

B34-74.3
K-90

12-44.3
K90
М.В. КУЛАНДА

Художественный
текстиль
Османской
империи

XVI – начала XX в.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА

**МОСКВА
2007**

M. KULLANDA

Ottoman textiles of

the 16th – early 20th centuries

Collection of the State
Museum of Oriental Art

B 34-44.3

K 90

М.В. КУЛЛАНДА

Художественный
текстиль
Османской
империи

XVI – начала XX в.

Собрание
Государственного музея Востока

Государственный
музей искусства
народов Востока
○ № 56949

ББК 85.101
К 90

Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации
Федеральное агентство по культуре и кинематографии

Государственный музей искусства народов Востока

Рекомендовано к печати Ученым советом Государственного музея Востока

Серия "Коллекции музея Востока"

Ответственный редактор серии

А.В. Седов

Рецензенты

М. С. Мейер, д. и. н.

С.Б. Певзнер, к. и. н.

Оформление серии

О.И. Бойко

Фотографии

Е.И. Желтов

Э.Т. Базилия

М.В. Кулланда

Художественный текстиль Османской империи XVI – начала XX в.

М.: ГМВ, 2007 – 168 с.: ил.

Работа М. Кулланда "Художественный текстиль Османской империи XVI – начала XX в." представляет собой научный каталог коллекции турецких тканей османского времени, принадлежащей Государственному музею Востока (г. Москва). Это небольшое, но представительное собрание включает 38 тканей конца XVI – XVIII вв., 19 вышивок и 9 элементов традиционного костюма. Во вступительной статье дана подробная характеристика коллекции ГМВ с описанием традиционных видов орнаментации и отдельных популярных мотивов. Основное внимание автор уделяет проблеме атрибуции, предлагая некоторые общие принципы датировки и локализации османских тканей и вышивок. Статью предваряет краткий очерк истории изучения турецкого текстиля. В каталожной части содержится полное описание каждой вещи, включающее, в частности, технологическую характеристику и обоснование атрибуции.

ISBN 978-5-903417-03-2

© Кулланда М.В.
© Государственный музей Востока, 2007

Предисловие

В собрании единственного в России специализированного музея восточного искусства, Государственного музея Востока, насчитывается более 125 тысяч предметов прикладного и изобразительного искусства, культуры и быта стран и народов обширнейшего региона, раскинувшегося на трех континентах. Музейные фонды, включающие разнообразные материалы от артефактов древнейших археологических эпох до произведений современного искусства, скомплектованы как по регионам (предметы искусства Юго-Восточной, Южной и Центральной Азии, Ближнего и Среднего Востока, Сибири и Крайнего Севера, Тропической Африки и пр.), так и по материалам (живопись и графика, керамика и фарфор, дерево и ткани, эмали и лаки Дальнего Востока, керамика и стекло, дерево и металл, текстиль, ковры и ковровые изделия, живопись и графика, скульптура Кавказа и Средней Азии, и пр.) и археологическим эпохам (древности раннего железного века Кавказа, буддийские древности, древность и античность Центральной Азии, археология Сибири и Чукотки и пр.). Однако постоянная экспозиция музея, сформированная по территориальному и тематическому принципам (“Искусство Китая”, “Искусство Японии”, “Искусство Кореи”, “Искусство Ирана”, “Искусство Кавказа”, “Изобразительное искусство Кавказа и Средней Азии”, “Творчество Н.К. и С.Н. Рерихов” и пр.), даже с учетом ее постоянного обновления, как и временные тематические выставки из фондов¹, позволяют показать лишь малую толику тех шедевров, которые хранятся в музее. Поэтому один из путей представления и популяризации собрания ГМВ – публикация как можно более полных ката-

логов тех или иных коллекций, снабженных подробным описанием предметов, научным комментарием, исчерпывающим иллюстративным материалом. Первые издания подобного рода уже увидели свет², и книга М.В. Кулланды является продолжением этой серии, которую мы надеемся сделать регулярной. Представляется, что научная публикация небольшой, но представительной коллекции художественного текстиля Османской империи XVI – начала XX вв., хранящейся в нашем музее, в сочетании с аналитической частью работы, посвященной принципам атрибуции и датировки османских тканей и вышивок, описанию традиционных видов орнаментации, заинтересует не только специалистов, но и всех любителей неповторимого искусства Востока.

А.В. Седов
Генеральный директор
Государственного музея Востока,
доктор исторических наук

¹См., например, “Изобразительные ковры и каламкары мусульманского Востока. Каталог выставки”. М., 2006

²См., например: Широнина Е.С. Ювелирные украшения Узбекистана и Таджикистана конца XIX – начала XX вв. Из собрания Государственного музея Востока. М., 1992; Неглинская М.А. Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока. Каталог. Том 1-2. М., 1996. Памятники корейской культуры из собрания Государственного музея Востока. Сеул, 2002 (автор-составитель И.А. Елиссеева); Бабур-наме. Миниатюры из собрания Государственного музея Востока. Самара, 2005 (авторы-составители С.Н. Воробьева и И.И. Шептунова); Неглинская М.А. Китайские перегородчатые эмали XV – первой трети XX века. Собрание Государственного музея Востока. М., 2006.



Введение

Одним из итогов существования Османской империи (1299–1922) явилось создание богатой и своеобразной турецкой культуры. Особой известностью пользуются памятники прикладного искусства Турции османского времени: художественные изделия из дерева и металла, расписной фаянс, оружие, ковры, ткани и вышивки.

Художественный текстиль играл огромную роль в жизни османского общества. Сфера его применения была очень широка. Из многоцветных атласов и бархатов шили одежды султанов и придворных, наволочки на диванные подушки, сумки, конверты для документов и писем; они использовались как портьеры и обивочный материал для стен. Тканые полотнища ограждали падишахов от восторженной толпы на парадах и процессиях, расстилались на полу возле трона и покрывали саркофаги в их усыпальницах. Великолепные шатры из узорных тканей, колчаны в шелковой обивке, бархатные попоны сопровождали османов в военных походах, а халатами из османских шелков награждали усердных слуг и одаривали иностранных послов. Роскошь и блеск парадных султанских кафтанов олицетворяли мощь и величие их державы.

Традиционно значительное место в быту всех слоев населения империи занимали вы-

шитые изделия – от дверных завес и напольных ковриков до носовых платков, от тяжелой дворцовой золотой вышивки до тончайшего, покрытого гладью муслина.

На протяжении всей османской истории текстильное производство оставалось одним из самых развитых, а ткани считались важной статьей турецкого экспорта.

Собрание турецких тканей и вышивок Государственного музея Востока (ГМВ) ранее полностью не публиковалось и не описывалось. Поэтому возникла необходимость представить всю коллекцию текстиля, уточнив атрибуцию каждой вещи¹. С этой целью был подготовлен научный каталог, в котором сделана попытка в какой-то степени решить и более широкую проблему – сформулировать некоторые общие принципы, позволяющие наиболее достоверно атрибутировать турецкие тканые изделия. Поставленная задача определила структуру работы, в которой сначала дается характеристика коллекции, а затем излагаются методы исследования.

¹ Несколько лет назад автором была опубликована часть вступительной статьи к данному каталогу, касающаяся раздела тканей: [13]. При подготовке к печати полного варианта работы в статью были внесены некоторые изменения и дополнения.



Формирование коллекции ГМВ

Собрание турецкого текстиля ГМВ создавалось в течение нескольких десятилетий, начиная с передачи в 1919–1934 годах из Исторического музея (ГИМ) части коллекции известного собирателя произведений искусства, в том числе и восточного, – Павла Ивановича Щукина. Это восемнадцать тканей XVI–XVII веков, составившие основу нашего собрания, и одна ткань XVIII века. В этот же период поступают экспонаты из разных музеев (из того же ГИМ, музея в Иваново-Вознесенске, музея Донского монастыря, из Строгановского училища и т. д.). Несколько вещей было тогда же приобретено через закупочную комиссию, передано из частных собраний. Некоторые вышивки османского круга попали в ГМВ из Крыма, куда для сбора экспонатов в 1944 году выезжала заведующая отделом Советского Востока Г.Л. Чепелевецкая. Таким об-

разом, большая и, надо признать, наиболее интересная часть коллекции сформировалась еще до войны – в 1920-х, 1930-х и отчасти 1940-х годах. Далее следует большой перерыв, и вновь пополняется собрание турецкого текстиля начиная с середины 1970-х годов, исключительно за счет закупочной деятельности и дарений. Например, в этот период музей приобрел примерно половину всех имеющихся вышивок.

Итак, на сегодняшний день в турецкой коллекции музея Востока хранятся тридцать восемь тканей XVI–XVIII веков, в том числе церковные облачения – три фелони и один стихарь, сшитые из турецких атласов и бархатов, а также фрагменты разного размера. В нее входят, кроме того, девятнадцать вышивок XVIII–XX веков и девять элементов традиционного костюма XIX века.



История изучения турецкого художественного текстиля

Начиная с XV века турецкие ткани пользовались широкой известностью и ценились как в странах Востока, так и в Европе и России. Ими торговали, их подносили в качестве посольских даров. Впоследствии многие из этих очень декоративных, искусно выполненных тканей и изделий из них попали в музеи Турции и других стран и обратили на себя внимание как историков искусства, так и специалистов по истории ткачества. Кроме того, значение этой отрасли в ремесленном производстве, внутренней и внешней торговле и процессе накопления капитала в Османской империи определили интерес к ней ученых, занимающихся социально-экономической историей. Подробное рассмотрение этих проблем выходит за рамки данной работы, однако следует упомянуть некоторые исследования, проведенные в этой области. Х. Иналджик, изучавший пути создания капитала в Османском государстве, посвятил часть своей работы ситуации в Бурсе – крупнейшем турецком центре шелкоткачества и торговли шелком [60, р. 97–140]. С. Фарохи, основываясь на источниках XVI–XVII веков, фиксирующих пошлины с текстильных производств и красилен, рассматривает проблемы, связанные с расположением текстильных центров и торговых тканями, в том числе шелковыми [55; 56].

Темы производства, бытования и традиций украшения художественных тканей Турции так или иначе затрагиваются в ряде исследований.

Уже в начале XX века появляются работы, содержащие публикации образцов традиционных турецких тканей и описание некоторых присущих им особенностей. Позже их изучение получило дальнейшее развитие. Османскому текстилю неизменно уделяется внимание в обзорных работах – как по истории ткачества, так и по турецкому искусству [см., например: 27; 54; 58; 36; 37; 17; 74; 76 и т. д.]. Естественно, что такая литература дает лишь общее представление об интересующем нас вопросе.

В исследованиях, посвященных непосредственно турецким тканям османского периода, поднимается ряд проблем, среди которых можно выделить несколько, как кажется, наиболее значимых.

Под разным углом зрения рассматривалась, например, тема орнаментации османских шелков. Традиционно интересовал исследователей вопрос о времени появления и происхождении различных декоративных мотивов. Его касался, в частности, один из первых турецких искусствоведов Дж. Арсевен, стремившийся доказать преимущественно тюркское происхождение османских узоров [39]. Эта проблема занимает также значительное место в книге Н. Гюрсу, основанной на изучении коллекций Турции, США и Европы [59].

Автор поднимает и другой важный вопрос – о развитии и изменении орнаментации тканей с XV по XIX век.

Помимо видов орнамента в разные годы исследователей занимала и проблема его терминологии. В. Клейн не только исследовал характерные для ткачества Турции узоры, но иденти-

фицировал их с названиями, используя русские описания и приходно-расходных книгах. Сходная работа, но на основании турецких источников была проделана Н. Атасой и Н. Гюрсу, попытавшимися определить, каким тканям соответствовали разнообразные названия, употреблявшиеся в средневековых османских реестрах [11; 41, s. 760–787; 59, с. 27–29].

Важная проблема в истории ткачества – вопрос технологии производства и технических особенностей. Одним из первых, еще в 1925 году, к ней обратился в уже упомянутой работе В. Клейн, сделавший серьезные наблюдения о технике изготовления османских атласов и бархатов.

В последующие годы исследование этой темы развивалось в двух направлениях: обобщение особенностей, присущих именно турецкому ткачеству османского времени, и текстурный анализ отдельных тканей. Вопросы технологии рассматриваются, в частности, в одной из статей к каталогу экспонатов из копенгагенской David Collection – она касается более широкого круга исламского текстиля, однако представляет интерес и применительно к турецким тканям [63].

Фрагмент бархатной ткани, XVII в. Кат. № 24

Темы орнаментации и технических особенностей тканей тесно связаны с проблемой определения их региональной принадлежности и датировки. В связи с этим значимыми представляются работы В. Денни и К. фон Фольсах [51; 52; 57]. Атрибуции конкретных тканей османского времени посвящены статьи И. Вишневской и Н. Сазоновой [3; 26].

Наряду с вопросами атрибуции внимание ученых привлекала и проблема бытования турецких тканей – как в местной, так и в инокультурной среде. Так, в 1926 году в ГИМ состоялась выставка тканей из собрания музея, где восточную часть представляли, прежде всего, изделия турецкого производства. Написанный В. Клейном и опубликованный в том же году путеводитель по выставке [12] содержит не только характеристику экспонированных тканей, но и интересные сведения об их использовании в русском быту.

Той же теме посвящена и работа И. Забелина [10]. Статьи И. Биниок и Дж. Скарсе [46; 75] рассказывают об одежде, которые шили из этих тканей в самой Турции [см. также 38; 41].

Почти все обозначенные проблемы так или иначе нашли отражение в одном издании – в фундаментальном труде нескольких исследователей, основанном на изучении коллекций, хра-



нящихся в разных странах мира [42]. Эту книгу следует отметить особо, ибо она представляет собой последнюю на сегодняшний день и самую значительную попытку обобщить накопленные знания об османских шелковых тканях.

Разные разделы работы посвящены истории развития шелкоткачества в османской Турции, влиянию иностранного, в том числе итальянского, текстиля, организации дворцового производства, разновидностям узоров турецких тканей, их структуре, анализу красителей. Книга сопровождается каталогом тканей из разных собраний и включает богатейший иллюстративный материал. Коллекция Музея Востока между тем осталась за рамками этого грандиозного труда.

Что касается турецких вышивок, то, несмотря на то что на протяжении веков они играли огромную роль в жизни народов, населявших территорию Османской империи, до последнего времени специальной литературы на эту тему было немного. Некоторые сведения о вышивках содержатся в уже упоминавшемся труде Дж. Арсевена и в общих каталогах. Г. Рамазаноглу, хоть и отводит несколько страниц своей книги истории этого искусства, в основном ориентируется на современных любителей вышивания [73], как и Х. Баришта в работе 1997 года [41]. Обращает на себя внимание статья из альбома, посвященного собранию текстиля в стамбульском музее Топкапы-сарай [78]. Она содержит не только характеристику богатейшей коллекции Топкапы, но и сведения об организации вышивального дела при дворе и о распространении турецких изделий в странах Европы. Нужно отметить, впрочем, что большая часть статьи посвящена дворцовым вышивкам XVI–XVII веков из собрания Стамбульского музея, тогда как в коллекции Музея Востока представлены исключительно поздние экземпляры.

Среди работ, появившихся в последнее десятилетие и значительно обогативших научную литературу об искусстве традиционной турецкой вышивки, следует назвать книги Х. Баришта и составленный С. Кроди каталог



Фрагмент чепрака с вышивкой, начало XIX в.
Кат. № 46

коллекции вашингтонского Текстильного музея [44; 64]. Оба автора рассматривают вопросы технологии, дизайна, приводят термины, использовавшиеся для обозначения различных видов вышивок и вышитых изделий. Можно заметить, однако, что работа С. Кроди в большей степени отражает историю развития османского вышивального искусства, в то время как Х. Баришта акцентирует внимание на способах выполнения разнообразных узоров вышивки.

Учитывая интернациональный характер этого искусства, общность многих технических приемов и тесные связи османской культуры с культурой покоренных народов и соседних стран, некоторую информацию можно получить из литературы о вышивках других регионов [1; 8; 14; 22; 29; 34].

Предпринятый краткий историографический обзор не охватывает, конечно, всю литературу о турецких тканях и вышивках, однако дает представление об основных вопросах, поднимавшихся в связи с этой темой. Как видим, исследователями накоплено достаточное количество материала, позволяющего идентифицировать османский текстиль и делать некоторые обобщающие выводы. Не все вопросы тем не менее можно считать решенными, и это становится очевидно при попытке систематизировать и атрибутировать каждую конкретную коллекцию.

Атласные и бархатные шелка XVI–XVIII веков в собрании ГМВ

Лучшую часть коллекции составляют турецкие ткани. Это небольшое, но представительное собрание атласов и бархатов, большинство которых (36 экспонатов) относится к XVI–XVII векам – периоду могущества Османской империи, расцвета турецкого искусства и подъема текстильного производства в Турции.

Так как технология тканей собрания довольно однообразна, классификация их по техническим особенностям не представляется оправданной. В данном случае предпочтительнее кажется группировка экспонатов по характеру орнаментации, точнее – по видам узоров. Надо отметить, что такой путь традиционен для подобного рода работ, и это вполне объяснимо. Дело в том, что в орнаменте турецких тканей, отличающемся большим разнообразием и богатством, легко вычлениваются несколько типичных способов построения композиции и сочетания отдельных мотивов. Понятно, что это характерно не только для Турции, однако в оформлении турецких тканей наличие таких групп узоров особенно ярко выражено. И столь небольшая коллекция, как наша, включает почти все основные типы традиционного орнамента. Это четыре обычно выделяемые композиционные схемы: сетка из заостренных овалов; повторяющиеся узоры, расположенные в шахматном порядке (или реже – ровными рядами) по всему полю ткани; композиция из вертикально расположенных вьющихся стеблей и так называемый «изразцовый узор» [28, с. 8] или «узор из восьмиконечных звезд и крестовидных мотивов» [17, с. 180]. Кроме того, характер материала определил необходимость выделения не только видов композиции, но и отдельных известных мотивов.



Фрагмент бархатной ткани с мотивом граната, конец XVI в. Кат. № 1

Таким образом, руководствуясь принципом классификации тканей по характеру орнаментации, экспонаты коллекции можно условно разделить на несколько групп, четыре из которых соответствуют упомянутым композиционным схемам. Последняя, пятая группа включает в себя ткани, орнамент которых в эти схемы не вписывается, но построен на использовании традиционных узоров в традиционных сочетаниях. Отдельные характерные мотивы, присутствующие в орнаменте тканей каждой группы, рассматриваются в рамках описания этих групп.

Первую группу открывает образец с очень крупным раппортом. В узоре этой ткани интересен, в частности, мотив картуша в виде заостренного с двух сторон овала, декорированного внутри. Благодаря своеобразной форме у арабов такой овал получил название *турундж*, т. е. «лимоны». Первое свидетельство его появления в турецком ткачестве – одежды османского принца Джема на портрете работы Пинтуриккио, выполненном около 1505 года [49, с. 7–22, ил. 2]. Широкое распространение этот узор получает со второй половины XVI века в виде особой композиционной схемы – сетки из таких заостренных овалов [59, с. 58–59]. Н. Атасой отмечает, что в архивных документах этот узор обозначается как *шемсели* (*şemseli* – от арабского «солнце») [41, с. 778]. И хотя определения «заостренные овалы» или «турундж» кажутся более соответствующими форме составляющих эту композицию медальонов, видимо, правильно использовать по отношению к ней термин, употреблявшийся современниками. Мы позволяем себе выделить кат. № 1, потому что, как показывает ознакомление с материалом других собраний, стилистически эта вещь примыкает к довольно значительной группе турецких изделий XVI века, созданных в период активных связей с Италией и сильного взаимного влияния.

В XV–XVI веках развиваются торговые отношения Османского государства с Венецией и Генуей. Венецианская республика стала первым европейским государством, с которым турки обменялись посольствами. Италия в это время являлась одной из ведущих текстильных держав,

ее шелка были широко известны как в Европе, так и за ее пределами. Известно, что некоторые ткани выполнялись в Венеции по заказу турецкого двора, а в одном из знаменитых центров турецкого ткачества, в Бурсе, имитировались итальянские ткани. Назывались они «сделанная в Бурсе иностранная *кемха*» и «сделанная в Бурсе иностранная *чатма*» (разновидности атласной и бархатной тканей, см. ниже) [46, с. 241]. Итальянские мотивы – короны, артишоки, гранаты – появляются в турецком ткачестве именно в этот период. Многие исследователи отмечают, что османские и итальянские бархаты XVI века часто неотличимы по дизайну. [51, с. 62; 59, с. 167; 48, с. 8]. Целая группа вещей этого времени из различных собраний демонстрирует результаты такого взаимного влияния и иллюстрирует использование турецкими художниками итальянских элементов орнамента. Упомянутая ткань из коллекции ГМВ (кат. № 1) не является одним из самых ярких образцов этой группы – в ней, в частности, отсутствует такой характерный для подобных экспонатов мотив европейской короны, расположенной в месте соединения секций узора. Однако по общему стилю орнаментации она, видимо, принадлежит к вещам этого круга. Один из изобразительных мотивов, появляющийся в турецких тканях в период активных торговых отношений с итальянцами и присутствующий, в частности, в узоре этой ткани – мотив граната. Изначально восточного происхождения, в Турцию он, по всей видимости, приходит уже из Италии, хотя турки изображают его по-своему [59, с. 167, ил. 81, 82]. В турецких работах цветы и плоды гранатника предстают в разнообразных вариантах: гранаты, сложенные горкой в вазе; распустившийся цветок с листьями в виде розетки; отдельные плоды с разработанным внутри них узором [39, ил. 423b; 59, с. 50].

Этой же группе принадлежат семь тканей, орнамент которых также построен из острокопечных овалов, однако по сравнению с рассмотренным образцом раппорт узора становится значительно меньше, овальные клейма шемсе соединяются в сплошную сетку, закрывающую всю поверхность ткани.



Фрагмент изразцового панно. Мавзолей Сулеймана Кануни. Стамбул, 1556 г. Фаянс, подглазурная роспись с мотивом руми

Такая композиция в конце XVI – начале XVII века использовалась в разных видах турецкого прикладного искусства и стала господствующей в ткачестве. Происхождение ее возводят к мамлюкским тканям [46, с. 241]. По мнению В. Денни, этот орнамент можно считать чем-то вроде «военной добычи», захваченной Селимом I при взятии им Каира в 1517 году [51, с. 59]. Сама композиционная схема не является типичной только для Турции, а, как многие виды узоров, используется в разных странах (например, в Италии, Иране), в частности, именно для украшения тканей. В каждом регионе она приобретала особые черты благодаря сочетанию различных орнаментальных мотивов.

Некоторые из этих мотивов, встречающиеся в дизайне тканей данной группы из собрания ГМВ, заслуживают того, чтобы остановиться на них особо. Узор в виде раздвоенного листа или цветка (кат. № 2), пришедший к туркам из сельджукского искусства, распространившийся в Средние века по всему исламскому миру и из-

вестный как *ислими*, получил в Османской Турции название *рум* (*rûmî*), т. е. анатолийский, восходящий к Сельджукам Рума. Словом *рум* (*Rûm*) в турецком языке обозначают также и византийцев, и древних греков. Во избежание путаницы высказывались предложения использовать термины *тюрки* (*türkî*) или *сельчуки* (*selçukî*) [47, с. 188], однако общеупотребительным осталось все же название *рум*. Дж. Арсевен считал, что это мотив «тотемического происхождения, в котором зооморфные формы со временем трансформировались в стилизованные растительные» [39, с. 226]. В качестве доказательства в его книге приводятся прорисовки, иллюстрирующие родство элементов данного узора с изображениями животных в древнем искусстве [39, с. 222, 225] и показывающие, что такое предположение допустимо. Но основанные на этом утверждения Дж. Арсевена о непрерывности изобразительной традиции на территории Малой Азии со времен древности выглядят неубедительно.

Н. Гюрсу, не отдавая предпочтения ни одной из теорий, отмечает, что существует и другая версия происхождения этого мотива – из растительных форм, из половины пальметты [59, с. 179]. Это предположение кажется более обоснованным, тем более что описанный узор часто изображался как цветущий побег на вьющейся лозе, в том числе и в раннемусульманском искусстве. Некоторые современные турецкие авторы, впрочем, придерживаются точки зрения, высказанной Д. Арсевеном, полагая, что ошибочная теория о «растительном» происхождении руми завоевала популярность с легкой руки западных искусствоведов, недостаточно знакомых с историей вопроса [47, р. 15]. Во всяком случае, очевидно, что в течение XV–XVII веков мотив руми приобретает чисто растительный характер. Этот изящный узор применялся и в украшении архитектурных сооружений, например, оформлении михраба Зеленой мечети в Бурсе (XV в.) [17, ил. 8]; в украшении фаянсовой утвари [39, ил. 422], оружия [2, с. 86], в миниатюрах [16, ил. 58] и т. д.

Коллекция ГМВ включает всего один фрагмент с таким мотивом, что, конечно, нельзя считать показателем частоты его использования в

ткачестве в силу маленького размера самой коллекции. Однако, судя по публикациям других собраний, именно в украшении тканей он не является одним из самых употребительных.

