовинних застав є велика (порівняно з пізнішими заставами) зламаність і дробіння контуру мотивів. У заставях кінця XIX – початку XX ст. практично відсутні верхні й нижні орнаментальні смуги. Лише на невеликій відстані від краю орнаменту пролягає у два-три ряди ниток смуга, що відокремлює основний візерунок від вузької смуги наступного.

Крім виділених П.Я. Чепуриною видів орнаментального ткання, фахівець Ялтинського історико-літературного музею Л.В. Петренко згадує ще один вид візерункового ткацтва – “тепелі”, віднайдений під час вивчення книг з колишнього Східного музею міста Ялти, а також фотонегативів на склі. В експлікації до цієї техніки було написано: техніка тепелі. Кольорові нитки цієї техніки були тонкими і близько прилягали одна до одної, утворюючи густий, насичений двосторонній візерунок. З таких тканин виготовляли одяг і предмети декоративного оздоблення у південнобережному та в гірському Криму [Петренко 2000, 34].

Орнамент, виконаний технікою “тепелі”, є уточний (з використанням 3–4 кольорових утоків). Кольорова гама – поєднання чорного, білого, червоного, помаранчевого кольорів (традиційна для кримськотатарського візерункового ткацтва). Іноді зустрічається використання ниток зеленого, синього, сірого кольорів. На деяких иджиярах кольори відокремлюються за допомогою отвору “чильтер”, як на иджиярах техніки “кибриз атма”. **Але відмінність між технічним видом “тепелі” і тканням “кибриз атма” полягає в тому, що орнамент у техніці “тепелі” не є суцільним: його елементи відокремлюються простими нитками основи й утоку. Це робить його близьким до “тахтали”. Можна припустити, що “тепелі” до певної міри поєднав прийоми “кибриз атма” і “тахтали”. Це можна простежити і в орнаментальних формах, основу яких становлять геометричні символи – ромб, квадрат, трикутник, горизонтальні, вертикальні, ламані лінії. Комбінуючи ці елементи, ткачі створювали складні орнаментальні композиції (іл. 4).**

У давнину кримські татари, як і інші народи Сходу та Європи, володіли технологією виготовлення фарб із рослин та неорганічних матеріалів. Жовта фарба різних відтінків виготовлялася з лушпиння цибулі, стебел шафрану, коренів іудиного дерева (вид круглолистої акації) та барбарису. Чорну фарбу робили з чорнильного горішка і шкуринок граната. Коричневих відтінків надавала фарбам зелена оболонка волоського горіха. Червона (сандал, марена, кошєніль), синя (індиго) і блакитна фарби привозили з Анатолійського і Кавказького узбережжя [Чепурина 1929, 76].

Поряд з рослинними барвниками використовували також привізні кольорові глини (турецька блакитна, рожева), галун (“ранклі шап”) і купорос (“кибриз заджи”, “еза”). Таке поєднання надавало тканинам м’якого й оксамитового відтінків. В останній чверті XIX ст. почали застосовувати анілінові барвники, котрі робили тканини неприродно яскравими, і це дуже змінило забарвлення тканин.

Аналіз орнаментальних мотивів тканин виробів засвідчив, що основні елементи і форми орнаментів дуже прості. Вони створювалися за допомогою комбінування елементів різної товщини: похилих поверхонь; багатокутників, що мали окрему назву згідно з кількістю кутів (“уч (три) -кош (кут)”, “дорт (чотири) -кош”, “секиз (сім) -кош” тощо); смуг, що оздоблювали малюнок (“суу” – витік води), S-подібних (сув – вода), спіралеподібних (“бурма-су”) елементів тощо.

Слід зазначити, що у кримських татар будь-які лінійні елементи ткання називаються “атма” і лише їхні різні комбінації мають назви, що співвідносяться з певним видом живих істот або предметів. Наприклад, поєднання двох похилих поверхонь називають “балик куйрук” (хвіст риби); поєднання трьох відрізків, які виходять з однієї точки, – “коз аяк” (гусяча лапка); безперервну ламану зигзагоподібну лінію – “ядизле суу” (дужки курячих ключиць). Як зазначалося вище, комбінації перетину ліній під прямим кутом називаються “сантрач” (карта) і “сантрач-асма” (виноградна карта).

