

Государственный музей Востока

Москва
2014

M. V. KULLANDA

**THE OTTOMAN
ARTISTIC CRAFTS
1550 – 1900**

М. В. Куланда

**ОСМАНСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
РЕМЕСЛО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XVI – XIX вв.**

Министерство культуры Российской Федерации
Государственный музей Востока

Рекомендовано к печати Ученым советом Государственного музея Востока

Ответственный редактор:
д. и. н. М. С. Мейер

Фотографии
Е. И. Желтов
Э. Т. Базилия

Дизайн макета
О. И. Бойко

Корректор
С.В. Лапина

М. В. Кулланда. Османское художественное ремесло второй половины XVI–XIX вв. : Эволюция производства как отражение перемен в жизни империи. — Москва : ГМВ, 2014. — 216 с. : ил.

Работа посвящена османскому художественному ремеслу и его эволюции на протяжении XVI–XIX вв. и представляет собой попытку понять, как процессы, происходившие в это время в ремесленном производстве, отразили те или иные черты жизни османского общества и происходившие в ней перемены. В качестве основных автором используются материальные источники — предметы турецкого декоративно-прикладного искусства османского времени, хранящиеся в музейных коллекциях, прежде всего в собрании Государственного музея Востока (Москва). Специальное внимание уделено проблеме атрибуции художественных изделий османского времени, традициям, нашедшим отражение в их оформлении, а также вопросам, связанным со степенью зависимости ремесленного производства от политики центральных властей и вкусов султанского двора. Для искусствоведов, историков, специалистов по культуре Востока.

ISBN 978-5-903417-38-3

ОГЛАВЛЕНИЕ

6	ВВЕДЕНИЕ
11	Источники
20	ГЛАВА I. ОРГАНИЗАЦИЯ РЕМЕСЛЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА В ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ
20	1. Формы организации производства
41	2. Ремесленное производство в свете социально-экономических и политических изменений конца XVII – XIX вв.
48	3. Источники сырья
56	ГЛАВА II. ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ ПРЕДМЕТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕМЕСЛА
57	1. «Османский стиль» и ремесленное производство имперского времени
85	2. Методы атрибуции
112	ГЛАВА III. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕМЕСЛО КАК ОТРАЖЕНИЕ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ И КУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ
112	1. Художественное ремесло в меняющихся исторических условиях
138	2. Придворное искусство и художественное ремесло
190	ГЛОССАРИЙ
196	УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
199	ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ
202	БИБЛИОГРАФИЯ
214	SUMMARY

Введение

Экономика никогда не бывает изолированной. Ее почва, ее пространство – это главным образом та почва и пространство, где поселяются и живут другие сущности – культурная, социальная, политическая, беспрестанно в экономику вмешивающиеся, дабы ей способствовать; либо с тем же успехом ей противостоять.

Фернан Бродель

Завершение Первой мировой войны ознаменовало окончательное падение Османской империи (1302–1922) – одного из своеобразнейших государственных образований Старого Света. Этому событию предшествовал длительный путь развития, включавший время становления и быстрого расширения территории, периоды стагнации и реформаторских усилий.

Предлагаемая работа посвящена особенностям развития османо-турецкого художественного ремесла второй половины XVI – конца XIX в. За эти столетия государство Османов пережило различные этапы эволюции в военной, экономической и политической областях, изменились его роль и степень влияния в мире.

Вид Стамбула с башни Галаты

Гравюра, кон. XIX в.



В исторической науке неоднократно предпринимались попытки проследить процессы, приведшие могущественную некогда державу к краху, и оценить ее социально-экономическое положение в последние столетия существования. В течение нескольких десятков лет долгий заключительный период османской истории в научной литературе противопоставлялся эпохе ее расцвета, начало которой традиционно связывают с правлением Мехмеда II Фатиха (1451–1481), а кульминацию – со временем Сулеймана Кануни (1520–1566). Если XVI в. стал периодом больших военных успехов и территориальных приобретений, укрепления центральной власти и экономического подъема, расцвета культуры и искусства, то за ним последовало столетие, красноречиво называемое в турецкой историографии *теваккуф деври* – «период остановки»¹ (кон. XVI – кон. XVII в.). Что касается XVIII–XIX вв., то эта эпоха часто оценивалась современниками и историками как время безусловного упадка державы.

Анализируя системный кризис, охвативший османское государство, современные исследователи отмечали, что в трудах специалистов по турецкой истории надолго утвердилось положение о застое и упадке империи в XVIII в. [см., например: Мейер, 1990, с. 4]. Неоднократно говорилось о падении производства, об изоляции империи, о поразившей ее уже в XVII в. внутренней стагнации и «потере связи с современными европейскими событиями» [Hüttepoth, 2006, p. 18]. С. Фароки замечает, что в 1960–1970 гг. было принято писать о маргинализации в XVIII в. османской торговли, ориентированной в основном на использование сухопутных караванных дорог. Считалось, что развитие морских путей через Атлантику и Индийский океан, уменьшившее значимость сухопутных караванных маршрутов,

¹ Подразумевается прежде всего «остановка» в завоеваниях и территориальных приобретениях, имевшая серьезные последствия для империи.



поставило империю на грань полного краха [Faroghi, 2006 (1), p. 4]. Очевидные факты военных неудач османской армии и отставание от Европы в области модернизации трактовались однозначно как признак нежизнеспособности когда-то могущественного государства. «Теория упадка, – пишет современный ученый, – пленила западных авторов. К сожалению, она оказалась пагубной для понимания ими Османской империи после XVI в. и интереса к ней» [Neumann, 2006, p. 44].

В последнее тридцатилетие многие туркологи обратили внимание на достаточную устойчивость различных имперских институтов, позволившую государству Османов просуществовать еще более трех веков после того, как проявились первые признаки его ослабления: «...Парадигма «османского упадка» стала объектом критики» [Neumann, 2006, p. 45]. Работы Х. Иналджика, С. Фароки, М. Чизакча, И. Ортайлы, М. С. Мейера, С. М. Иванова и других показали, что кризисные явления, наблюдавшиеся в состоянии Османской империи в период, последовавший за «золотым веком» Сулеймана Кануни, отражают более сложную ситуацию, чем это представлялось ранее.

История ремесла неотделима от истории страны. И глобальные процессы, влиявшие на развитие государства, неизбежно приводили к изменениям в ремесленном производстве, а эволюция ремесла становилась отражением социально-экономических и политических перемен в жизни османской державы. Именно специфика памятников декоративно-прикладного искусства, сохраняющихся в основном в музейных коллекциях, определяет проблематику и круг вопросов, рассматриваемых в настоящей работе.

Если, обратившись в 1940 г. к изучению ювелирного и керамического производств в Османской империи, В. С. Гарбузова замечала, что художественное ремесло является «ненаписанной главой» в истории турецкой культуры [Гарбузова, 1940, с. 313], то сейчас ситуация, безусловно, изменилась. В ряде работ по истории Турции были рассмотрены чрезвычайно важные для данной темы вопросы об изменениях, происходивших в социальном устройстве Османской державы и положении города, о реформаторской деятельности правящих кругов и ее результатах [Мейер, 1978; 1985; 1990 (2); Витол, 1987; Иванов С., 1991; Шеремет, 1986; Inalcik, 1973, 1978; Houry, 2006 и др.].

На сегодняшний день существует и широкий круг научной литературы по проблемам, непосредственно связанным с историей османского художественного ремесла XVI–XIX вв. С разных точек зрения изучены вопросы существования ремесла в системе города, организации ремесленного производства, большое количество изданий посвящено рассмотрению отдельных видов османского прикладного искусства². Между тем справедливо замечено, что, хотя XVII–XIX вв. уже не являются «черной дырой» в истории османской культуры, этот период по-прежнему меньше привлекает внимание ученых, чем предыдущий [Faroghi, 2006 (3), p. 14–15]. Кроме того, следует признать, что некоторые темы, косвенно затрагивающиеся во многих работах, не стали предметом подробного исследования применительно к разным видам и типам ремесленной продукции. Это относится к проблемам атрибуции; к вопросам о степени творческой свободы ремесленника и существовании разных составляющих в массиве османского художественного ремесла; к проблемам отражения в оформлении изделий прикладного искусства мировоззрения различных слоев населения. История организации ремесленного производства в Османской империи изучена неравномерно, и до сих пор не было сделано попытки структурировать накопленные сведения о том, как соотносились разные ее формы, насколько замкнутые образования представляли собой придворные мастерские и существовали ли некоторые точки пересечения дворцового и кустарного производств, а также городских цехов.

Научная литература последних десятилетий достаточно богата разноплановыми исследованиями по отдельным видам художественного ремесла. Однако не существует, как кажется, работы, в которой были бы обобщены и осмыслены сведения об османских ремесленных изделиях музейного значения

² Более подробно вопросы изучения организации производства и отдельных видов художественного ремесла рассматриваются в соответствующих разделах работы.

как о едином комплексе, обладающем характерными чертами и отражающем некоторые особенности развития османского государства и общества.

Изучение истории турецкого ремесла XVI–XIX вв., в том числе художественного (как и искусства в целом), шло в русле общеосманских исследований и долгое время подчинялось той же схеме развития – от расцвета, пришедшегося на эпоху Сулеймана Кануни, до застоя, упадка и деградации к концу периода. Вслед за османскими публицистами XVII–XVIII вв. искусствоведы и историки горевали о закате «золотого века», констатируя снижение мастерства ремесленников и упрощение техники изготовления произведений искусства.

Широко известно, что в ряде производств в определенные периоды (причем не только на заключительном этапе османской истории) в самом деле имело место ухудшение качества и/или уменьшение количества изделий, это подтверждается выводами научных работ, посвященных, например, изникской керамике или истории шелкоткачества. Однако благодаря исследованиям последних лет изменения, происходившие с течением времени в развитии различных видов ремесла, перестали казаться однолинейными и приобрели связь с реальной динамикой исторического процесса.

В данном случае, следуя этой тенденции, автор надеется не только проследить историю развития тех или иных отраслей производства (хотя накопление материала в этой области, безусловно, остается серьезной задачей), но и постараться взглянуть на художественное ремесло как на один из факторов, определявших общее состояние сложного организма Османской империи.

В свое время один из видных представителей французской школы «Анналов» Фернан Бродель, дав разделу своего фундаментального труда заголовок «Время мира» («Le Temps du Monde»), заметил: «Название, несомненно, красивое, хоть и обещает оно больше, чем я мог бы исполнить». Ни в коей мере не претендуя на сравнение со знаменитым историком, скажу, что автором в данной ситуации владеют схожие чувства – исполнить то, что заложено в названии работы, непросто – и потому, что тема эта практически неисчерпаема, и потому, что равномерно и глубоко изучить весь массив необходимых источников под силу, пожалуй, только коллективу специалистов. Поэтому предлагаемый текст должен стать попыткой не столько решить все возникающие вопросы, сколько наметить вариант подхода к ним.

Ремесленное производство в качестве одной из важнейших составляющих социально-экономической деятельности общества остается неотъемлемой частью городской жизни. С другой стороны, традиционное художественное ремесло – это еще и своего рода культурно-исторический феномен. Именно оно, благодаря его значимости в жизни османского государства, а также специфике техники исполнения и декора, становится важным свидетельством времени. Художественно выполненная вещь, таким образом, существует в двух ипостасях, сохраняя значение и как явление традиционного искусства, выражение вкусов и пристрастий, свойственных той или иной эпохе, и как материальное свидетельство уровня достижений османских ремесленников и своеобразия результатов их деятельности в конкретных меняющихся условиях.

Все это дает основания полагать, что использование, наряду с письменными документами, памятников материальной культуры как свидетельств по истории Османской империи позволит обратиться к некоторым вопросам, обычно остающимся вне внимания туркологов – историков и искусствоведов. Вопросы эти между тем тесно связаны с более широкой проблемой, касающейся положения в разные периоды городского производящего населения, эффективности и качества его труда, состава и сферы интересов господствующих кругов общества, в конечном счете – с проблемой уровня и характера упадка, постигшего державу Османов. Интерпретация данных, предоставляемых материальными источниками, может способствовать более полному освещению изменений, происходивших в различных областях османской жизни на протяжении трех веков, предшествовавших распаду империи.

Ремесло в соответствии с общепринятыми представлениями рассматривается автором как «мелкое ручное производство промышленных изделий, господствовавшее до появления крупной машинной индустрии (а затем частично сохранившееся наряду с ней)» [КРЭ, 2003, с. 1131], требующее определенных личных навыков и мастерства ремесленника. Вещи, о которых идет речь, хранятся в собраниях музеев, коллекционирующих произведения материальной культуры и искусства, и, помимо утилитарного назначения, обладают, как правило, и несомненной художественной ценностью. Поэтому вполне правомерным кажется использование наряду с наименованием «ремесло» определения «художественное ремесло». Не все исследователи приветствуют широкое применение термина «декоративно-прикладное искусство», говорящего и о функциональности, и о художественной ценности изделия, но вместе с тем уравнивающего сугубо бытовые вещи и, например, обрядовые, культовые предметы. Однако характер и назначение изучаемых памятников материальной культуры, одновременно являющихся утилитарными изделиями и произведениями искусства, позволяют отнести их именно к разряду «декоративно-прикладных». Таким образом, музейные вещи, о которых пойдет речь, с одинаковым основанием можно считать изделиями ремесленного производства, ибо способ их создания отвечает определению «ремесла», и предметами искусства. Соответственно применительно к ним в работе используются равнозначные (в данном случае) понятия: «ремесленные изделия», «предметы художественного «ремесла», «произведения декоративно-прикладного искусства». Мы не касаемся, таким образом, каллиграфии и миниатюры, входящих в понятие «изобразительное искусство», и переплетов рукописей, составляющих с ними единое целое как элемент оформления книги. Поскольку объектом данного исследования является традиционное ремесло, история начала создания в XIX в. первых мануфактур и крупных предприятий фабричного типа с европейскими машинами и оборудованием также осталась за рамками этой работы.

Итак, автор видит свою задачу в том, чтобы раскрыть особенности развития османско-турецкого ремесла второй половины XVI – конца XIX в., опираясь не только на письменные источники, но в основном на материальные свидетельства соответствующего времени.

Предполагается по возможности показать, как процессы, происходившие в ремесленном производстве в эпоху кризиса традиционного устройства государства, отразили те или иные характерные черты жизни османского общества, прежде всего городского населения, и возникавшие в ней перемены. Работа представляет собой попытку понять, в первую очередь на основе анализа предметов музейных собраний, какие исторические изменения и каким образом сказались на их производстве; какова была степень зависимости этого производства от политики центральных властей и вкусов султанского двора; и какие традиции нашли отражение в оформлении турецких ремесленных изделий османского времени.

Заявленная тема предполагает изучение разных видов традиционного ремесла на территории Османской империи. Очевидно, однако, что не все области этой огромной державы были в равной степени зависимы от султанской власти и вовлечены в орбиту единой социокультурной общности (подробнее об этом см. главу II), что сужает реальные границы исследования.

Пользуюсь случаем, чтобы сказать слова благодарности Михаилу Серафимовичу Мейеру – заботливому научному руководителю и бесценному советчику, а также коллегам из отдела Ближнего, Среднего Востока, Южной и Центральной Азии ГМВ

Источники

Источниковую базу работы составляют в первую очередь предметы материальной культуры, а именно традиционного турецкого ремесленного производства османского времени (преимущественно второй половины XVI–XIX вв.), хранящиеся в музейных коллекциях. Это прежде всего ткани, вышивки, керамика, оружие, а также ковры, изделия из дерева и металла.