Удлиненный листочек руми влетается в орнаменте данного фрагмента в арабеску¹, которую образуют перекрещивающиеся дуги, многоугольники, перетекающие друг в друга фигуры. Этот узор широко известен на всем мусульманском Востоке, и его считают не просто орнаментальным мотивом, но «идеей», выражением особой формы сознания, характерной для мусульман [31, с. 168]. Л. Масиньон говорит об арабеске как о «разновидности бесконечного отрицания замкнутых геометрических форм», отражающего представления мусульман о непостоянстве фигур и образов, непрестанно воссоздающихся Богом. [15, с. 51–52]. Возможно, что эта особенность мышления в какой-то мере объясняет и пристрастие турецких художников к разнообразному оформлению каждого из любимых ими растительных мотивов, где внутри одного цветка «вопреки природе» вырастает другой, и даже узор, манера изображения которого устоялась и передается из века в век, почти никогда не повторяется во всех деталях на разных вещах.

Вторая группа тканей (кат. №№ 9–21) объединяет образцы с повторяющимся узором, расположенным в шахматном порядке или ровными рядами. Они очень близки по композиции ранее рассмотренным тканям, но каждый элемент в их орнаменте существует отдельно, без объединяющей сетки. Один из мотивов, присутствующих одновременно в обеих группах, – изображение гвоздики, ставшей своего рода «визитной карточкой» турецкого искусства. Наряду с тюльпаном это был в конце XV – начале XVII века один из наиболее популярных цветочных мотивов, о

чем говорит, в частности, количество тканей с этим узором, сохранившихся в музеях разных стран. Только в собрании ГМВ гвоздика является центральным элементом орнамента одиннадцати тканей. Цветок изображается по-разному: более крупным, менее вытянутым и несколько «приплюснутым», с листьями и без, с гладко затканными лепестками и с разработанным в них мелким узором. Иногда гвоздика видоизменяется и приближается к изображению листа платана. Так при помощи одного мотива создается огромное количество вариантов узора. Крупные, плоские, с раскрытыми, как у веера, лепестками, турецкие гвоздики получили в России название «опахала». По утверждению Ю. Миллера этот орнамент в таком виде применялся только в ткачестве [17, с. 45], что достаточно необычно для Турции, где многие узоры являются универсальными для различных видов искусства.

В описываемую группу были включены также две аналогичные ткани (кат. № 18), в орнаменте которых использовано стилизованное изображение кипариса. Мотив кипариса занимает важное место в исламском искусстве. В Турции он в разных формах используется в орнаментации надгробных плит [39, с. 227] и изразцов [58, ил. III. 26], а в османском ткачестве становится особенно популярным в XVIII веке [59, с. 182].

Обе упомянутые ткани имеют и еще один общий признак – это готовые изделия в виде бархатных ковриков. Они представляют собой классический вариант турецкого тканого коврика на подушку *йастык йюзю* с типичным для таких изделий завершением – бордюром из шести арок с цветочным узором внутри. Подобный бордюры обычно располагался по узким сторонам ткани. В нашем случае он присутствует с одной стороны, однако маловероятно, что это две части одного коврика, так как при сложении они образуют ткань, имеющую длину больше стандартной. По-видимому, это два отдельных, хоть и одинаковых коврика, сохранившиеся частично. Известно, что *йастык йюзю* ткались парами или, реже, сериями по четыре штуки [42, р. 321].

Такие изделия упоминаются в источниках с конца XV века, но самые ранние из сохранив-

¹Это название в последнее время вызывает протесты некоторых турецких ученых, считающих, что французское слово, буквально означающее «арабский», не характеризует никакой определенной стиль, а потому должно быть изъято из обращения [см., например, 43, с. 188]. Представляется тем не менее, что это определение давно приобрело терминологический характер и связывается с вполне определенным типом орнамента.



Фрагмент фелони из турецкого бархата с изображением гвоздики, XVII в. Кат. № 15

шихся относятся к XVII столетию [59, с. 161]. Продолжали производить подобные вещи и в XIX веке, однако даже внешне они значительно отличаются от более ранних [см., например, 59, ил. 200, 201]. В коллекции ГМВ есть еще один бархатный коврик этого типа (кат. № 25) и атласная ткань с подобным бордюрным оформлением (кат. № 29).

Следующая, третья группа (кат. №№ 22–26) состоит из пяти тканей, условно определяемых как ткани с восьмиконечными розетками в узоре. Для трех фрагментов эта композиция является основной; в двух тканях, представляющих собой готовые изделия, повторяющиеся восьмиконечные розетки создают широкий бордюр.

Н. Соболев, считавший, что Турция даже в период своего расцвета не создала самостоятельно искусства украшения тканей, высказывает предположение, что этот узор заимствован из персидских кафелей. Однако и он отмечает, что,

каково бы ни было их происхождение, эти «брусские бархаты» (произведенные в г. Бурса, или в другом написании – Бруса) «выступают как некоторый особый тип» [27, с. 201]. Узор из таких восьмиконечных розеток и крестовидных форм встречается в бархатных тканях, обычно датирующихся XVII веком. Говоря о его происхождении, Н. Гюрсу отмечает, что такой орнамент можно увидеть еще на шерстяных тканях сельджукского периода [59, с. 141]. Этот очень декоративный узор с открытой композицией действительно напоминает керамические панно – не случайно в русской традиции он получил название «изразцового». Существуют несколько отличающихся друг от друга его вариаций, две из которых наглядно иллюстрируют ткани собрания.

Один из интересных мотивов, встречающихся в орнаменте бархатов, принадлежащих, в частности, этой группе, – розовый бутон (кат. № 25, 26; см. также № 9, 17, 34). Он выполнялся таким образом, что с первого взгляда напоминает цветок тюльпана, однако обязательно присутствующие в этом рисунке маленькие зубчатые листья и как бы распускающийся в центре росток указывают на то, что это изображение розы. Точно в такой же манере розовый бутон исполнен на изразцах стамбульской мечети Султан Ахмет (1609–1616) [47, с. 115, № 5 – 9].

Четвертая группа состоит из девяти тканей с композицией, построенной по вертикальным, параллельно изгибающимся стеблям, из которых как бы «вырастают» цветы, плоды и листья. Появление этого типа узора относят ко второй половине XVI века [59, с. 93]. Обычно считают, что такая композиционная схема заимствована из Китая и связана с китайскими парчовыми тканями XIV века [46, с. 242; 59, с. 94]. Наиболее популярной в Турции она становится в XVII веке. Как считает Н. Гюрсу, чаще такой узор встречается в бархатах [59, с. 93], однако надо отметить, что существует довольно много и атласных тканей этого типа, в частности, в коллекции ГМВ. Эта композиция носит в источниках название долашмалы (dolaşmalı), что по-турецки буквально означает «огибающая», «кружащая». Крупные листья, гранатник, тюльпан – часто употребляе-

мые элементы такого орнамента. Как и в тканях с узором из заостренных овалов, различная трактовка одних и тех же мотивов, использование их в различных сочетаниях приводит к большому внешнему разнообразию изделий с одинаковой композицией.

Один из мотивов, типичных для тканей этой группы, – мотив тюльпана, с которым по популярности в турецком искусстве может сравниться, пожалуй, только гвоздика. Тюльпан был первым цветком, вошедшим в османское искусство [59, с. 93]. Его особое значение, как предполагается, определялось не только несомненной красотой и декоративностью, но также сходством по звучанию и написанию слова *лале* – «тюльпан» – со словом «Аллах» [39, с. 227]. Этот мотив активно используется в разных видах искусства в XVI–XVII веках, он становится чрезвычайно моден в начале XVIII века, в период, получивший название «эпохи тюльпанов», который, в частности, характеризовался попытками возрождения классического стиля в искусстве. В нашей коллекции мотив тюльпана встречается в тканях разного времени, что определяет заметные различия в его трактовке.

Пятую группу составляют три ткани, орнамент которых не подчинен ни одной из характерных композиционных схем. Первая (кат. № 36) – с ранним мотивом *чинтемани* (*çintemani*), состоящим из двойных изогнутых полос и строенных кружков и появляющемся в турецком искусстве со второй половины XV века. Его происхождение и изначальный смысл пока не получили достоверного объяснения, хотя большинство исследователей сходятся на том, что истоки этого мотива следует искать в буддийской традиции [68, с. 9; 39, с. 299]. В тигровых и леопардовых шкурах с полосами и пятнами традиционно изображался легендарный герой Рустам в иллюстрациях к «Шах-наме». Отсюда, возможно, этот мотив и пришел в османское искусство [82, с. 106; 59, с. 180]. Во всяком случае, для турок он, по-видимому, прежде всего, символизировал силу и могущество, косвенным подтверждением чему может быть широкое его использование в украшении султанских кафтанов [37, ил. 137, с. 206 и др.] и то, что, по свидетельству

В. Денни [51, с. 58], он оставался исключительно «мужским» мотивом. Вероятно, именно исходя из этих соображений ткань, носящую в реестре цен 1536–1537 года название *шахче кадифе* (т. е. «шахский бархат») Н. Атасой считает украшенной узором *чинтемани*. Позднее «тигровые полосы» и «леопардовые пятна» вместе и по отдельности стали использоваться в сочетании с другими, часто растительными, узорами и, видимо, приобрели чисто декоративное значение. В ткани из собрания ГМВ эти изображения дополнены еще одним узором, заимствованным из Китая и широко применявшемся в искусстве исламских стран – так называемыми «китайскими облачками». Описанный экспонат интересен еще и тем, что является своего рода свидетельством особого отношения к привозным, в частности турецким, тканям в России. Дело в том, что он состоит из двух очень небольших фрагментов, нашитых спереди на стихарь, также выполненный из османского бархата XVII века. Эта практика была обычной в русском быту. «Когда ткань на большом предмете изнашивалась, – пишет В. Клейн, – из нее вырезали отдельные, наиболее сохранившиеся части и использовали на другом предмете...» [12, с. 28].

Вторая ткань этой группы (кат. № 37), также стилистически не принадлежащая ни к одной из выделенных композиционных схем, представляет собой часть готового изделия (чепрака) и по форме, характеру оформления бордюра и некоторым элементам орнамента датирована второй половиной XVI – началом XVII века. Наконец, кат. № 38 принадлежит к достаточно большой группе сохранившихся шелковых тканей XVI–XIX веков с кораническими надписями, использовавшихся в качестве покрытия на саркофаг в усыпальницах [42, с. 241–242, № 10, XVI–XVII вв.; 80, с. 265, № 5/18, XVII в.; 77, с. 97 – начало XIX в.]. Надписи на шелковых тканях этого типа чаще всего вытканы на зеленом или красном фоне.

Мы рассмотрели некоторые виды композиций и мотивы, характерные для турецкого ткачества. Естественно, что здесь не ставилась задача подробного исследования всех типичных узоров – выбор определялся целью работы и, соответственно, составом коллекции ГМВ.

Вышивки и детали костюма XVIII – начала XX века

Вторую часть собрания составляют вышивки конца XVIII – начала XX века. Разнородность материала не позволяет выстраивать его по видам узоров, поэтому экспонаты в этой части разделяются следующим образом: первую группу составляют фрагменты тканей с вышивкой, вторую – готовые вышитые изделия (например, скатерти, покрывала и т. п.). Последний раздел посвящен предметам одежды.

Известно, что искусство вышивки играло огромную роль в жизни страны – как при султанском дворе, так и в быту практически каждой семьи. Вышитые изделия создавались во дворце Топкапы, где, по крайней мере с начала XVI века, существовала мастерская вышивальщиц золотной нитью *джемаат-и зердюзан* (Семаат-и Зердюзан), а также в городских цехах Стамбула и других центров по всей империи – в Бурсе, Эдирне, Айдыне, Драмане, Эрдемите, Дамаске. Если в мастерских работали мужчины, то дома вышивкой занимались женщины, причем достаточно большая часть их произведений делалась для продажи.

Вышивки имели очень разнообразное применение. Так, различались полотенца, предназначенные для церемонии бритья, для бани, для заворачивания еды, если предполагалась трапеза вне дома; традиционно украшенные вышивкой *бохча* (bohça) – большие квадратные куски материи, служившие для упаковки белья или платья, для заворачивания подарков. Европейцев удивляло, что любой, большой или малый предмет, передававшийся от одного лица другому, будь это даже плата врачу за визит, заворачивали в вышитый платочек [72, с. 84].



Фрагмент вышивки с атликацией.
Конец XVIII – начало XIX в. Кат. № 40

Турецкий путешественник XVII века Эвлия Челеби, для которого эта культура была своей, напротив, не высказывает ни малейшего удивления, описывая обычай жителей Трабзона при покупке класть свежую рыбу в красивый вышитый платок [35, с. 41].

Собрание ГМВ включает вышивки, различные по качеству, технологии изготовления и предназначению. Среди них есть тяжелые парадные изделия, расшитые по бархатному фону преимущественно металлической нитью (кат. № 44, 45, 47) и, возможно, являющиеся продукцией если не дворцовых, то профессиональных городских мастеров, однако большая часть вещей может быть классифицирована как образцы домашней вышивки.

В орнаменте вышивок, особенно в XVI–XVII веках, часто применяются те же способы построения композиции, что и в орнаменте художественных тканей этого времени: в частности, узор из заостренных овальных секций или изгибающихся стеблей [см., например, 64, № 5, 14; 45, с. 38, 45]. Так же, как и в оформлении тканей, были популярны цветочные мотивы. Широко используется знаменитый турецкий малиново-красный цвет. В коллекции ГМВ есть всего одна вышивка с классической композицией долашмалы (кат. № 39). Среди орнаментальных мотивов как традиционные – тюльпан, многолепестковый цветок, кипарис, руми, полумесяц, – так и не находящие аналогий в классическом османском прикладном искусстве бабочки, банты, скрученные спиралью стебли. Особое место в украшении этой части коллекции занимает эпиграфический орнамент.

Раздел готовых вышитых изделий в каталоге представлен тринадцатью разными экспонатами. Среди них – завеса михрабной ниши традиционной формы, два предмета конского снаряжения, а также разнообразные скатерти, салфетки и покрывала. Круглая бархатная вышивка (кат. № 47) по форме, технике исполнения и характеру орнаментации относится к типу «ковриков» *нихали*, использовавшихся в Турции, в частности, во время кофейной церемо-

нии в качестве покрывала на поднос – *ка'ве нихалиси* (*kahve nihalisi*). Такими же покрывалами на поднос, но домашнего, менее парадного вида могли быть еще две вышивки той же формы (кат. № 51, 52).

Иногда орнаментация вышивок дает основания для точного определения их назначения (например, стилизованные изображения ножей, вилок и ваз с фруктами на столовых салфетках из Стамбула и Урфы [40, с. 211; 21, № 75]). Порой на способ использования вещи указывают надписи: так, на одной из вышивок коллекции (кат. № 53) читается слово «угощение, угощать», – следовательно, можно предположить, что это действительно скатерть для стола. Однако в большинстве случаев такой дополнительной информации собрание ГМВ не несет.

Предметы одежды, включенные в каталог, – это платье, шаровары, четыре пояса двух типов (один из них в виде фрагмента) и шапочка, а также аксессуар к костюму – женская сумочка с вышивкой. Материал и характер оформления почти всех этих вещей, за исключением поясов, свидетельствуют о том, что они не были предназначены для повседневного употребления и надевались в торжественных случаях.

Широкий шелковый пояс в мелкую разноцветную клетку – элемент как женского, так и мужского костюма малоазиатских и балканских турок. Его надевали на верхнюю одежду и трижды оборачивали вокруг бедер. Иногда им повязывали голову как шарфом, при этом концы с бахромой свободно свисали с одной стороны. Пояс *учкур* (*uçkur*) также носили и мужчины и женщины. Он продевался в шов в верхней части шальвар и завязывался спереди. Вышитые концы, таким образом, оказывались на виду [64, р. 89, fig. 40]. Как было отмечено, один из поясов этого типа (кат. № 63) представлен в коллекции ГМВ в виде фрагмента – сохранился его вышитый край, подрубленный сверху. Фрагмент попал в музей из Феодосийского района Крыма и, вероятно, бытовал в качестве салфетки или завесы для зеркала. Тем не менее форма и украшение предмета позволяет определить его первичное назначение как пояса типа учкур.

Принципы атрибуции

Очевидно, что первоочередной при описании коллекции является проблема атрибуции. Здесь перед исследователем турецкого ткачества встает ряд трудностей. С одной стороны, турецкие ткани, как правило, довольно легко узнаваемы в силу особенностей их орнаментации и использования более или менее постоянного набора элементов в узоре. Крупный плоскостной рисунок, прекрасно смотрящийся издалека, высокая степень стилизации, яркие контрастные цвета – все это характерно именно для ткачества Турции. С другой стороны, турецкое искусство, и ткачество в том числе, испытало настолько сильные и продолжительные влияния как с Запада, так и с Востока, впитало столь разнообразные черты, присущие искусству покоренных османами народов, что это затрудняет идентификацию турецких вещей. Кроме того, многие особенности (как стилистические, так и технологические) являются общими для текстильной продукции практически всех стран региона в силу исторической, религиозной и географической близости. Наконец, определенная трудность кроется и в некоторой консервативности искусства ткачества, из века в век использующего одни и те же узоры, а также в анонимности этого искусства, в котором почти не встречаются подписные работы.

Проблема атрибуции традиционных тканей несколько десятилетий назад решалась преимущественно на основании художественных особенностей их оформления [см., например: 54; 39; 27]. Современные исследователи, не отказываясь от этого подхода, ввели в практику новые методы. Так, К. фон Фольсах упоминает семь



*Фрагмент наволочки на подушку
(йастык йюзю). Первая половина XVII в. Кат. № 29*

способов датировки и «локализации» исламских тканей: от радиоуглеродного метода до использования письменных источников [57, с. 26]. В качестве возможных источников для изучения турецких тканей рассматривались их изображения в европейской живописи и турецкой миниатюре [51, с. 56]. А. Гейер датировала серию восточных тканей из шведских коллекций, ориентируясь на документы, подтверждающие факты дарения ряда церемониальных кафтанов западным послам [по 51, с. 57]. В архивах Музеев Московского Кремля сохранились описи, благодаря которым можно узнать время поступления вещи и имя ее владельца.

К сожалению, Музей Востока не располагает документами, позволяющими точно датировать ту или иную ткань. Тем не менее существуют доступные методы, с помощью которых возможно с большой степенью объективности атрибутировать ткани собрания.

Первый из них – традиционный метод художественной характеристики. Речь идет о композиции узора, наборе используемых в этом узоре элементов, их трактовке и характере сочетания друг с другом, степени разработанности орнамента, цветовой гамме.

Характер композиции не является, конечно, веским основанием для определения места производства ткани. Однако особенность исполнения определенной композиционной схемы может быть одним из признаков, который в сочетании с другими атрибуционными методами становится аргументом в этом вопросе. Так, узор из остроконечных овалов (шемсели), распространенный, как уже говорилось, не только в Турции, приобретает в турецких тканях собственные характерные черты. Широкие, в некоторых местах как бы «плетеные», с дробной разработкой полосы, составляющие секции в итальянских тканях [см., например, 82, ил. 29], заметно отличаются от турецких – обычно четких, не прерывающихся, образующих правильные остроовальные медальоны. Та же, в сущности, композиция в иранских тканях тоже отличается исполнением от турецкой – это часто более мелкие секции, более изящные (например, ГМВ,

1298 II), иногда созданные четырьмя небольшими изогнутыми листочками [59, с. 206]. Турецкие ткани XVI–XVII веков с орнаментом из параллельно изгибающихся полос (долашмалы) также имеют свои особенности. В отличие от слегка изогнутых, служащих фоном для основного узора полос в итальянских тканях этого времени, вычурных, состоящих как бы из отдельных элементов – во французских [см., например, 5, ил. 24, 34], в турецких тканях они представляют собой основу, на которой размещается узор, и выглядят всегда как стебли, на которых «вырастают» цветы, плоды и листья. Это справедливо для всех тканей данной группы в собрании ГМВ.

Отчасти характер композиции может служить указанием и при датировке вещи. Так, отмечают, что узор из остроконечных овалов шире распространен в более ранних тканях, а композиция с параллельными извивающимися стеблями начинает появляться чаще и даже выходит на первый план на протяжении первой половины XVII века [59, с. 45; 52, с. 242]. Но нельзя, исходя из этого, считать все ткани второго типа более поздними, так как в течение долгого времени они сосуществовали.

Понятно, таким образом, что композиция орнамента ткани как таковая, являясь одним из факторов, учитываемых при атрибуции, не может стать определяющим признаком, а имеет значение только когда рассматривается одновременно с прочими характеристиками узора. Например, в собрании ГМВ есть, как уже упоминалось, несколько тканей с орнаментом, состоящим из крупных гвоздик. Такие ткани, сохранившиеся в достаточно большом количестве, обычно датируют в диапазоне от начала XVI до конца XVII века. Из рассмотренных при работе над каталогом тридцати шести тканей с данным узором из разных коллекций двадцать три имеют ту же композицию, что и пять тканей нашего собрания, при которой гвоздики не заключены в сетку из остроконечных секций, а расположены в шахматном порядке бесконечными рядами. Из них шесть датируют XVI веком, пять – XVI–XVII веками, остальные – XVII веком. Не во всех случаях понятно, чем руководствуются ис-

следователи, датирующие ткань тем или иным образом, а иногда их аргументация кажется не особенно убедительной. Так, Л. Маки предполагает, что, возможно, плохая сохранность металлических нитей в ткани из Вашингтонского Текстильного музея, стертых до того, что под ними видна атласная основа, может указывать на ее принадлежность к XVI веку [67, с. 26, № 15]. В. Денни, датируя один из образцов первой половины XVI века, руководствуется его «простотой и элегантностью» [52, с. 129]. В каталоге, посвященном исламским тканям, отмечается, что этот дизайн является «примером тематической стабильности – или, если угодно, консерватизма, что считается характерным для турецкого искусства ткачества» [82, с. 107, № 5].

Обращаясь к экспонатам с мотивом гвоздики из коллекции ГМВ, мы видим некоторую разницу в характере их оформления. Так, в кат. № 12 и 13 лепестки гвоздики были сплошь затканы металлической нитью, тогда как в № 14, например, они разработаны дополнительным мелким орнаментом. Специально выделена в этой ткани и сердцевинка гвоздики, в которой изображены три цветка на изогнутых стеблях. Изображение того же мотива гвоздики в кат. № 16 сохраняет общую для турецкого текстиля форму – развернутый цветок на короткой ножке с двумя симметрично отходящими от нее листьями, – однако еще больше усложняется и стилизуется, теряя сходство с настоящей гвоздикой. Известны ткани, в которых не только есть узор внутри лепестков гвоздик, но и все пространство между этими цветами заполнено растительным орнаментом [59, ил. 97, 98, 100, 122, 129]. Можно предположить, что наиболее ранние образцы отличаются отсутствием «лишних» деталей, неперегруженностью узора. Постепенное усложнение орнамента, вероятно, является общей тенденцией. И. Биниок отмечает, что в ходе XVII столетия большее значение приобретает состоящий из более мелких частей сложный декор. Н. Гюрсу, описывая одну из тканей XVII века с пышным растительным узором, говорит о том, что характерную для XVI века простоту заменяет в ней избыточная орнаментация [46, с. 242; 59, с.

131, ил. 134]. Это положение мне кажется несомненно справедливым в отношении некоторых мотивов и композиционных схем, в частности рассмотренной композиции с гвоздиками. По этому признаку две ткани коллекции из пяти, имеющих одинаковую композицию и одинаковый основной мотив оформления, датируются более ранним временем – первой половиной XVII века (кат. № 12, 13). Я не считаю тем не менее, что ранним тканям всегда свойственны простота и отсутствие «избыточной орнаментации». Так, цветок тюльпана в орнаменте фрагментов, датирующихся в диапазоне от конца XVI до конца XVII века, в целом всегда изображается традиционно схожим образом – в виде бутона, состоящего из трех частей. Но тюльпан на ткани конца XVI – начала XVII века (кат. № 27) – крупный, с выполненными дополнительным цветом контурами, с тонкой и подробной разработкой в центральной части и сложным узором, обрамляющим головку цветка. Тот же мотив в узоре образцов XVII века (кат. № 31, 35) выглядит гораздо проще. Видимо, имеет смысл говорить не об общем усложнении орнаментации, а о том, что крупные, богато и тонко украшенные элементы узора постепенно сменяются более мелкими, теснее расположенными и, как правило, менее тщательно выполненными формами. Еще один пример, когда характер узора становится признаком для атрибуции – использование мотива *чинтемани* в орнаменте двух тканей собрания.