Смуги, що мають загальну назву “суу”, можуть бути або продовженням головного візерунка, або самостійним мотивом. У тому й іншому разі вони розділяються вузькими смужками. В “атма кибриз” ці смужки мають іншу техніку. “Суу” переважно становлять 1/5, 1/6 і 1/8 частини візерунка, а іноді – 1/2 або 1/3. Функція “суу” – підкреслювати головний мотив орнаментної композиції. Початок смуг називається “баш-суу” (голова), а кінець – “чег-суу” [Чепурина 1929, 77]. Орнаментальна композиція і структура візерунка кожної речі створювалися згідно з цільовим призначенням. Наприклад, предмети, призначені для релігійних обрядів, мали зображення мінаретів, мечетей, міхрабів,

човна Магомета, райських дерев, кумганів тощо.

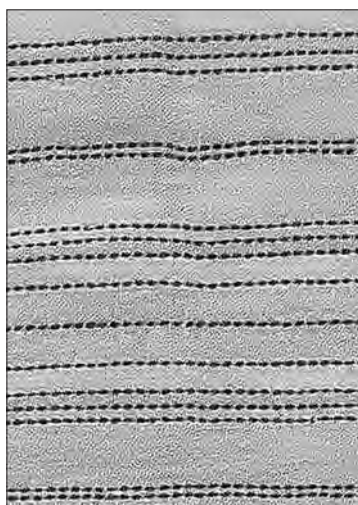
Художнє значення візерункового ткацтва є надзвичайно важливим, проте, зникнувши з побуту народу вже на початку ХХ ст., цей вид мистецтва ще не одержав належного розвитку. Лише в деяких селах у 30-х роках ХХ ст. можна було зустріти майстринь, що володіли цим чудовим мис-

тецтвом. Художникам слід приділити більше уваги величезній спадщині в царині заставної візерункової творчості – основи кримськотатарського мистецтва килимарства. Треба відновити цей один з найдавніших і самобутніх видів мистецтва народу, який ще може і має збагатити сучасність, принести людям багато радості в їхньому побуті й творчості.

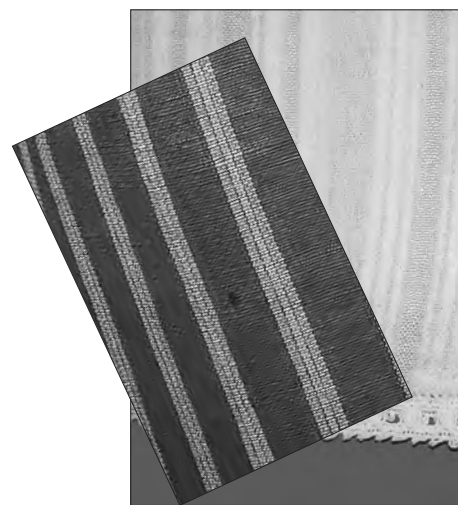
ЛІТЕРАТУРА

- Авижанская С.А. и др. Декоративно-прикладное искусство башкир.* Уфа, 1964.
- Д'Асколи Э.* Описание Черного моря и Татарии // **Хрестоматия по этнической истории традиционной культуры старожильческого населения Крыма. Ч. 1. Мусульмане: крымские татары, цыгане.** Симферополь, 2004.
- Боданинский У.* Производства из шерсти у крымских татар // **Крым, 1928, №1.**
- Валеев Ф.Х.* Народное декоративное искусство Татарстана. Казань, 1984.
- Грибова Л.С.* Декоративно-прикладное искусство народов коми. Москва, 1980.
- Изидинова С.Р.* Об искусстве орнаментального тканья крымских татар. Севастополь, 1995.
- Куфтин Б.А.* Южнобережные татары Крыма // **Хрестоматия по этнической истории традиционной культуры старожильческого населения Крыма. Ч. 1. Мусульмане: крымские татары, цыгане.** Симферополь, 2004.
- Лебедева Н.И.* Прядение и ткачество восточных славян. Москва, 1956.
- Мифы народов мира.** Энциклопедия. В 2-х т. Москва, 1980. Т. 1.
- Петренко Л.В.* О техническом виде крымскотатарского ткачества «тепели» // **Qasevet, 2000, №1.**
- Рубрук Г.* Путешествие в восточные страны Вильгельма де Рубрука // **Хрестоматия по этнической истории традиционной культуры старожильческого населения Крыма, Ч.1. Мусульмане: крымские татары, цыгане.** Симферополь, 2004.
- Сафина Ф.Ш.* Ткачество татар Поволжья и Урала. Казань, 1996.
- Севортян Э.В.* Этимологический словарь. Москва, 1980.
- Тюркские народы Крыма. Караимы, крымские татары, крымчаки.** Москва, 2003.
- Челеби Эвлия.* Книга путешествия Эвлии Челеби // **Хрестоматия по этнической истории традиционной культуры старожильческого населения Крыма. Ч. 1. Мусульмане: крымские татары, цыгане.** Симферополь, 2004.
- Чепурина П.Я.* Орнаментное тканье крымских татар // **ИТОИАЭ, 1929. Т. 3.**
- Яковлева Е.Г.* Русское узорное ткачество // **Народное декоративное искусство РСФСР.** Москва, 1957.