Разнообразие «видового состава» привлекаемых материальных источников продиктовано необходимостью включить в сферу исследования все основные разновидности памятников турецкого ремесла османского времени. Это позволяет охватить более широкий круг проблем – как общеисторических, так и связанных с вопросами материальной культуры. Однако подобное расширение источниковой базы связано с менее углубленным изучением каждого отдельного вида ремесла. Чтобы избежать возможной поверхностности, предполагается, используя по мере необходимости все доступные музейные материалы, сосредоточить особое внимание на видах традиционного ремесленного производства, сохранившихся в наибольшем объеме. Речь идет, прежде всего, о художественных тканях и продукции керамических мастерских.

Говоря о самых «показательных для изучения материальной культуры восточных народов источниках», один из первых отечественных исследователей керамики Востока Э. К. Кверфельд отмечал: «...в этом аспекте хрупкая керамика и непрочная ткань оказываются более живучими, чем изделия из прочного и часто весьма ценного материала» [Кверфельд, 1947, с. 86]. Сравнительно большое количество подобных вещей, дошедших до наших дней, и их бытование еще в османское время в России и Европе свидетельствуют, несомненно, и о значимости этих видов ремесла для экономики Османской державы и ее международных связей. Кроме того, специального внимания требует «содержательная часть» оформления вещей, позволяющая проследить некоторые особенности мировоззрения населения империи, а также коснуться проблемы взаимовлияний в ремесле османской Турции и других стран. С этой точки зрения, помимо керамики и тканей, большое значение приобретает исследование оружия, в чьем украшении часто присутствуют надписи, клейма, зооморфные изображения. Именно исходя из всего вышеизложенного, наибольший акцент в данной работе был сделан на изучении художественного текстиля, расписной керамики и оружия.

Автором было обработано собрание османского ремесла Государственного музея Востока (ГМВ), ставшее основой и отправной точкой для данной работы. Помимо этого привлекались материалы других музеев, отечественных и зарубежных: часть из них удалось изучить в фондах, часть известна по публикациям.

Предметы турецкого прикладного искусства времен империи хранятся во многих музеях мира, прежде всего в самой Турции. Богатейшей сокровищницей артефактов, собранных со всего мира, является бывший султанский дворец Топкапы-сарай, с 1927 г. открытый для посещений. Кроме вещей, поступивших из Европы, Китая, Индии, Ирана, он знаменит огромной коллекцией произведений османских мастеров – тканей и вышивок (в том числе элементов костюма), ковров, ювелирных украшений и резных изделий из дерева, оружия и доспехов, приспособлений для письма, керамической утвари и изразцов, стекла и фарфора.

Основанный в Стамбуле 1914 г. Музей турецкого и исламского искусства обладает прекрасным собранием ковров, в том числе османского времени (XVI–XVIII вв.). В его коллекции есть также изделия из металла, фаянс, образцы стамбульского стекольного производства XIX в., инкрустированные деревянные предметы. Все, что касается вооружения, военного дела, истории армии, представлено в *Askeri müze* – Военном музее Стамбула (1959 г.). Среди его экспонатов – различные виды холодного и огнестрельного оружия, доспехи, флаги и штандарты, музыкальные инструменты военного оркестра, детали обмундирования и знаки отличия от XIV до XX вв. Один из крупнейших частных музеев Турции – музей Садберкханым, созданный семьей Коч и открывшийся в 1978 г. в одном из особняков на берегу Босфора. Этот

прекрасный этнографический музей владеет, в частности, разнообразной коллекцией турецкой художественной керамики XV – начала XX в.

Стамбул – крупнейший, но не единственный музейный центр страны. Этнографические музеи Анкары и Анталы, музеи Изника, Токата, Коньи, Бурсы, Чанаккале также хранят предметы турецкого художественного ремесла. Своеобразными экспонатами являются и архитектурные памятники османского времени, украшенные керамической плиткой и росписями.

Османская империя довольно рано стала объектом внимания европейцев. На протяжении нескольких веков она была не только источником серьезной военной угрозы для Запада, но и его непосредственным соседом и торговым партнером. Стараниями купцов, путешественников, дипломатов и военных во дворцах европейских правителей и в домах вельмож появились османские драгоценные ткани, оружие, керамика, ковры, ставшие позже основой музейных и частных коллекций. Парижский Лувр и Текстильный музей в Лионе, Музей исламского искусства в Берлине, музеи Варшавы и Кракова, Британский музей и Музей Виктории и Альберта в Лондоне, музеи Вены, Дрездена, Карлсруэ и Мюнхена – вот далеко не полный перечень европейских собраний предметов турецкого ремесла. Наконец, существенная часть Европы длительное время оставалась под властью султанов, поэтому музеи Румынии, Венгрии, Сербии, Боснии, Греции, Албании сохранили большое количество артефактов османского времени, в том числе текстиля, оружия и ковров.

Популярность османского искусства распространилась и за океан – прекрасной коллекцией османских тканей, вышивок и ковров располагает Текстильный музей Вашингтона, турецкие вещи хранятся в собраниях Нью-Йорка и Бостона. Активно пополняются фонды молодых ближневосточных музеев, – например, Тарека Раджаба в Кувейте и Мусульманского искусства в Катаре, где представлены оружие, изделия из дерева и металла, керамика и ткани османской эпохи. Турецкие исследователи признаются, что некоторые виды художественных изделий более полно и разнообразно представлены не в музеях Турции, а в собраниях за ее пределами. Это касается, например, изразцов и керамики XVI–XVII вв. [Öney, 2002, s. 729].

Публикации предметов османского прикладного искусства из музеев мира в каталогах, альбомах, путеводителях и прочих специальных изданиях позволили ознакомиться с материалами разных коллекций, в том числе и зарубежных, однако автор считает естественным сосредоточиться на характеристике некоторых отечественных собраний.

Благодаря традиционным разнообразным связям с Турцией многие российские музеи стали обладателями коллекций произведений турецкого прикладного искусства – от таких знаменитых и крупных, как коллекция Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге, до собраний малых городов России (например, Касимова или Аксая), включающих порой лишь несколько случайных вещей. Турецкие изделия, в том числе керамика и оружие XVIII–XIX вв., есть в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. Не очень большой, но представительной коллекцией обладает и Этнографический музей Санкт-Петербурга. В Азовском историко-археологическом музее-заповеднике особенный интерес вызывает собрание полуфаянсов османского времени.

Турецкая коллекция Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург) в течение XX в. была в определенной степени обработана [Миллер, (1); (2); (3); (4)]. Привлекая эрмитажные материалы, я не останавливаюсь специально на ее описании. Следует лишь отметить, что собрание османского прикладного искусства Государственного Эрмитажа очень богато, оно включает ткани и вышивки XVI–XIX вв., в том числе несколько церковных облачений – *стихарей* и *фелоней*, сшитых из турецких атласов и бархатов. Наличие в коллекции текстиля позднего времени позволяет судить о развитии этого искусства в последнее столетие существования Османской империи. Не менее значительно собрание керамики, состоящее как из изразцов, так и из утвари производства Изника, Кютахьи и Стамбула. Среди экспонатов турецкой коллекции Государственного Эрмитажа – ворсовые и безворсовые ковры, изделия из металла (в том числе из серебра и медного сплава *томпак*), огнестрельное и холодное оружие, защитное вооружение и некоторые другие вещи.

В настоящей работе наибольшее внимание уделено московским хранениям. В связи с этим предполагается охарактеризовать турецкие коллекции крупнейших музеев Москвы, чтобы оценить их значимость с точки зрения хронологического охвата, типологического разнообразия и художественного значения, то есть их репрезентативность как исторических источников.

Давние отношения с Турцией, присоединение к России тесно связанного с турецкими традициями Крыма, а позже – Закавказья, создали особую ситуацию для формирования именно турецких собраний Москвы. Среди столичных музеев Государственный исторический музей (ГИМ), Государственный музей-заповедник «Московский Кремль» (Оружейная палата) и Государственный музей искусства народов Востока (ГМВ) владеют значительными фондами турецких ремесленных изделий османского времени. Способы их пополнения в основном традиционны: это передачи от коллекционеров и поступления профильных собраний из других музеев, дарения и закупка экспонатов, экспедиционная деятельность. Общим источником поступлений после 1917 г. стала национализация имущества монастырей и храмов, в ходе которой новая власть передавала часть ценностей в музеи – напрямую или через Национальный музейный фонд (НМФ). Однако создаваться названные коллекции начинали в разное время и при разных обстоятельствах, что в большой степени определило их состав, во всяком случае на раннем этапе формирования. Старейшее из московских собраний произведений прикладного искусства принадлежит музею «Московский Кремль», и процесс его создания имел свою специфику, в связи с чем о путях формирования этой коллекции следует сказать особо.

В кремлевской сокровищнице с XIV в. хранились вещи, составлявшие личную казну великих князей, а потом и русских царей. Большое количество этих художественных ремесленных изделий создавалось руками русских мастеров, в том числе работавших непосредственно в кремлевских мастерских, однако уже в духовной грамоте Ивана Калиты среди ценностей казны называются вещи иностранного, в том числе восточного производства [Государственная Оружейная палата, 1958, с. 509]. При описании в русских посольских книгах встречи Камала (Кемаля) Феодорита – первого посла, прибывшего в 1514 г. «от салтан Селим хана», упоминаются «поминки»: «...и князь великий велел его встрети... да Сумароку и Алексею велел остатися у поминков у салтановых и у Камаловых» [РГАДА, ф. 89, оп. 1, д. 1, с. 15–15 об.]. Вручение «поминков», то есть подарков иностранных государей, передаваемых с посольствами, было обязательной частью дипломатического ритуала. Почти все турецкие послы и посланники, приезжавшие в Москву после Кемаля, также привозили с собой ценные дары – вещи, достойные считаться царскими подарками. Если русские дипломаты обязательно везли османским султанам особо ценившиеся турками драгоценные меха – соболя, лисы, песца, горностая, то в Москву посылали атласные и бархатные ткани, готовые текстильные изделия, оружие, парадное конское убранство [Фехнер, 1956, с. 97; 35, с. 9]. К сожалению, огромное количество вещей XVI в. и более раннего времени погибло при пожарах, было разграблено в Смутное время и в период польской интервенции 1610–1612 гг. Самые ранние посольские подарки, включающие турецкие вещи и зафиксированные в описи 1880-х гг., датируются XVII столетием (при этом среди привозов XVII в. есть экземпляры, выполненные в XVI в.). Сохранились записи, свидетельствующие о «дипломатическом» пути поступления многих турецких изделий: «пернат турецкий, поднесен царю Михаилу Федоровичу турецкого султана послом Фомой Кантакузином, 23 мая 1630 г. ...»; «булава турецкая XVIII в., прислана турецким султаном в 1793 г. Эта булава вместе с прочими подарками, поднесенными Императрице Екатерине II от имени Султана, по Высочайшему повелению 15 ноября 1793 г. доставлена в Оружейную палату...»; «сабля... прислана в дар от турецкого султана Селима III...» [Опись, 1885, ч. 4, кн. 3, №№ 5240, 5206, 5917].

Послы считали необходимым преподнести подарки и от себя лично. Помимо уже приведенной цитаты о «поминках салтановых и камаловых» об этом свидетельствуют и некоторые записи в описи Оружейной палаты: так, упоминавшийся «турецкого Мурат салтана посол Тома Кантакузин» не только передал поминки от своего государя, но и «челом ударил от себя буздуган оправлен золотом» [там же, № 5240], то есть преподнес палицу (от турецкого *bozdoğan*; совр. *bozdoğan*) от своего имени. Материалы посольских книг свидетельствуют о том,

что от себя он также вручил хрустальное зеркало, украшенное яхонтами и изумрудами, кисейное полотенце, шитое золотом, покрывало, шитое золотом и серебром [Смирнов, 1946, т. 2, с. 23]³.

Видимо, в более позднее время между правителями возникает обычай обмениваться подарками «по случаю»: например, парадный конский убор был прислан императрице Екатерине II султаном Абдулхамидом I (1774–1789) в связи с заключением Кючук-Кайнарджийского мира 1774 г., а по случаю заключения Ясского договора 1792 г. Селим III (1789–1807) преподнес русской государыне роскошную конскую упряжь, булаву и саблю [Государственная Оружейная палата 1958, № 250–253], ныне хранящиеся в Музее Кремля.

Помимо посольских даров, среди турецких вещей Оружейной палаты есть подношения московским царям от османских купцов, представителей православного духовенства на Востоке (в том числе от Константинопольского патриарха) и собственных государевых подданных. Это дорогое оружие [Опись, 1885, ч. 3, кн. 2, №№ 5061–5062; там же, ч. 5, кн. 4, № 6418; там же, ч. 4, кн. 3, № 5909 и т. д.], драгоценные шелковые ткани [Левинсон-Нечаева, 1954, с. 350]; художественный металл, изделия стамбульских ювелиров, многие из которых также сохранились в коллекции музея [Вишневская, 1980, № 179–181; 183–187 и др.].

Конечно, важным способом пополнения хранилища всегда оставалась торговля, причем торговыми делами занимались и сами султанские послы – не случайно в послании, переданном Селимом с Кемалем Феодоритом, содержится просьба оказать «сему прежереченному рабу» содействие в покупке товаров, которых в турецкой земле «мало обретається». «И ты б сему способствовал», – пишет султан русскому царю [РГАДА, 89, с. 16 (об.)]. Некоторые вещи, купленные для царевых нужд, упоминаются в перечне изделий, сохранившихся в собрании Оружейной палаты, в частности, – «булава яшмовая, турецкой работы, купленная в Рижском походе в 1656 г.» [Опись, 1885, ч. 4, кн. 3, № 5186]. Много закупалось предметов конского убранства: в документах XVII в. зафиксированы несколько сделок с купцами-греками из Стамбула, продавшими парадные чепраки для Конюшенной казны ценой от 50 до 300 рублей [Денисова, 1954, с. 278–279]. Интересна запись о державе и бармах царя Алексея Михайловича, изготовленных константинопольским ювелиром Иваном Юрьевым в 1662 г. и тогда же привезенных в Москву: Юрьеву за державу было уплачено «мягкой рухлядью» (т. е. ценными мехами) на сумму 7917 рублей [Государственная Оружейная палата, 1958, № 115]. Понятно, что здесь речь идет не просто о торговой операции, но о прямом заказе со стороны московского двора. Еще один путь, которым попадали вещи, в том числе турецкого производства, в будущие музейные фонды – отписка на царя имущества умерших без наследников или конфискация добра попавших в опалу вельмож. В описи Оружейной палаты часто встречаются пометы такого рода: «самопал турецкий, принадлежал Боярину и Оружейничему Князю Богдану Яковлевичу Бельскому...»; «Булава Боярина Князя Бориса Михайловича Лыкова, турецкой работы»; «принадлежал князю В. В. Голицыну»; «из имущества князя Ф.И. Мстиславского» [Опись, 1884–1885, ч. 5, кн. 4, №№ 6416, 5190; ч. 4, кн. 3, № 5193; ч. 3, кн. 2, № 4657].