Уже говорилось, что этот узор ранний, некоторые ткани с ним датируются XV веком [51, с. 58]. Однако, как почти все распространенные в Турции виды орнамента, он продолжал использоваться в прикладном искусстве, в том числе в ткачестве, и в последующие столетия. Таким образом, на первый план выходит то, с какими мотивами сочетается данный узор и характер исполнения различных элементов декора. В одном из фрагментов (кат. № 36) «тигровые полосы» используются с крутами (видимо, строенными, как обычно, «леопардовыми пятнами») и «китайскими облачками». Отсутствие цветочных мотивов, которые до-

минируют в тканях XVII века, изящное исполнение «облачков», которые в XVII столетии изменяют форму, становясь очень короткими и утолщенными, – наконец, характер оформления кругов в виде полумесяца с сомкнутыми «рогами», без свойственной XVII веку пышной разработки внутри них [см., например: 59, ил. 160, 162–164] – все это говорит за то, чтобы датировать данную ткань XVI веком. Тем не менее присутствие того же мотива «тигровых полос» и «леопардовых пятен» в орнаменте второй ткани (кат. № 24) нельзя считать основанием для такой датировки. Не являясь основным элементом узора, он заключен в медальон сложной формы и сочетается с характерным для XVII века мотивом восьмиконечной розетки с изображениями гиацинтов и гвоздик. Поэтому первую из упомянутых тканей мы относим к XVI, вторую – к XVII веку.

Интересно также обратить внимание на оформление тканей с композицией из вертикально расположенных изогнутых стеблей. Обычно сами полосы-стебли тем или иным образом украшены: иногда мелкими цветочками, иногда зигзагами, «чешуйками», точками. По мнению автора буклета Государственного Исторического музея, стебли, «разработанные ромбиками, чешуйками и шашечками,

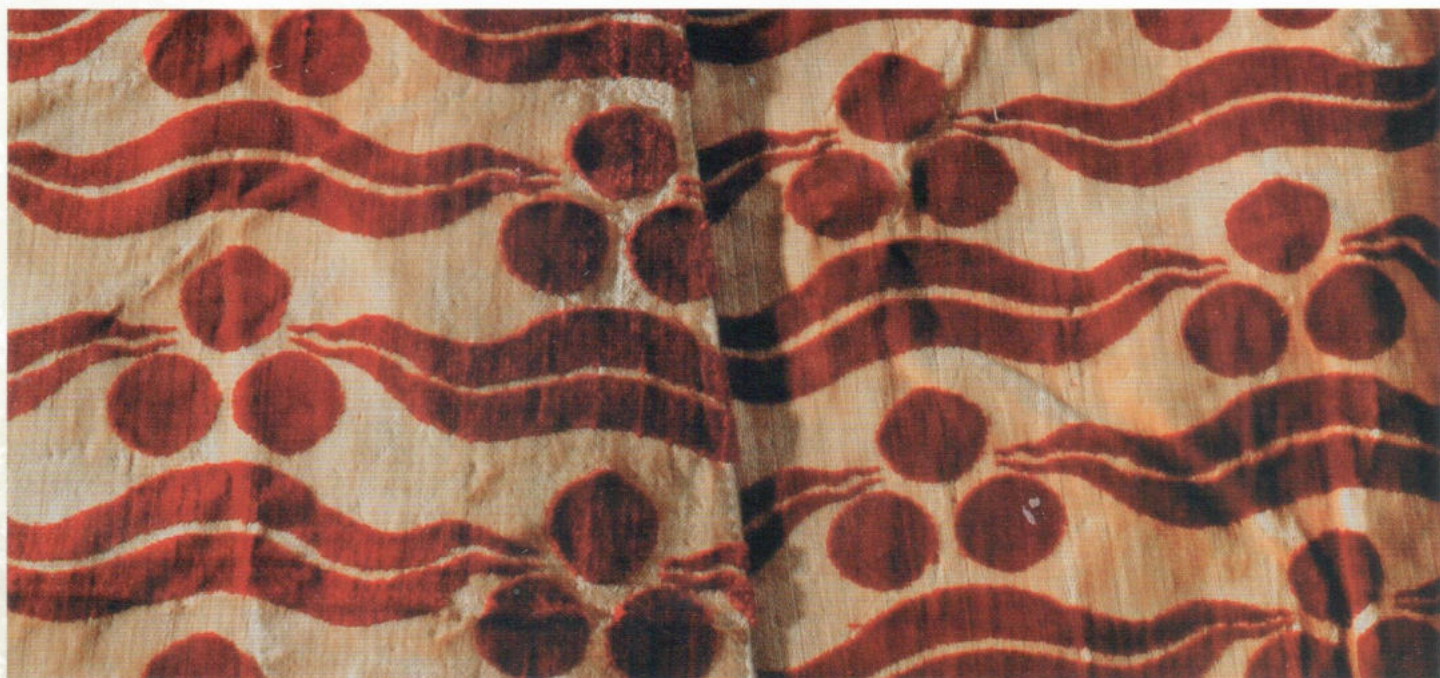
наиболее характерны для XVI столетия», тогда как черточки, кружочки и зигзаговидные линии чаще встречаются на тканях XVII века [5, с. 3]. Изучение коллекции ГМВ в целом подтверждает это наблюдение.

Датирующим моментом может также считаться и возрастание популярности тех или иных мотивов, равно как и появление новых. Так, мотив кипариса часто используется в орнаменте турецких тканей со второй половины XVII века и становится особенно популярным в XVIII столетии [59, с. 156, ил. 185, 186]. Два коврика с этим мотивом мы датируем XVII веком, а третий – концом XVII – началом XVIII века, учитывая также другие особенности их узора и композиции, например, использование мотива гвоздик-опахал в характерном для XVII века исполнении (кат. № 18) и изображение вычурной фестончатой арки в орнаменте № 26.

Еще один фактор, который наряду с характером композиции, используемыми узорами и степенью разработанности орнамента имеет значение при стилистическом анализе – цветовая гамма, характерная для турецкого ткачества и изменения ее в разные периоды.

Фрагмент атласной ткани с композицией шемсели, сер. XVII в. Кат. № 4





Фрагмент бархатного кафтана Мехмеда II (1451–1481) с мотивом чинтемани

Обычно, говоря о турецких тканях, обязательно отмечают, что им свойственно контрастное сочетание цветов, живые свежие краски. Действительно, текстильная продукция Турции выделяется не только типичным орнаментом, но и не признающим полутонов вкусом к ярким, глубоким цветам, особенно к разным вариантам красного. Как вещи из нашего собрания, так и большинство известных тканей XVI–XVII веков из других коллекций демонстрируют эту приверженность турок к определенному спектру красок. Среди преобладающих цветов исследователи отмечают, как правило, кроме названного красного, голубой, зеленый, белый, а также обилие золотого и серебряного [58, с. 138; 59, с. 187–188]. Э. Акургал говорит об уменьшении количества используемых цветов в ходе XVII века [37, с. 209]. Более справедливым кажется утверждение, что на место одних цветов под влиянием Ирана и, позже, западных стран приходят другие, «пастельные тона: светло-коричневый, фисташково-зеленый, абрикосовый...» [46, с. 242].

Для более поздних тканей характерно также, по-видимому, сочетание лилового или фиолетового фона и золотого рисунка (кат. № 21). Таким образом, цветовая гамма, сочетания и оттенки

цветов могут повлиять как на решение вопроса о происхождении ткани, так и на ее датировку.

Наконец, последняя проблема, которая определенным образом смыкается с проблемой атрибуции по характеру исполнения – вопрос связи ткачества с другими видами искусства, чрезвычайно актуальный именно для Турции. Считается, что на протяжении XVI века в Турции выработался орнаментально-декоративный стиль, общий практически для всех видов искусства [см., например: 17, с. 95; 51, с. 56]. Художники, работавшие в придворных мастерских, создавали образцы узоров, применявшиеся для оформления разных художественных изделий. Таким образом, в ткачестве, вышивках, ковроделии, керамике одновременно появлялись одни и те же мотивы, композиции, способы изображения некоторых элементов орнамента. Эта стилистическая «синхронность» также иногда может быть использована при атрибуции турецких вещей. Так, одним из источников для определения турецких тканей служит датированная изникская керамика. В. Денни отмечает, что интересные результаты может дать изучение турецкой миниатюры «с ее хорошо известными реалистическими тенденциями» [51, с. 56]. Нам не удалось найти в миниатюрной живописи аналогии образцов тканей из собрания ГМВ, однако этот путь, как кажется, заслуживает дополнительной разработки.

Итак, принцип художественной характеристики, как видим, дает достаточно много для атрибуции турецких тканей. Очевидно, тем не менее, что используемый как единственный, этот метод может привести к недостаточно объективным результатам. Это связано с тем, что приведенные выше критерии нельзя считать абсолютными в силу постоянных взаимовлияний с искусством соседних стран, разницы в оформлении тканей, произведенных в разных центрах, уже упоминавшейся консервативности турецкого орнаментального стиля. Вполне обычной приходится признать ситуацию, когда исключительно по рисунку ткани трудно определить, является ли она турецкой; принадлежит ли к XVI или к XVII веку (если сохраняется традиционное построение узора).

Один из методов, позволяющих в ряде случаев уточнить атрибуцию – метод технического анализа, приобретающий все большую популярность у исследователей.

В данном случае технология изготовления тканей интересует нас постольку, поскольку может иметь значение для атрибуции. Есть несколько существенных с этой точки зрения особенностей турецких тканей, отличающих их от, например, европейских. Это бывает важно в тех нередких случаях, когда отличить итальянскую ткань от турецкой можно только по технологическим признакам [59, с. 167]. Одна из таких особенностей турецких тканей – использование хлопчатобумажных нитей в утке бархатов. Во всяком случае, для XVI века это уже считается нормой [58, с. 139; 59, с. 131] в отличие от образцов итальянского ткачества, выполненных обычно шелковыми нитями. В собрании ГМВ все бархатные ткани вытканы шелковыми нитями основы, но в утке обязательно присутствует хлопчатобумажная нить, что подтверждает их турецкое происхождение. Правда, иранские бархаты, по крайней мере XVII века, также содержат хлопчатобумажные нити в утке. Но существуют другие признаки, позволяющие отличить их от турецких. Так, например, часть иранских бархатных тканей сефевидской эпохи имеет характерную технологическую особен-

ность: их изнанку покрывают прямоугольные разноцветные «поля» с созданными дополнительными нитями основ бахромчатыми краями [63, с. 81]. Кроме того, для турецких бархатов, по видимому, характерно введение металлической нити на большие площади для создания золотого или серебряного узора. Во всяком случае, все бархатные ткани производства Турции в коллекции ГМВ выполнены именно так, тогда как иранские ткачи достигают схожего эффекта, используя лицевой уток.

Еще одна особенность, не столько, правда, турецких, сколько в целом восточных тканей, отличающая их от европейских, – характер металлической нити. Этот признак давно стал объектом внимания ученых. Известно, что османские ткачи использовали для металлического шитья серебряную и золотую проволоку с небольшим количеством примесей, тогда как в Европе, в частности в Италии, серебряная нить содержала значительную примесь меди [46, с. 241]. С этим связана часто очень плохая сохранность мягкой металлической нити в восточных тканях: она осыпается со временем, не повреждая при этом нитей ткачества.

Как и иранские, турецкие ткачи использовали очень слабо крученые нити; в утках турецких тканей нити практически не крученые.

Наконец, еще одна черта – малая ширина османского ткацкого станка: ткани, вытканые на нем, никогда не выходили за стандартную ширину – примерно 65 см, что отличало их от персидских и итальянских изделий, имеющих совершенно иные измерения [46, с. 244].

Как уже отмечалось, стилистически турецкие ткани заметно отличаются от иранских. Но общность многих мотивов, обусловленная тесными контактами между двумя странами, многочисленными заимствованиями из иранского искусства привели к тому, что в ряде случаев, касающихся образцов с не очень распространенным дизайном, исследователи сталкиваются со сложностями при определении принадлежности ткани к иранским или турецким мастерским. Технологический фактор в такой ситуации может стать одним из основных при атри-

буции. Сравнение техник ткачества, применявшихся в Турции и Иране, выявляет определенные различия между ними. Н.В. Сазонова, атрибутируя четыре атласных ткани из собрания ГМВ по комплексу признаков, особое внимание уделила именно этому вопросу. По ее наблюдениям, турецкие ткани XVII – начала XVIII века имеют ряд технологических особенностей, к которым относится, в частности, сама структура тканей с тонкими нитями основ и толстыми нитями утков (в отличие от иранских, в которых толщина основ и утков одинакова). Дополнительные утки образуют на изнанке «второй слой», что вызывает необходимость применения дополнительной, связующей основы [26, с. 120]. Действительно, атласные турецкие ткани этого времени из собрания ГМВ характеризуются использованием более толстой, чем в основе, уточной нити, большей жесткостью, широким применением связующей основы, удерживающей нити дополнительных утков.

Турецкие ткани отличаются от иранских еще и меньшей плотностью ткачества: так, по свиде-

Фрагмент изразцового панно. Мечеть Рустем-паши. Стамбул, около 1560 г. Фаянс, подглазурная роспись с композицией долашималы



тельству Н.В. Сазоновой, иранские атласные ткани конца XVII века обладают высокой плотностью (от 70 до 100 основ/см при 17–32 утках/см), тогда как у исследованных в ее работе турецких тканей того же времени этот показатель – 75–90 основ/см при 13–16 утках/см [26, с. 121]. А. Гейер в своей книге довольно пренебрежительно отзывается о технике турецких тканей [58, с. 139]. Тем не менее известно, что термин «османские дворцовые ткани» стал в XVI веке синонимом высокого технического уровня ткачества [59, с. 45]. Производство изделий из шелка облагалось многочисленными налогами, что давало казне высокий доход. Отчасти поэтому эта деятельность находилась под строгим государственным контролем, и прилагались большие усилия для предотвращения появления подделок и обеспечения сохранения высокого качества. Считается, что в течение XVII столетия одновременно с политическим и экономическим ослаблением Османской империи и наметившимся упадком во всех видах искусства несколько ухудшается и техника ткачества [51, с. 60; 59, с. 143]. В какой-то степени эта особенность тоже может помочь при датировке турецких тканей. По свидетельству В. Денни, «исследователи традиционно приписывают работы с хорошим основным дизайном, но более низким уровнем технического мастерства к XVII веку, аргументируя это упадком в османском искусстве...» [51, с. 68]. По-видимому, такой подход не лишен оснований, тем более что есть документальные свидетельства, подтверждающие определенное снижение со временем уровня техники [59, с. 112]. Подтверждает это и работа с коллекцией ГМВ. Надо сказать, что отмеченные Н.В. Сазоновой особенности технологии турецких тканей являются в какой-то мере и датирующими признаками. Так, атласные турецкие ткани XVII века, так же как и более поздние, отличаются от иранских толщиной утка и жесткостью, но по сравнению с образцами конца этого столетия обладают большей плотностью (сравни, напр., кат. № 10 и 35). Таким образом, плотность ткачества также становится одним из не только «локализирующих», но и датирующих факторов.

Поэтому, имея в виду возможность изготовления тканей разного уровня в мастерских разных центров и понимая, что и оценка «по качеству исполнения» не может быть абсолютной, мы считаем себя вправе при наличии каких-то еще дополнительных датирующих моментов прибегать к этому методу.

А Гейер отмечает, что техника, использовавшаяся в лучших образцах турецких тканей, может быть охарактеризована как разновидность *лампас* [58, с. 139], то есть сложных двуструктурных тканей, в которых сочетаются два типа переплетений. В собрании ГМВ есть ткани, выполненные в подобной технике (см. ниже о тканях кемха). Возможно, что не все образцы, характеризующиеся таким сложным техническим исполнением, являются ранними, но больше распространены они были в XVI – первой половине XVII века [61, ил. 570–572; 59, ил. 52, 59, 73, 75, 76, 109, 113–116 и др.]. (Из 80 таких тканей, опубликованных Н. Гюрсу, только четыре датируются второй половиной XVII века). Поэтому ткани, технология которых определяется как лампас, именно по техническому признаку считаются произведенными до середины XVII века, если этому не противоречат другие их характеристики.

Ценный источник для атрибуции – письменные документы.

Интересную информацию о производстве тканей в Турции начиная с XV века дают эдикты, посвященные ткачеству, и регулярно выпускаемые государственные реестры цен. Эти документы давно и пристально изучаются, и собрано огромное количество информации об организации ткацких цехов, о покровительстве, оказываемом текстильному производству османским правительством, о дизайне и красках тканей, об использовании золотной нити и т. д. [39, с. 270–271; 70, с. 55; 59, с. 112–114; 56, с. 125; 35 и др.]. В нашу задачу не входит составление подробного очерка развития искусства ткачества в Турции, поэтому остановимся на моментах, так или иначе получивших отражение в работе с коллекцией.



Елтодо. г. Изник, первая пол. 16 в. Фаянс, подглазурная роспись с мотивом строенных кружков. ГМВ, инв. № 306 II

Реестры цен – *нарх дефтерлери* (*narh defterleri*) – перечисляют множество различающихся по технике исполнения видов тканей, выпускавшихся в турецких мастерских. Наиболее значимыми среди них были группы атласных тканей – *серасер* и *кемха* – и бархатов – *кадифе*. В зависимости от цвета и рисунка каждая из этих групп подразделялась еще на несколько видов со своими наименованиями. В частности, одна из выделяемых в источниках разновидностей бархатных тканей – *чатма*, или *чатма кадифе* [46, с. 244; 41, с. 777, 778].

Достаточно сложно сейчас идентифицировать сохранившиеся ткани с этими многочисленными названиями, однако в собрании ГМВ можно вычленить экземпляры, соответствующие по своим характеристикам двум из названных групп. Это *чатма кадифе* – тяжелые парчовые разрезные бархаты, в которых фон создан чаще всего атласным переплетением главной основы и главного утка и дополнительной (ворсовой) основой. Крупный рисунок в них выполнен золотными и серебряными нитями, а мелкий (если он есть) на его фоне дополнительными (ворсовыми) основами. Такие ткани



Фрагмент атласной ткани с композицией долашмалы, конец XVII в. Кат. № 35

использовались для парадных дорогих одежд, ковриков на подушки. В Европе и России из турецкой чатмы охотно шили церковные облачения, обивали мебель. Атласные ткани, вытканые в двух типах переплетений – основном атласном и дополнительном саржевом (т. е. разновидность лампас), по мнению Л. Макки, возможно, и являются тем, что источники называют *кемха* [67, с. 13]. В каталожном списке принадлежность ткани к типам *чатма* или *кемха* отмечается в пункте «технология».

Второй момент, нашедший отражение в турецких средневековых документах, – название центров производства тканей. Наиболее известны среди них Бурса и Стамбул. Исследователи, занимавшиеся этим вопросом, сходятся на том, что Бурса стала уже в XV веке ведущим центром ткачества и ее мастерские специализировались в основном на производстве бархатных тканей. В XVII веке на первый план как центр ткачества постепенно выходит Стамбул, в котором производство развивается в придворных мастерских. (Один из свидетельствующих об этом источников – *эхл-и хиреф дефтерлерли* (ehl-i hiref defterleri) – дворцовые дефтеры (реестры) лиц, занимающихся ремеслом)

[59, с. 112; 42, с. 171]. Обычно, основываясь на материалах эдиктов и списках цен, называют, кроме Бурсы и Стамбула, многие города, в которых создавались различные виды тканей: Биледжик, Алеппо, Эдирне, Анкара, Тосья, Дамаск и другие центры, находившиеся в пределах империи [39, с. 270; 37, с. 209; 59, с. 113]. Однако большинство тканей, для которых при публикации указывается конкретное место производства, считаются происходящими именно из Бурсы или Стамбула: так, из двадцати шести экспонатов, отнесенных к определенным центрам, девять (все – бархаты) связывают с мастерскими Бурсы, девять рассматривают как произведенные или в Бурсе, или в Стамбуле, восемь – в Стамбуле. По всей видимости, это связано с тем, что именно в этих двух известных центрах производили высококачественные парадные ткани, которые, в частности, шли на экспорт, преподносились послами иностранным государям и, таким образом, сохранились во многих странах. Большую часть из дорогих бархатных тканей атрибутируют как бурсские, так как известно, что Бурса являлась самым крупным и знаменитым производителем бархатов.

Сведения источников и высокое качество исполнения, которое отличает некоторые ткани из собрания ГМВ, могут в какой-то степени считаться доводами в пользу принадлежности час-

те из них к стамбульским и бурсским мастерским. Тем не менее этот вопрос, как кажется, нуждается в дополнительной проработке и определении более четких критериев для его объективного решения. Некоторые исследователи придерживаются той, не лишеной, на наш взгляд, оснований, точки зрения, что бурсские ткани иногда бывает практически невозможно отличить от множества провинциальных имитаций; поэтому «Бурса» сейчас «должно означать торговый термин для шелков определенного общего описания, где бы они ни были на самом деле сделаны» [78, с. 151]. Это мнение подтверждают данные из реестра цен 1640 года. Из них следует, что бархатные ткани, особенно уже упоминавшиеся *йастык йюзю*, производили также в 80 км на восток от Бурсы – в Беледжике. Более того, известны жалобы бурсских ткачей в 1575 и в 1630 годах, свидетельствующие о том, что они опасались конкуренции со стороны беледжикских коллег [42, с. 172].

В 1565 году *кадию* (судье) Бурсы было послано распоряжение об отправке в Стамбул *зербакфтичи* (мастера золотного ткачества) Коджи Устада, проживавшего в бурсском квартале Деведжилер. Н. Атасой в связи с этим задает резонный вопрос, должны ли мы называть вытканые им в Бурсе ткани бурсскими, а в Стамбуле – стамбульскими. «Обмен мастерами между двумя этими городами был настолько обычным делом, что при попытке их различить историкам искусства приходится быть осторожными», – заключает исследователь [41, с. 763].

Знаменитый эдикт от 15 октября 1574 года *кадию* Бурсы «навсегда» запрещал бурсским ткачам, разоряющим казну, использовать золото: только дворцовым мастерским в Стамбуле разрешалось производить золотные ткани. Л. Макки отмечает, что, если этот эдикт действовал, то многие ткани, которые считались бурсскими, на самом деле следует атрибутировать как стамбульские [67, с. 14]. Основываясь на данном документе, И.И. Вишневецкая считает именно Стамбул местом производства турецкой ткани, из которой в 1583 году шит *саккос* патриарха Дионисия [3, с. 99]. Неизвестно, од-

нако, исполнялся ли этот указ, и если исполнялся, то как долго и насколько строго. Авторы комплексного исследования, посвященного османским шелкам, отмечают, что уже в следующем после издания эдикта, 1575 году «сам двор превратил этот запрет в пародию, сделав крупный заказ шелков из Бурсы, включающий 100 кусков золотного бархата» [42, р. 171]. Вероятность того, что ткань, атрибутированная И.И. Вишневецкой, произведена в Стамбуле, действительно очень велика, но было бы опрометчиво в таких случаях ориентироваться именно на правительственные ферманы (эдикты, указы), четкость исполнения которых не всегда можно проверить.

Наконец, последний, традиционно применявшийся метод атрибуции, который тоже был использован в данной работе, – поиск аналогий. В ряде случаев аналогичные образцы из других собраний становились дополнительным фактором, уточняющим датировку ткани или подтверждающим ее турецкое происхождение. Нужно отметить, что, несмотря на достаточно ограниченное количество используемых турецкими ткачами узоров, существует множество вариантов их сочетаний и детальной разработки. Поэтому далеко не всегда удавалось найти точные аналогии тканям из нашего собрания. При отсутствии таких абсолютных аналогий выделялись ткани подобного типа или те, в которых использовались те же элементы узора в такой же трактовке. Учитывая, с одной стороны, приверженность турецких мастеров традиции в оформлении тканей и, с другой, их умение разнообразить орнамент путем замены одних элементов иными, часто столь же традиционными, такой подход кажется оправданным.

Конечно, степень ценности аналогии зависит от степени точности, с которой она атрибутирована. В этом смысле особую роль играют вещи, датировка которых подтверждена документально. Долгое время такими бесспорно датированными тканями считались султанские кафтаны из Стамбульского дворца (ныне музея) Топкапы, хранившиеся с табличками, указывавшими годы жизни их владельцев. Однако сейчас

исследователи подвергают большому сомнению достоверность этого источника, так как стало известно, что таблички за годы существования кафтанов много раз обновлялись, менялись и путались [57, с. 38].

Тем не менее существуют ткани, атрибуция которых может быть произведена с точностью до нескольких лет. Это касается тканей, о которых сохранились документы поступления: так, например, известно, что один из бархатных «ковриков», хранящихся в шведском Королевском военном музее, был подарен королю Швеции Абди-пашой – губернатором Алжира в 1731 году [59, с. 163 ил. 198]. Таким образом, эта ткань может служить ориентиром для датировки аналогичных или схожих вещей. Одна из таких датированных тканей была использована при атрибуции экспоната кат. № 16. Документы подобного рода хранятся также в архивах Музеев Московского Кремля, располагающих, в частности, коллекцией турецких тканей XVI–XVII веков. Интересные результаты дает изучение описи вещей, принадлежащих Оружейной палате, составленной в конце прошлого века [21]. Среди представленных там предметов есть подушки, санные полости, покровцы, седла и т. п., полностью или частично выполненные из турецких тканей. Некоторые из этих тканей аналогичны или близки по узору экспонатам из собрания ГМВ. Наибольший интерес представляют вещи, владельцы которых известны, что дает возможность уточнить дату производства подобных тканей. Иногда, впрочем, и датированные образцы не позволяют определять время создания аналогичных тканей с высокой точностью.