ІЛЮСТРАЦІЇ



а)



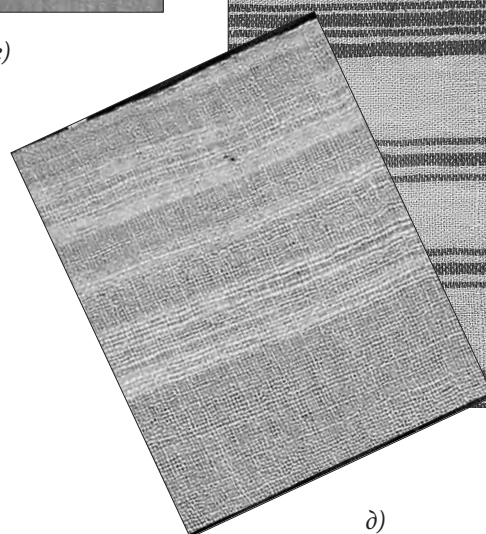
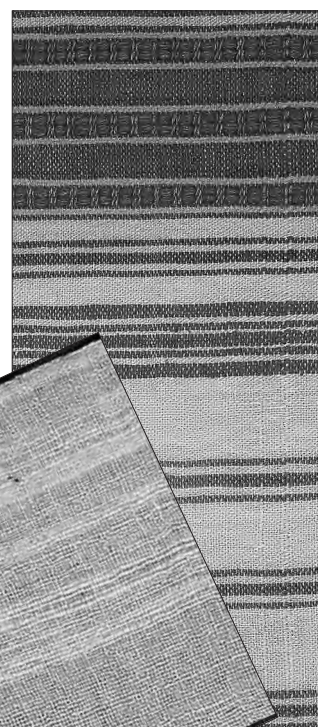
б)



в)

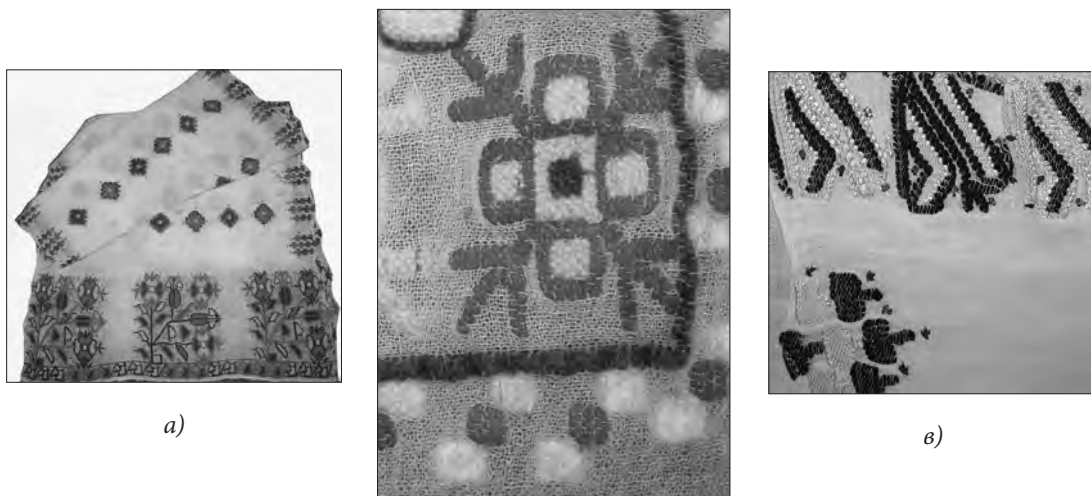


г)



д)

Іл. 1. Основний вид тканиня – “атма”:
а) “албаши атма” – тканина з грубими кольоровими нитками;
б) “кереке (атма)” – тканина суцільно смугаста по вертикалі;
в) “сантрач (атма)” – картата тканина;
г) “асма сантрач (атма)” – картата тканина виноградного трельяжа;
д) “атма” (“су”, “елак”) – тканини в горизонтальну смугу або без смуг.