Вплоть до конца XVII в. между Россией и Турцией официально сохранялся мир, омрачаемый набегами на южнорусские земли крымских ханов, связанных с османскими султанами родственными и вассальными отношениями. Но с 1678 г. две страны вступили в затяжную полосу войн. В списках поступлений начинают появляться записи, свидетельствующие о пополнении государственного хранилища трофейными вещами, прежде всего, конечно, оружием. Так, упоминается булава «из числа отбитых у турок в Архипелаге 20 августа 1773 г.», а о турецких саблях XVIII в. трабзонской работы сказано, что они «принадлежат к целому азиатскому трофею, состоящему из седла с прибором, трех ружей и двух пар пистолетов с принадлежностями...» [Опись, 1885, ч. 4, кн. 3, №№ 5220, 6003–6004].

В XIX–XX вв. кремлевское собрание начинает пополняться и вполне «музейным» способом: в него входят коллекции русских собирателей, первым из которых был царь Петр Алексеевич. По утверждению исследовате-

³ На самом деле Фома Кантакузин, хоть и выдавал себя за посла, послом не был, и не очень понятно, исходило ли что-либо из привезенного им от самого султана. К тому же, несмотря на то что обе стороны называли дары Фомы «челобитьем», московский двор эти «подарки» закупал, и часто из-за несогласия по поводу цены происходила ожесточенная торговля между «послом» и Посольским приказом, в ходе которой некоторые из них возвращались обратно [Мейер, Фаизов 2008, с. 142–143].

лей Оружейной палаты, Петр I «рьяно собирал оружие, при этом отнюдь не подбирал предметов по признаку старины, во имя сохранения памяти уходящего в предание образца; им всегда руководила практическая мысль извлечения пользы, и в собрании Петра мы видим образцы всех... систем» [Соболев, Ермолов, 1954, с. 389]. При обращении к все тем же описям конца XIX в. становится ясно, что в петровской коллекции была и турецкая часть, по крайней мере это касается огнестрельного оружия XVIII в. [Опись, 1886, ч. 5, кн. 4, № 6427, 6428], что неудивительно, учитывая историю взаимоотношений двух государств в этот период. Коллекция оружия Петра I, так же как и Петра II, Анны Иоанновны и Петра III, поступили в 1810 г. из Рюст-камеры, в которой хранились предметы вооружения из дворцов Москвы и Санкт-Петербурга. Все вещи этой коллекции датируются временем не позднее 1737 г. (дата составления этой описи Рюст-камеры). В разделах описи Оружейной палаты, посвященных оружию, множество описаний турецких вещей снабжено пометой «из Рюст-камеры» [Опись, 1885–1886, ч. 4, 5].

На этом, пожалуй, заканчивается описание тех путей формирования турецкой коллекции Оружейной палаты, условия для которых создались в силу специфического положения этого музея, ставшего наследником кремлевских хранилищ, путей, которые можно считать уникальными. Естественно тем не менее, что статус центрального и старейшего музея страны, расположенного в Московском Кремле, предполагал особое отношение к этому учреждению, давал (и дает) ему некоторые дополнительные возможности. Скажем, пополнение фондов за счет трофеев и частных собраний – способ вовсе не уникальный. В данном случае особенность ситуации заключается в том, что речь идет о ранних поступлениях и о царских коллекциях.

Конец XIX – начало XX в. – время возникновения еще двух московских музеев, ставших впоследствии обладателями коллекций турецкого прикладного искусства: в 1872 г. был основан, а в 1883 г. открыт для посетителей Исторический музей, а 1918 г. является датой рождения Государственного музея Востока (первоначально – *Ars Asiatica*, в 1925–1962 гг. – Государственный музей восточных культур)⁴. Частные собрания сыграли роль в появлении турецких вещей и в этих коллекциях. На раннем этапе своей истории два музея оказались тесно связаны между собой, в том числе и по способу формирования турецких собраний. Дело в том, что в 1905 г. озабоченный революционными событиями известный фабрикант и коллекционер предметов русского, западного и восточного искусства Петр Иванович Щукин (1853–1912) принимает окончательное решение передать свое огромное собрание Москве. Согласно дарственной, город получил владение на Малой Грузинской улице «со всеми на нем постройками, с... собранием русских и иностранных вещей, восточной коллекцией, картинной галереей...» [Демская, Семенова, 1993 с. 14]. Щукинский музей становится филиалом Исторического. Через пять лет после этого П. И. Щукин писал, что таким образом была «достигнута большая сохранность коллекций на будущие времена, причем не прекратилось постоянное пополнение оных» [Щукин, 1910, с. 3]. Именно в составе щукинского собрания в Исторический музей поступили одни из первых турецких вещей – в основном ткани, ковры, а также несколько предметов оружия [Восточные и европейские ткани, [с. 1]]; Гордеева, 1988, с. 110; Аствацатурян, 2002, с. 3]. Позже, когда был создан музей *Ars Asiatica*, не имевший сначала своего помещения и приютившийся в двух залах Исторического музея, часть коллекции П. И. Щукина была передана ему. Акт Музея Востока № 1 от 12 сентября 1919 г. гласит, что решение о передаче было принято Ученой Коллегией российского Исторического музея по предложению созданного 28 мая 1918 г. Всероссийского отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины. «Перечисленные в списке предметы, – говорится в документе, – отобраны по взаимном обсуждении и последовавшем о том соглашении...» [ГМВ, Архив сектора учета, 1918–1925, д. 1, л. 54]. В этом списке среди прочих восточных предметов значатся 11 турецких тканей, датированных XVII–XVIII вв. [там же, л. 55 (об.), 56]. В 1924 г. состоялась передача следующей части щукинской коллекции, также включающей турецкие ткани [ГМВ, Архив сектора Учета, 1918–1925, д. № 1, л. 94 (копия)]. Еще несколько тканей поступило из того же источника в

⁴ История ГМВ подробнейшим образом изложена в фундаментальном труде В.Е. Войтова [Войтов, 2003, 2006], посвященном созданию музея, формированию его коллекций, научной, собирательской и хранительской деятельности сотрудников.

1934 г. [ГМВ, Архив сектора учета, 1934, д. № 13, л. 18]. Так коллекция Петра Щукина стала основой для создания собраний предметов турецкого ремесла сразу двух музеев.

Разные условия, в которых возникли и развивались три музея, а также их разный «возраст» определили специфику каждой коллекции. Они различаются и количественно, и по уровню и характеру представленных экспонатов.

Собрание произведений декоративно-прикладного искусства Турции в Московском Кремле, которое начало складываться задолго до возникновения в стране каких бы то ни было представлений о музейной деятельности, содержит в наибольшем количестве экспонаты сравнительного раннего времени, XVI и XVII вв. Из приведенного выше описания путей, которыми шло создание турецкой коллекции Оружейной палаты, понятно, какого уровня изделия поступали в хранение этого будущего музея.

Конечно, из торговых привозов в собрание попадали разные вещи, в том числе изделия хорошего качества, но массового производства, такие, например, как турецкие клинки из булатной стали. Известно, что в Оружейной палате были специальные мастера, так называемые «сабельные придельщики», занимавшиеся монтировкой рукоятей и ножен к этим клинкам. Про турецкий булатный клинок («полосу») XVII в. в описи 1880-х гг. сказано: «В 1862 г. найдена в числе 125 ржавых полос, хранившихся в кладовых со времени пожара 1737 г.» [Опись, 1885, ч. 4, к. 3, № 6075]. По свидетельству сотрудников музея, неиспользованные восточные клинки «и по сей день хранятся в коллекции» [Кодрикова, 1996, с. 102]. Разного уровня было и трофейное оружие. Однако лицо турецкого собрания Московского Кремля определили изделия другого плана.

Посланцы иностранных государей дарили то, что традиционно считалось достойным и приличным в дипломатической практике и в наибольшей степени ценилось русскими царями. Подобные подарки должны были включать вещи очень высокого качества, «большой материальной ценности... модные для своего времени, отличающиеся новизной формы, декора и безупречные с точки зрения профессионального исполнения» [Кодрикова, 1996, с. 9]. Именно такие экспонаты составляют значительную часть собрания кремлевского музея. Многие из них не только прекрасно выполнены, но и просто очень дороги – в описаниях то и дело встречаются пояснения: «писчий прибор турецкий, золотой с камнями...»; «паперсть турецкая – набрана по кожаному ремню сплошь серебряным золоченым набором в виде плащиков с изумрудами»; «Сабля. Рукоять оправлена золотом, украшена обронною работою, а с лица сверх того алмазами и венисами в гнездах, ножны деревянные, обтянутые серебряной парчою»; «буздуган оправлен золотом резным... перье хрустальное... в верхнем и нижнем конце девяносто искорок яхонтовых червчатых и лаловых в гнездах, да двадцать искорок изумрудных в гнездах же» [Опись, 1884–1885, ч.2, к. 3; ч. 4, к. 3]. Высоким качеством исполнения и ценностью отличались, конечно, и подарки царям от собственных подданных, да и из выморочного имущества в царскую казну поступало лучшее. Таким образом, в фондах кремлевского музея образовалась значительная группа предметов турецкого производства XVI–XVIII вв. и отчасти XIX в. высокого уровня и стоимости, прежде всего парадное конское убранство, драгоценные ткани, защитное вооружение и холодное оружие, а также художественные предметы из камней и металла, ювелирные изделия. Многие из них изготовлены в дворцовых мастерских, а некоторые просто уникальны, так как выполнялись по специальному заказу. Это обстоятельство задало и некоторую «планку» для последующей политики комплектования коллекции, куда отбирались вещи высокой художественной ценности. Тот факт, что собрание Оружейной палаты формировалось в течение нескольких веков и достаточно большая часть поступлений документирована, придает особую значимость этой коллекции. Она является свидетельством уровня развития ремесленного производства в Турции османского времени и в то же время одним из источников по истории русско-турецких отношений.

Османские собрания Исторического музея и Музея Востока охватывают примерно тот же временной период: от второй половины XVI до конца XIX в. Виды ремесленных изделий, представленные в этих коллекциях и в коллекции Кремля, тоже в большой степени совпадают. Так, ГИМ является обладателем собрания турецкого оружия и защитного вооружения в основном XVI–XIX вв.; конского убранства XVIII в., в числе которого седла, стремена, упряжь; тканей XVI–XVII вв.; ковров XVI–XVIII вв., ювелирных изделий XVIII–XIX вв. Тем не менее в составе этих собраний есть и существенные различия.

В Историческом музее в меньшей степени представлены ранние и «парадные» вещи. Описывая турецкие седла, хранящиеся в ГИМ, Э. Г. Аствацатурян замечает, что по сравнению с седлами из Оружейной палаты они «значительно более скромные» [Аствацатурян, 2002, с. 307]. Исключительное положение кремлевского хранения обусловило и наличие в его составе некоторых типов вещей, отсутствующих в других музеях Москвы: например, драгоценных тканей с христианской символикой из стамбульских мастерских [Вишневская, 1996]. Турецкие ткани Музея Кремля отличаются и технологическим разнообразием: так, в собрании есть очень ценные атласы типа *seraser* (из таких тканей шилась одежда турецких султанов). В то же время в собрание Исторического музея входит одна из крупнейших в нашей стране коллекций турецкого оружия, в составе которой не только продукция провинциальных мастерских, не представленная в Оружейной палате, но и некоторые виды вооружения, полностью в ней отсутствующие, например, османские ятаганы XVIII–XIX вв. Ятаганы этого времени есть и в Музее Востока, причем, несмотря на то что его коллекция оружия невелика, в ней хранятся интересные экспонаты, дополняющие представления об этой отрасли художественного ремесла. Собрания турецких тканей Исторического музея и Музея Востока начинались, как уже говорилось, с коллекции П. И. Щукина, поэтому в них много однотипных и даже аналогичных вещей, однако в последующие годы они пополнялись независимо друг от друга. В сочетании с тканями из Оружейной палаты эти собрания дают довольно полную картину развития текстильного производства в Турции XVI–XVIII вв.

Продукция знаменитых фаянсовых мастерских Изника, видимо, не входила в число посольских даров в XVI–XVII вв., и она отсутствует в собрании Музея Кремля. Нет керамических изделий и в Историческом музее, тогда как Музей Востока, благодаря в основном поступлениям из Строгановского училища, располагает хорошей коллекцией изникской фаянсовой утвари. Кроме того, в его собрании есть и образцы позднего периода развития керамического ремесла в Османской империи – сосуд предположительно из Кютахьи, керамика XIX в. из Стамбула и кувшин, изготовленный в Чанакале.

Итак, три центральных музея Москвы, в чьи собрания входят, в частности, произведения восточного искусства, обладают довольно существенными фондами османского художественного ремесла XVI–XIX вв. В сочетании они представляют собой целые комплексы вещей, позволяющие судить об эволюции ремесленного производства Турции в означенный период.

В коллекциях представлены различные виды продукции турецких мастерских, в том числе те, которыми славились именно османские ремесленники: ткани, вышивки, ковры, конское убранство, защитное и холодное оружие, керамика. Кроме этого художественный металл, ювелирные изделия, огнестрельное оружие. Внутри видов предметы различаются по типам: ткани и ковры разной технологии производства; разновидности холодного оружия – сабли, ятаганы, кинжалы; керамическая утварь и изразцы и т. д. Среди экспонатов имеются вещи как массового производства, так и уникальные произведения искусства; изделия, созданные как в столичных дворцовых, так и в провинциальных мастерских. Таким образом, материал демонстрирует широкий хронологический охват и полное видовое и типологическое разнообразие, что позволяет считать его серьезной источниковой базой для изучения османского ремесла XVI–XIX вв.

Коллекция Музея Востока невелика и не содержит уникальных экспонатов, а также дорогих в материальном отношении вещей (из золота, с драгоценными камнями), подобных находящимся в собрании Оружейной палаты Московского Кремля. Тем не менее она представляет большой интерес для исследователя: ее состав разнообразен, она включает экземпляры, датирующиеся достаточно ранним временем – серединой XVI в. Среди экспонатов собрания есть вещи из известных центров турецкого ремесла – Изника, Стамбула, Бурсы – и наряду с ними – изделия, произведенные, видимо, на окраинах империи. Лучшие образцы коллекции демонстрируют высокий уровень развития османского ремесленного производства⁵.

Необходимо отметить также, что в Москве хранятся и менее разнообразные, но тоже заслуживающие внимания собрания турецких вещей, например изникской утвари в Государственном музее керамики (Куусово).

⁵ Подробно о путях формирования, составе и уровне обработанности турецких коллекций ГММК, ГМВ и ГИМ см.: [Кулланда, 2006].