Например, в целом группа бархатов с композицией из восьмиконечных розеток (группа III) атрибутируется как турецкие ткани XVII века. Документированные аналогии в принципе дают более точную датировку.

Так, фелонь из Троице-Сергиева монастыря, сшитая из турецкого бархата, аналогичного кат. № 22, содержит на оплечье вышитую надпись, определяющую время создания вклада и имя вкладчика: 1652 год, Алексей Семенович Шеин [33, № 45, с. 109]. В то же время известен портрет



Фрагмент бархатной ткани с композицией из восьмиконечных розеток. XVII в. Кат. № 23

П.И. Потемкина, выполненный в 1682 году, где посол изображен в одеждах из ткани с тем же узором [21, ч. II, № 3905].

Среди экспонатов Московской Оружейной палаты есть карета, часть внутренней обивки которой сделана из такой же ткани, что и № 23 (то есть с той же композицией из восьмиконечных розеток, но выполненной несколько иначе) [21, ч. 6, № 9188]. Согласно описи 1706 года эта карета принадлежала боярину Никите Ивановичу Романову и поступила в Конюшенный приказ после его смерти, в 1656 году [9, с. 297]. Из аналогичной ткани выполнена обивка седла, подаренного в 1635 году царю Михаилу Федоровичу, а также пелена – алтарное покрытие, предназначавшееся для Успенского собора Кремля и сделанное между 1640-м и 1642 годом [42, с. 247, № 42, 43; fig. 159, 160].

Таким образом, достоверно атрибутированные образцы бархатов с вариантами рассматриваемого узора датируются в диапазоне примерно от начала 1630-х годов до 1682 года. На основании этих данных было сделано предположение, что подобные ткани с красно-малиновым фоном (седло и пелена из Музеев Кремля, а так-

же кат. № 23 ГМВ) относятся к первой половине XVII века, а с фоном, затканым серебром (портрет П. Потемкина; восстановленное в 1681 году изображение св. Стефана в Архангельском соборе Московского Кремля, кат. № 22 ГМВ) представляют собой их более позднюю модификацию. Очевидно, однако, что материала для того, чтобы утверждать это с уверенностью, все-таки недостаточно, что, собственно, отмечают и сами авторы идеи [42, с. 238]. Исходя из этого, в каталоге такие бархаты того и другого вида датируются без дополнительных уточнений как принадлежащие к XVII веку.

Итак, мы рассмотрели несколько принципов атрибуции турецких тканей, использованных при каталогизации коллекции ГМВ. Как видим, каждый из них имеет свои недостатки, и было бы опрометчиво руководствоваться только каким-то одним методом. Однако применяемые в комплексе, они могут дать основания для достоверной атрибуции. Разумеется, этот вывод на современном уровне исследований выглядит достаточно тривиально, тем не менее приходится признать, что для решения практической задачи описания коллекции и уточнения атрибуции подобный подход продолжает оставаться актуальным и единственно возможным.

Что же касается некоторых спорных, нерешенных вопросов, с которыми мы сталкиваемся, пытаясь разобраться как в частных, так и в более общих проблемах, касающихся традиционного турецкого ткачества, то они неизбежно остались за рамками работы в силу специфики поставленной задачи и заслуживают отдельного рассмотрения. Это относится к вопросам о зыбкости критериев (включая и технологический фактор), определяющих границу между тканями, датированными второй половиной XVI или началом XVII века; об ареале вещей, которые мы можем считать собственно турецкими; о соотношении местного и привнесенного компонентов в стиле, сформировавшемся к XVI веку в турецком искусстве, и др.

Вопрос об атрибуции вышивок представляется не менее, а в некотором смысле и более сложным, чем проблема атрибуции традицион-

ных тканей. Связано это как с меньшей изученностью темы, так и с тем, что одни и те же технические приемы и виды узоров были характерны не только для вышивок, созданных на огромной территории Османской империи, но и для вышитых изделий соседних регионов. Кроме того, следует признать, что в отличие от собрания тканей турецкие вышивки ГМВ представляют собой коллекцию, не только состоящую исключительно из поздних вещей, но и гораздо более эклектичную и не столь компактную. Это усложняет работу с собранием как с менее характерным материалом.

В целом для датировки и «локализации» турецких вышивок можно воспользоваться теми же методами, что и при работе с тканями, то есть ориентироваться на стилистические особенности, характер используемого материала, технику исполнения и аналогии в других собраниях.

Применительно к конкретным вещам это означало рассмотрение композиций и мотивов украшения вышивок собрания; характера тканей, составляющих их основу (фон); нитей и дополнительных средств, создающих оформление; разновидностей использованных вышивальных швов.

Анализ вышивок коллекции показывает, что как стилистически, так и технически они заметно отличаются от ранних образцов. Как уже было отмечено, в их орнамент включаются прежде не использовавшиеся мотивы. Так, обращают на себя внимание европейские элементы в узорах, украшающих круглую вышивку *нихали* (кат. № 47). От центральной розетки отходят золотые кисти, имитирующие бахрому на занавесах. Расположенные по краю клейма с вычурным барочным обрамлением и перемежающиеся их изображения бантов, также завершающихся кистями, свидетельствуют о принадлежности этой вещи так называемому периоду вестернизации. Западное влияние чувствуется и в орнаментации *ченфрака* (кат. № 45) и фрагмента вышивки с натуралистично выполненными листьями (кат. № 40). Иногда традиционные мотивы приобретают новый облик – так, например, тюльпаны в орнаменте кат. № 46.

На девяти вышивках из собрания ГМВ присутствуют надписи арабской графикой¹. Они не содержат, однако, указаний на дату и место производства. Более того, арабские буквы, изображенные на вышивках, как правило, не складываются в переводимые слова и фразы. В некоторых вещах они выполнены как бы с изнанки, так что на лицевой стороне смотрятся как в зеркальном отражении (например, на завесе *михраба* – кат. № 44). Такие надписи используются скорее как декоративный элемент орнамента и, таким образом, мало что дают для атрибуции. В четырех случаях изображение в центре вышивки подобия *тугры* подтверждает турецкое происхождение этих вещей, однако не дает возможности уточнить дату их производства, так как они не являются точными копиями ни одной из известных султанских подписей.

Введение в узор сочетаний букв, не содержащих никакой информации, объясняет, видимо, особое отношение в исламской среде к письму и именно к арабской графике, которая «рассматривалась как воплощение красоты божества и его творения» [24, с. 57] и, соответственно, имеет смысл для мусульманина независимо от содержательности надписи. Однако широкое использование имитаций и неправильное написание даже отдельных букв наиболее характерно именно для XIX и начала XX века.

Как и в ткачестве, определенное значение для датировки имеет цветовое решение, характер которого в течение XVIII–XIX веков претерпевает изменения, в частности, под влиянием западного искусства. В XVII–XVIII веках вышивальщицы чаще всего использовали шесть базовых цветов: красный, голубой, зеленый, желтый, белый и черный или коричневый. Каждый мотив вышивался нитями одного цвета, без оттенков и полутонов. С середины XVIII века цветов становится больше за счет использования оттенков каждого цвета [64, с. 52]. Это изменение можно проиллюстрировать сравнением кат. № 39 и 43. Некоторые вышивки демон-

стрируют характерный для XVIII–XIX веков переход к пастельным тонам (см., например, кат. № 40, 42). Французский путешественник П. Лекомт заметил в конце XIX века, что константинопольские вышивки удивляют палевым, бледно-розовым, бледно-зеленым и кремовыми цветами. «Эту гармонию полутонов, – пишет он, – странно видеть на Востоке, где любят яркие цвета» [65, с. 102].

Иногда основанием для атрибуции целых групп вещей может служить техника вышивания. Это касается, например, вышивок, сделанных по настилу – прокладке – из какого-то плотного материала (иногда толстых нитей, тонкой кожи, часто – картона). Турки называли эту технологию *диваль* (*dival*) и очень активно применяли ее в XVIII–XIX веках. Делались подобные вышивки и в дворцовых мастерских, и вне дворца, в Стамбуле и в провинциальных центрах, таких как Мараш и Трабзон (поэтому второе название этой техники звучит как мараш иши (*Maraş işi*) – «марашская работа»). У крымских татар этот вид шитья, носящий название *м'клама*, известен с XVI–XVII веков. К концу XVIII – началу XIX века настил из шерсти и шелка сменяется в их работах патронкой из плотной бумаги [34, с. 38].

В сербской вышивке, также испытавшей сильное турецкое влияние, такая техника тоже была распространена, и именно с XVIII века в ней в качестве настила начинают использовать бумагу или кожу [29, с. 3]. По-видимому, можно считать, что выполненные таким же образом турецкие вышивки следует также датировать временем не ранее конца XVIII века. Действительно, большинство подобных вещей из разных коллекций считают относящимися к концу XVIII–XIX веков. В ГМВ есть всего одна вышивка такого плана, выполненная по настилу из нитей, без использования картона, и по другим признакам (по качеству самой ткани, узору) она также определяется как несколько более ранняя, чем остальные вышивки этой группы (кат. № 41). Использование металлических бляшек пул (*pul*), канители *тыртыл/тертыл* (*tirtil/tertil*) и золотного шнура тоже является характерным для поздних вещей.

¹Автор выражает глубокую благодарность В.Н. Настичу (ИВ РАН) за помощь в работе с надписями и обучение арабской эпиграфике.

Порой именно технические приемы позволяют «локализовать» вышивку, определяя ее турецкое происхождение. Так, выполнявшаяся иглой своеобразная кружевная обвязка по краю скатерти, носящая название *ойя* (*оуа*) – именно турецкий элемент (кат. № 52, 55, 56, 57). Еще одна деталь – украшающий вышивку кружевной многолепестковый цветок, состоящий из нескольких сшитых между собой «слоев» – до сих пор популярен в Турции (кат. № 56).

В ряде случаев сама форма и общий вид изделия позволяют обнаружить его связь с какой-то группой атрибутированных вещей. Так, кат. № 48–50 представляют собой типичные образцы турецкой вышитой салфетки *йаглык*. Именно эти вышивки европейцы в XIX – начале XX века называли «турецкими полотенцами». С. Кроди предполагает, что такое название происходит от обычая предлагать *йаглыки* гостям в качестве полотенца, для вытирания рук после мытья [64, с. 37]. Существуют и более характерные варианты этой серии – с изображениями кораблей, с архитектурными мотивами. Тем не менее по построению рисунка, размерам и по технике исполнения – род прозрачного решетчатого двустороннего шитья, не случайно носящего у крымских татар название *османлы ишлеме*, т.е. «османская вышивка» – его можно причислить к этой группе изделий, обычно датируемых концом XVIII–XIX веков. В Турции разные варианты шва, используемого для создания сквозного узора, называются *мурвер* (*mürver*) и *мушабак* (*müşabak*) – первый из них появляется, вероятно, только в конце XIX века и имеет четко выраженные лицевую и изнаночную стороны, в то время как второй создает эффект двусторонней вышивки [64, р. 51].

В XIX веке большой популярностью в Турции пользовалась также техника вышивания тамбурным швом – по-турецки *каснак иши* (*kasnak işi*) – от *каснак* – названия рамки, своего рода пялец, на которые натягивалась материя при создании вышивки. В коллекции ГМВ с применением этой техники выполнены девять изделий (кат. № 42, 51–58). Конечно, тамбурная вышивка, как и многие другие вышивальные техники,

является универсальным приемом, получившим распространение в разных регионах, что, безусловно, учитывается при атрибуции.

Среди прочих вышивок, виденных им в Турции, П. Лекомт описывает скатерти, состоящие из нескольких кусков сукна, форма которых определяется задуманным рисунком. «Части подбираются [по рисунку] и соединяются. Их покрывает восточный орнамент и изображения тугры, все они вышиты разноцветным шелком тамбурным швом... Предположим, что скатерть состоит из сукна пяти цветов; тогда их производится сразу пять штук – в рисунке каждой есть фрагменты, дополняющие другие...» [65, с. 103]. Неизвестно, насколько точно автор описал необычную технологию изготовления подобных вышивок, но, вероятно, именно к этому типу можно причислить скатерть из собрания ГМВ (кат. № 53), состоящую из множества фигурно вырезанных суконных фрагментов четырех цветов, расшитых вышивкой в технике *каснак иши*.

Когда речь идет не просто о фрагментах вышивки, а о законченных вышитых изделиях, появляется дополнительный фактор: степень характерности именно такого вида изделий для данного региона и для определенного времени.

Фрагмент бархатной ткани с композицией из восьмиконечных розеток, XVII в. Кат. № 22



Так, например, нельзя не обратить внимания на покрой одежды, дающий дополнительные основания для атрибуции. В коллекции представлены платье и шаровары. Форма рукава платья указала на возможную связь этих вещей с балканскими провинциями Османской империи. Естественно, что и в отношении вышивок и деталей костюма одним из важных способов атрибуции остается поиск аналогий. В данном случае действительно оказалось, что схожие по крою и технике украшения платье и шаровары второй половины XIX века из варшавского музея считаются предположительно балканской парадной одеждой, предназначенной для ребенка подросткового возраста. Известно также, что два жакета устюк из музея Топкапы, по дизайну и технике вышивки золотным шнуром относящиеся к тому же типу, что и платье в собрании ГМВ, были сделаны в Западной Фракии и представляют собой элемент праздничного женского костюма (см. каталожное описание № 59). Отмечено между тем бытование жакетов такого же покроя – с аналогичными ложными рукавами, завершающимися мысом треугольной формы, рядом тесно пришитых, оплетенных золотным шнуром пуговиц, с круглым воротом, – в провинциях Западной Армении. Сходство прослеживается также в технике украшения этой одежды вышивкой *зердюз* по бархатному фону и галунной каймой [14, с. 227, рис. 28]. Об общности многих элементов костюмного комплекса говорят и одинаковые названия различных видов одежды у турок и армян: жилет *йелек* (арм. йелак); платье *энтари* (арм. антарари); куртка *хырка* (арм. хирха), туфли *чарык* (арм. чарох).

Наличие общих черт в крое и оформлении некоторых видов одежды в Армении и в других областях, некогда входивших в состав Османской империи, не представляется удивительным. Сложная историческая судьба армянского народа определила появление в его художественном ремесле разнообразных влияний и создала условия для распространения его собственных традиций и вкусов в тех регионах, где пришлось обосноваться армянам. Важную роль в развитии как турецкой, так и армянской куль-

туры сыграло завоевание в XVI–XVII веках армянских земель османскими султанами и то обстоятельство, что в турецких городах, в том числе в Стамбуле, проживало большое число армян, причем активно занятых в ремесленном производстве. П. Лекомт в своих описаниях константинопольских ремесел замечает, что ткани с росписью (калемкеры) делают в основном живущие на Босфоре армянки и гречанки, а также упоминает об армянских вышивках [65, с. 113, 96]. Исследуя армянские вышивки, С. Давтян выделяет несколько локальных школ, в том числе Ван-Васпураканскую (район оз. Ван), Киликийскую, связанную с Малой Азией, и Константинопольскую. Среди мотивов, украшающих вышитые изделия, атрибутированные как армянские, – узор из строенных кружков («леопардовых пятен»), гвоздики-«опахала» [8, табл. XL (2), CVII], то есть элементы, восходящие к османскому дворцовому искусству. Вышивки константинопольской школы естественным образом обнаруживают сходство с турецкими не только в наборе мотивов, но и в технике исполнения сквозных розеток и кружевной обвязки [8, табл. CXLVIII (1, 2)]. Как видим, налицо результаты длительного и сильного взаимного влияния, приведшего к образованию определенной культурной общности.

В связи с этим необходимо упомянуть особую часть коллекции ГМВ – крымские вышивки. Как известно, Крымское ханство в течение трех столетий пребывало в вассальной зависимости от Османской империи, и турецкое влияние во всех областях жизни, в том числе в материальной культуре, было чрезвычайно сильным. Среди крымского собрания музея есть вышитые тканые изделия, по композиции, цветовой гамме, техническому исполнению необычайно близкие турецким вышивкам XVIII–XIX веков. Некоторые из них, вероятно, были сделаны непосредственно в Крыму, причем в послеосманский период, и формально не относятся к предметам османского художественного ремесла. Естественно и вполне правомерно, что все эти вещи числятся в инвентаре музея как крымские и так же атрибутируются в немногочисленных публикациях. В то же время при анализе крымской коллекции ГМВ

Л.И. Рославцева справедливо отметила, что входящие в нее вышивки «знакомят с культурным наследием... различных народов: караимов, армян, греков, турок...» [23, с. 437] и обратила внимание на сходство некоторых из них с образцами, создававшимися на территории Турецкой Армении [23, с. 444]. Некоторые же из вышивок Крыма могли быть привезены туда непосредственно из Турции: несмотря на то что по Кючук-Кайнарджийскому мирному договору 1774 года крымские земли были объявлены независимыми от османов, а в 1783 году вошли в состав России, тесные экономические и культурные связи полуострова с бывшей метрополией сохранились. Еще в начале XX века поездки в Стамбул – на учебу или по торговым делам – оставались обычной практикой для жителей Крыма [6, с. 258]. Во всяком случае, очевидно то, что некоторые вышивки, бытовавшие в Крыму, – как правило, в семьях крымских татар, где бы они ни были сделаны, по набору и способу исполнения мотивов, по технике и цветовой гамме относятся к тому же кругу вещей, что и многочисленные образцы из различных собраний турецкого искусства. Именно поэтому в данный каталог было включено несколько крымских изделий из собрания ГМВ, имеющих аналогии среди османских вышивок (кат. № 48, 50, 55, 63, 64, 65). Определение этих вещей как османских не отрицает их принадлежности к художественному ремеслу Крыма, но подтверждает положение о том, что в османский период сложилась некая своеобразная культурная общность, в контексте которой развивали собственные традиции многие народы, чьим трудом и участием эта общность и была создана.

Вышеизложенные методы позволили атрибутировать вышивки нашего собрания как образцы художественного ремесла Османской империи, принадлежащие к периоду от XVIII до начала XX века.

В целом коллекция шелков и бархатов ГМВ представляет интерес прежде всего как собрание характерного материала, позволяющего определить особенности некоторых разновидностей османских тканей XVI–XVII веков и в сочетании с экспонатами других коллекций отчасти



Фрагмент скатерти, сшитой из нескольких кусков ткани, XIX в. Кат. № 53

проследить эволюцию, происходившую в ткачестве Турции вплоть до конца XVIII века.

Собрание вышивок музея Востока охватывает следующий исторический этап, и в их оформлении и технике исполнения нашли отражение новые черты, свойственные искусству этого времени, в частности, стремление освоить западную культуру и следовать европейской моде. Изучение коллекции вышивок дает основания и для рассмотрения вопроса о взаимовлияниях и общности культур, по необходимости лишь крайне коротко затронутого в данной работе.

Таким образом, несмотря на небольшой размер, коллекция музея включает различные типы тканей и изделий из них, разнообразные варианты украшения и узоры – как более, так и менее популярные, разные технологии, использовавшиеся в производстве традиционного турецкого текстиля османской эпохи.

Существенно, что ткачество как одна из основных отраслей экономики и неотъемлемая часть быта представляет собой важный исторический источник по османской истории в целом, что также нашло отражение в материалах музейного собрания.

Каталог

Каталожный список включает три раздела: ткани, вышивки и детали костюма.

Группы внутри первых двух разделов обозначены римскими цифрами. Нумерация экспонатов сквозная по всему каталогу.

Структура каталожного описания для каждого экспоната:

Каталожный номер

*Инвентарный номер
ГМВ*

Время производства

Поступление в музей

Размеры

Сведения о публикациях и выставках (при наличии)

Технология

Краткое описание

Аналогии, обоснование атрибуции

Ткани

I

Кат. № 1
Инв. № 620 II
Фрагмент ткани
Конец XVI в.

Поступление в музей: 12 сентября 1919 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 19383 Щ)

Размеры: 174 x 63 см

Публикации и выставки: опубликована: [18, с. 18, илл. 8.]

Экспонировалась на выставках: «Московские коллекционеры», 1998г; «Искусство Турции. Традиции и современность», 1998 г.

Технология: бархат разрезной *чатма* (çatma). Атласное переплетение с серебряной и золотной нитью

Главная основа: цвета слоновой кости, шелк
 Дополнительные основы: 1) малиновая, шелк (ворс); 2) серебристая металлическая полоска, пряденая на белую шелковую нить; 3) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить (вводятся на отдельные участки узора)

Главный уток: рыжеватый, хлопок

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 13, по горизонтали – 13

Раппорт рисунка: 82 x 59,5 см

Кромка: 1,6 см; 0,8 см – желтые, атласное переплетение

Основной мотив: картуш в виде заостренного с двух сторон овала. В центре каждого выткана металлической нитью пальметта, окруженная изображениями плодов гранатника.

Точные аналогии не обнаружены. Однако стилистически примыкает к большой группе тканей XVI века, созданных в период активных связей с Италией и сильного взаимного влияния. Ткани того же круга из собрания Государственного Исторического музея: №№ А-157 ГИМ 21976 Щ; А-156 ГИМ 21972 Щ; ГИМ 122218 – XVI в. Из других коллекций: [59, № 62, 66, 69, 70; 54, № 14; 79, № 109 – конец XVI в.]





Кат. № 2

Инв. № № 1566 II, 1567 II

Два фрагмента ткани

Конец XVI – начало XVII в.

Поступление в музей: 20 мая 1924 г. из ГИМ, из собрания П.И. Шукина (№ 21215 III; 21218 III)

Размеры: 53 x 16,5 см; 32,5 x 24 см

Публикации и выставки: опубликована [13, ил. 18]

Технология: атласная двуструктурная ткань кемха (кемба) с золотной нитью

Главная основа (атласное переплетение 4:1): синяя, шелк, слабо z-закрученные нити

Дополнительная основа (саржевое переплетение): светлая, шелк, слабо s-закрученные нити

Главный уток (атласное переплетение): синий, шелк, слабо крученные нити

Дополнительные утки (саржевое переплетение): 1) белый, шелк; 2) малиновый, шелк; 3) желтый, шелк; 4) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить (вводится на отдельные участки узора).

Плотность: 114 основ/см; 16 утков/см

Раппорт рисунка: около 60 x 40 см

Кромка не сохранилась. Фрагменты, видимо, вырезаны из одного куска ткани

Композиция: сетка из остроконечных овалов, созданная широкой изогнутой полосой с зубчатыми краями. В центре каждой секции сетки – изображение крупной пальметты с арабесковым орнаментом. Использован мотив *руми*. Сложная техника ткачества, характерная для изделий, произведенных не позднее начала XVII в.

Подобный мотив: [59, с. 49, № 10 – последняя четверть XVI в.; 58, с. 138, fig. 17]; аналогичная ткань хранится в музее Виктории и Альберта в Лондоне (конец XVI в.)







Кат. № 3

Инв. № 1570 (а, б) II

Два фрагмента ткани

Конец XVI – начало XVII в.

Поступление в музей: 20 мая 1924 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 23059 Щ ?)

Размеры: 110 x 27,2 см; 94 x 26 см

Технология: атласная ткань. Усиленное атласное переплетение.

Главная основа (атласное переплетение): малиновая, шелк, слабо z-крученные нити

Дополнительная (связующая) основа: светлая, шелк

Главный уток: малиновый, шелк, почти некрученные нити

Дополнительные утки: 1) голубой, шелк; 2) белый, шелк; 3) зеленоватый, шелк; 4) золотая

металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить

Плотность: 116 основ/см; 21 уток/см

Раппорт рисунка: 50 x 32 см

Кромка не сохранилась

Композиция: сетка из остроконечных овалов, созданная широкой изогнутой полосой с зубчатыми краями. Сама полоса и каждая из секций заполнены сложным растительным орнаментом.

Характерные элементы узора: изображения гвоздик, тюльпанов, зубчатых листьев и цветков гранатника. Стилистически наиболее близка группе тканей второй половины XVI – начала XVII в. Достаточно высокая плотность ткачества подтверждает эту датировку.

Композиционно близкие ткани: [59, № 48 – 51, 53; 62, № 6, вторая половина XVI в.; 27, цв. вкл. № 3, 17 в. (ГИМ); 42, с. 242, № 13, 16 в. (Музеи Кремля)]





Кат. № 4
Инв. № 1562 II
Фрагмент ткани
Середина XVII века

Поступление в музей: 20 мая 1924 г. из ГИМ,
из собрания П.И. Шуккина (№ 22003 Ш)

Размеры: 62 x 33 см

Публикации и выставки: опубликована: [13,
ил. 20]

Технология: атласная ткань. Усиленное ат-
ласное переплетение

Главная основа: светло-зеленая, шелк, слабо з-
крученные нити

Дополнительная (связующая) основа: светлая,
тонкие нити

Главный уток: зеленый, почти не крученные
шелковые нити

Дополнительные утки: 1) красный, шелк; 2)
белый, шелк; 3) желтый, шелк; 4) золотная ме-
таллическая полоска, пряденая на желтую

шелковую нить (вводится на отдельные участ-
ки узора)

Плотность: 96 основ/см; 12 утков/см

Раппорт рисунка: около 66 x 37,5 см

Кромка не сохранилась

Композиция: сетка из остроконечных ова-
лов, созданная фигурными элементами. В
центре каждой секции сетки – попеременно,
рядами – пальметты в виде павлиньего хвоста
и стилизованные растительные формы. Сек-
ции соединены между собой головками тюль-
панов и стилизованными цветами.