а)

б)

в)

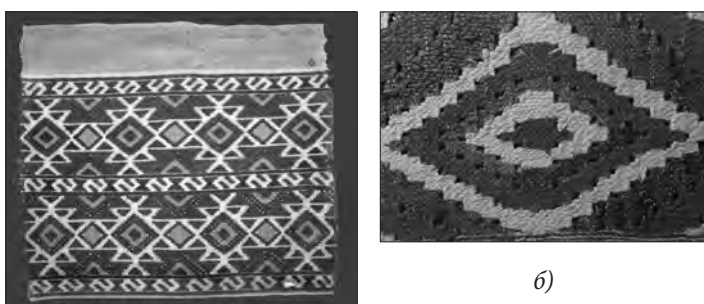
Іл. 2. Орнаментальний вид тканиня – “тахта(ли) атма” (“кетерленген тахтали”):

а) марама. Кінець XIX ст. ЯІЛМ, КП-9570;

б, в, г) фрагменти візерунків, виконаних за допомогою технічного виду тканиня – “тахтали”.



г)



а)

б)

Іл. 3. Орнаментальний вид тканиня – “кибриз атма”:

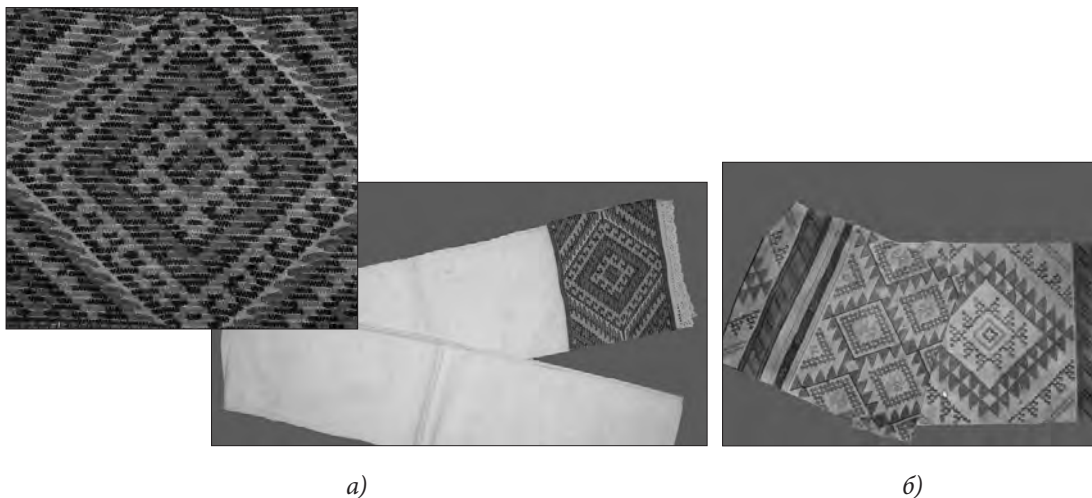
а) рушник. Кінець XVIII – поч. XIX ст. Ялтинський повіт. Колекція К.А. Іностранцева. РЕМ, КП 4801-3;

б) фрагмент тканиня з отворами “чильтер”;

в) кибриз. Кінець XIX ст. ЯІЛМ, КП-8218.



в)



Іл. 4. Орнаментальний вид тканиня – “тепелі”:

а) учкур. Кінець XIX – поч. XX ст. Колекція А. Умерова. РКММ. КП-168;

б) рушник – ягбез. Кінець XIX ст. Степовий район. Колекція С.А. Трусової. РЕМ. КП-4801-7.

СКОРОЧЕННЯ

БДІКЗ – Бахчисарайський державний історико-краєзнавчий заповідник.

РЕМ – Російський етнографічний музей.

РКММ – Республіканський кримськотатарський музей мистецтв.

ЯІЛМ – Ялтинський історико-літературний музей.