Широкий круг письменных памятников XVI–XIX вв. стал основой для получившего развитие преимущественно в последние несколько десятилетий изучения особенностей системы организации ремесленного производства в Османской империи этого времени. Важное место среди них занимают документальные источники – *футуветнаме* (руководства, разъясняющие цеховые традиции и принципы регулирования отношений между членами цеха); кодексы цеховых организаций; кадийские реестры, содержащие изложение споров и жалоб ремесленников и вынесенных по ним судебных решений; законники, законодательные акты, устанавливающие цены на изделия и сырье и правила открытия новых мастерских. Часть из них была издана в разные годы, в том числе на русском языке [Тверитинова, 1969]. В более поздних публикациях приводится, как правило, факсимиле текста. Израильский ученый А. Коэн опубликовал в приложении к своей книге 19 *сиджилов* (кадийские реестры) иерусалимского суда конца XVI–XVIII вв., касающихся ремесленных цехов [Cohen, 2001]. Сравнительно недавно в качестве источников по истории организации ремесла в Османской империи были введены в научный оборот *фетва меджмуалары* – сборники фетв XVI–XVIII вв., состоящих из вопросов на разные темы, заданных *шейх-уль-исламу*, и его ответов [Özcan, 2003]. Исключительную значимость для изучения работы мастерских имеют *нарх дефтерлери* – реестры, фиксировавшие в разные периоды цены на их продукцию. Один из таких документов, датированный 1640 г., был издан турецким исследователем Й. Юджелем [Yücel, 1992]. Среди законодательных актов XVIII в., опубликованных С. Албайраком к 700-летию османской династии и посвященным самым разным сторонам социальной жизни империи, есть указы, касающиеся деятельности стамбульских ремесленников и бытования их изделий [Albayrak, 2000]. Многие документы приводятся частично и цитируются в работах турецких и зарубежных авторов [Inalcik, 1973, 1978; Atasoy, Denny etc., 2001; Atasoy, 2002; Гордлевский, 1960 (2); Тодоров, 1976 и т. д.]. Сохранилась серия реестров, позволяющих в какой-то степени понять статус дворцовых ремесленников и их положение в придворной иерархии. Это *эхли дефтерлери* – списки дворцовых мастеров, *нафака дефтерлери* – реестры заработной платы государственных служащих; *ин'ам дефтерлери* – ежемесячные реестры дворцовых расходов, в том числе на оплату труда мастеров. *Хедие дефтерлери* включали перечни подарков, подносившихся султану придворными ремесленниками и раздаваемых самим султаном⁶ [Tezcan, 1986; Буниятов, 1999; Rogers, Ward, 1988; Atasoy, Denny etc., 2001; Atasoy, 2002 и т. д.].

Очевидно, что документальным источникам присущи определенные особенности, которые приходится учитывать при их интерпретации. Будучи беспристрастным и неэмоциональным свидетельством эпохи, они тем не менее не всегда отражают реальное положение вещей. С этой точки зрения внутри данной группы источников можно выделить разные виды документов. Так, *футуветнаме* рисуют преимущественно идеальную картину цеховой жизни, уделяя много внимания этическим вопросам, нормам поведения, традициям *футуввы* и обрядам. По всей видимости, все они составлены на основе «Великой *футуветнаме*» (*Fütüwwetnâme-i kebir*) Саида Мехмеда бин Саида Алааддина ал-Хусейни ар-Радави 1524 г. При этом шиитский характер оригинала в цеховых *футуветнаме* уже не проявлялся – на первый план в османском государстве все больше выходил суннизм [Encyclopaedia of Islam, 2003, *Futuwwa*].

Фетвы *шейх-уль-ислама*, а еще в большей степени – *кадийские* реестры, описывают конкретные конфликтные ситуации и судебные дела, что дает представление о реальной конкуренции, внутрицеховых отношениях и контактах ремесленных организаций с внешним миром. При работе с законодательными источниками особую ценность в данном случае приобретают косвенные данные, свидетельствующие, в частности, о ситуации в дворцовых мастерских, о стремлении государства регламентировать ремесленную сферу и подлинном положении вещей в этой области.

Так, *нарх (эс'ар) дефтери* 1640 г. представляет собой сухой перечень цен, установленных на разные группы товаров – продовольствие, сырье, промышленную продукцию (оружие, изделия седельников, палатки, ткани, керамику). Тем не менее из этого реестра можно почерпнуть сведения не только о стоимости товаров, но и о разнообразии изделий определенного вида (например, в нем перечисляются различные типы тканей и керамики),

⁶ Строго говоря, подарки султана скорее были имуществом, дававшимся в займы или переданным на хранение. Собственником оставался глава государства, и по смерти получателя в инвентарях появлялась запись о возвращении «подарков» во дворец [Atasoy & Raby, 1989, p. 31].

а также о том, из каких регионов те или иные вещи поступают в Стамбул. Дворцовые документы, содержащие списки мастеров, их имена и размер их заработной платы, а также списки подарков, дают возможность установить, кроме того, способы комплектования придворных мастерских, их специализацию и этнический состав.

Ценные сведения как об организации производства, так и о технике изготовления, оформлении и использовании ремесленных изделий содержат и нарративные источники. Особое место среди них занимает «Сеяхатнаме», сочинение Эвлии Челеби (1611 – ок. 1682), оставившего самые подробные свидетельства о ремесленном производстве Стамбула XVII в. и интересные наблюдения о жизни и деятельности населения различных регионов Османской империи [Evliya Çelebi, 2003; Челеби, 1983]. Этот ценнейший источник уже давно является объектом пристального внимания ученых, в том числе занимающихся историей города и городского ремесла [см., например: Гарбузова, 1940; Гудиашвили, 1975; Аджян, Зулалян, 1979; Мейер, 1991]. Несмотря на неоднократно отмечавшуюся исследователями склонность турецкого путешественника и писателя к преувеличениям и приукрашиванию действительности, его произведение остается одним из значительных источников по османской истории XVII в. В связи с темой работы наибольший интерес представляет первый том знаменитой «Книги путешествий», посвященный торгово-ремесленной жизни Стамбула.

Изданное болгарским исследователем Надеждой Сяровой сочинение генуэзца Джованни Антонио Менавино «Пять книг о праве, религии и жизни в Турции» (1518) охватывает время, предшествующее рассматриваемому нами периоду, однако приводимые им факты о количественном составе, иерархии, заработной плате ремесленников в дворцовых мастерских позволяют лучше понять принцип устройства этих организаций, о которых до сих пор известно не так уж много. Особую ценность этому источнику придает тот факт, что автор, попавший в плен к туркам, много лет состоял на службе при османском дворе [Сярова, 2004].

Отдельную группу составляют *рисале* – знаменитый трактат Кочи-бея Гёмюрджинского [Смирнов, 1873; Тверитинова, 1953], созданный в период правления султанов Мурада IV (1623–1640) и Ибрагима I (1640–1648), а также изданное Й. Юджелем сочинение неизвестного автора начала XVII в. «Китаб-и мюстетаб» [Yücel, 1974]. Как и Кочи-бей, его предшественник рисует картину упадка османской державы в разных областях жизни. По мнению Й. Юджеля, манера изложения показывает, что автор был человеком, близким ко двору. Из его книги можно почерпнуть некоторые сведения о придворных мастерах *эхл-и хиреф* и об общем положении в государстве, как его представлял себе автор.

Большое значение для изучаемой темы имеют письма и записки иностранных путешественников, ученых и дипломатов, особенно многочисленные для периода XVIII–XIX вв. Среди всего многообразия источников этого типа можно выделить работу А. Кастеллана, побывавшего в Стамбуле в 1796 г., особенно 3-й и 6-й тома его сочинения, посвященные османскому двору и костюмам, искусствам и ремеслам [Castellan, 1812]. Любопытные сведения можно почерпнуть из писем жены британского посла в Стамбуле леди Мери Уортли Монтегю 1717–1718 гг. [Embassy to Constantinople, 1988]. Записки русского военного агента, географа и геодезиста М. П. Вронченко содержат, в частности, наблюдения о разработке полезных ископаемых в Малой Азии, о положении ремесленников, об изготовлении и бытовании некоторых изделий [Вронченко, 1839]. П. А. Стенин в своем «историко-географическом и этнографическом обозрении Левантского мира» помимо географических особенностей, административно-территориального деления, национального состава населения и прочих сторон жизни Османской империи останавливает свое внимание на описании деталей костюма, оружия и видов занятий граждан Анатолии и Румелии [Стенин, 1892]. Особый интерес представляет работа П. Леконта [Lecomte, 1902], сделавшего довольно подробное описание состояния традиционных турецких ремесел в современную ему эпоху. Его книга была издана в самом начале XX в., но несомненно, что изложенные в ней факты имеют значение для изучения турецкого ремесленного производства и более раннего периода.

Так как перечисленные источники интересуют автора в связи с конкретной узкой тематикой и используются не в полном объеме, в данном разделе не дается их подробного критического анализа. Вопрос достоверности изложенных в них сведений решается в тексте отдельно в каждом конкретном случае. В целом письменные памятники являются хотя и не основной, но естественной и необходимой частью источниковой базы этой работы.

Глава I

Организация ремесленного производства в Османской империи

1. Формы организации производства

Приступая к изучению продукции турецких ремесленных мастерских османского времени, немаловажно уяснить, каким образом она создавалась и какова была структура этого производства. Письменные источники позволяют определить общую картину организации османского ремесла как сочетание городских цехов, дворцовых мастерских и мастерских, ориентированных на выполнение государственных заказов, а также кустарного производства и домашнего ремесла. К концу XVI в. эта система уже полностью сложилась. Несмотря на серьезно обострившиеся в это время политические и социально-экономические проблемы, в целом она сохранилась и с некоторыми изменениями продолжала функционировать в последующие столетия. Вещи из коллекций художественных музеев, являющиеся объектом настоящего исследования, – это изделия различных типов и уровня исполнения, и создавались они в разных условиях.

Базар в Стамбуле (по: *M. Jouannin et J.v. Gaver. «Turquie». Paris, 1840, p. 451*)



Естественными центрами развития ремесла были города, особенно крупные, среди которых выделялась столица – Стамбул, а основой их хозяйственной жизни стали цехи (*эснафы*) – профессиональные союзы, объединявшие большую часть трудящегося городского населения. Особый интерес как форма организации ремесленного производства представляют дворцовые мастерские, ибо именно в них изготавлилась большая часть художественно оформленных и самых дорогих вещей, произведений, рассчитанных на взыскательный вкус падишаха и его придворных, а также на экспорт. Наконец, описание всей системы было бы неполным без упоминания о домашнем ремесле, связанном с бытовыми и обрядовыми потребностями населения, и его отношения с рынком.

Цехи

Эснаф (*esnaf* – мн. ч. от арабского *sinf* – «род [занятий]») был важнейшей организацией в системе османского государства, и естественно, что многие историки так или иначе затрагивали в своих исследованиях проблемы, связанные с этим институтом.

Одной из первых в ряду таких проблем стоит вопрос о происхождении османского цеха, получивший отражение в работах В. А. Гордлевского, Л. Масиньона, Н. Тодорова, Б. Луиса, Н. А. Иванова, И. Липидус, турецких историков А. Гёльпынарлы, Х. Иналджика и других, но он как тематически, так и хронологически выходит за рамки заявленной темы, поэтому останавливаться на нем специально представляется нецелесообразным. Заметим лишь, что на сегодняшний день большинство ученых, констатируя преемственность между формами организации ремесла в византийском и раннеосманском городах и влияние арабо-мусульманского цеха, считает сложившуюся в Турции цеховую систему специфически османским явлением, создававшимся одновременно с процессом становления государства. Несмотря на то что в ряде регионов корпорации ремесленников и торговцев существовали и до турецкого завоевания [Иванов Н., 1990, с. 187; Абрамян, 1971, с. 146], они не являются прямыми предшественниками османского цеха, ибо «измененная и в значительной степени новая совокупность общественно-экономических условий после создания Османской империи придает иной облик как привнесенным, так и ранее существовавшим институтам» [Тодоров, 1976, с. 116; см. также: Faroqhi, 2011, s. 24].

Тема организации цеха в городах Османской империи в целом не вызывает принципиальных споров и разногласий среди исследователей: очевидно, что существовали общие принципы его устройства, имеющие некоторые отличия на окраинах империи, в частности в арабских провинциях. Понятно также, что со временем ситуация внутри цеха несколько менялась, в том числе это относится к роли и функциям должностных лиц и порядку получения административных должностей. Разница в подходе к теме цеха проявляется, скорее, в оценке сущности этого института и его роли в османском государстве, но этот вопрос будет затронут ниже.

Цеховые организации существовали на всей территории Османской империи и активно создавались на вновь завоеванных землях. Строго говоря, общества цехового типа в османское время включали не только ремесленников, но и представителей самых разных профессий, занятых как в аграрном секторе, так и в сфере услуг. Эвлия Челеби перечисляет среди них цехи виноградарей, зеленщиков, *каикчи* (перевозчиков на *каиках*), а также *зурначей* и барабанщиков, *муэдзинов* и даже нищих [Evliya Çelebi, 2003, s. 486, 490, 509, 625, 480, 484], но в данном случае нас интересует устройство корпораций горожан, занимавшихся производством ремесленных изделий.

В центральных районах империи и на Балканах цехи именовались *эснафами* (*еснафь* у румын, болгар, албанцев и сербов). На востоке Малой Азии этот термин постепенно вытеснил традиционное местное название *хемкари* (*амкар*), в арабо-османских же источниках торгово-ремесленный цех носит название *таифа хирафийя* (цеховая община), а иногда просто *таифа* (община) или *хирфа* (гильдия) [Иванов Н., 1990, с. 185; Cohen, 2001 p. 207]. Слово *таифе* употребляется и в турецких документах, например, в *фетве шейх-уль-ислама* Ментешезаде Абдуррахим-эфенди (начало XVIII в.) [Özcan, 2003, s. 31 (Fetâvâ-yı Abdürrahim c. II, s. 107-108)].

Изначально тесно связанные с братством *ахи*, османские цехи сохранили устав, предписывающий соблюдение религиозно-нравственных норм поведения, и традиционную обрядовую сторону своей жизни. Эвлия Челеби каждый раз сообщает об имени *пира* – покровителя ремесленников той или иной профессии – и описывает цеховые праздники и правила посвящения в мастера. Тем не менее в рассматриваемый период основная роль цеха состояла в объединении представителей одной специальности для защиты своих прав и обеспечения процесса производства.

Комплектование городских цехов происходило «естественным путем». Секреты мастерства часто передавались от отца к сыну, как и право владения мастерской. Членство в цехе было почти необходимостью для человека, занимающегося ремеслом и рассчитывающего таким образом зарабатывать себе на жизнь, не только потому, что принадлежность к общине приветствовалась государством и обществом, но и потому, что цехи активно защищали себя от независимых производителей.

Организация производственной деятельности в *эснафах*, административное устройство и вопросы, связанные с внутрицеховой иерархией, на сегодняшний день достаточно хорошо изучены. Эти проблемы освещаются в статьях отечественных историков В. А. Гордлевского [Гордлевский, 1960 (1), с. 301–303; 1960 (2)], Д. А. Гудиашили [Гудиашили, 1975, с. 53–55], Н. А. Иванова [Иванов Н., 1990, с. 189–192], А. А. Аджяна и М. К. Зулаяна [Аджян, Зулаян, 1979, с. 188–9], В. П. Курылева [Курылев, 1975]. Тема организации цеховой жизни затрагивается также в монографии М. С. Мейера, посвященной османской экономической и социальной истории XVIII в. [Мейер, 1991], и в книге болгарского ученого Н. Тодорова [Тодоров, 1976], в известном труде Х. Иналджика [Inalcik, 1973], в книгах французского востоковеда Р. Мантрана [Mantran, 1962; 1984], в монографиях Ф. Итзеля и С. Фароки [Hitzel, 2007; Faroqhi, 2011]. И.М. Смилянская в своих работах, основанных на ближневосточных материалах, поднимает, в частности, вопросы функционирования османской администрации в провинциях, ее вмешательства в дела цеховых корпораций, устройства цеха в XVIII в. [Смилянская, 1979; 1984]. В разделе коллективного труда турецких историков, касающемся структуры османской экономики, М. Кютюкоглу приводит и сведения об устройстве торгово-ремесленного цеха, цеховых правилах и административном управлении [Kütükoğlu, 2001, p. 643–644]. Об особенностях существования цеха в «малых» городах на примере Иерусалима говорит А. Коэн [Cohen, 2001].