Точные аналогии не обнаружены. Наиболее
близки по композиции две ткани из ГИМ (№
РБ-411 20882 Ш – к. XVI – нач. XVII в. и № РБ-
409 20681 Ш – 1-я пол. XVII в.). Композиция и
набор изобразительных мотивов традици-
онны для турецких тканей XVI–XVII вв. Низ-
кое качество технического исполнения –
рыхлая структура, нити дополнительных ут-
ков идут протяжками по изнанке – не позво-
ляет датировать ткань временем ранее сере-
дины XVII в.



Кат. № 5
Инв. № 517 II
Фрагмент ткани
XVII век

Поступление в музей: 1939 г. из Музея архитектуры («кусочек рытого бархата, споротого с одежды на престол из церкви Св. Николая в Берсеньевке» – акт от 27.03.1939)

Размеры: 133 x 59 см

Технология: бархат разрезной *чатма* (çatma)
Атласное переплетение

Главная основа: светлая, шелк

Главный уток: светлый, хлопок

Дополнительные основы 1) малиновая, шелк; 2) зеленая, шелк (ворс); 3) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить; 4) серебристая металлическая полоска, пряденая на белую шелковую нить (вводятся на отдельные участки узора)

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 11; по горизонтали – 12

Раппорт рисунка: 52 x 31 см

Кромка не сохранилась

Композиция – сетка из остrokонечных секций. Внутри секций – стилизованное изображение гвоздики, в лепестках – мелкие чередующиеся гвоздички и тюльпаны.

Аналогии: [59, № 138, 1-я пол. XVII в.; 82, р. 108, № 26; ГИМ 78142/79 РБ-3850; ГИМ 59613 А-382, ГИМ 21980Щ А-213; ГИМ 20849Щ РБ-269, XVII в.; 42, с. 306–307, fig. 318 – ГЭ, Т-368, 1-я пол. XVII в.; с. 250, № 62 – Музей Сергиева Посада, дар 1674 г. монастырю княгини Елены Хворостининой]. В собрании ГМВ – кат. № № 5, 6, 7. Классический узор XVII в.

Аналогичен также узору тканей кат. № 6, 7, 8



Кат. № 6
Инв. № 4286 II
Фелюль
XVII в.



Поступление в музей: до 1945 г. из музея Новодевичьего монастыря

Размеры: дл. 103 см; ширина подола 197 см

Технология: бархат разрезной *чатма* (*çatma*)

Атласное переплетение

Главная основа: светло-желтая, шелк

Главный уток: светлый, хлопок

Дополнительные основы: 1) рыжеватая, шелк, 2) зеленая, шелк (ворс); 3) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить; 4) серебристая металлическая по-

лоска, пряденая на белую шелковую нить (вводятся на отдельные участки узора)

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 10; по горизонтали – 13

Раппорт рисунка: 47 x 33 см

Кромка не сохранилась

Композиция: сетка из остроконечных секций.

Внутри секций – стилизованное изображение гвоздики, в лепестках – мелкие чередующиеся гвоздички и тюльпаны. Узор аналогичен узору ткани кат. № 5,7,8. Датируется на основании приведенных выше (см. № 5) аналогий узора





Кат. № 7
Инв. № 1304 (1)II
Стихарь
XVII в.

Поступление в музей: 15 апреля 1934 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 21952 Ш)

Размеры: дл. 140 см; ширина подола 110 см

Технология: бархат разрезной *чатма* (*çatma*)

Атласное переплетение.

Главная основа: светлая, шелк

Главный уток: светлый, хлопок

Дополнительные основы: 1) малиновая, шелк; 2) зеленая, шелк (ворс); 3) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить; 4) серебристая металлическая полоска,

пряденая на белую шелковую нить (вводятся на отдельные участки узора)

Количество ворсовых петель на см: по вертикали: 9–11; по горизонтали: 12–14

Раппорт рисунка: 47 x 30 см. Кромка не сохранилась

Композиция: сетка из остроконечных секций. Узор аналогичен узору ткани кат. № 5, 6, 8.

Датируется на основании приведенных выше (см. № 5) аналогий узора. Плотная и жесткая фактура также характерна для бархатов этого времени



Кат. № 8

Изм. № 482 (а)

Фрагмент ткани

XVII в.

Поступление в музей: 1935 г. – в обмен из музея Донского монастыря

Размеры: 79 x 39 см

Технология: бархат разрезной *чатма* (çatma) Атласное переплетение. Из-за поверхностной окраски невозможно установить первоначальные цвета дополнительных основ (за исключением основы с пряденой металлической нитью)

Главная основа: малиновая (?), шелк.

Главный уток: светлый (?), хлопчатобумажные нити

Дополнительные основы: 1) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить (вводится на отдельные участки узора)

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 10; по горизонтали – 13

Раппорт рисунка: 40,5 x 39,5 см

Кромка не сохранилась

Сетка из остроконечных секций со стилизованным изображением цветка гвоздики внутри. Окрашена в более поздний период темной краской.

Датируется на основании приведенных выше (см. № 5) аналогий узора





Кат. № 9**Инв. № 455 II****Фрагмент ткани****Конец XVI – начало XVII в**

Поступление в музей: декабрь 1935 г. из собрания Г.М. Коровина

Размеры: 36 x 34, 5 см

Публикации и выставки: опубликована: [13, ил. 19]

Технология: атласная двуструктурная ткань *кемха* (кемха) с золотной нитью

Главная основа (атласное переплетение 4:1): малиновая, шелк, z-крученые нити

Дополнительная основа (саржевое переплетение): шелк, белая

Главный уток (атласное переплетение): шелк, светлый

Дополнительные утки (саржевое переплетение): 1) шелк, белый; 2) шелк, голубой; 3) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить

Плотность: 118 основ/см; 21 уток/см

Раппорт рисунка: 40 x 31,5 см

Кромка не сохранилась

На красном фоне в шахматном порядке расположены заостренные овалы, затканые золотной нитью. В центре каждого – меньший овал-медальон со стилизованной шишкой посередине и «китайскими облачками» вокруг нее. Пространство между внутренним и внешним медальонами занято гирляндами из цветков гвоздики и розы с мелкими зубчатыми листьями.

Точной аналогии не обнаружено, но есть схожие по композиции и цветовой гамме ткани 2-й половины – конца XVI в. [59, № 38, 41; 75, № 76]; Исторический музей в Москве – ГИМ 23059Щ А-57. Наиболее близкая ткань, но с более «ранним» узором – [59, № 39]. Та же композиция и почти тот же набор элементов, за исключением центрального медальона: [69, с. 100]. Высокая плотность ткачества и использование технологии *кемха* говорит в пользу датировки временем не позднее начала XVII в.

Кат. № 10

Инв. № 1292 II

Фрагмент ткани

Начало XVII в.

Поступление в музей: 15 апреля 1934 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина

Размеры: 88,5 x 58,5 см

Технология: атласная двуструктурная ткань *кемха* (кемха).

Главная основа (атласное переплетение 4:1): малиновая, шелк, слабо z-крученные нити

Дополнительная основа (саржевое переплетение) – светлая, шелк

Главный уток (атласное переплетение) – желтый, шелк

Дополнительные утки (саржевое переплетение): 1) голубой, шелк; 2) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить; 3) серебристая металлическая полоска, пряденая на белую шелковую нить

Плотность: около 120 основ/см; 21 уток/см

Раппорт рисунка: сложно измерить из-за характера сохранившегося фрагмента

Кромка не сохранилась

Технический анализ затруднен тем, что фрагмент плотно дублирован на ткань. Ткань составлена из двух частей с совпадающим рисунком. От изображения крупного тюльпана отходят вверх и в стороны четыре побега с «растущими» на них гвоздиками и многолепестковыми цветками. Над тюльпаном в обрамлении этих побегов – медальон с изображением крупной гвоздики.

В оформлении присутствуют обычные турецкие мотивы: развернутые гвоздики-«опахала», веточки с цветками гиацинтов, крупные тюльпаны, розы шиповника – характерное для турецких тканей сочетание четырех цветов. На принадлежность к 1-й половине XVII в. указывает техника ткачества









Кат. № 11
Инв. № 1568 II
Фрагмент ткани
Первая половина XVII в.

Поступление в музей: 20 мая 1924 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 23325 Ш)

Размеры: 61 x 22 см

Технология: атласная двуструктурная ткань *кемха* (кемха)

Главная основа (атласное переплетение 4:1): малиновая, шелк, слабо z-крученые нити

Дополнительная основа (саржевое переплетение): светлая, шелк

Главный уток (атласное переплетение): цвет слоновой кости, шелк

Дополнительные утки (саржевое переплетение): 1) голубой, шелк; 2) белый, шелк; 3) золотная металлическая полоска, пряденая на жел-

тую шелковую нить (вводится на отдельные участки узора)

Плотность: 118 основ/см; 24 утка/см

Раппорт рисунка: примерно 30 x 18,5 см

Кромка не сохранилась

Композиция: на красном фоне крупные овальные, заостренные сверху формы с чешуйчатым узором внутри, расположенные в шахматном порядке.

Из ткани с аналогичной композицией и практически аналогичным узором, но выполненным на синем фоне, сшита фелонь, поступившая в Троице-Сергиев монастырь между 1641 и 1674 гг. и записанная в Описи 1701 г. среди «старых риз» (ныне хранится в Эрмитаже) [33, №55, с. 120]. Такой же рисунок – на бархатной ткани из музея г. Коньи [59, № 45]. Подобная форма узора встречается в 1-й пол. XVII в. в турецких тканях типа *кемха* [59, № 111, 126], а также в тканях, исполненных в другой технике [43, с. 101]



Кат. № 12
Инв. № 621 II
Фрагмент ткани
Первая половина XVII в.

Поступление в музей: 12 сентября 1919 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 19373 Щ)

Размеры: 101 x 51,5 см

Публикации и выставки: опубликована [20, ил. 9]. В 1934–1936 и в 1950–1960 гг. экспонировалась в постоянной экспозиции музея

Технология: бархат разрезной чатма (çatma). Атласное переплетение

Главная основа: светлая, шелк

Дополнительные основы (ворс): 1) малиновая, шелк; 2) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить; 3) серебристая металлическая полоска, пряденая на белую шелковую нить (вводятся на отдельные участки узора)

Главный уток: светлый, хлопок

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 11; по горизонтали – 11

Раппорт рисунка: 50 x 27 см

Кромка: 1,5 см; 1,5 см.

На малиновом фоне – крупные семилепестковые гвоздики, между ними – мелкие пальметты.

Многие исследователи относят подобные образцы к XVI в. [79, № 77, 107, 110; 17, ил. 31.] Л. Макки датирует бархат с подобным узором 2-й пол. XVI–XVII вв. [67, с. 26, № 15]. Наиболее близка по рисунку ткань 1-й пол. XVII в. [59, № 167]



Кат. № 13

Inv. № 1561 II

Фрагмент ткани

Первая половина XVII в.

Поступление в музей:

20 мая 1924 г. из ГИМ, из собрания
П.И. Щукина
(№ 22212 Ш)

Размеры: 116 x 60,5 см

Технология: бархат разрезной
чатма (сатма). Атласное переплетение

Главная основа: светлая, шелк

Дополнительные основы (ворс):

1) малиновая, шелк; 2) золотная металлическая полоска, пряженная на желтую шелковую нить; 3) серебристая металлическая полоска, пряженная на белую шелковую нить (вводятся на отдельные участки узора)

Главный уток: светлый, хлопок

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 12; по горизонтали – 12

Раппорт рисунка: 46 x 27 см

Кромка: 1,5 см; 1,3 см.

На малиновом фоне – крупные семилепестковые гвоздики; между гвоздиками – мелкие пальметты

Аналогичный экземпляр в ГИМ датирован первой половиной XVII в. (ГИМ 22214 Ш а-198). По технологии и узору наиболее близка кат. № 12





Кат. № 14
Инв. № 1569 II
Фрагмент ткани
XVII в.

Поступление в музей: 20 мая 1924 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 21355 Щ)

Размеры: 163 x 63 см

Технология: бархат разрезной *чатма* (çatma)
Атласное переплетение

Главная основа: светлая, шелк

Главный уток: светлый, хлопок

Дополнительные основы: 1) малиновая, шелк; 2) зеленая, шелк (ворс); 3) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить (вводится на отдельные участки узора)

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 12; по горизонтали – 12

Раппорт рисунка: 55 x 28 см

Кромка не сохранилась

По всему полю в шахматном порядке расположены крупные гвоздики с двумя листьями. Над гвоздиками – пальметты.

Вариант традиционного узора. Подобные ткани XVI–XVII вв. есть в турецких и западных музеях [74, р. 201, fig. 208 – Benaki Museum; 80, с. 261, № 510 – Krefeld Textile Museum; 59, № 192; 69, с. 103; 42, с. 320, № 366 – Музей искусства в Лос-Анджелесе]. Наиболее близкие: [61, с. 243, fig. 566] и ГИМ 93576/138 А-38278 – XVII в. Сходный узор у ткани из собрания Оружейной палаты [21, ч. 6, № 8496]. Она служит обивкой седла, принадлежащего Борису Годунову в период его царствования и относящегося, таким образом, к концу XVI в. Известно, что обивка сиденья и крылец седла заменялась [9, с. 55]. По-видимому, это было сделано в течение XVII в.



Кат. № 15
Инв. № 4285 (а, б) II
Фелонь (а) и выре-
занный из нее
фрагмент (б)
XVII век



Поступление в музей: запись 14 января 1963 г.

Размеры: а) 153 x 135 см; б) 86,5 x 64,5 см

Технология: бархат разрезной чатма (çatma).

Атласное переплетение

Главная основа: светлая, шелк

Главный уток: светлый, хлопок

Дополнительные основы: 1) малиновая, шелк;

2) зеленая, шелк; 3) темно-зеленая, шелк (ворс);

4) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить (вводится на отдельные участки узора)

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 10; по горизонтали – 13

Раппорт рисунка: 61 x 41 см

Кромка: 0,8; 0,8 см. Светлые нити, атласное переплетение.

Узор в виде крупных стилизованных гвоздик, расположенных в шахматном порядке. Внутри каждого цветка – розетка. Близкие по типу орнамента ткани [59, № 122, 168, 192]. Аналогия – ГИМ 38245 А-203, XVII в. Датирована также на основании стилистических особенностей исполнения узора



Кат. № 16
Инв. № 617 II
Фрагмент ткани
XVII в.

Поступление в музей: 12 сентября 1919 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 19381 Щ)

Размеры: 116 x 50 см

Публикации и выставки: экспонировалась на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность», 1998.

Технология: бархат разрезной чатма (çatma)

Атласное переплетение

Главная основа: светло-желтая, шелк

Главный уток: светлый, хлопок

Дополнительные основы: 1) шелк, малиновая; 2) шелк, голубовато-зеленая (ворс); 3) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить; 4) серебристая металлическая полоска, пряденая на белую шелковую нить (вводятся на отдельные участки узора)

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 13; по горизонтали – 13

Раппорт рисунка: 52,5 x 30 см

Кромка: сохранилась с одной стороны – 1,5 см.

На малиновом фоне крупные, затканые металлической нитью пальметты. Внутри пальметт – изображения мелких гвоздик и тюльпанов.

Существует серия турецких вещей XVII в. такого дизайна с некоторыми вариациями в деталях (ГИМ 19842 Щ РБ-283; ГИМ 16184Щ РБ-284; ГИМ 20155Щ РБ-1855; Оружейная палата ТК2293; а также см. [59, № 168; 42, с. 315, fig. 338]



Кат. № 17
Инв. № 518 II
Фрагмент ткани
XVII в.

Поступление в музей: 12 февраля 1939 г. из
Музея архитектуры

Размеры: 95 см x 61 см

Технология: бархат разрезной *чатма* (çatma)

Атласное переплетение

Главная основа: цвета слоновой кости, шелковые нити

Главный уток: цвета слоновой кости, хлопок

Дополнительные основы: 1) малиновая, шелк; 2) зеленая, шелк (ворс); 3) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить; 2) серебристая металлическая полоска, пряденая на светлую шелковую нить (вводятся на отдельные участки узора)

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 12; по горизонтали – 12

Раппорт рисунка: 32 см x 30 см

Кромка не сохранилась

Композиция: ровные ряды овальных форм с разработкой внутри – восьмиконечная розетка и мелкие цветки – розы и гвоздики.

На турецкое происхождение этого фрагмента указывают технология, характер узора и его детали (например, использование восьмиконечных форм и помещение внутри основного элемента рисунка мелких розовых бутонов и гвоздик. Ткань сходного типа – оплечье церковного облачения из турецкой материи XVII в. – хранится в Историческом музее (ГИМ 20002Щ РБ-281). Аналогичная ткань – в Московской Оружейной палате [21, ч. 4, № 6371], а также в лионском Текстильном музее [42, с. 310, fig. 325 – начало XVII в.]





Кат. № 18

Инв. № № 609 II, 622 II

**Две наволочки на подушку (йастык йюзю)
XVII в.**

Поступление в музей: 12 сентября 1919 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 19394 Щ; 19371 Щ)

Размеры: 82 см х 64 см; 80 х 65,5 см

Технология: бархат разрезной *чатма* (*çatma*).

Атласное переплетение

Главная основа: цвет слоновой кости, шелк

Главный уток: светлый, хлопок

Дополнительные основы: 1) малиновая, шелк,

2) желтовато-зеленая, шелк (ворс); 3) серебристая металлическая полоска, пряденая на белую шелковую нить (вводится на отдельные участки узора)

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 14; по горизонтали – 14

Кромка: 1,3; 1,3 см, белые, атласное переплетение.

На фоне малинового бархата ряды стилизованных кипарисов, между их верхушками – белые веерообразные гвоздики. По верхнему краю ткани идут шесть клейм в виде арок с мелкими гвоздиками.

Датируются по характеру композиции и технологии. Композиционно близкие изделия этого времени: [42, с. 320, fig. 366, 367]





Кат. № 19
Инв. № 451 II
Фрагмент ткани
Конец XVII в.

Поступление в музей: декабрь 1935 г. из собрания Г.М. Коровина

Размеры: 68,5 x 75 x 72 см

Публикации и выставки: опубликована: [26, ил. 16]

Технология: атласная ткань. Усиленное атласное переплетение 4:1

Главная основа: малиново-красная, шелк, слабо z-крученные нити

Дополнительная (связующая) основа: светлая, слабо s-крученные нити

Главный уток: бежевый, почти не крученные шелковые нити

Дополнительные утки: 1) зеленый (шелк); 2) белый (шелк); 3) желтый (шелк). 4) золотная

металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить

Плотность: 78 основ/см; 13 утков/см

Раппорт рисунка: 13,6 x 11,2 см

Кромка сохранилась с одной стороны:

0,5 см, светлые нити, атласное переплетение

Расположенные в шахматном порядке изображения тюльпанов на короткой прямой ножке. Между ними – стилизованные цветочные формы.

Мелкий, грубоватый рисунок и, главное, техническое исполнение ткани («рыхлая» структура, утки идут протяжками по изнанке) свидетельствуют о принадлежности ткани к концу XVII в.



Кат. № 20
 Инв. № 616 II
 Фрагмент ткани
 Первая половина
 XVIII в.



Поступление в музей: 12 сентября 1919 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 19365 Щ)

Размеры: 45 x 34 см

Публикации и выставки: опубликована: [32, с. 37, табл. XXVIII; 30, кат. № 12; 19, с. 198, ил. 87; 26, с. 125–126, ил. 17]. Экспонировалась на выставках ГМИНВ 1969–1979 гг.

Технология: усиленное полотняное переплетение

Главная основа: белая, шелк, почти не крученые нити

Дополнительная (связующая) основа: белая, шелк

Главный уток: белый, шелк

Дополнительные утки: 1) черный, шелк;

2) серебристая металлическая полоска, пряденая на белую шелковую нить. 3) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить (вводится на отдельные участки узора)

Плотность: 15 основ/см; 21 уток/см. Раппорт рисунка: 16 x 11 см

Кромка: сохранилась с одной стороны, целиком скрыта нитями утков.

По поверхности ткани рядами расположены небольшие стилизованные цветочные кустики; на конце каждого склоненного цветущего стебля – головка гвоздики. Аналогичная по композиции и близкая по рисунку ткань из музея Топкапы-сарай в Стамбуле [59, № 178, 18 в.]; также ГИМ РБ-452



III

Кат. № 21
Инв. № 1809 II
Фрагмент ткани
XVIII в.

Поступление в музей: август 1944 г. из Крыма

Размеры: 97 x 51,5 см

Технология: атласная ткань. Атласное переплетение

Главная основа: лилово-малиновая, хлопок (или смешанные нити)

Главный уток: фиолетовый, почти не крученые шелковые нити

Дополнительные утки: 1) желтый, шелк; 2) золотая металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить

Плотность: 64 основ/см; 16 утков/см

Раппорт рисунка: 37 x 25 см

Кромка: 0,5; 0,5 см, светлые нити

Расположенные в шахматном порядке сложные формы, состоящие из двух изогнутых зубчатых листов, создающих медальон, в центре которого располагается гвоздичная головка. Две гвоздики склоняются на тонких стеблях по обе стороны медальона.

Сочетание цветов – золотой рисунок на темном, почти фиолетовом фоне, узор и технология – использование хлопчатобумажной нити в атласной ткани – характерны для времени не ранее XVIII в.



Кат. № 22
Инв. № 519 II
Фрагмент ткани
XVII в.

Поступление в музей: 27 марта 1939 г. из Музея архитектуры

Размеры: 91 x 85 см

Публикации и выставки: опубликована [19, ил. 21]

Технология: бархат разрезной *чатма* (çatma)

Атласное переплетение

Главная основа: белая, шелк

Главный уток: светлый, хлопок

Дополнительные основы: 1) темно-малиновая, шелк (ворс); 2) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить (вводится на отдельные участки узора)

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 10; по горизонтали – 11

Раппорт рисунка: 51 x 40 см

Кромка: сохранилась с одной стороны – 1,4 см

Композиция из восьмиконечных розеток с тюльпанами и гвоздиками.

Ткани со сходным узором хранятся в музее Топкапы в Стамбуле [59, № 102, 171 – XVI–XVII вв.] и в ГИМ (25873 А-337; 20719 РБ-276 и т. д. – XVII в.). Датированные ткани того же типа: [33, с. 109 – до 1652 г.; 21, ч. II, № 3905 – портрет П.И. Потемкина 1682 г.]. Все эти факты позволяют говорить о производстве и бытовании таких тканей именно в XVII в.



Кат. № 23
Инв. № 453 II
Фрагмент ткани
XVII в.

Поступление в музей: 15 апреля 1934 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 20340 Щ)

Размеры: 70 см x 45,5 см

Технология: бархат разрезной *чатма* (çatma). Атласное переплетение

Главная основа: цвета слоновой кости, шелковые нити

Главный уток: цвета слоновой кости, толстые хлопчатобумажные нити

Дополнительные основы: 1) малиновая, шелк; 2) зеленая, шелк (ворс); 3) серебристая металлическая полоска, пряденая на светлую шелковую нить (вводится на отдельные участки узора)

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 10, по горизонтали – 12

Кромка: не сохранилась

Раппорт рисунка: 35 см x 32 см

Восьмиконечные розетки с расположенными внутри них изображениями головок гиацинтов и тюльпанов. Между ними – четырехчастные формы с пальметтовидным узором.

Эту ткань, несмотря на различия в рисунке, можно по характеру узора отнести к тому же типу, что и кат. № 23. Аналогичная ткань XVII в. (ГИМ 19884Щ А-246), а также еще целая серия экземпляров того же времени со схожим узором (ГИМ 19863 РБ-851; ГИМ 20225Щ РБ-766; ГИМ 21352 Щ А-235 и т. д.) хранится в ГИМ. Аналогичные датированные ткани в Музеях Кремля: [11, с. 297 (до 1656 г.); 42, с. 247, № 42, 43; fig. 159, 160 – до 1635 г., 1640–42 гг.]



Кат. № 24
Инв. № 1207 II
Фрагмент ткани
XVII в.

Поступление в музей: декабрь 1934 г. из Государственного Политехнического музея
Размеры: 10 см x 102 см
Технология: бархат разрезной *шамма* (şamşa)





Атласное переплетение

Главная основа: белая, шелковые нити

Главный уток: желтоватый, хлопок

Дополнительные основы: 1) малиновая, шелк;

2) зеленая, шелк; 3) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить;

4) серебристая металлическая полоска, пряденая на светлую шелковую нить (вводятся на отдельные участки узора)

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 11; по горизонтали – 13

Раппорт рисунка: невозможно определить из-за недостаточного размера фрагмента. Кромка не сохранилась

Узкая полоса, сшитая из двух фрагментов. Видна часть узора: половина крупной восьмичастной розетки с изображением гвоздик и гиацинтов и половина овального медальона в форме плода граната с «тигровыми полосами» и кружками.