Самым высоким статусом в цехе обладал мастер (*уста* или *устад*), самым низким – ученик (*шакирд*, *чырак*, он же *аджир* или *гулям* в арабских источниках). В *фетвах* XVII–XVIII вв., затрагивающих проблему обучения ремеслу, при решении спорных вопросов, как правило, предлагается обратиться к обычаю. Из этих документов следует, что традиционно в процессе освоения специальности ученик состоял в услужении у мастера и не получал за это вознаграждения. Так, в *фетве* конца XVII в. рассматривается ситуация с мальчиком, отданным отцом, «неким Зейдом из горожан», в ученики кузнецу, где тот «во время обучения прислуживал... в работах, связанных с вышеупомянутым ремеслом в соответствии с обычаем», причем подчеркивается, что «в городе нет обычая, чтобы ученик получал от мастера плату». На вопрос, может ли Зейд получить нечто от кузнеца за службу сына, дается ответ: *olmaz* («не может») [Özcan, 2003, s. 32 (Fetâvâ-yi Ali Efendi, 21 Şubat 1674 – 26 Eylül 1686, Mart-Nisan 1692, с. II, s. 180)]. Таким образом, в процессе овладения мастерством ученик полностью зависел от хозяина. В. П. Курылев приводит слова, произносившиеся отцом сдающим мальчика мастеру: *eti senin, kemiği benim* («твое мясо, мои кости» – то есть ученик отдавался в беспрекословное подчинение) [Курылев 1975, с. 265]. Подмастерье (*калфа*, в арабских провинциях *аммаль* или *санайи*, в эрзурумских цехах – *варпетаджи*) – ремесленник, прошедший стадию ученичества. На некоторых образцах оружия вместо традиционной формулы «работал такой-то» или «мастер такой-то» указывается имя подмастерья. В коллекции Государственного Эрмитажа есть ятаган, на котором золотой насечкой выполнена надпись: «*калфа* Мустафа». Ю. А. Миллер предположил, что данный предмет являлся пробной работой этого подмастерья, своего рода *chef d'œuvre* [Миллер, 1953, с. 195]. В таком случае нужно считать, что именно *калфа* сдавал экзамен на право быть мастером и проходил обряд посвящения. Значит, вступая в цех, ремесленник в обязательном



«Сурнаме-и Хумаюн». 1558. Шествие цеха стекольщиков. Музей Топкапы (по: *Ottoman Civilization. Ed. H.Inalcık, G. Renda. Ankara 2004. – Vol. 2, p. 910*)

порядке последовательно проходил три ступени: ученик – подмастерье – мастер. По мнению В. П. Курылева, такая трактовка является результатом «механического переноса... европейских представлений» в турецкую цеховую организацию. Исходя из буквального перевода слова *калфа* (искаженное **خلیفه** *халифе* – «помогающий») и основываясь на этнографических данных, он считает подмастерье человеком, полностью овладевшим мастерством и прошедшим посвящение по окончании ученичества, но не имеющим средств и возможностей для открытия собственной мастерской. Такой ремесленник становился не полноправным хозяином *дюккана* (лавки-мастерской), а его помощником, в сущности, наемным работником, но в дополнительных испытаниях для подтверждения своего мастерства уже не нуждался [Курылев, 1975, с. 263–264]. У Эвлии Челеби, подробно описавшего обряд посвящения, речь идет именно об ученике, получающем звание мастера [Evlîya Çelebi, 2003, s. 455–56; Аджян, Зулалян. 1979, с. 184–5]. В. А. Гордлевский же, описывая цеховую организацию крымских татар, говорит о посвящении *калфы* [Гордлевский, 2005, с. 383–384]. Некоторые параллели организации ремесленного производства в Османской империи можно видеть в городском ремесле Средней Азии. Там, по наблюдениям этнографа Е. М. Пещеревой, сделанным в первой половине XX в., работники, не имеющие средств на заведение

собственной мастерской, нанимались к другим мастерам за определенную денежную плату или на правах компаньонов. Их называли *калфа* (*халфа*, *халифа*), в отличие от владельцев мастерских (*устокор*), но в разговоре и к тем и к другим обращались *усто-бобо*, буквально – «мастер-дед», «так как калфа мог быть только уже получивший посвящение в мастера» [Пещерева, 1959, с. 315]. Учитывая сходство во внутренней структуре османских и среднеазиатских ремесленных организаций и стойкость сохраняющихся в этой среде традиций, можно предположить, что статус подмастерья в Османской империи был таким же. Описанный же Ю.А. Миллером ятаган является, скорее всего, не пробной работой, а просто одним из подписных изделий.

Администрацию *эснафа* представляли несколько должностных лиц: *шейх* – высшая судебная инстанция, духовный глава цеха и руководитель общины, знаток традиций *футуввы* и религиозный авторитет. В арабских провинциях *шейх*, видимо, был и начальником производства, вникавшим во все вопросы, касающиеся ремесла [Иванов Н., 1990, с. 189; Cohen, 2001, p. 104]. В Малой Азии и на Балканах, особенно в период после XVI в., эту роль исполнял *кахья* или *кетхуда* – от персидских слов *кед* (семья) и *хюда* (глава) – «хозяин, управляющий». Термины *кетхуда* или *кахья* часто встречаются в османских документах с середины XV в., и на протяжении всей истории Османской империи они обозначали довольно большую группу лиц, выполнявших различные обязанности, связанные с административно-хозяйственной деятельностью. До XVII в. такой род занятий не способствовал их возвышению и интеграции во власть [Мейер, 1984, с. 38–40]. В компетенцию *кетхуды* ремесленного цеха входил контроль за качеством производимых изделий, регулирование отношений с государством, снабжение сырьем, распределение заказов, переговоры с другими *эснафами*, то есть он действительно осуществлял руководство цехом в сфере производственной деятельности. В сборнике *фетв шейх-уль-ислама Йенишехирли Абдуллах-эфенди* (первая четверть XVIII в.) содержится обращение некоего *кетхуды*, пытающегося выяснить, соответствует ли закону шариата смещение его с должности. Говоря, что он был избран по всеобщему согласию, *кетхуда* поясняет, что в ходе своей деятельности «противостоял подделкам и обману, иногда выносил выговор или порицание» [Özcan, 2003, s. 28 (Behcetü'l-fetâvâ maa'n-nukûl- 7 Mayıs 1718 – 30 Eylül 1730)], то есть контролирование работы членов *эснафа* – одна из обязанностей этого должностного лица. В другой *фетве* отражается посредническая роль *кетхуды*, договаривавшегося о покупке товара – речь идет о его ответственности за действия недобросовестного поставщика [Özcan, 2003, s. 29 (Fetâvâ-yı Abdürrahim – 26 Haziran 1715–4 Aralık 1716, с. II, s. 343)]. Одной из важных задач *шейха* или *кетхуды* было установление цен. Как сказано в одном из иерусалимских документов о *шейхе* золотых и серебряных дел мастеров, он «рекомендует адекватную цену в соответствии с весом и сплавом, чтобы это не нанесло урона ни продавцу, ни покупателю» [Cohen, 2001, p. 104–105]. Качество произведенного продукта подвергалось проверке, и прежде всего со стороны цехового начальства. Например, глава цеха ювелиров в Иерусалиме ставил специальное клеймо (*дамгу*) на серебряные изделия, подтверждающее использование серебра определенного качества. Одно из дел 1624 г. в иерусалимском суде рассматривает жалобу сановника на главу цеха, поставившего клеймо чистого серебра на серебро значительно более низкого качества, из которого были сделаны заказанные им ножны. Анализ, проведенный другим мастером по настоянию судьи, показал правоту клиента, и виновный был смещен и подвергнут телесному наказанию [Cohen, 2001, p. 105–106]. Ю. А. Миллер отмечает существование клейм на серебряной отделке частей оружия из собрания Государственного Эрмитажа [Миллер, 1953, с. 199]. Надо заметить, однако, что в городах более крупных, чем Иерусалим, в частности в Стамбуле, клейма на серебряные изделия ставились централизованно в *дарпхане* (монетный двор) или специальных «пробирных домах» (*аяр эвлери*) (в Стамбуле существовал и отдельный цех пробиреров серебра [Evliya Çelebi, 2003, s. 547]). Особенно это должно было касаться серебра высокой 900-й пробы, клеймившегося *дамгой* в виде *тугры* правящего султана [см., например: Kuşoğlu, 1994, s. 93–98].

Ближайшим помощником *кетхуды* был *йигитбаши*, занимавшийся в основном внутренними делами цеха: улаживанием споров между мастерами, распределением сырья и т. п. Документы иерусалимского

суда показывают, что, возможно, в малых городах империи функция закупки и раздачи сырья, а также распределения прибыли концентрировалась в руках одного человека – главы цеха, в Иерусалиме называвшегося *шейхом*. Причем во всех протоколах в качестве основного принципа, которым он должен при этом руководствоваться, декларируется принцип «равенства». В реальности же его явно не соблюдали. Например, груз индиго, ввозившегося в город, распределялся между мастерами цеха красильщиков под руководством их *шейха* не поровну, а «в соответствии с их положением» [Cohen, 2001, p. 132].

В источниках, в том числе в «Сеяхатнаме» Э. Челеби, упоминаются и другие цеховые должности – *накибы* – возможно, помощники *шейха*, *ага* – старейшины, *чауши* – посыльные, исполнители решений глав администрации (Эвлия Челеби пишет, что за год до проведения *тефферрюча* – праздника цеха ювелиров, по султанскому приказу отправляются *чауши*, чтобы пригласить на торжество в Стамбул ювелиров со всей страны [Evliya Çelebi, 2003, s. 575]). Совет старейшин (*ихтиярлар*), состоявший из опытных мастеров, участвовал в установлении цен, сертификации мер и весов.

Внутренняя экономическая самостоятельность цеха подкреплялась существованием своего рода цеховой казны *сандык*, формировавшейся из вступительных взносов вновь принятых в мастера, штрафов и т. п. Деньги предназначались на нужды членов цеха, в частности: на оплату общих праздников, пособий больным и старикам, похорон. Мастера имели право пользоваться ссудой из казны для ведения своих дел [Гудиашвили, 1975, с. 56; Миллер, 1953, с. 99; Курылев, 1975, с. 262]. Размер вступительных взносов, составлявших значительную часть общественной кассы, становился дополнительным инструментом, позволявшим контролировать количество новых мастеров и не допускать роста их численности, что особенно ясно демонстрируют документы XVIII в. [Мейер, 1991, с. 113].

Одна из характерных черт развития ремесла в Османской империи – специализация отдельных районов и городов на производстве определенных изделий. Широко известны сообщения Эвлии Челеби об оружейниках Стамбула, Трабзона и Эрзурума, о стамбульских ювелирах, о шерстяных тканях *соф* из Ангоры, белых и голубых хлопчатобумажных тканях из Малатьи и розовой бязи из Мерзифона. Главными центрами изготовления шелковых атласов и бархатов в течение нескольких столетий оставались Бурса и Стамбул. Тем не менее уже в конце XVI в., а особенно в XVII в., появляются свидетельства о развитии текстильного производства в других городах на территории империи. Так, в 1575 г. *кади* Биледжика получает правительственный документ с предупреждением о недостаточной квалификации местных ткачей и об использовании ими сырья низкого качества. В 1630 г. представители бурсских ткачей вновь обращаются с протестом по поводу некачественного шелка из Биледжика, составляющего конкуренцию их собственной продукции – по-видимому, речь идет о бархатных тканях, основной специализации Бурсы [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 172]. Не только письменные документы, но и надписи на вещах доказывают существование развитого оружейного производства на Балканском полуострове, одним из центров которого являлся г. Сараево. Ушак славился своими коврами, Токат и Маниса – сафьяном [Kütükoğlu, 2001, p. 668]. Многочисленные документы XVI–XIX вв. свидетельствуют о специализации некоторых балканских городов – в частности, Филибе (Пловдив) и Ислимье (Сливен) на изготовлении *абы* – шерстяной ткани, использовавшейся для шитья одежды, в том числе армейской [Тодоров, 1976, 196–202]. Не менее известны были и керамические центры, прежде всего Изник и Кютахья.

Строгое разделение труда существовало между цехами – каждый из них изготовлял только определенный вид изделий, захватывая монополию в какой-либо узкой сфере деятельности. *Эснафы* включали представителей одной профессии и тщательно следили за тем, чтобы оставаться единственными производителями «своего» товара. В документах часто встречаются жалобы ремесленников на членов других цехов, занимающихся не предписанной им законом деятельностью. Так, в начале XVII в. в ответ на ходатайство производителей уксуса бакалейщикам, специализирующимся на изготовлении сиропа и халвы, было запрещено вторгаться в чужую отрасль – делать и продавать уксус [Kütükoğlu, 2001, p. 646].

В одном из султанских *ферманов* того же столетия мясникам Стамбула предписывается сдавать овечью шкуру кожевникам, жир – свечникам, а самим не заниматься несвойственными им ремеслами [Гудиашвили, 1975, с. 50].

Несколько родственных цехов могли объединяться в ассоциации – *бёлюки*. Уже во времена Эвлии Челеби очевидна очень узкая специализация *эснафов* внутри каждого *бёлюка*. Так, на несколько цехов делилась ассоциация кузнецов – один из них занимался только изготовлением подков, другой – гвоздей для подков, третий – гвоздей для других нужд [Гарбузова, 1940, с. 318–319].

В шествии стамбульских *эснафов* участвовали представители 1109 специальностей из 57 *бёлюков*. В оружейном деле существовало 36 самостоятельных профессий, в швейном – 19, в кожевенном – 35 [Мейер, 1991, с. 37–38]. Из описания Эвлии Челеби 1630-х гг. следует, что изготовители хлеба, лепешек, бубликов, *кадаифа* (сладкое блюдо из теста), пирожков представляли разные цехи [Evliya Çelebi, 2003, s. 490, 492], а султанский указ 1703 г. подтверждает, что производство каждого вида мучного изделия является особым ремеслом, организованным в самостоятельный *эснаф* [Аджян, Зулалян 1979, с. 170]. Красильщики (*бояджи*) нитей принадлежали к отдельным гильдиям не только в зависимости от цвета, но иногда и от оттенка, с которым они работали – так, разными видами красного занимались разные цехи [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 193].

Следует отметить, что подобная ситуация была характерна не только для таких крупных центров, как Стамбул, но и для малых городов Османской империи. Как отмечает А. Коэн, количество активно действующих цехов в Иерусалиме не превышало 100, а население этого города составляло совсем небольшой процент от населения столицы. Тем не менее изученные исследователем документы XVII–XVIII вв. из архива иерусалимского суда, касающиеся ремесленных цехов, свидетельствуют о высоком уровне разделения труда. Как и в Стамбуле, здесь существовал отдельный *эснаф* сабельщиков и кинжальщиков, специализировавшийся только на этих изделиях. Полное название цеха ткачей включало уточнение, подчеркивающее, что речь идет исключительно о производителях хлопчатобумажной ткани. Иерусалимские мастера, работавшие с красителем индиго, составляли особый цех, независимый от других красильщиков [Cohen, 2001, p. 124; 130].