Орнамент, состоящий из набора элементов, типичных для украшения турецких тканей XVII в. Основным элементом узора является восьмиконечная розетка. Используется сочетание гиацинтов с гвоздиками, вполне характерное для турецкого ткачества (такое сочетание присутствует, например, в восьмичастной розетке, украшающей ткань из Текстильного музея в Вашингтоне [67, № 14]; а также в узоре ткани из собрания ГМВ – см. кат. № 23. Та же композиция из розеток и гранатовидных медальонов, но несколько с другой разработкой – на тканом коврике XVI в. [43, с. 97]



Кат. № 25

Инв. № 1731 II

Наволочка на подушку (йастык йюзю)

Вторая половина XVII в.

Поступление в музей: декабрь 1938 г. Приобретена у Т.И. Петровой (Москва)

Размеры: 94 см х 63

Технология: бархат разрезной *чатма* (çatma), атласное переплетение

Главная основа: цвета слоновой кости, шелк

Главный уток: светлый, хлопок

Дополнительные основы: 1) малиновая, шелк; 2) зеленая, шелк (ворс); 3) серебристая металлическая полоска, пряденая на белую шелковую нить (вводится на отдельные участки узора)

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 13; по горизонтали – 13

Кромка не сохранилась

В центре – круглая розетка с многолучевой звездой. С двух сторон – по шесть клейм в виде арок с изображениями гвоздик и роз.

При реставрации утраты были восполнены фрагментами тканей того же времени.

Основанием для атрибуции может служить как сам тип изделия (тканый коврик с бордюром из арок с цветочными мотивами по краям), так и характер орнаментации. Узор в виде многолучевой звезды был распространен в XVI в. [28, № 145; 59, № 197; 67, № 17; 42, с. 321, fig. 359]. Целая серия таких изделий XVII в. (62, № 287, 288, 290). Ближе всего по композиции и элементам узора – № 288, s. 329, около 1691 г.]



Кат. № 26
Инв. № 1732 II
Тканый коврик седжаде
Конец XVII – начало XVIII в.

Поступление в музей: февраль 1938 г. Приобретена у Т.И. Петровой (Москва)

Размеры: 156 x 126,5 см

Публикации и выставки: опубликована в путеводителе по музею (20). Была включена в постоянную экспозицию музея в 1940–1950-е гг.

Технология: бархат разрезной. Атласное переплетение

Главная основа: цвета слоновой кости, шелк

Главный уток: светлый, хлопок

Дополнительные основы: 1) красновато-коричневая, шелк; 2) зеленая, шелк (ворс)

Лицевые утки: 1) золотная нить; 2) серебряная нить

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 13; по горизонтали – 13

Кромка не сохранилась.

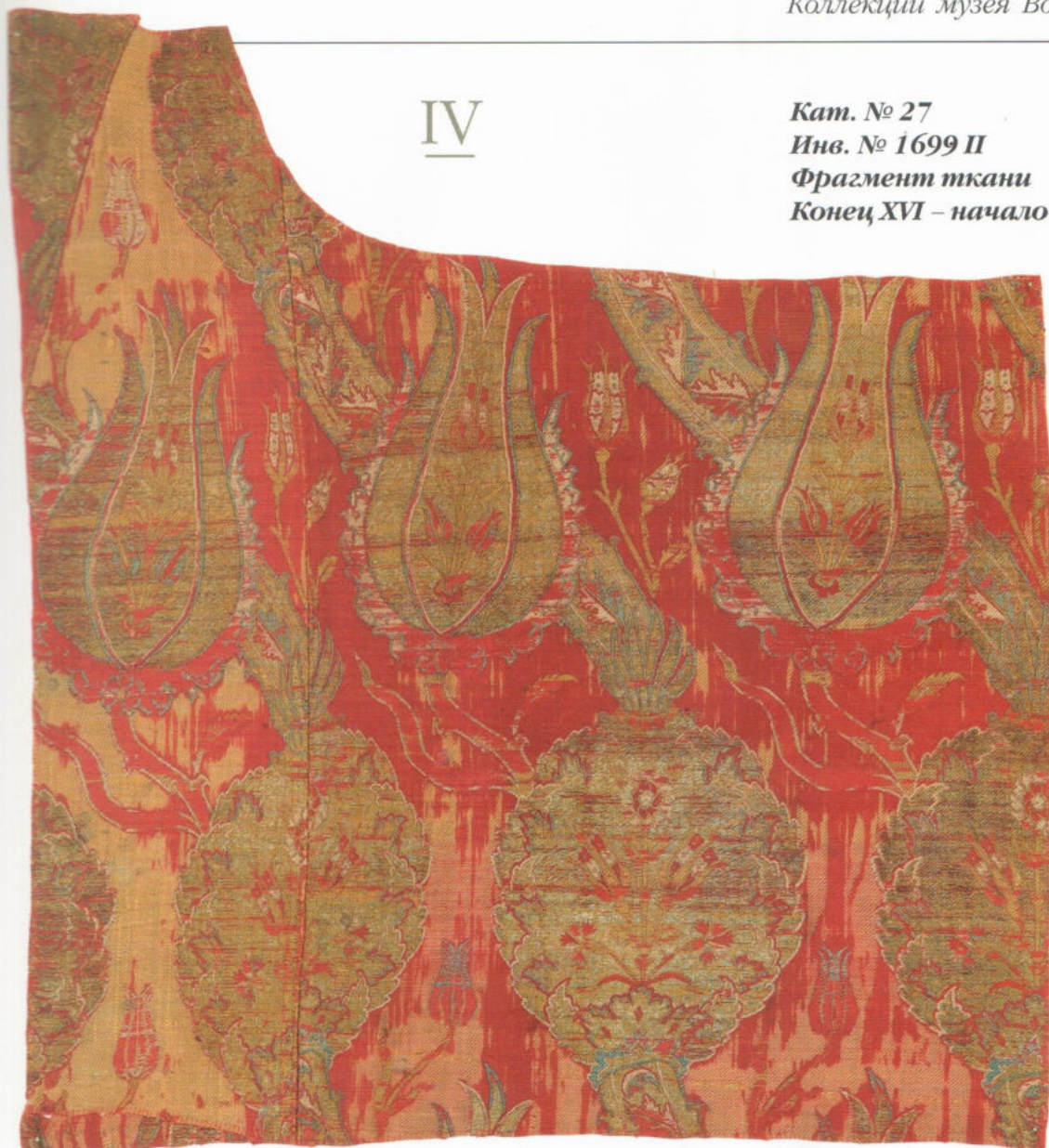
Арка в центре, изображение трех кипарисов и гирлянд из гвоздик, роз, тюльпанов и многолепестковых цветов. Возможно, ткань использовалась как молитвенный ковер.

Восьмичастная розетка, повторяющаяся в узоре каймы – характерный османский мотив XVII в. (см. № 23, 24). Цветовая гамма и вычурная форма фестончатой арки говорят о принадлежности ткани ко времени не ранее конца XVII в. Бархатная турецкая ткань со сходной композицией из Музея Виктории и Альберта в Лондоне датируется началом XVIII в. [59, № 186]



IV

Кат. № 27
Инв. № 1699 II
Фрагмент ткани
Конец XVI – начало XVII в.



Поступление в музей: 20 мая 1937 г. Приобретена у Л.В. Пуцилло (Ленинград)

Размеры: 49 x 54 см.

Публикации и выставки: экспонировалась на выставке «Иранский текстиль эпохи Сефевидов», 1979

Технология: атласная двуструктурная ткань *кемха* (кемха) с серебряной и золотой нитью
Главная основа (атласное переплетение): малиновая, шелк, слабо z-крученные нити

Дополнительная основа (саржевое переплетение): светлая, шелк

Главный уток (атласное переплетение): светлый, шелк

Дополнительные утки (саржевое переплетение): 1) голубой, шелк; 2) белый, шелк;

3) серебристая металлическая полоска, пряденая на белую шелковую нить; 4) золотая металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить (вводятся на отдельные участки узора)

Плотность: 90 основ/см; 19 утков/см. Раппорт рисунка: 37 x 21 см

Кромка: 0,4 см; 0,3 см – светлые нити, атласное переплетение. Крупные тюльпаны и гранатник на широких изгибающихся полосах-стеблях. Внутри крупных форм – мелкий цветочный рисунок. Судя по композиции, произведена не ранее 2-й пол. XVI в. Аналогичные ткани XVI в. есть в Эрмитаже в Санкт-Петербурге (ГЭ Т-275; ГЭ Е-256 (а,б)). По технике ткачества и характеру разработки отдельных элементов датируется временем не позднее начала XVII в.



Кат. № 28
Инв. № 903 II
Фрагмент ткани
Конец XVI – начало XVII вв.

Поступление в музей: поступила 18 мая 1926 г. из Центрального хранилища Государственного музейного фонда. Из собрания Английского клуба в Москве

Размеры: дм. 42 см

Публикации и выставки: опубликована: [13, ил. 22]

Экспонировалась на выставке «Шедевры Государственного музея искусства народов Востока» в 1980 г.

Технология: атласная двуструктурная ткань *кемха* (кемһа) с золотной нитью

Главная основа (атласное переплетение 4:1): бордовая, шелк, слабо z-крученные нити

Дополнительная основа (саржевое переплетение): розовая, шелк

Главный уток (атласное переплетение): бордовый, шелк, некрученные нити

Дополнительные утки (саржевое переплетение): 1) голубой, шелк; 2) белый, шелк; 3) малиновый, шелк; 4) желтый, шелк; 5) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить (вводится на отдельные участки узора)

Плотность: 116 основ/см; 24 утков/см

Раппорт рисунка: около 42 x 30 см

Кромка не сохранилась

Крупный растительный орнамент: изогнутые широкие полосы-стебли с зазубренными краями, из которых «вырастают» зубчатые листья и гранаты с мелким узором внутри.

И композиция, и отдельные ее элементы типичны для турецких тканей XVI–XVII вв. Наиболее близка по узору атласная ткань 2-й половины XVI в. из музея Топкапы в Стамбуле [59, № 91]. Схожая внутренняя разработка широких зазубренных полос «чешуйчатым» орнаментом: [69, с. 101, XVI в.]. Техника ткачества подтверждает принадлежность ткани к периоду конца XVI – начала XVII в.



Кат. № 29

Инв. № 1565 II

Наволочка на подушку

(йастык йюзю)

Первая половина XVII в.

Поступление в музей: 20 мая 1924 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 20672 Щ). В описи значилась как «подушечник»

Размеры: 170 x 65 см

Публикации и выставки: экспонировалась на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность», 1998 г.

Технология: атласная двуструктурная ткань *кемха* (кемха)

Главная основа (атласное переплетение 4:1): светлая, шелк

Дополнительная основа (саржевое переплетение): белая, шелк

Главный уток (атласное переплетение): цвет слоновой кости, шелк

Дополнительные утки (саржевое переплетение): 1) розовый, шелк; 2) голубой, шелк; 3) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить

Плотность: 102 основ/см; 16 утков/см

Раппорт рисунка: 34 x 16,5 см

Кромка сохранилась с одной стороны: 0,3 см, белый шелк, атласное переплетение

Композиция из изогнутых стеблей с зубчатыми краями. Из них «вырастают» изображения гвоздик, цветов гранатника и листьев. С двух сторон – бордюр из клейм в виде арок.

Аналогичная ткань 1-й пол. XVII в. в ГИМ (ГИМ 21/21965Щ Г-21. Ткань того же типа – в вашингтонском Текстильном музее [59, № 117]. По технологии и аналогиям принадлежит к 1-й половине XVII в.







Кат. № 30
Инв. № 612 (а, б)
 Два фрагмента ткани
 XVII в.

Поступление в музей: 12 сентября 1919 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 19380 Щ)

Размеры: а) 92 x 62 см; б) 95 x 38 см

Технология: атласная ткань. Усиленное атласное переплетение

Главная основа: красно-оранжевая, шелк, слабо z-крученные нити

Главный уток: красно-оранжевый, почти не крученные шелковые нити

Дополнительная (связующая) основа: светлая, слабо s-крученные нити

Дополнительные утки: 1) зеленый, шелк; 2) белый, шелк, 3) желтый, шелк; 4) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить; 5) серебристая металлическая полоска, пряденая на белую шелковую нить (вводятся на отдельные участки узора)

Плотность: 76 основ/см; 14 утков/см

Раппорт рисунка: 45 x 28 см

Кромка: сохранилась на фрагменте а): 0,2; 0,2 см, светлые нити, атласное переплетение.

Часть готового изделия, видимо, церковного облачения. На красно-оранжевом фоне ряды извивающихся стеблей с плодами гранатника и тюльпанами.

Ткань с подобным узором из Музея Бенаки датируется XVI в. [80, с. 259, № 5/6], однако она выполнена в более сложной технике лампас. Аналогии по композиции и некоторым деталям рисунка [79, № 78, XVI–XVII вв.; 28, № 141, начало XVII в.]. Основываясь на характере узора, ткань примерно с одинаковой вероятностью можно датировать как первой, так и второй половиной XVII в. Однако скупое оформление «стеблей», составляющих основу композиции, несвойственно ранним тканям. Технология (нити утков как бы поддерживаются связующей основой) также может указывать на принадлежность к позднему XVII в.



Кат. № 31
 Инв. № 1563 II
 Фелонь, XVII в.



Поступление в музей: 20 мая 1924 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 20014 Ш).

Размеры: 141 x 92 см.

Публикации и выставки: опубликована [25, ил. 81]. Экспонировалась на выставке «Искусство Турции. Традиции и современность», 1998 г.

Технология: атласная ткань. Усиленное атласное переплетение.

Главная основа: малиновая, шелк, слабо z-крученные нити. Дополнительная (связующая) основа: белая, слабо s-крученные нити

Главный уток: цвета слоновой кости, почти некрученные шелковые нити. Дополнительные утки: 1) зеленый, шелк; 2) белый, шелк; 3) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить

Плотность: 80 основ/см; 15 утков/см.

Раппорт: 40 x 20 см.

Кромка: 0,2; 0,2 см, светлые нити, атласное переплетение.

Композиция: широкие изгибающиеся полосы, разработанные мелким цветочным узором. Поверх них – изогнутые в обратном направлении тонкие белые стебли с крупными тюльпанами. Аналогичная ткань есть в ГИМ (ГИМ 20331Ш А-81). Ткань с такой же композицией, очень близкая по узору, хранится в музее Топкапы в Стамбуле и датируется рубежом XVI–XVII вв. [40, с. 164; 42, с. 282, fig. 239]. Несмотря на явное сходство, эти ткани отличаются как по цветовому решению, так и по технологии



Кат. № 32
Инв. № 482 (б) II
Фрагмент ткани
XVII в.

Поступление в музей: 1935 г. – в обмен из музея Донского монастыря

Размеры: 180,5 x 91,5 см

Технология: бархат разрезной *чатма* (çatma)

Атласное переплетение

Из-за поверхностной окраски невозможно установить первоначальные цвета дополнительных основ (за исключением основы с пряденой металлической нитью). Главная основа и главный уток, видимо, светлые

Дополнительная основа: 1) серебристая металлическая полоска, пряденая на белую шелковую нить (вводится на отдельные участки узора)

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 12; по горизонтали – 13

Раппорт рисунка: 65 x 18,5 см

Кромка не сохранилась

Композиция из вертикальных изгибающихся стеблей с крупными тюльпанами и гранатами. Перекрашена в более поздний период. Такое же композиционное построение имеют некоторые ткани к XVI – нач. XVII вв. [59, № 93]; кат. № 27 ГМВ, но в данном случае – большая стилизация в изображении цветов и более простая разработка внутри крупных элементов







Кат. № 33

Инв. № 1696 II (а, б)

**Два фрагмента ткани,
XVII в.**

Поступление в музей: декабрь 1938 г.

Приобретена у Т.И. Петровой (Москва)

Размеры: а) 68,5 x 42 см; б) 40,5 x 32,5 см

Публикации и выставки: опубликована: [26, ил. 13]. Экспонировалась на выставке «Иранский текстиль эпохи Сефевидов» (ГМИНВ, 1979).

Технология: атласная ткань. Усиленное атласное переплетение 4:1.

Главная основа: малиновая, шелк, слабо z-крученые нити.

Дополнительная (связующая) основа: белая, слабо s-крученые нити.

Главный уток: желтый, почти не крученые шелковые нити.

Дополнительные утки: 1) синий, шелк; 2) белый, шелк; 3) желтый, шелк; 4) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить

Плотность: 90 основ/см; 12 утков/см.

Раппорт рисунка: 18 x 12 см.

Кромка: 0,3 см; 0,3 см, светлые нити, атласное переплетение.

Композиция из изогнутых, вертикально расположенных полос-стеблей, с «вырастающими» на них зубчатыми листьями, розами, плодами гранатника.

Турецкие ткани XVII в. с такой же композицией и схожим узором есть в ГИМ (ГИМ 20734 Щ РБ-261 – на голубом фоне; ГИМ 19910 Щ А-72). Аналогичная ткань XVII в. – в Эрмитаже (ГЭ-356 б), в музее Текстильного института (Москва) [27, ил. 75]. Из схожей ткани было сшито облачение папы Урбана VIII (1623–1644) [42, с. 247, 295]





Кат. № 34
Инв. № 447 II
Фрагмент ткани
Конец XVII в.

Поступление в музей: декабрь 1935 г.

Из собрания Г.М. Коровина

Размеры: 26,5 x 26 см

Публикации и выставки: опубликована [30, № 2; 26, ил.14,15]. Экспонировалась на выставке «Иранский текстиль эпохи Сефевидов», ГМВ, 1979 г

Технология: атласная ткань. Усиленное атласное переплетение 4:1

Главная основа: малиново-красная, шелк, слабо z-крученые нити

Дополнительная (связующая) основа: светло-желтая, слабо s-крученые нити

Главный уток: красный, почти не крученые шелковые нити

Дополнительные утки: 1) зеленый, шелк; 2) белый, шелк; 3) желтый, шелк;

4) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить

Плотность: 75 основ/см; 16 утков/см

Раппорт рисунка: 20,5 x 12 см

Кромка сохранилась с одной стороны: 0,2 см, светлые и красные нити, атласное переплетение
Композиция из изогнутых тонких стеблей с цветами и пальметтами.

Ткани XVII в. такого плана со схожим узором есть в собрании ГИМ (ГИМ 29154 Щ РБ-733).

Уровень технического исполнения указывает на то, что ткань произведена в конце века



Кат. № 35
Инв. № 1702 II
Фрагмент ткани
Конец XVII в.



Поступление в музей: 22 июня 1938 г. Приобретена у гр-на Баранова

Размеры: 168 x 75 см

Публикации и выставки: опубликована [21, № 99]

Технология: атласная ткань. Усиленное атласное переплетение

Главная основа: малиновая, шелк, слабо z-крученные нити

Дополнительная (связующая) основа: шелк, светлая

Главный уток: бежевый, почти не крученные шелковые нити

Дополнительные утки: 1) зеленый, шелк; 2) белый, шелк; 3) желтый, шелк; 4) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить

Плотность: 78 основ/см; 13 утков/см

Раппорт рисунка: 20,3 x 11,2 см

Кромка: 0,5; 0,4 см, светлые нити, атласное переплетение.

Изгибающиеся полосы, состоящие из наклонных в разные стороны тюльпанов с зубчатыми листьями на белых стеблях. Между тюльпанами – соединенные по три мелкие цветочные головки

Узор мелкий, рисунок упрощен по сравнению со схожими по композиции образцами первой половины XVII в. «Рыхлая» структура ткани, утки идут протяжками по изнанке. Аналогичный образец из собрания Эрмитажа (ГЭ Т-211) датирован XVIII в.; из музея Метрополитен в Нью-Йорке – серединой – концом XVII в. [42, fig. 241]



Кат. № 36
Инв. № 1304 (2) II
Два фрагмента ткани
Середина – конец XVI в.



Поступление в музей: 15 апреля 1934 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 21952 Щ)

Размеры: 24,5 x 13,5 см; 20,5 x 13,3 см

Технология: бархат разрезной *чатма* (çatma). Атласное переплетение с серебряной и золотой нитью

Главная основа: цвета слоновой кости, шелк
Дополнительные основы: 1) малиновая, шелк; 2) зеленая, шелк (ворс); 3) серебристая металлическая полоска, пряденая на белую шелковую нить; 4) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить (вводятся на отдельные участки узора)

Главный уток: светлый, хлопок

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 15, по горизонтали – 15

Раппорт рисунка невозможно определить из-за маленького размера сохранившихся фрагментов

Кромка не сохранилась

Оба фрагмента нашиты на переднюю часть стихаря из турецкой ткани (кат. № 7). Узор виден частично. Орнамент состоит из сочетания расположенных под углом «тигровых полос», «леопардовых пятен» и крупных «китайских облачков».

Появление каждого из этих трех мотивов в турецком прикладном искусстве относится к раннему периоду, однако в XV – начале XVI в. они редко используются одновременно в одном узоре. Наиболее близкое оформление имеет ткань из Копенгагена (David collection) [82, р. 106, № 23, 2 пол. XVI в.] Там же – ссылка еще на две «родственные» по орнаменту вещи этого времени. См. также: [42, р. 299, fig. 289, середина XVI в.]. Диагональное расположение полос встречается на керамических блюдах к XVI – нач. XVII в. и вазе последней четверти XVI в. [68, с. 10; 59, с. 58]





Кат. № 37
Инв. № 1667 II
Фрагмент изделия
из ткани
(часть чепрака)
Конец XVI –
начало XVII в.

Поступление в музей: 12 сентября 1919 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 19391 Щ)

Размеры: 119 x 65 см

Технология: бархат разрезной *чатма* (çatma).

Атласное переплетение с золотной нитью

Главная основа: малиновая, шелк

Дополнительные основы: 1) темно-малиновая, шелк (ворс); 2) золотная металлическая полоска, пряденая на желтую шелковую нить

Главный уток: цвета слоновой кости, хлопок

Количество ворсовых петель на см: по вертикали – 14, по горизонтали – 14

Кромка не сохранилась.

Сшита из двух частей. В центре изображение крупного тюльпана. От его черенка с двух сторон отходят стебли с разными цветами и зубчатыми листьями. С трех сторон проходит двойной бордюр.

По дизайну близка итальянским образцам, но по фактуре тяжелая и жесткая ткань с толстой хлопчатобумажной нитью, турецкая. Сшита из двух полос примерно по 60 см шириной, то есть соответствующей ширине турецкого ткацкого станка. Наиболее близкие аналогии – чепраки из турецкой ткани *чатма* второй половины XVI в. из Музея Бенаки [59, № 27, 28]



Кат. № 38

Инв. № 8021 II

Фрагмент ткани сандука (*sandûka*)

Конец XVIII в.

Поступление в музей: акт № 70 от 21.03. 1989.

Куплена у Т.А. Девишевой (Москва)

Размеры: 33,5 x 32,5 см

Технология: ткань типа дамаск. Двустороннее атласное переплетение

Основа: малиново-красная, шелк

Уток: бежевый, шелк.

Рисунок создается фактурным контрастом в системе переплетений.

На красно-малиновом фоне расположены три широкие зигзагообразные полосы. Внутри двух крайних полос выполнены надписи арабской графикой, в центральной полосе на фрагменте видны три фигурных и четыре маленьких круглых картуша, также заполненные арабографичными надписями.

Надписи в двух верхних фигурных картушах идентичны: **يا منان** – «Йа, меннен» – «О, Вскармливающий»; в нижнем – **يا حنان** – «Йа, ханнен» – «О, Милосердный».

Надписи в круглых картушах повторяются через одну, справа налево в первом и третьем: **يا سلطان** – «Йа, султан» – «О, Султан»; во втором и четвертом: **يا سبحان** – «Йа, субхан» – «О, Достохвальный». В полосах, идущих зигзагом, повторяются имена Аллаха, например, в правой верхней полосе сверху вниз – **سبحان الله** – «Субхан Аллах» – «Достохвальный Аллах», то же – в следующей, параллельной ей полосе. Внизу фрагмента видна лишь верхняя часть дважды повторенного слова, предположительно: **الله** – «Аллах»

Ткани этого типа: [43, с. 94, XVIII в.; 69, с. 104; 53, ил. 160 etc.] Насколько можно судить, исходя из размера данного фрагмента, содержащего только часть оформления, полной аналогией этого образца является ткань из собрания кувейтского Музея Тарека Раджаба [77, с. 97, ок. 1800 г.]



ВЫШИВКИ

Кат. № 39

Выс. № 784 II

Фрагмент ткани с вышивкой

XVIII в.