Считается, что столь развитое разделение труда существовало лишь между *эснафами*, тогда как в рамках цеха или в каждой из небольших мастерских его не было: все занятые в производстве работники изготавливали однородную продукцию [Гудиашвили, 1975, с. 50]. Ю. М. Миллер, изучавший коллекцию турецкого холодного оружия Государственного Эрмитажа, отметил, что часто имена, помещенные в клеймах на клинках в обычной форме: «работал такой-то», не совпадают с именами, выполнявшимися вместе с именем владельца насечкой и инкрустацией на поверхности тех же клинков – иначе говоря, клинок создавался одним мастером, а его украшение и, наверное, монтаж – другим [Миллер, 1953, с. 199]. Видимо, оружие производили в одном цехе, а в другом занимались только его художественной отделкой. Такая практика, по крайней мере, существовала в крупных городах. В *канун-наме* Селима I о произведениях ювелиров говорится, в частности: «За работу в один дирхем изделия из литого золота и украшения на мече (курсив мой. – М.К.), за все, подобное этому, – пусть берется 1½ акче» [Книга законов, 1996, с. 72]. Из описаний Эвлии Челеби также со всей очевидностью следует, что украшение оружия золотой насечкой и драгоценными камнями было делом ювелиров, а не оружейников. Для демонстрации своей работы во время торжественного шествия своих мастеров они выбрали в том числе оружие. Цех ювелиров проходит, «украсив свои лавки, палатки и арбы ножами, кинжалами, драгоценными поясами, курильницами и сосудами для розовой воды, сбруей, саблями, палашами, булавами и другими не поддающимися описанию вещами...» [Evliya Çelebi, 2003, s. 576]. Не исключено, впрочем, что в мелких провинциальных мастерских работали иначе – или один мастер делал клинок и сам же украшал его в меру своих возможностей, или оформление брал на себя его напарник.

По сообщениям Эвлии Челеби, стамбульский *эснаф* сабельщиков располагал 305 *дюкканами*, где работали 1007 человек, а изготовителей инкрустированных перламутром ящичков и сундуков было 500 человек на 100 *дюкканов* [Evliya Çelebi, 2003, s. 560, 622], то есть, даже если эти сведения не абсолютно точны, в каждой мастерской трудилось не более 3–5 работников. По подсчетам М. С. Мейера, в среднем на одну лавку приходилось от одного до четырех ремесленников; производство, основанное на ручном труде, имело ярко выраженный мелкотоварный характер [Мейер, 1991, с. 37]. Сужение области деятельности, сокращение разновидностей продукции, выпускаемых каждым *эснафом*, давало в этих условиях возможность повысить производительность труда. В принципе ремесленники тесно связанных между собой цехов или одного цеха могли работать вместе, в одном помещении, объединившись для покупки орудий труда, но нет фактов, говорящих о том, что они использовали эту ситуацию для разделения трудового процесса на стадии, что могло бы ускорить производство [Faroqhi, 2006 (1), p. 341].

Существовало и определенное размежевание цехов по этноконфессиональному признаку. Принципиально *эснафы* не делились на мусульманские и немусульманские, ремесленники могли работать в смешанных цехах, и в этих случаях предусматривался особый порядок избрания цехового начальства: сначала *кетхуда* и *йигитбаши* избирались из мусульман, позже немусульманская часть *эснафа*, подчиняясь общему *кетхуде*-мусульманину, выбирала *йигитбаши* из своей среды [Kütükoğlu, 2001, p. 644; Тодоров, 1976, с. 118]. В числе представителей *бёлюка* ювелиров или золотых дел мастеров, участвовавших в торжественном шествии, Эвлия Челеби называет греков, евреев, армян и мусульман [Evliya Çelebi, 2003, s. 576]. В цехе граверов он отмечает грека Михаила, отправлявшего свои изделия индийскому падишаху, шаху Ирана и знающим людям из других стран, «достойного мастера» армянина Хачатура, армянина Айдына и албанца Османа Челеби [Evliya Çelebi, 2003, s. 580–581]. В цехе обработчиков драгоценных камней, помимо армянина, еврея и грека, Эвлия Челеби упоминает ученика своего покойного отца лаза Али [Evliya Çelebi, 2003, s. 576]. Известно, что некоторые мусульманские авторитеты выступали против подчинения мусульман-работников мастерам другого вероисповедания. По этому поводу С. Фароки остроумно замечает, что, если верить Эвлие Челеби, Селим I не придерживался подобной точки зрения – его сын, будущий султан Сулейман Великолепный, обучался ювелирному искусству у грека из Трабзона и вынужден был выказывать почтение своему мастеру и подвергаться взысканиям с его стороны [Faroqhi, 2006 (1), p. 351].

Некоторыми видами ремесла, однако, традиционно занимались определенные этнические группы. Возникали мононациональные *эснафы*, где ремесленники трудились рядом, жили в одном квартале, передавали мастерство от отца к сыну и молились в одном молельном доме, образуя своего рода землячество внутри города. Эту ситуацию можно считать характерной и для столицы, и для небольших городов как в Малой Азии, так и в арабских провинциях. Причем подобные образования возникали в разные периоды османской истории. Некоторые цехи стамбульских ювелиров в XVII в. были полностью еврейскими [Evliya Çelebi, 2003, s. 578]. В Кютахье сложились кварталы армянских ремесленников, обслуживавших весь город. В XVIII в. здесь появляется оригинальная группа керамической продукции, производившейся в армянских мастерских: изразцы, украшенные христианскими мотивами. На части сохранившихся фрагментов этих изразцов выполнены надписи на армянском языке, в том числе датированные 1834–1843 гг., то есть кварталы армянских мастеров-керамистов, увиденные Эвлией Челеби еще в середине XVII в., продолжали существовать и два столетия спустя [Öney, 2002, s. 729, 732]. Цех набойщиков рисунка на хлопчатобумажных тканях (*басмаджи*), появившийся в Иерусалиме в XVIII в., состоял из мастеров-армян. В 1744 г. они обратились в суд с жалобой на некоего грека, желающего делать набойки, тогда как обычно эту технику использовали только армяне [Cohen, 2001, p. 137]. Изготовлением сукна занимались жившие в Салониках евреи, бежавшие в 1492–1496 гг. из Испании и Португалии. Баязид II сделал их поставщиками янычарского войска и запретил уезжать из Салоник и селиться в других городах [Kütükoğlu,

2001, p. 661]. Разделение массы горожан на профессиональные, конфессиональные и этнические группы облегчало центральной власти задачу контроля и управления податным населением⁷.

В большой степени специфика цеха состояла в его отношениях с властями, определявшихся, в свою очередь, самим характером османского государства. *Эснафы* защищали интересы своих членов – гарантировали им поставки сырья и обеспечивали рынок сбыта, ограждали от конкуренции со стороны пришлых ремесленников. В то же время в городах, бывших опорой центральной власти, цеховая организация как социальный институт стала частью общеимперской системы государственной регламентации и контроля. Условия, в которых существовало ремесленное производство, устанавливались османским законодательством.

Прежде всего, должностные лица, выбранные *эснафом*, в обязательном порядке утверждались представителем государственной власти – *кади*. В некоторых случаях главные представители цеховой администрации просто назначались [Иванов Н., 1990, с. 190; Аджян, 1979, с. 190; Тодоров, 1976, с. 122] (мнение мастеров *эснафа*, впрочем, имело значение: в одном из судебных дел Иерусалима 1680 г. *кади* возвращает некоему ранее получившему отставку ювелиру Дауду его должность главы цеха ювелиров ввиду поддержки, оказанной ему членами цеха [Cohen, 2001, p. 196]). Цены на готовый товар *кетхуда* устанавливал не самостоятельно, а при участии городских властей в лице *кади* и *мухтесиба* – государственного чиновника, контролировавшего рынки. Утвержденные цены фиксировались в реестрах, и ни один *эснаф* не имел права повышать их по собственной воле. В некоторых государственных постановлениях предписывалось изготавливать определенное количество товара и продавать его только конкретным *эснафам* по установленной цене [Гудиашвили, 1975, с. 50]. Качество выпускаемой продукции проверялось не только внутри цеха, но и *мухтесибом* на рынке, следившим также за правильностью мер и весов и уровнем цен. *Канун-наме* Селима I, записанное в 1564 г., гласит: «Тот, кто является мухтесибом, пусть при посредстве кади определяет рыночную таксу (нарх)... Тех, которые после установления таксы изменяют ее... следует строго наказать»; «пусть постоянно проверяют весы, чтобы они не были перекошены и чтобы одна сторона их не была тяжелее другой... Пусть проверяются [гири] вакыйе». Далее перечисляются ремесленники – портные, суконщики, переплетчики, сапожники, жестянщики, – качество работы которых должно быть непременно проверено [Книга законов, 1969, с. 67, 69; с. 70–72]. *Эснафы*, нарушавшие *нарх*, продавая товары первой необходимости по более высоким ценам, характеризовались как *мухтекир* – спекулянты – и подвергались тяжелым наказаниям [Kal'a, 1995, s. 425–426].

Несмотря на стремление руководства *эснафа* разбираться в проблемах взаимоотношений мастеров своими силами, в ряде случаев члены цеха могли прибегнуть непосредственно к помощи *кади*. Так, были признаны неправильными действия *кетхуды*, требовавшего, чтобы два ювелира обратились за разрешением своего спора к нему, а не к судье (возможно, в данном случае в решении шейх-уль-ислама сыграло роль и то, что действующими лицами конфликта выступали армянин и еврей, а *кетхудой* был мусульманин) [Özcan, 2003, s. 29 (Fetâvâ-yı Abdürrahim, с. I, s. 93)]. В литературе рассматривается множество зафиксированных в источниках обращений и самих глав *эснафов* к властям. Так, в 1612 г. *кетхуда* цеха шапочников жаловался *кади* на пришлых людей, открывавших мастерские и занимавшихся ремеслом,

⁷ В связи с темой национального состава ремесленников часто упоминают о том, что этнические турки вообще мало участвовали в производственной деятельности, уступая эту роль другим народам, населявшим империю. Интересно свидетельство, относящееся уже к истории XX в. В 1922 г. советский посол в республиканской Турции С. И. Аралов был приглашен Мустафой Кемаль-пашой (будущим президентом турецкой республики Кемалем Ататюрком) на празднование первого выпуска школы кузнецов в Конье. «Станным покажется, – пишет Аралов, – что в Анатолии среди турок не было своих кузнецов. Лошадей ковали ремесленники – греки, армяне. Теперь греки воевали против турок, с армянами тоже не было дружбы. Лошади страдали от неумелойковки...» [Аралов, 1960, с. 97]. Несомненно, такая ситуация являлась наследием предыдущего исторического периода, однако проследить, каким образом она складывалась непосредственно в османское время, сложно, так как значение тогда имела прежде всего конфессиональная (а не этническая) принадлежность жителя страны, и в документах нашло отражение именно это. Что же касается мусульман Османской империи вообще, то в более ранний период кузнецы среди них были, о чем свидетельствуют переписи населения Румелии XVII в. [Klusáková, 2002, p. 184, 186].

не получив “права быть самостоятельными мастерами”, а в 1698 г. с аналогичными претензиями к чужакам выступили цехи сапожников и производителей шелка балканского города Русе [Тодоров, 1976, с. 121–122]. Представитель государственной власти – *кади* – часто решал подобные вопросы в пользу цеха, выступая за соблюдение прежних порядков. Иногда *эснафы* обращались к *кади* с просьбой сменить *кетхуду*, «если им казалось, что последний благоволит одному или нескольким членам цеха, замешан в чем-то неблагоприятном и не изменил своего поведения, несмотря на соответствующие предупреждения» [Kütükoğlu, 2001, p. 646]. *Кади* разбирал жалобу и мог действительно сместить администратора с должности. Как видим, несмотря на то что *эснафы* были достаточно самостоятельны в своей внутренней жизни, власти очень активно участвовали в цеховых делах. Н. Тодоров, исследовавший материалы о софийских ремесленниках, пришел к выводу, что они обращались за содействием к государству по многим вопросам, в европейских странах входившим в компетенцию самих цехов [Тодоров, 1976, с. 122].

В научной литературе существуют разные точки зрения на сущность и значение института торгово-ремесленного цеха в османской государственной системе. В общем виде две основные позиции сводятся к следующему. Согласно одной из них, цехи создавались центральным правительством как административные образования, призванные прежде всего обеспечить эффективный государственный контроль над ремесленным населением и регулярный сбор налогов. Согласно другой, османские *эснафы* были в большой степени автономными организациями, защищавшими права и экономические интересы ремесленников. Они обладали определенной самостоятельностью и оказывали большое влияние на жизнь города. Конкретный исторический материал, изложенный выше, свидетельствует о том, что истина, вероятно, лежит где-то посередине.

Действительно, не следует преувеличивать степень самостоятельности *эснафов* – как видим, они были зависимы и в установлении цен, и в определении места работы, и в утверждении или смещении своего собственного главы. Их существование на самом деле облегчало правительству задачу сбора налогов, и власти стремились не допустить создания «несанкционированных» предприятий. К тому же цехи были обязаны в периоды военных действий снабжать армию и флот по фиксированным ценам, и отказаться от этой почетной обязанности они не могли [Faroghi, 2006 (1), p. 344]. Н. Тодоров убедительно показывает, что даже в тех случаях, когда в источниках, касающихся деятельности цеховых организаций и их взаимоотношений с центральной властью, упоминается «обычай», нельзя рассматривать это как ссылку на местное обычное право. Обычаем в этих случаях оказываются правила, введенные османским правительством, «сложившаяся практика уже утвердившегося огромного государства» [Тодоров, 1976, с. 124–125]. Нет также указаний на то, что цехи играли существенную роль в городском управлении. Власти же участвовали в управлении цехами иногда непосредственно, назначая их главами государственных чиновников. Помимо уже упоминавшегося *кюркчубаши*, таким дворцовым служащим мог быть и курировавший цех ювелиров *дамгаджибаши* (главный пломбирщик), чья деятельность достаточно подробно описана Эвлией Челеби [Evliya Çelebi, 2003, s. 577–78].

В то же время зависимые в административных и финансовых вопросах цехи были довольно самостоятельны в сфере производства. Они не только занимались покупкой сырья, но и имели право нанимать временных или надомных рабочих [Inalcik, 1978 (1), p. 115; Иванов Н., 1990, с. 194]. Кроме того, как показывают, в частности, документы иерусалимского суда, ремесленные объединения имели определенные рычаги влияния на городскую администрацию. Именно информация, переданная членами цеха, и их мнение часто являлись основанием для решения, которое принимал *кади*. В 1745 г. цех производителей кунжутного масла добился от судьи решения в свою пользу в споре с губернатором о размере повинности, пригрозив, что члены цеха покинут город [Cohen, 2001, p. 45]. Это подтверждает мысль С. Фароки о том, что цехи, хоть и не являлись полностью независимыми, могут рассматриваться как один из путей самоорганизации городского общества [Faroghi, 2011, p. 29].

Уже в XVI в., в связи с ухудшением положения крестьянства, усилилась миграция деревенских жителей в города. Свидетельства русских дипломатов в Порте и многократно повторяющиеся султанские *хатты* о недопущении бродячих людей в Стамбул подтверждают тот факт, что такая ситуация сохранялась и в XVIII в. [Мейер, 1990, с. 13; 1991, с. 39]. Вероятно, некоторые из них пытались найти пристанище именно в городских цехах. Эвлия Челеби упоминает о праве *беста* («убежища») кожевников стамбульских кварталов Йедикуле и Касымпаша – их *эснафы* могли по решению общего собрания принимать в свои ряды ремесленников, просивших убежища [Гудиашвили, 1975, с. 56]. Такие права сближают османские цехи с западноевропейскими.

Тем не менее даже А. Коэн, не только объявляющий себя сторонником теории автономности и самостоятельности *эснафов*, но и считающий их «предтечей гражданского общества», приходит в итоге к выводу, что «природа цеховой системы была комбинацией элементов, отражающих две противоположные идеи. Цехи были... зеркалом господствующей ситуации, в которую были вовлечены и государственные соображения, и интересы местного общества. Каждый цех твердо защищал свои частные интересы от любого посягательства извне, но одновременно все они были подчинены центральной администрации...» [Cohen, 2001, p. 201].

Дворцовые мастерские

Помимо городских *эснафов* практически на всем протяжении османской истории существовала и особая, специфическая разновидность ремесленных цехов – дворцовые мастерские (то есть созданные непосредственно при султанском дворе) и мастерские, расположенные иногда в других городах, но тесно связанные с двором системой государственного заказа.

Проблема организации ремесленного производства в придворных мастерских и в городах, связанных с государственным заказом, изучена меньше, чем история городского цеха. Как правило, эта тема затрагивается в работах, посвященных творчеству художников дворцовой *наккашхане* или изделиям придворных ремесленников [Atasoy, Denny etc., 2001; Tezcan, 1986; Rogers, Ward, 1988; Ülgen, 1999]. Их авторы поднимают вопросы об этническом составе султанских мастерских, о путях их формирования, о положении мастеров-ремесленников среди других служащих дворца.

Х. Иналджик, изучавший пути накопления торгового капитала в османском государстве, посвятил часть своей работы ситуации в Бурсе – крупнейшем турецком центре шелкоткачества и торговли шелком, где производились драгоценные ткани по заказу двора [Inalcik, 1978 (1), p. 97–140]. Множество исследований касается Изника – города, возвысившегося как центр производства художественной керамики в основном благодаря имперскому строительству [Denny, 2004; Carswell, 2004; 2006; Atasoy & Raby, 1989 и т. д.], однако о его мастерах известно немного.

Расцвет дворцовых мастерских пришелся в основном на первую половину и середину XVI в. – эпоху, предшествующую рассматриваемому в данной работе периоду. К этому же времени относится большинство касающихся их источников. Тем не менее придворные ремесленники продолжали свою деятельность и позже, о чем свидетельствуют, в частности, сохранившиеся документы последующих столетий [Atıl, 1998, s. 448]. Определение султанских мастерских как «разновидности» городского цеха продиктовано общностью принципа организации этих институтов. Сообщество дворцовых ремесленников *ehl-i hiref* (*эхл-и хиреф*) – дословно «мастера», «специалисты», упоминающееся в документах с начала XVI в., делилось на ряд подразделений (*сетаат/джемаат* – «общин»), специализировавшихся на различных видах ремесла. Руководство каждым из них осуществляли начальник и его помощник, верхнюю ступеньку во внутренней иерархии занимали мастера, нижнюю – ученики. Как и в городских цехах, здесь работали представители самых разных профессий. Как и в городских цехах, в дворцовых мастерских жестко регламентировалось количество каждого вида используемого сырья, контролировалось качество конечного продукта.

Однако организация, способ комплектования и условия существования *эхл-и хиреф* имели определенные особенности. Дворцовые мастерские во многом ориентировались на производство предметов роскоши, здесь развивались искусства и ремесла, находящиеся под особым покровительством государства. В *эхл-и хиреф* была собрана элита османских мастеров – каллиграфов, художников разного профиля, ювелиров, оружейников, резчиков по дереву и инкрустаторов, ткачей, вышивальщиков, ковроделов, портных. Подразделения, создававшиеся, как и городские цехи, по профессиональному признаку, могли быть любого размера: по реестру 1526 г. сапожников с учениками при дворце было 13 человек, а специалистов, шьющих перчатки для соколиной охоты, – всего трое [Буниятов, 1999, с. 302]. Отдельную группу (*cemaat-i nakkaşan/джемаат-и наккашан*) составляли художники. Помимо иллюстрирования рукописей они создавали узоры и декоративные темы, так или иначе использовавшиеся потом в творчестве мастеров других специальностей. Производством каждого вида тканей занимались при дворе специальные *джемааты*. Например, община ткачей *кемхи* (двусоставная шелковая ткань), как свидетельствуют реестры *эхл-и хиреф*, в 1606–7 гг. состояла из 23 мастеров и 5 учеников [Atasoy, Denny etc., 2001, s. 785]. Мастерские общины вышивальщиков *cemaat-i zerduzan* (*джемаат-и зердузан*) располагались в первом дворе стамбульского дворца Топкапы [Krody, 2000, p. 27]. Особым покровительством султанов среди *эхл-и хиреф* пользовались золотых дел мастера *zergerân* (*зергеран*). Престиж этого ремесла определялся еще и тем, что его изучали будущие султаны Селим I и Сулейман Кануни [Allan & Raby, 1982, p. 20]. 34 *кярхане* работали на янычарский корпус, снабжая его оружием и снаряжением. Как члены стамбульских *эхл-и хиреф*, получающие жалованье из казны, в документе 1526 г. упоминаются керамисты *cemaat-i kâşîgerân* (*джемаат-и кашигеран*). Согласно реестрам жалованья, в это время в сорока *бёлюках* *эхл-и хиреф* работало более двух тысяч человек [Аствацатурян, 2002, с. 43; Буниятов, 1999, с. 301].

Интересно, что в провинциальных городах, в центрах *санджаков*, управляемых *шехзаде*, существовали свои *эхл-и хиреф*, включавшие ремесленников тех же профессий. Документы свидетельствуют о том, что в свою бытность правителем Кафы, а затем Манысы будущий султан Сулейман Кануни держал при дворе штат мастеров [Atıl, 1987, p. 29]. Однако главным культурным центром страны, средоточием основных творческих сил империи оставался, разумеется, Стамбул. В задачу ремесленников, работавших при дворе, входило не только удовлетворение потребностей многотысячной дворцовой челяди, но и поддержание престижа государства, прославление богатства и могущества его правителей.

Это обстоятельство определило и особый метод комплектования кадров *эхл-и хиреф*. Насильственным образом сюда собирались талантливые мастера со всей империи. После удачных военных походов в качестве одного из важных трофеев в Стамбул приводили пленных ремесленников, лучшие из которых зачислялись на работу в *эхл-и хиреф*. Эта система «приписывания» иностранных мастеров к османскому двору носила название *sürgün* (*сюргюн*) – «ссылка, перемещение». В *нарх дефтери* 1526 г. упоминаются *супердузан* («изготовители щитов») Тороз Гюрджи Гебр и Симон Гюрджи Гебр («Тороз грузин неверный и Симон грузин неверный»)⁸, вывезенные из Грузии в правление султана Селима I, и *кундекаран* (резчик) Насух Аккерман, вывезенный из Аккермана при Баязиде II [Буниятов, 1999, с. 305]. В реестрах 1557–1580 гг. о некоторых *кемхâци/кемхаджи* («ткачах кемхи») говорится, что раньше они работали у сефевидского шаха, а после победоносной иранской кампании сопровождали султана Селима при его возвращении в Стамбул [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 169].

Многие придворные ремесленники были христианами, набранными посредством системы *devşirme* (*девширме*), и, видимо, по мере ослабления завоевательного потенциала османов именно этот способ пополнения дворцовых цехов стал основным. После первой стадии обучения при дворе наиболее способные из *асети оғланлар* (*аджеми оғланов* – «пажей-рекрутов») определялись на службу учениками в имперские мастерские. Поступление на эту работу, видимо, не меняло правового статуса лица – о некото-

⁸ Судя по именам, они могли быть армянами, вывезенными из Грузии.

рых ремесленниках, внесенных в реестр 1526 г., говорится, что они были и остаются рабами в хозяйствах визирей и других должностных лиц [Rogers, Ward, 1988, p. 122]. В том же источнике фигурирует некий распильщик Али Черкес, о котором сказано: «Был рабом. После смерти хозяина приписан ко двору» [Бунятов, 1999, с. 305]. Иными словами, ремесленники-рабы попадали в дворцовые мастерские и как своего рода «выморочное имущество». Н. Атасой, исследуя список изготовителей изразцов *кашигеран* 1526 г., в котором фиксировался способ поступления каждого из мастеров на службу во дворец, отмечает, что иногда мог быть нанят человек, работавший на свободном рынке, с формулировкой: «зачислен благодаря своему мастерству» [Atasoy & Raby, 1989, p. 32], т. е. путь в придворные ремесленники не был закрыт и обычным горожанам.

Благодаря своеобразной схеме набора работников дворцовые мастерские отличались едва ли не более многонациональным составом, чем городские цехи. Так, согласно реестру 1526 г., в *сетаат-и кемхабафан* (*джемаат-и кемхабафан* – «общине кемхаджи») в основном списке (был еще дополнительный на 14 человек) состояли 4 мастера и 3 ученика. Трое из мастеров определены как русские (*рус*), четвертый – армянин (*эрмени*), два ученика боснийцы (*босна*), один – татарин (*татап*) [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 169]. Известно, что в 1588–1606 гг. группу ювелиров *джемаат-и зергеран* возглавлял Босналы Мехмед – прозвище выдает в нем выходца из Боснии. Этот мастер – один из немногих, кто оставил подпись на нескольких своих работах [Atıl, 1998, s. 464]. Судя по именам, среди оружейников были иранцы (мастера-сабельщики Халил ибн Шейх Хасан Тебризи, Мир Шейх Тебризи⁹), черкесы (мастера по изготовлению ножен и колчанов Юсуф Черкес, Касим Черкес, Ахмед Черкес) и русские (изготовители ружей – Гарде Рус, Худадат Рус, Иван Рус) [Бунятов, 1999, с. 305–306].

Таким образом, этнический состав работников *эхл-и хиреф* был весьма разнообразен. Мононациональные ремесленные общины складывались в городах благодаря исторической традиции, земляческим связям или по религиозным соображениям. Особенности же комплектования цеха дворцовых мастеров, насильственно набиравшихся по всей стране и за ее пределами, видимо, не допускали возникновения подобных землячеств. К тому же не совсем понятно, сохраняли ли некоторые ремесленники-немусульмане, начиная работать при дворе, первоначальную конфессиональную принадлежность. Ситуация очевидна в случае с учениками, набранными по *девширме*, но существовала также практика выписывания в столицу известных мастеров из других центров – например, из Изника и Бурсы. Возможно, поступая на постоянную службу во дворец, они тоже должны были принять ислам? Например, в документе 1556 г. упоминается некий *накишибенд* Юнус, армянин по происхождению, работавший в государственной текстильной мастерской *mîrî kumaşhane* (*мири кумашихане*) с тех пор, как стал мусульманином [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 170]. С другой стороны, в этом случае кажется странным упоминание в списках мастеров их национальности – скорее всего, если человек принимал ислам, для его современников уже не имело значения, был ли он изначально боснийцем или греком (хотя прозвище, основанное на происхождении – Босналы, Рус и т. п., – вполне могло за ним закрепиться). Вероятно, все-таки запрета на работу в дворцовых мастерских для немусульман не было. Существование в списке 1526 г. «неверных» (*герб*) ремесленников из Грузии (см. выше) также может служить этому подтверждением. Джованни Антонио Менавино, служивший при дворе Баязида II и Селима I, специально отмечает, что часть из работавших «при Великом Турке» ювелиров были персы, а часть – «рабы Повелителя». Среди каменотесов он выделяет греков, других христиан и опять же государевых «рабов» [Сярова, 2004, с. 306, 308]. Здесь можно увидеть аналогию с ситуацией в султанской *наккашихане* 1550-х гг., где, как известно, существовали две группы (*бёлюка*) художников – *rutîyân* (*румийан*), уроженцы Анатолии, и *асетан* (*аджеман*) – буквально «иранцы», а фактически все иноземцы [Atasoy, Denny etc., 2001 p. 223; см. также Миллер, 1965, с. 53]. Не исключено, что к выделенной Менавино отдельной группе «рабов» государя могли принадлежать и

⁹ Выходцы из Тебриза могли, впрочем, быть и тюрками.



Тарелка. Изник, сер. – втор. пол. XVI в.
полуфаянс, подглазурная роспись, резерв
ГМБ, инв. № 313 II

обращенные в ислам и прошедшие специальное обучение мастера – например, из полагавшейся падишаху пятой части военной добычи, в том числе пленных¹⁰.

Существуя в достаточно замкнутой системе под контролем дворца, *эхл-и хиреф* были значительно меньше связаны с рыночными ценами, в том числе на сырье. В основном, конечно, это касалось сырья, добывавшегося в пределах империи – шерсти, красителей, составляющих для создания керамики и

¹⁰ В данном случае слово «рабы» может пониматься в том смысле, в каком «рабами Государя» считаются все верноподданные единоличного правителя.

изразцов. Несколько иначе дело обстояло с шелкоткачеством. Кризис конца XVI в., вызванный «революцией цен» в Европе и войной с Ираном – важным поставщиком шелка-сырца, привел к сокращению $\frac{3}{4}$ станков в шелковой промышленности Бурсы и падению количества и качества продукции стамбульского городского *эснафа кемхаджи*. Этот кризис оказал влияние и на дворцовое шелковое производство. В целом, однако, принадлежавшие султанскому двору придворные ремесленные организации не испытывали непосредственного влияния рынка. Близость к дворцовой сокровищнице позволяла их мастерам при наличии соответствующего заказа пользоваться дорогостоящими привозными материалами.

Реестр жалованья 1526 г. был составлен главой султанских казначеев Давуд-агой и *кятибом* Хасан-эфенди, то есть именно казначейство отвечало за мастеров-ремесленников [Бунятов, 1999, с. 302]. Уже упоминавшийся автор XVII в. Кочи-бей Гёмюрджинский в продолжении *рисале*, написанном для нового султана Ибрагима (1640–1648), поясняет, в частности, своему государю, как устроена его держава – от сухопутных и морских войск до дворцовых служб. Среди прочего он сообщает, что ремесленниками при дворе ведаёт *hazinedarbaşı* (*хазинедарбаши*) – «начальник казначейства», и «если потребуется что-либо повелителю от скорняка или портного, этот заказ передает хазинедар-баши» [Тверитинова, 1953, с. 225]. Таким образом, система управления дворцовыми мастерскими была достаточно стабильной.