Поступление в музей: ноябрь 1921 г, через Национальный музейный фонд из коллекции Головиной

Размеры: 112 x 49 см

Материал и техника: шелк, хлопок. Ручная вышивка

Основа (фон): некрашенная хлопчатобумажная ткань ручной работы, полотняного переплетения

Цвета нитей вышивки: красный, синий, зеленый, белый, коричневый, желтый

Техника: *хесан иши*, диагональный шов. Выполнена цветными шелковыми нитями по нанесенному с изнанки рисунку

Параллельно расположенные изогнутые стебли с крупными тюльпанами, гранатами, синими листьями, виноградными гроздьями. По краю – синий бордюр. Вероятно, фрагмент покрывала.

Композиция, традиционно использовавшаяся в турецком ткачестве. Схожий рисунок имеет вышивка XVI в. из собрания музея Топкапы-сарай [73, с. 65, ил. с-1]. Однако качество вышивки и исполнение отдельных мотивов говорят о том, что экземпляр относится к более позднему времени – вероятнее всего, к XVIII в., узор выполнен в традиционной манере. Мотив листа платана, исполненный синим цветом в той же манере, а также схожее оформление бордюра – [45, с. 87, № 98, музей Топкапы-сарай, XVIII в. См. также: 64, с. 126, № 27, начало XVIII в.]. Цветовая гамма, композиция и техника вышивки – [64, с. 113, № 14, XVIII в.]







Кат. № 40

Инв. № 1672 II

**Фрагмент ткани с вышивкой и аппликацией
Конец XVIII – начало XIX в.**

Поступление в музей: передача из отдела Советского Востока 8 мая 1940 г. Поступил из Ялтинского объединенного краеведческого музея 31.01. 1934

Размеры: 114 x 34 см

Материал и техника: шелк, хлопок, шерсть (сукно), металлическая нить. Ручная вышивка и аппликация разноцветным сукном, пришитая цветными нитями

Основа (фон): шелковая ткань серовато-бежевого цвета на плотном хлопчатобумажном основании
Цвета: красный, зеленый, розовый, серо-синий, желтоватый, бежевый, черный

Техника диваль по прокладке из ткани. Золотная металлическая нить клаптан.

Фрагмент, вытянутый по горизонтали. Два овальных медальона и расходящиеся от них всею вверх золотые лучи. Между ними медальон с многолучевой звездой в центре. Остальное пространство заполнено растительным орнаментом. По характеру узора и набору цветов выполнена не ранее второй половины XVIII в. На то же указывает и техника. Мотив, аналогичный розетке с золотыми лучами, присутствует на вышивке, выполненной в той же технике и датированной XIX в. [78, № 114]. Схожие цвета и элементы узора [45, с. 101, № 114, XIX в.]





Кат. № 41

Инв. № 4285 (2) II; 4286 (2) II

**2 аналогичных фрагмента ткани
с вышивкой**

Начало XIX в.

Поступление в музей: 1) поступила по акту № 6 от 14.01.1963 вместе с фелонью № 4285; 2) поступила до 1945 г. из музея Новодевичьего монастыря вместе с фелонью № 4286 II

Размеры: 78 x 31,5 см

Материал и техника: шелк, хлопок, желтый металл, металлическая нить. Ручная вышивка

Основа (фон): бархатная ткань черного цвета.

Фон расшит круглыми металлическими бляшками пул и спиральной нитью тыртыл

Техника диваль по нитяной прокладке. Золотная и серебряная нить клаптан.

Нашиты в качестве оплечья на фелони из тканей XVII в. По черному фону золотой и серебряной нитью вышиты цветы на сильно изогнутых стеблях. Такой узор появляется начиная с XVIII в. Техника характерна для XVIII–XIX вв. Способ нанесения настила под вышивку говорит о ее возможной принадлежности к началу XIX в.



Кат. № 42
Инв. № 342 II
Фрагмент
ткани с вышивкой
Первая половина
XIX века

Поступление в музей: январь 1919 г. из музея Строгановского училища
Размеры: 132 x 12 см
Материал и техника: шелк, шерсть. Ручная вышивка
Основа (фон): шерстяная ткань белого цвета
Цвета нитей вышивки: желтый, голубой, розовый, черный.
Техника вышивки: *каскак иши*



Узкая полоса белой ткани сплошь покрыта вышивкой. Орнамент растительный: крупные раздвоенные листья *руми*, цветочные розетки. Контуры выполнены черным цветом. Сохранилась бирка с номером Строгановского училища и датой поступления: 22 ноября 1908 г.

Схожий по композиции, но более упрощенный орнамент с использованием мотива *руми* и многолепестковых цветов [22, № 28].

Узор и цветовая гамма характерны для XIX в. Техника вышивки и использование черного контура позволяет предположить принадлежность вышивки к первой половине столетия.





Кат. № 43
Инв. № 651 II
Фрагмент ткани с вышивкой
XIX в.

Поступление в музей: август 1920 г. Приобретен Отделом по делам музеев и охране памятников старины

Размеры: 240 x 85 см

Материал и техника: хлопок, шелк. Ручная вышивка

Основа (фон): некрашенная хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения

Цвета нитей вышивки: красный, розовый (три оттенка), оранжевый, желтый, голубой, фиолетовый, зеленый

Техника: вышивка гладью.

Пустое поле в форме прямоугольника, вокруг него с трех сторон широкие полосы вышивки. Растительный орнамент. Вероятно, часть цельного изделия

Образец домашней вышивки. Сочетание красок, плавный переход одного цвета в другой и характер узоров позволяет датировать временем не ранее XIX в.



II

Кат. № 44
Инв. № 623 II
Завеса михраба
Начало XIX в

Поступление в музей: 12 сентября 1919 г. из ГИМ, из собрания П.И. Щукина (№ 19402 Щ)

Размеры: 317 x 195 см

Материал и техника: хлопок, шелк, металлическая нить. Ручная вышивка

Основа (фон): бархатная ткань малинового и зеленого цветов

Техника диваль металлической нитью по прокладке из ниток и плотной бумаги.

Состоит из трех полос вышивки, сшитых буквой «П». В центре вшит кусок ткани, также с вышивкой, в форме остроконечной арки. Орнамент, состоящий из картушей с надписями и замысловатых растительных узоров, повторяется на всех трех основных полосах ткани. Длинная бахрома по нижнему краю.

Надписи не поддаются прочтению, выполнены в зеркальном отражении и «вверх ногами».

Судя по технике, сделана не ранее конца XVIII – начала XIX в. Наиболее близкие образцы – по орнаменту [79, № 71, 19 в.]; по технике – [78, № 110, XIX в.]



Кат. № 45

Инв. № 145 II

Чепрак (çaprak)

Начало XIX в.

Поступление в музей: ноябрь 1919 г., из собрания К.Ф. Некрасова

Размеры: 130 x 90 см

Материал и техника: шерсть, хлопок, металлическая нить. Ручная вышивка

Основа (фон): бархатная ткань красного цвета. Фон расшит круглыми металлическими бляшками пул
Техника *диваль* по прокладке из толстых нитей и плотной бумаги. Металлическая нить *клаптан*
Горизонтально расположенный прямоугольник ткани красного цвета, в верхней части вырезан фрагмент в форме седла, и на это место подшито красное сукно. Остальное пространство занято арабесковым и растительным узорами разной высоты.

Экземпляр, близкий по композиции узора: [79, ил. 62, 2 половина XVIII в.]. Техника исполнения свидетельствуют о принадлежности изделия к XIX в.



Кат. № 46

Инв. № 6679 II

Чепрак (çaprak)

Начало XIX в.

Поступление в музей: акт № 5 от 26.03. 1981. Поступил из Закупочной комиссии

Размеры: 180 x 150 см

Материал и техника: шерсть, хлопок, металлическая нить. Ручная вышивка

Основа (фон): бархатная ткань темно-красного цвета. Фон расшит круглыми металлическими бляшками *пул*

Техника *диваль* по прокладке из плотной бумаги золотной нитью *кляптан*

Изделие трапециевидной формы с двумя рядами бахромы с трех сторон. Украшена вышивкой – изображения тюльпанов на изогнутых стеблях. В узкой части оставлено пустое поле

Сходство по форме изделия [79, ил. 62, 2 половина XVIII в.]. Манера изображения цветов и техника характерны для турецких изделий XIX в.



Кат. № 47

Инв. № 6343 II

Покрывало на поднос нихали (*nibali*)

Первая половина XIX в.

Поступление в музей: акт № 5 от 26.03. 1981.

Приобретено у З.Е. Александровой (Москва)

Размеры: дм. 83 см

Материал и техника: шелк, хлопок, металлическая нить. Ручная вышивка

Основа (фон): бархатная ткань фиолетово-синего цвета. Фон расшит круглыми металлическими бляшками *тул* и спиральной нитью тыртыл по бархатному фону

Техника диваль по прокладке из плотной бумаги золотной нитью *клаптан*. В некоторых местах вместо бумаги в качестве прокладки используются толстые хлопчатобумажные нити.

Покрывало круглое. В центре вышита шестиконечная розетка с шестилепестковым цветком внутри. По всему полю повторяется узор из стилизованных растительных форм, бантов и подвесок с кистями.

Ближайшая аналогия по композиции и элементам узора [78, № 115, XIX в.]; по композиции и технике исполнения [40, с. 259, XIX в.].

Подобное сочетание цветов – узор, выполненный золотом на темно-лиловом, фиолетовом, черном или темно-синем бархате, также часто встречается в XIX в., см., например: [81, № 351–354]



Кат. № 48
 Инв. № 1528 III
 Салфетка
 йағлык (yağlık)
 Первая половина
 XIX в



Поступление в музей: 09.09. 1930. Из музея г. Иваново-Вознесенска.

Размеры: 121 x 51 см

Материал и техника: хлопок, шелк, металлическая нить. Ручная вышивка, вязание иглой
 Основа (фон): тонкая некрашенная хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения
 Цвета нитей вышивки: желтоватый, желто-оранжевый, зеленый (три оттенка), голубой, синий, горчичный.

Техника вышивки: хесап иши; прозрачное решетчатое двустороннее шитье шелком и серебряной и золотной нитью двух типов: *клаттан и тель*, шов *мушабак*.

На узких концах с двух сторон вышивка: повторяющиеся изображения стилизованных корзин с цветами. По краю бордюры из изгибающегося стебля с цветами и листьями

По технике, композиции и отдельным мотивам узора принадлежит к типу турецких *йағлыков* XIX в. Такое же исполнение мотива розы, сочетание цветов, тип и исполнение обвязки оя [64, № 39, 30, XIX в.]; схожий бордюры [64, № 30, XIX в.]; сочетание двух типов металлической нити и цветовая гамма [64, № 45, 50, конец XVIII – начало XIX в.], мотив корзинки с цветами (но несколько иначе выполненный) [72, с. 87, XIX в.]



Кат. № 49
Инв. № 1673 II
Салфетка
йаглык (yağlık)
XIX в.

Поступление в музей: Поступила 9 сентября 1930 г. из областного музея в Иваново-Вознесенске
Размеры: 100 x 45,5 см

Материал и техника: хлопок, шелк, металлическая нить. Ручная вышивка

Основа (фон): некрашенная хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения

Цвета нитей вышивки: зеленый, голубой, розовый

Техника вышивки: *хесаб шиш*; прозрачное решетчатое шитье шелком и золотой металлической нитью *клаттан*.

На узких концах с двух сторон вышивка: стилизованное изображение кипарисов, попеременно обращенных вверх и вниз верхушками. У вершины каждого большого кипариса располагаются по два маленьких.

По технике, композиции и отдельным мотивам узора принадлежит к типу турецких *йаглыков* XIX в. Близкие по технике, композиции и мотивам вышивки [72, с. 86, № 3; 1, 4, XIX в.].

Йаглык с мотивом кипариса [64, № 34, XIX в.]

Кат. № 50

Инв. № 2815 III

**Салфетка йаглык
(yağlık)**

XIX в.

Поступление в музей: 01.03. 1944. Приобретена в антикварном магазине

Размеры: 110 x 65 см

Материал и техника: хлопок, шелк, металлическая нить. Ручная вышивка металлической нитью *клаттан* и шелком

Основа (фон): некрашенная хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения

Цвета нитей вышивки: желтый, бежевый, зеленый, белый

Техника вышивки: *хесаб шиш*; шов «рыбьи косточки» (*балык сырты*).

На узких концах с двух сторон вышивка: три повторяющиеся стилизованные цветочные формы
По технике, композиции и отдельным мотивам узора принадлежит к типу турецких *йаглыков* XIX в.





Кат. № 51
Инв. № 6103 II
Нихали (nibali)
XIX в.

Поступление в музей: 30 октября 1979 г. Приобретено у Л.С. Мазель

Размеры: дм. 97 см

Материал и техника: хлопок, шелк, металлическая нить. Ручная вышивка металлической нитью *клаптан* и шелком

Основа (фон): хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения

Цвета нитей вышивки: черный, зеленый (два оттенка), оранжевый, розовый, лиловый

Техника каснак иши; вышивка гладью.

Вышивка круглая, фон полностью зашит металлической нитью, в центре розетка с изображением *тугры*. Вокруг нее – три пояса орнамента: первый из арок с арабскими буквами и цветами; второй включает отдельные орнаментальные формы со стилизованными надписями, полумесяцами и цветами; третий представляет собой идущую по кругу надпись – точнее, набор букв, не складывающихся в значимый текст.

Отдельные мотивы и использование арабских букв в качестве элемента орнамента характерны для турецкого искусства XIX в. Вышивка близка по технике и композиции кат. № 52.



Кат. № 52
Инв. № 7856 II
Нихали (*nibali*)
XIX в.

Поступление в музей: акт № 22 от 09.11.1988.
Приобретено у А.С. Лебедевой (Москва)

Размеры: дм. 112 см

Материал и техника: хлопок, шелк, металлическая нить. Ручная вышивка металлической нитью *клаптан*, пряденой на нити разных цветов, вязание иглой

Основа (фон): хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения

Цвета нитей вышивки: лиловый, коричневый, бежевый, оранжевый

Техника вышивки: *каснак шиш*.

Вышивка круглая, в центре – полумесяц и пятиконечная звезда, заключенные в квадрат. Вокруг – три пояса орнамента с растительными мотивами и имитацией арабской надписи по краю. Обвязка *ойа*

Отдельные мотивы и использование арабских букв в качестве элемента орнамента характерны для турецкого искусства XIX в. Вышивка близка по технике и композиции кат. № 51. Та же техника и мотив пятиконечной звезды в полумесяце [45, с. 108, № 125, XIX в.]



Кат. № 53
Инв. № 6347 II
Скатерть вышитая
XIX в.

Поступление в музей: акт. № 5 от 26.03.1981.

Приобретена у И. Мусаева (Махачкала)

Размеры: 158 x 148,5 см

Материал и техника: шерсть (сукно), шелк.
Ручная вышивка разноцветными нитями по карандашному рисунку

Основа (фон): шерстяная ткань (сукно), сшита из нескольких частей разного цвета: красный, голубой, черный, бежевый

Цвета нитей вышивки: зеленый, розовый (два оттенка), белый, синий (два оттенка), желтый, черный

Техника вышивки: *каснак шии*.

В центре на красном фоне выполнено изображение тугры. Вокруг – несколько орнаментальных поясов с надписями в картушах разной формы и растительным орнаментом

Некоторые обязательные элементы тугры читаются: внизу надпись **حان** – «хан», выше – **مظفر** – «победоносный». Однако та часть, где должно находиться имя султана, упрощена и сведена к орнаментальным завиткам и линиям. Повторяющаяся надпись в клеймах вокруг *тугры* также не читается. В удлиненных картушах, расположенных по краю скатерти, возможно, воспроизведено слово **اضيف** – «угощение». В угловых картушах к этой надписи добавлены дополнительные линии и части букв.

Характер исполнения надписей, техника вышивки и технология составления композиции из нескольких сшитых между собой частей говорит о принадлежности изделия к турецкому производству XIX в. Вышивка близка по технике и композиции кат. № 54.



Кат. № 54
Инв. № 6842 II
Скатерть вышитая
XIX в.

Поступление в музей: акт № 56 от 30.10.1978.

Приобретена у гр. Малетина

Размеры: 150 x 150 см

Материал и техника: шерсть, шелк. Ручная вышивка разноцветным шелком и металлической нитью *клаттан* по карандашному рисунку

Основа (фон): шерстяная ткань черного цвета

Цвета нитей вышивки: синий, белый, малиновый, зеленый, желтый

Техника *каснак иши*

В центре изображение *тугры*, вокруг – несколько орнаментальных поясов с растительным орнаментом и имитацией надписей.

Тугра очень искажена, как и в кат. № 52, читается только ее небольшая часть. Другие надписи не читаемы. Характер исполнения надписей и техника вышивки говорят о принадлежности изделия к турецкому производству XIX в. Вышивка близка по технике и композиции кат. № 53.



Кат. № 55

Инв. № 2212 нв III

Покрывало вышитое ортю (örtü)

Конец XIX – первая треть XX в.

Поступление в музей: 18 декабря 1991 г. Дар
Р.П. Коробовой

Размеры: 120 x 100 см

Материал и техника: шелк, металлическая
нить. Ручная вышивка по рисунку, нанесенному
на лицевую сторону; вязание иглой

Основа (фон): тонкая прозрачная шелковая
ткань машинного производства, сшита из двух
частей

Цвета нитей вышивки: белый, розовый, желтый,
светло-голубой, оливковый

Техника *каснак иши*; вышивка гладью.

В центре крупная розетка, вокруг маленькие
розетки того же типа и сложные орнаменталь-
ные формы, а также изображения месяца со
звездой и узора *бутэ*. Весь центральный узор
заключен в четырехугольную рамку, стороны
которой, как и серединки розеток, выполнены
в сквозной технике, напоминающей кружево.
По краю бордюры, включающий имитацию
арабских надписей, и декоративная обвязка.

На турецкое происхождение вещи помимо об-
щего орнаментального стиля указывает нали-
чие обвязки *ойа* и техника исполнения орна-
ментальных розеток. Покрывало, украшенное в
аналогичной технике с теми же элементами, –
имитация надписей по краю, полумесяцы со
звездой в виде многолепестковой розетки – в
Этнографическом музее г. Анкары, XIX в. [45, с.
129, № 158]. По технике вышивки и материалу
аналогично кат. № 56, 57



Кат. № 56

Инв. № 1204 II

Покрывало вышитое ортю (örtü)

Конец XIX – начало XX в.

Поступление в музей: 1935 г. из Закупочной комиссии. Приобретено у частного лица

Размеры: 97 x 94,5 см

Публикации и выставки: экспонировалась на выставке «Костюм Востока» в 1972 г.

Материал и техника: шелк, металлическая нить. Ручная вышивка по рисунку, нанесенному на лицевую сторону; вязание иглой

Основа (фон): тонкая прозрачная шелковая ткань машинного производства, сшита из двух частей

Цвета нитей вышивки: белый, розовый, желтый, светло-голубой, оливковый

Техника *каснак иши*; вышивка гладью

Центральное поле занимает окружность с вышитыми узорами бутэ, изображениями полумесяцев и надписями арабской графикой. В каждом из четырех углов – сложная растительная форма с узором внутри, имитирующим арабские буквы. Остальное пространство заполнено также полумесяцами, цветами, надписями. По краю – обвязка иглой, в центре – вывязанная двухслойная многолепестковая розетка. Надписи не читаются.

По технике вышивки и материалу аналогично кат. № 55, 57. Аналогия – см. кат. № 55



Кат. № 57
Инв. № 6674 II
Покрывало вышитое ортю (örtü)
Конец XIX – начало XX в.

Поступление в музей: акт №5 от 26.03.1981.

Приобретено у И.П. Безбородко

Размеры: 179 x 49 см

Материал и техника: шелк, металлическая нить. Ручная вышивка металлической нитью и шелком по рисунку, нанесенному на лицевую сторону; вязание иглой

Основа (фон): тонкая прозрачная шелковая ткань машинного производства

Цвета нитей вышивки: розовый (два оттенка), желтый, темно-зеленый

Техника каснак иши; вышивка гладью



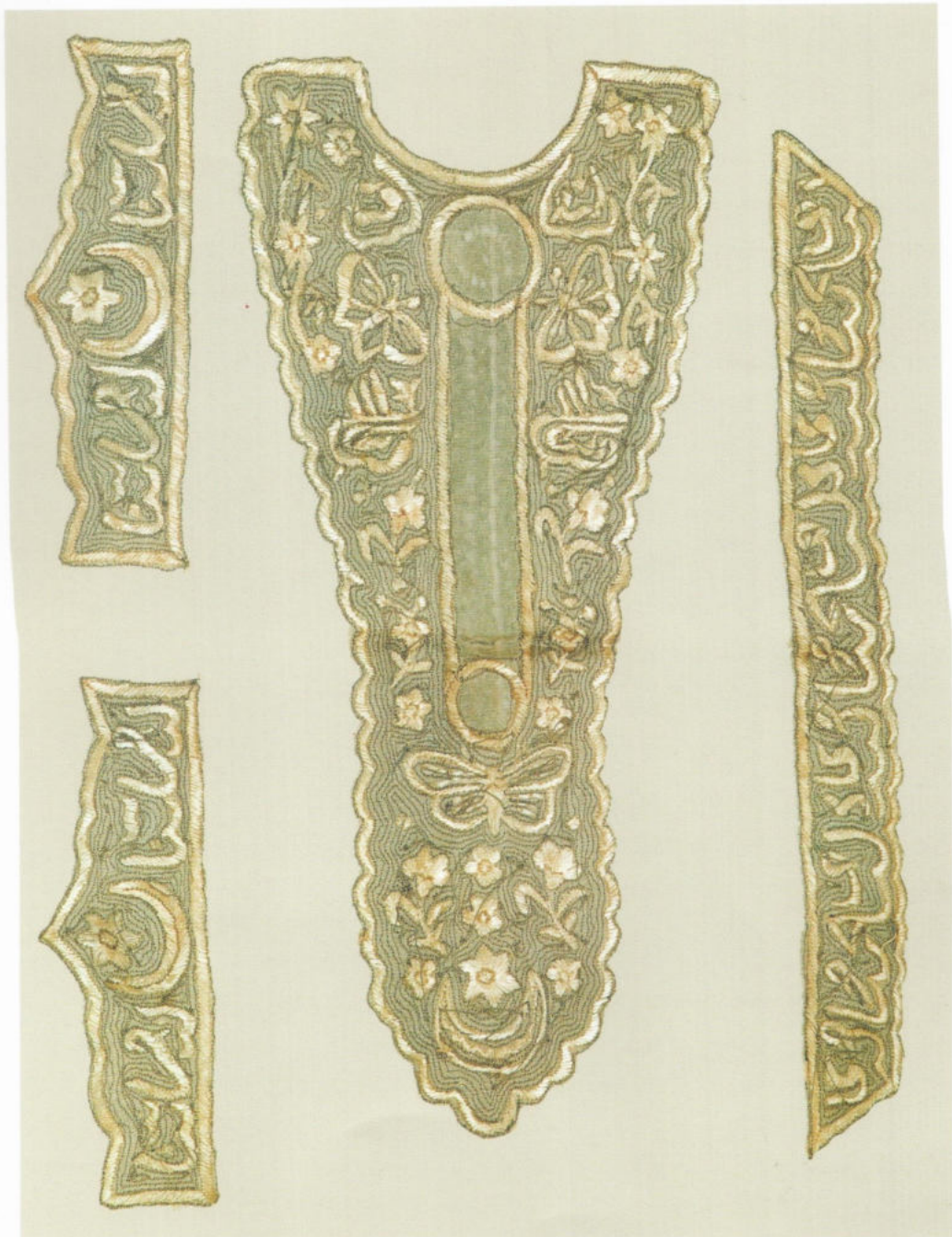
Композиция горизонтальная. Узор из крупных ромбов, внутри которых располагаются медальоны сложной формы с изображением *тугры* в центре и розеток по краям. Серединки розеток и стороны декоративных ромбов выполнены в сквозной технике, напоминающей кружево. По краю бордюр, включающий имитацию арабских надписей и обвязка *ойа*. Тугра, как и надписи, является элементом декора.

По технике вышивки и материалу аналогично кат. № 55, 56. Элемент орнамента, имитирующий *тугру*, присутствует также на покрывале из анкарского Этнографического музея (см. № 55). Аналогичное исполнение серединок розеток, имитация *тугры* [45, с. 108–109, № 125]



Детали костюма

Кат. № 58
Инв. № 7869 II
Четыре детали для украшения платья
Начало XX в.



Поступление в музей: акт № 22 от 09.02.1988.
Приобретено у И.Г. Крундик (Москва)
Размеры: 20 x 4,5 см; 20 x 4,5 см; 38 x 3,5 см;
40 x 18 см

Материал и техника: шелк, металлическая нить. Ручная вышивка
Основа (фон): тонкая прозрачная шелковая ткань машинного производства
Цвета нитей вышивки: белый

Техника *каснак иши*; вышивка гладью
Два манжета, воротник и вышивка на грудь подтреугольной формы. Изображения бабочек, цветов, полумесяцев, имитация надписей арабской графикой
По технике вышивки и материалу близка кат. № 55–57, но, судя по орнаменту, цвету, исполнению ткани основы, вероятно, выполнена несколько позже



Кат. № 59

Инв. № 6124 II

Платье вышитое устлюк (*üstlük*)

Вторая половина XIX в.

Поступление в музей: акт № 58 от 16.11.1976.

Приобретено у Ю.Н. Вольского (Москва)

Размеры: дл. 120 см; ширина подола 104 см

Публикации и выставки: опубликовано: [4, с. 86, ил. 33]

Экспонировалось на одноименной выставке в 2003–2004 гг.

Материал и техника: шитье витым металлическим шнуром *зердюз* по бархатному фону, по заранее нанесенному рисунку; галунная кайма, кораллы.

Платье цельнокройное, расширяющееся книзу, из бордового бархата, без воротника, с круглой горловиной, на хлопчатобумажной подкладке. В верхней части два ряда тесно пришитых плетеных пуговиц, украшенных мелкими кораллами. Широкие ложные рукава с пуговицами у запястья и фигурным завершением. Подол, горловина и рукава обшиты галунной каймой. Платье почти целиком расшито золотным и серебряным шнуром. Орнамент включает стилизованные растительные узоры.

Подобная форма рукава характерна для костюма болгар и албанцев – как в женских платьях, так и в куртках джепкен [71 (*Turquie d'Europe*), № 7]. Аналогии по покрою, технике и орнаменту: [79, № 134 А, Б (Национальный музей, Варшава. Турция (Балканы?), конец XIX в.; 78, № 121 (Топкапысарай, Фракия, XIX в.); см. также 14, рис. 28 (Западная Армения)]



Кат. № 60
Инв. № 6126 II
Шаровары
Вторая половина XIX в.

Поступление в музей: акт № 58 от 16.11.1976.

Приобретены у Ю.Н. Вольского (Москва)

Размеры: 186 x 103,5 см

Публикации и выставки: экспонировались на выставке «Восток: Искусство быта и Бытия» в 2003–2004 гг.

Материал и техника: шитье *зердюз* по атласной ткани, галунная кайма

Шаровары лилового цвета представляют собой двойной горизонтально вытянутый кусок ткани, сшитый с двух боков, с двумя «манжетами» для ног, отделанными шитьем. Широкие полосы золотой галунной каймы с крупными овальными узорами и стилизованными растительными мотивами.

Аналогия по покрою, материалу и характеру оформления: [79, 134 Е (Национальный музей, Варшава. Турция или Балканы, конец XIX в.). Галунная кайма того же типа со схожим узором на женской безрукавке *йелек* XIX в. из Сербии [29, кат. № 180, XIX в.]



Кат. № 61

Инв. № 6127 II

Шапочка женская фес (fes)

Вторая половина XIX в.

Поступление в музей: акт № 58 от 16.11.1976.

Приобретена у Ю.Н. Вольского (Москва)

Размеры: в. 7,5; дм. 16 см

Публикации и выставки: опубликована: [4, с. 86, илл. 33]. Экспонировалась на выставке «Восток: Искусство быта и Бытия» в 2003–2004 гг.

Материал и техника: шитье *зердюз* по бархатной ткани.

Шапочка из вишневого бархата на каркасе, круглая, с плоским верхом. Сверху золотым шнуром выложена розетка, по краю – растительные мотивы.

Изделие традиционной формы. Орнамент и техника вышивки характерны для XIX в.

Кат. № 62

Инв. № 6128 II

Сумка хэйбе (heybe)

Вторая половина XIX в.

Поступление в музей: акт № 58 от 16.11.1976. Приобретена у Ю.Н. Вольского (Москва)

Размеры: 48 x 21,5 см

Публикации и выставки: экспонировалась на выставке «Восток: Искусство быта и Бытия» в 2003–2004 гг.

Материал и техника: шитье *зердюз* по бархатной ткани.

Сумочка без застежки, удлиненная по вертикали, сужающаяся книзу, обшита фиолетовым бархатом. Лицевая часть сплошь покрыта растительными мотивами. Ручка представляет собой плетеный шнур с металлической нитью и завершается кистью, украшенной мелкими кораллами и металлическими бляшками. Такая же кисть украшает нижнюю часть сумки.

По технике и деталям украшения близка платью и шапочке (кат. № 59, 61). Пуговичка, на которой крепится кисть в нижней части сумки, выполнена так же, как пуговицы на платье





Кат. № 63

Инв. № 2792 III

**Пояс учкур (ицкир) – фрагмент
XVIII в.**

Поступление в музей: 14.03.1941. Приобретен у П.Я. Чепуриной

Размеры: 35 x 28 см

Материал и техника: хлопок, шелк, металлическая нить. Ручная вышивка металлической нитью *клаптан* и шелком

Основа (фон): хлопчатобумажная некрашенная ткань редкого полотняного переплетения

Цвета нитей вышивки: голубой (2 оттенка), желтоватый, зеленый (2 оттенка), розовый, бежевый, коричневый

Техника: *хесап иши*, диагональный шов. Изображение букета из гвоздик и других цветов. Вероятно, является фрагментом изделия, относящегося к типу поясов XVIII–XIX вв., употреблявшихся для вздержки шальвар.

По характеру изображения и исполнению относится к XVIII в. Аналогичный бордюр у вышивки *йаглык* [72, с. 87]



Кат. № 64
Инв. № 814 III
Пояс учкур (uſkur)
XIX в

Поступление в музей: в 1936 г. из собрания Г.М. Коровина

Размеры: 214 x 28,5 см

Материал и техника: хлопок, шелк, металлическая нить. Ручная вышивка металлической нитью *клаттан* и шелком

Основа (фон): хлопчатобумажная некрашенная ткань редкого полотняного переплетения

Цвета нитей вышивки: красный, синий, розовый, лиловый, зеленый, бордовый

Техника: *хесап иши*, диагональный шов; прозрачное решетчатое двустороннее шитье, шов *мушабак*.

Длинная узкая полоса ткани, украшенная с двух сторон яркой вышивкой. Симметричная композиция с растительным орнаментом: стебли с удлиненными шишкообразными формами с разработкой внутри; в центре – многолепестковая розетка

По форме и размеру относится к типу поясов XVIII–XIX вв., употреблявшихся для вздержки шальвар. По технике и характеру орнамента, вероятнее всего, принадлежит к XIX в.

Изделия XIX в., аналогичные по типу и технике: [64, № 54, 55]

Кат. № 65
Инв. № 815 III
Пояс учкур (uçkur)
XIX в.

Поступление в музей: в 1936 г. из собрания Г.М. Коровина

Размеры: 220 x 33 см

Материал и техника: хлопок, шелк, металлическая нить. Ручная вышивка металлической полоской *тель* и шелком

Основа (фон): хлопчатобумажная некрашенная ткань редкого полотняного переплетения

Цвета нитей вышивки: красный, розовый (2 оттенка), оранжевый, зеленый (3 оттенка), желтый, черный

Техника: *хесан иши*, диагональный шов; прозрачное решетчатое двустороннее шитье, шов *мушабак*.

Длинная узкая полоса ткани, украшенная с двух сторон яркой вышивкой. Крупные многолепестковые цветы, по краю – кайма из выющегося стебля с цветочными головками. По композиции и мотивам вышивка близка экземпляру из собрания Текстильного музея в Вашингтоне [64, № 51, XIX в.]





Кат. № 66
Инв. № 6125 II
Пояс
XIX в.

Поступление в музей: акт № 58 от 16.11.1976.

Приобретен у Ю.Н. Вольского (Москва)

Размеры: 290 (с бахромой) x 77 см

Материал и техника: цветной шелк, ручное ткачество, саржевое переплетение

Выполнен из трех полос ткани, сшитых между собой разноцветными нитками декоративным швом. Рисунок в мелкую сложную многоцветную клетку (красный, желтый, зеленый, белый, сиреневый, розоватый цвета). Края с узкой стороны украшены кистями.

Широкие пояса такого плана бытовали в Анатолии [50, с. 150]. Схожие пояса использовались и в албанском костюме [71 (Turquie d'Europe), № 6, 9]. Аналогичный экземпляр XIX в. хранится в стамбульском Музее турецкого и исламского искусства, а также в Ереванском историческом музее [8, табл. СXXXV, одежда армянки из Трабзона]

Глоссарий

Балык сырты (balık sırtı) – двусторонний вышивальный шов «рыбьи косточки» (дословно – «рыбий хребет»), состоящий из двух рядов наклонных линий. Обычно используется для изображения листьев, стеблей и т. п.

Джепкен (серкен) – короткая, длиной до пояса одежда, с рукавами или безрукавная, часто расшитая золотым шнуром; джепкен может быть мужским, женским или детским.

Диваль иши (Dival işi/Maraş işi) – техника вышивки, при которой узор выполняется по настилу из ниток, кожи или картона – как правило, металлической нитью.

Долашмалы (dolaşmalı) – композиция, состоящая из расположенных вертикально изгибающихся стеблей. Широко использовалась, в частности, в украшении тканей и вышивок.

Зердюз (zerdüz) – шитье золотым и/или серебряным шнуром.

Йаглык (yağlık) – разновидность салфеток с вышивкой на основе из ткани полотняного переплетения.

Йастык (yastık); йастык йюзю (yastık yüzü) – подушка; прямоугольная наволочка на подушку, с узких сторон которой проходит бордюр из повторяющихся клейм-арок с цветочным узором внутри. Часто выполнялись из ткани *чатма*.

Кадифе (kadife) – бархат.

Каснак иши (kasnak işi) – вышивка тамбурным швом.

Кемха (kemha) – сложная двуструктурная ат-

ласная ткань, вытканная в двух типах переплетений – основным атласным и дополнительным саржевым.

Клаптан (klaptan) – металлическая (золотая или серебряная) полоска, пряденая на цветную (обычно желтую для золотной полоски и белую для серебряной) нить.

Лампас – тип ткацкого переплетения, состоящего из основного атласного и дополнительного саржевого переплетения.

Мушабак (muşabak/müşebbek) – тип мержечного шва. Создает эффект двусторонней решетчатой вышивки. Часто одновременно с ним использовалась металлическая нить.

Нихали (nihali) – круглый «коврик» из вышитой ткани. Мог служить покрывалом на поднос или напольным покрытием.

Ойа (oya) – декоративная кружевная обвязка края изделия, выполняемая иглой или крючком. Это же название носят еще несколько вариантов декоративной отделки, в частности, выполненные с использованием бисера.

Ортю (ortü) – покрывало.

Пул (pül) – декоративные круглые металлические бляшки, нашитавшиеся на ткань. Часто использовались для дополнения вышивки в технике *диваль иши*.

Раппорт рисунка – ширина и высота части ткани, занятой одним циклом узора до его следующего повторения.

Руми (rumî) – декоративный мотив в виде раздвоенного листка, широко распространен-

ный в мусульманском искусстве. В Турции использовался во всех видах прикладного искусства как в доосманское, так и в османское время, остается популярным и сегодня. Термин происходит от названия Малой Азии – Дийар-и Руми (Diyar-ı Rumi).

Сандука (sandûka) – саркофаг, а также тип тканей, использовавшихся как покрывало на саркофаг. Обычно их оформление состояло из коранических надписей, вытканых по фону красного или зеленого цвета.

Седжаде (seccade) – молитвенный ковер, тканый или выполненный в ковровой технике.

Тель (tel) – металлическая полоска, серебряная, медная или золоченая, используемая в качестве самостоятельной нити вышивки. В русскоязычной литературе такая полоска носит название «площетка» или «бить».

Тугра (tuğra) – декоративно выполненная подпись правителей некоторых мусульманских государств, прежде всего османских султанов. Ставилась на документах для удостоверения их подлинности, а также на монетах и изделиях из серебра. Использовалась, кроме того, в качестве орнаментального мотива, украшавшего здания и предметы прикладного искусства.

Тыргыл/тертыл (tırtıl) – канитель, тонкая металлическая проволочка, скрученная в спираль, узоры из нее нашивались на ткань. Как и

бляшки пул, встречается чаще всего в вышивке диваль иши.

Устлюк (üstlük) – верхняя одежда, жакет или платье.

Учкур (uçkur) – длинный узкий пояс с вышитыми концами, использовавшийся для вздержки шальвар.

Хесап иши (hesap işi) – «счетная вышивка», вышивание по канве. Создается счетом нитей утка и основы фоновой ткани.

Чатма (çatma) – разрезной бархат с золотой и/или серебряной нитью, где фон создан чаще всего атласным переплетением главной основы и главного утка и дополнительной (ворсовой) основой. Металлическая нить не проходит через всю ширину ткани, а вводится на отдельные участки узора.

Чепрак (çaprak) – кожаная или сшитая из плотной ткани подкладка под седло, на Востоке часто богато украшенная.

Чинтемани (çintemani) – декоративный мотив, вероятно, китайского происхождения, состоящий из трех кружков и сдвоенных изогнутых линий. В османском искусстве трактовался как узор из «леопардовых пятен и тигровых полос».

Шемсели (şemseli) – композиция, состоящая из повторяющихся заостренных с двух сторон овалов – *шемсе*. Так же, вероятно, называлась и композиция из кругов и окруженных лучами округлых форм (в русских документах – «солнцы»).

Список литературы

1. Азербайджанские вышивки / Под ред. П. Азизбековой. – Москва, 1971.
2. Аствацатурян Э. Турецкое оружие. – СПб, 2002.
3. Вишневская И. К вопросу об атрибуции саккоса митрополита Дионисия // Произведения русского и зарубежного искусства XVI – начала XVIII вв.: Материалы и исследования. – М., 1984. – С. 83–101.
4. Восток: Искусство быта и Бытия. – М., 2003.
5. Восточные и зарубежные ткани в собрании ГИМ. – М., 198?
6. Гордлевский В. Рукописи Восточного музея г. Ялты // Избранные сочинения. – М., 1968. – Т. 4. – С. 257–261.
7. Глухарева О. Государственный музей искусства народов Востока. – М., 1978.
8. Давтян С. Армянская вышивка. – Ереван, 1972.
9. Денисова М. Конюшенная казна: парадное конское убранство XVI–XVII вв. // Государственная Оружейная палата Московского Кремля. – М., 1954. – С. 249–304.
10. Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI–XVII вв. – М., 1990.
11. Клейн В. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века и их терминология. – М., 1925.
12. Клейн В. Путеводитель по выставке тканей VII–XIX вв. собрания музея (ГИМ). – М., 1926.
13. Кулланда М. Османские шелка и бархаты 16–18 вв. в собрании ГМВ // Научные сообщения ГМВ. – М., 2002. – Вып. 25. – С. 128–147.
14. Лисициан С. Очерки этнографии дореволюционной Армении // Кавказский этнографический сборник. – М., 1955. – Вып. 1. – С. 182–264.
15. Масиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культура и литература. – М., 1978. – С. 46–59.
16. Масленицына С. Искусство Ирана в собрании ГМИИВ. – Ленинград, 1975.
17. Миллер Ю. Искусство Турции. – М.; Л., 1965.
18. Московские коллекционеры произведений искусства Востока / Авторы-сост. Л. Кузьменко, В. Набатчиков, Н. Сазонова. – М., 1997.
19. Музей искусства народов Востока / Сост. О. Глухарева, С. Ерлашова, Н. Карпова. – М., 1968.
20. Николаева Н. Музей восточных культур / Н. Николаева, Т. Норина, Г. Чепелевецкая; Серия “По музеям и выставкам Москвы и Подмосковья”. – М., 1957.
21. Описи Оружейной палаты Московского Кремля. – Москва, 1884. – Ч. 6.
22. Патрик А. Вышивка Урфы. – Ереван, 1985.
23. Рославцева Л. Крымская вышивка в собрании ГМВ: Опыт историко-этнографического исследования // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. – М., 1998. – С. 437–446.
24. Роузентал Ф. Функциональное значение арабской графики // Арабская средневековая культура и литература. – М., 1978.
25. Румянцева О. Государственный музей искусства народов Востока. – М., 1982.
26. Сазонова Н. Сравнительный анализ иранских и турецких шелков конца 17 – первой половины 18 в.: К атрибуции четырех экспонатов из собрания ГМВ // Научные сообщения ГМВ. – М., 2002. – Вып. 25. – С. 116–127.
27. Соколов Н. Очерки по истории украшения тканей. – М.; Л., 1934.
28. Сокровища прикладного искусства Ирана и Турции XVI–XVII вв. – М., 1979.
29. Стоянович Д. Сербское шитье XIV–XIX вв. – М., 1973.
30. Текстильное искусство сефевидского Ирана / Авт.-сост. Р. Поликарпова. – М., 1980.
31. Шукуров Ш. Искусство Ирана. – М., 1989.
32. Щукин П. Персидские вещи шукинского собрания. – М., 1907.
33. Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея / Авт.-сост. Т. Манушина. – М., 1983.
34. Чепурина П. Орнаментальное шитье Крыма. – М.; Л., 1938.

35. **Эвлия Челеби.** Земли Закавказья и сопредельных областей Малой Азии и Ирана // Книга путешествия / Памятники литературы народов Востока. – М.: Академия наук СССР, 1983. – Вып. 3
36. **Akurgal E.** Les tresors de Turquie / E. Akurgal, C. Mango, R. Ettinghausen. – Geneve, 1966.
37. **Akurgal E.** L'art en Turquie. – Fribourg, 1981.
38. **Apak M. Osmanlı dönemi Kadın Giyimleri /** M. Apak, F. Gündüz, F. Eray. – Ankara, 1997.
39. **Arseven G.** L'Art Turc depuis son origine jusqu'a nos jours. – Istanbul, 1939.
40. **Atasoy N.** Splendors of Ottoman Sultans. – Memphis, 1992.
41. **Atasoy N.** Osmanlı İpekli Kumaşları // Osmanlı Uygarlığı. – Ankara, 2002. – S. 760–787.
42. **Atasoy N.** İpek. Imperial Ottoman Silks and Velvets / N. Atasoy, W. Denny, L. Mackie, H. Tezcan. – London, 2001.
43. **Baker P.** Islamic Textiles. – London, 1995.
44. **Barişta H.** Techniques from Turkish Embroidery. – Ankara, 1997.
45. **Barişta H.** Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri. – Ankara, 1999.
46. **Biniok I.** Osmanische Stoffe und Kostüme // Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. – Frankfurt am Main; Essen, 1985. – B. 2. – S. 240–256.
47. **Birol I.** Türk Tezyîni Sanatlarında Motifler = Motifs in Turkish Decorative Arts / I. Birol, Ç. Derman. – Istanbul, 2005.
48. Brief Guide to Turkish Woven Fabrics. – London, 1950.
49. Contribution à l'iconographie de la Turquie et de la Perse XV–XIX siècles // Ars Islamica. – 1936. – Vol. 3. – P. 7–22.
50. Costumes Historiques des femmes turques. – Istanbul, 1986.
51. **Denny W.** Ottoman Turkish Textiles // TMJ. – 1972. – Vol. 3. – № 3 (dec.). – P. 55–66.
52. **Denny W.** Ottoman Textiles and urban Life // Warp and Weft of Islam. – Seattle, 1978. – P. 120–253.
53. **Denny W.** Textiles // Tulips, Arabesques and Turbans. Decorative Arts from Ottoman Empire. – London, 1982. – P. 121–144.
54. **Falke O. von.** Kunstgeschichte der Seidenweberei. – Berlin, 1921.
55. **Faroqhi S.** Textile Production in Rumeli and the arab provinces: geographical Distribution and Internal Trade (1560-1650) // Osmanlı araştırmaları = The Journal of Ottoman Studies. – Istanbul, 1980. – Vol. 1. – P. 61–83.
56. **Faroqhi S.** Towns and Townsmen of Ottoman Anatolia (1520–1650). – Cambridge, 1984.
57. **Folsach K. von.** Dating and Localising Islamic Textiles: some methods and problems // Weaving Treasures. Textiles from the World of Islam. – Copenhagen, 1993. – P. 65–92.
58. **Geijer A.** A History of Textile Art. – Stockholm, 1979.
59. **Gürsu N.** The Art of Turkish Weaving. – Istanbul, 1988.
60. **Inalcık H.** Capital Formation in the Ottoman Empire // The Ottoman Empire: Conquest, Organization and Economy. Collected studies / H. Inalcık. – London, 1978. – P. 97–140.
61. L'Islam dans les collections nationales. – Paris, 1977.
62. Die Karlsruher Türkenbeute. – München, 1991.
63. **Keblow Bernsted A.-M.** A few Characteristic Weaving Techniques used in Islamic Textiles. – Copenhagen, 1993. – P. 26–44.
64. **Krody S.** Flowers of Silk & Gold. Four centuries of Ottoman Embroidery. – Washington, 2000.
65. **Lecomte P.** Les Arts et métiers de la Turquie et de l'Orient. – Paris, 1902.
66. **Levey M.** The World of Ottoman Art. – London, 1975.
67. **Mackie L.** The Splendor of Turkish Weaving. – Washington, 1973.
68. **Mackie L.** A Turkish carpet with spots and stripes // TMJ. – 1976. – Vol. 4/ – № 3. – P. 5–20.
69. **Musée des Tissus de Lyon.** Guide des collection. – Lyon, 1997.
70. **Öz. T.** Turkish Textiles and Velvets. – Ankara, 1950.
71. **Racinet A. Turquie //** Le costume historique / A. Racinet. – Paris.
72. **Rajab J.** Some Towels and other Turkish Embroideries (Tareq Rajab Museum) // Arts of Asia. – 1984. – May/june. – P. 83–87.
73. **Ramazanoğlu G.** Turkish Embroidery. – New York, 1976.
74. **Rice T.** Islamic Art. – London, 1975.
75. **Scarce J.** Das Osmanisch-Türkische Kostüm // Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. – Frankfurt am Main; Essen. – 1985. – B. 2. – S. 221–226.
76. **Sözen M.** The Evolution of Turkish Art and Architecture. – Istanbul, 1987.
77. Tareq Rajab Museum. – Kuwait, 1997.
78. **Tezcan H.** The Topkapı Saray Museum. Costumes, Embroideries and other Textiles / H. Tezcan, S. Delibaş. – Boston, 1986. – P. 159–167.
79. Tkanina Turecka ze zborow Polskich. – Warszawa, 1983.
80. Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. – Frankfurt am Main; Essen. – 1985. – B. 2.
81. **Vanludheden K.** Schatten vit Turkiye. – Leiden, 1986.
82. **Woven Treasures.** Textiles from the World of Islam. – Copenhagen, 1993.

Содержание Contents

Предисловие

Foreword

5

Введение

Introduction

7

Формирование коллекции ГМВ

The formation of the State Museum of Oriental Art collection

9

История изучения турецкого художественного текстиля

The historiography of Ottoman textile

11

Атласные и бархатные шелка XVI–XVIII вв.

Satin and Velvet Fabrics of the 16th – 18th centuries

14

Вышивки и детали костюма XVIII – начала XX в.

Embroideries and Costume details of the 18th – early 20th centuries

20

Принципы атрибуции

The principles of attribution

22

Каталог

Catalogue

38

Глоссарий


Glossary

162

Список литературы

Bibliography

164



Maria Kullanda's work "Ottoman textiles of the 16th – early 20th centuries" is a *catalogue raisonné* of the Ottoman fabrics and embroideries kept at the State Museum of Oriental Art in Moscow. This quite representative collection includes 38 fabrics of the late 16th – 18th centuries, 19 embroideries and 9 elements of the traditional costume. The introduction outlines the museum collection as well as the traditional ways of ornamentation and history of appearance of some popular motifs. The author focuses on the principles of identification of Ottoman fabrics and embroideries. She also gives a sketch of historiography of Turkish textiles. The catalogue presents a complete description of every item including its technological characteristics and attribution.

Государственный музей Востока

М.В. Куланда
Художественный текстиль
Османской империи XVI – начала XX в.

Серия “Коллекции музея Востока”

Ответственный редактор серии
А.В. Седов

Редактор
Н.Н. Непомнящий

Корректор
С.В. Лапина

Издатель: Агентство “**МЕДИА-КОМПЛЕКС**”
Генеральный директор **А.В. Дебольская**
Тел.: (901) 539-90-72

Государственный
музей искусства
народов Востока
№ 56949

Подписано в печать 15.10.2007
Гарнитура “GaramondC”
Печать офсетная. Бумага офсетная. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии ООО “Вива-Стар”
107023, г. Москва, ул. Электрозаводская, д. 20, стр. 3



Работа М. Кулланда “Художественный текстиль Османской империи XVI – начала XX в.” представляет собой научный каталог коллекции турецких тканей османского времени, принадлежащей Государственному музею Востока (г. Москва). Это небольшое, но представительное собрание включает 38 тканей конца XVI – XVIII в., 19 вышивок и 9 элементов традиционного костюма. Основное внимание автор уделяет проблеме атрибуции, предлагая некоторые общие принципы датировки и локализации османских тканей и вышивок. Издание предваряет краткий очерк истории изучения турецкого текстиля. В каталожной части содержится полное описание каждой вещи, включающее, в частности, технологическую характеристику и обоснование атрибуции.