Главы дворцовых цехов, как часть придворной бюрократии, не выбирались, а назначались и не принимали участия в установлении цен на рынке. Судя по реестрам дворцовых расходов (*ин'ам дефтерлери*) времен Баязида II, привилегированными лицами при дворе были поэты, дервиши, улемы, карлики, музыканты и шпионы – именно этим группам полагалось ежемесячное вознаграждение. Но даже главы мастерских, не говоря уже о рядовых ремесленниках, не входили в их число. В 1503–1505 гг. никто из мастеров не получил в рамадан почетного халата из бурсского шелка, а праздничные выплаты им составили значительно меньшие суммы, чем другим служащим. [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 169]. Кочи-бей Гёмюрджинский, через полтора столетия после этого составивший для султана Ибрагима подробную инструкцию, кого и чем следует одаривать по праздникам, также упомянул карлов, *дильсизов* (немых слуг в покоях падишаха), *зурначей* и барабанщиков, но ремесленники в этот список не вошли [Тверитинова, 1953, с. 226]. Тем не менее дворцовые мастера регулярно получали заработную плату (достаточно низкую и не увеличившуюся даже после серьезной инфляции 1580-х гг.) соответственно своей квалификации. Так, список художников-*наккашей* XVI в. из архива дворца Топкапы открывает имя знаменитого *мюзеххиба* («золотильщика») Кара Меми. Плата за его работу определена в 25,5 *акче* в день. Следом за ним перечислены еще 29 человек, получающих от 2 до 14 *акче* [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 169; Ünver, 1951, s. 4]. В реестре 1526 г. относительно части ремесленников приведены специальные уточнения: «Жалованье выплачивается за счет хараджа с собственных владений султана в Стамбуле»; «Получает довольствие из владений хасс в Эдирне»; «Получает жалованье с хараджа с султанских владений хасс» [Бунятов, 1999, с. 302, 304, 305, 307]. Кроме регулярной оплаты существовали некоторые внеочередные выплаты, видимо, вполне произвольные и непредсказуемые [Rogers, Ward, 1988, p. 121–122]. Дж. Менавино писал, что 60 ремесленников, делавших серебряные и золотые вещи для падишаха («какие поручит Великий Турок»), а также 30 личных государевых портных получали сверх обычного регулярного жалованья особые вознаграждения от султана. О ювелирах, кроме того, сказано: «...все их расходы берет на себя Великий Турок, и они могут брать верховых животных (вероятно, из дворцовых конюшен. – М.К.), когда пожелают» [Сярова, 2004, с. 306, 307].

Реестры поденной оплаты фиксируют суммы, выдававшиеся мастерам и ученикам [Rogers, Ward, 1988, p. 122]. То есть, как уже говорилось, здесь, как и в обычных цехах, действовала схема «мастер-ученик». И кроме того, во дворце, в отличие от городских *эснафов*, труд учеников, по крайней мере, в какой-то период, оплачивался, хотя суммы эти были весьма небольшими.

Категория *калфа* в реестрах жалованья не упомянута, и считается, что в этой среде, по крайней мере в XVII в., существовали только мастера и ученики [Hitzel, 2007, p. 145]. Такая ситуация кажется вполне естественной, ведь положение дворцовых ремесленников имело существенную особенность – все они были «государевыми людьми» и состояли на жалованье, то есть, вероятно, перед ними не стояла задача приобретения собственной лавки для получения статуса мастера. Между тем Дж. Менавино, также называвший размеры заработной платы различных категорий ремесленников, упоминает и подмастерьев *калфа*, чей дневной заработок (6 *акче*) меньше, чем у мастеров, но больше, чем у учеников-*чираков* (10 и 3 *акче* соответственно) [Сярова, 2004, с. 306]. Если доверять этому свидетельству (а пожалуй, не доверять ему оснований нет), то выходит, что как минимум в ранний период, т. е. в начале XVI в., подмастерья, как и городские *калфа*, занимали промежуточную ступень в иерархии внутри дворцовых мастерских.

Многие из видов ремесленной продукции, создававшиеся в придворных мастерских, производили и вне дворца. Деятельность ремесленников, изготавливавших художественно оформленные вещи с использованием дорогостоящих материалов, вызывала, видимо, повышенное внимание властей. Известен адресованный султаном Сулейманом Кануни *кади* Стамбула указ, предписывающий сократить количество станков, производящих парчовые ткани с золотной нитью, до 100 штук. Кроме того, был назначен чиновник, в чьи обязанности входила проверка качества тканей *серасер*, и устанавливалась цена, ниже которой запрещалось продавать эти ткани. Такого рода указы, требующие сокращения станков в городе, издавались регулярно, каждый раз с напоминанием о необходимости соблюдения «старых порядков» [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 170]. Отчасти эта политика объяснялась желанием властей контролировать расход драгоценных металлов. Кроме того, это была попытка избежать снижения качества тканей тех видов, которые традиционно ассоциировались с османским двором, и оградить *эхл-и хиреф* – основного их производителя – от конкуренции. Как видим, оказывая покровительство цеховой системе в целом, государство особенно поощряло «своих» мастеров, защищая их от городских ремесленников.

Не совсем справедливым представляется предположение некоторых исследователей о том, что в корпорациях *эхл-и хиреф* осуществлялся контроль лишь за использованием дорогостоящих материалов, а никак не за качеством конечного продукта [Rogers, Ward, 1988, p. 122]. Прежде всего, известны факты, подтверждающие обратное: так, например, специфические требования предъявлялись к вышивальщикам – регламентировалось количество нитей основы и утка, приходящееся на один стежок [Krody, 2000, p. 30]. За плохую работу мастера-ювелира ожидало суровое наказание, а изделие возвращалось для устранения дефектов [Аствацатурян, 2002, с. 43]. Кроме того, маловероятно, чтобы предметы, создававшиеся в небольших количествах для ограниченного числа лиц (то есть, по крайней мере, то, что делалось для дворца), не подвергались проверке хотя бы на последнем этапе – со стороны заказчика. «Ежедневная зарплата, выдававшаяся мастерам в серебряных *акче*, была оценкой их статуса, – пишет В. Денни, – но имеющиеся биографии художников также упоминают одноразовые награды, получаемые от султана за завершение особенно красивых или значимых проектов» [Denny, 2004, p. 30].

Особенностью султанских мастерских была возможность концентрации в одном помещении довольно большого – до нескольких десятков человек – числа работников одной специальности, способствовавшая повышению производительности труда. М.Х. Гейдаров, характеризуя иранские *кярхане* сефевидской эпохи, принадлежавшие шахам или крупным феодалам, отмечает, что труд в них сохранял ремесленный характер, и орудия были те же, что и у других мастеров, однако в *кярхане* были объединены все родственные ремесленные отрасли. Так, в маленькой золотошвейной мастерской невозможно производить все необходимые операции, в том числе изготовление золотых и серебряных нитей, а в *кярхане* это было вполне реально. «Здесь уже налицо и некоторая специализация, и относительно вы-

сокая производительность труда» [Гейдаров, 1962, с. 330]. Видимо, эти черты были присущи и части османских государственных мастерских, в основном удовлетворявших нужды армии и флота, но в том числе и обслуживающих дворец. Так, в самом раннем реестре *эхл-и хиреф* (1526) среди ремесленников, занятых в производстве тканей и одежды, числятся 4 мастера по серебряной нити (*симкеш*), 14 меховщиков (*кюркчу*), 5 вышивальщиков золотой нитью, 15 ткачей [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 169]. Тем не менее нужно отметить, что далеко не все подразделения ремесленников организовывались как *кярхане* – как уже говорилось, некоторые из них состояли всего из 2–3 человек, особенно если это касалось мастеров редких специальностей.

Вероятно, дворцовые ремесленники не обязаны были ограничивать свою деятельность государственным заказом и могли также работать на рынок. Седельники практически не упоминаются в списках *эхл-и хиреф*, между тем Мишель Бодье (1635) описывает седельную мастерскую в Сарачхане, где делали парадные седла, украшенные жемчугами, бирюзой, бриллиантами и золотом [Rogers, Ward, 1988, p. 122–123]. Доступ в эти мастерские был свободным, и, видимо, они снабжали не только двор, но и частных покупателей. Похоже, что государство не стремилось сконцентрировать все производство предметов роскоши при дворе, а дворцовые ремесленники, выполнив первоочередной заказ двора, могли продавать остаток продукции другим клиентам. Дж. Менавино, наблюдавший дворцовые мастерские более чем за сто лет до французского путешественника, отметил, что у султанских ювелиров, получающих государственное жалованье, есть свои мастерские в центре Константинополя [Сярова, 2004, с. 307]. По всей видимости, и в то время мастера, приписанные к дворцу (или часть из них), в ряде случаев совмещали работу на главного заказчика с обычной торгово-ремесленной деятельностью.

В документах XVII–XVIII вв. есть указания на то, что права наиболее талантливых ремесленников, производивших изделия высокого качества, каким-то образом охранялись. Иногда только конкретным мастерам, обладающим особым искусством, разрешалось заниматься изготовлением тех или иных сложных в производстве вещей [Kütükoğlu, 2001, p. 647]. Не исключено, что эти ремесленники были своего рода поставщиками двора и хоть и не работали непосредственно в Топкапы, но рассматривали дворец в качестве своего главного клиента. Порой власти вмешивались в цеховые дела, с тем чтобы помочь *бёлюку*, начавшему производство нового продукта, отличавшегося высоким качеством и оценивавшегося как нужный государству [Kal'a, 1995, s. 426].

Существовала и еще одна форма связи производителей, приписанных ко двору, и свободных городских ремесленников. Известно, например, что в XVII в. в Стамбуле и Эдирне работало множество меховщиков *кюркчу*, объединенных в профессиональные союзы. *Кюркчубаши* – глава *бёлюка* – был государственным служащим и отвечал за деятельность меховщиков перед дворцом [Tezcan, 1986, p. 44]. Видимо, такой интерес к корпорации со стороны двора объяснялся размещением здесь государственных заказов. Должность *куйумджубаши* («главы ювелиров») занимал один из достойных городских цеховых мастеров, и он же контролировал качество закупленных для двора драгоценностей и изделий, изготовленных дворцовыми ремесленниками в качестве подарков иностранным государям [Ülgen, 1999, s. 235]. Это еще раз подчеркивает тот факт, что в плане ремесленного производства граница между городом и дворцом вовсе не была непроницаемой.

Не таким простым выглядит при внимательном рассмотрении и вопрос о жестком административном контроле, в условиях которого, по общепринятому мнению, работали придворные ремесленники. Конечно, положение *эхл-и хиреф* предполагало такой контроль, и об этом свидетельствуют многочисленные реестры, фиксирующие всю их деятельность. Однако именно эти материалы дали Х. Тезджан основание утверждать, что османская бюрократическая система не была столь эффективна, как это обычно представляется, даже в XVI в. Документы Топкапы-сарая свидетельствуют о широких заказах и закупках ковров и в то же время не упоминают о коврах, подаренных *джемаатом* ковровщиков *cemaat-i kalıçe bafan-i hassa* (каliche бафан-и хасса) султану [Tezcan, 1987, p.



Ткань бархатная *чамма* (фрагмент чепрака)

Бурса (?), кон. XVI – нач. XVII в.

шелк, хлопок, золотная нить

ГМБ, инв. № 1667 II

10]. Это действительно очень странно, так как каждая мастерская, упомянутая в списках получателей заработной платы, непременно преподносила свою продукцию государю. Похоже, эти ремесленники получали деньги и ничего не делали или делали что-то другое, числясь изготовителями ковров. Нельзя не согласиться с турецким исследователем, что такая ситуация не особенно согласуется с представлением об изощренной и четко работающей османской бюрократии.

Помимо дворцовых мастерских продукция весьма высокого качества производилась специально по султанским заказам в других центрах, причем значение этих центров менялось со временем.

Начиная с середины XVI в. и вплоть до конца XVII в. главным поставщиком керамических изделий ко двору оставался Изник, практически вытеснивший керамистов *эхл-и хиреф*. *Ферманы* XVI–XVII вв. свидетельствуют о поступлении из Стамбула множества заказов на бытовую утварь для дворцовых нужд и изразцы для украшения зданий.

В середине XVI – начале XVII в., когда в связи с расцветом строительства спрос на изразцы был особенно высок, даже действовал запрет на их свободную покупку торговыми караванами [Öney, 2002, s. 711; 728]. Описывая праздник обрезания принца Мехмеда, сына Мурада III, состоявшегося в 1582 г., историк Мустафа Селяники отмечает, что ради этих торжеств из имперских кухонь и посудных кладовых были изъяты китайский фарфор, а также сосуды и блюда, сделанные в Изнике. Кроме того, 237 сосудов, 204 блюда и 100 чаш изникского производства приобрели на местном рынке, опасаясь, что взятого из хранилищ будет недостаточно [Chinese Treasures, 2001, p. 112].

Видимо, керамисты Изника выполняли заказы дворца, а излишки продукции продавали на рынке. Так же происходило и в Бурсе, где задолго до Стамбула было организовано производство шелковых тканей, прежде всего бархатов, не потерявшее значение и после основания столичных мастерских при дворце. Известно, что, как и в Стамбуле, в Бурсе в течение XVI в. широко использовался труд пленных. Некоторые из них должны были выполнить обязательный объем работ в текстильном цехе, после чего могли рассчитывать на освобождение. Х. Иналджик, исследовав бурсские *tereke defterleri* (*тереке деф-*

терлери) – «описи наследуемого имущества», обратил внимание на то, что городские богачи, как правило, владели, помимо всего прочего, рабами, в основном использовавшимися как ткачи или торговые агенты. Отпущенные на свободу рабы, получившие опыт в делах на службе у своих хозяев, включались в дело самостоятельно [Inalcik, 1978 (1), p. 109]. Позже, в связи с повышением цены на таких рабов, бурсские мастера обратились к найму ткачей и использованию труда надомников, выполнявших подсобные работы – мотание, прядение, крашение, отбеливание нитей¹¹. Каждая из ткацких мастерских города располагала, видимо, менее чем десятью станками [Inalcik, 1978 (1), p. 115; Tezcan, 1986, p. 21; Baker, 1995, p. 87].

Цехи Бурсы и Изника во многом зависели от государственного заказа. Так, текстильщики Бурсы были теснейшим образом связаны с дворцом. Отсюда в имперские мастерские поставлялась пряденая и окрашенная шелковая нить, здесь, как и в Стамбуле, создавались ткани, предназначенные на экспорт и для нужд двора [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 158, 169–170]. Дворец был главным клиентом как бурсских, так и изникских мастеров.

Тем не менее их цехи существовали в иных условиях, чем корпорации *эхл-и хиреф*, причем достаточно сложно сказать, в какой мере они были зависимы от двора. Дж. Роджерс и Р. Ворд предполагают, что дополнительную путаницу в этот вопрос внесли османские власти, «потому что они относились к Бурсе и Изнику так, как будто те были дворцовыми производствами, хотя они ими не были». Исследователи отмечают отсутствие сведений о попытках серьезной проверки качества, например, изделий изникских керамистов, или о желании властей монополизировать это производство. На этом основании они приходят к выводу о том, что централизованный контроль над этими предприятиями (и подобными им, изготавливавшими предметы роскоши в разных частях империи) – это всего лишь идеал, который так и не был достигнут. Более того, османские власти и не пытались добиться серьезной централизации, в противном случае они могли бы сделать для этого гораздо больше [Rogers, Ward, 1988, p. 124]. Вероятно, даже во времена, когда выполнение дворцового заказа составляло основную часть их производства, эти центры оставались полуавтономными, чему способствовала и их физическая удаленность от столицы.

Схожая ситуация сложилась в XVI–XVII вв. в производстве ковров. Известен заказ на ковры для мечети Сулеймание в апреле 1553 г., инструкции в связи с которым посылались *кади* Ушака, Тире и Гюре на западе Малой Азии. Производство огромных ковров требовало больших материальных вложений и, конечно, должно было финансироваться государством. При этом власти не стремились – хотя бы для облегчения контроля – перевести ушакские мастерские в столицу, и, пользуясь высоким покровительством, они существовали достаточно самостоятельно [Tezcan, 1987, p. 11].

В придворных мастерских и по заказу стамбульского двора создавалось множество высокохудожественных изделий, занимающих ныне достойное место в собраниях лучших музеев мира. Тем не менее на всем протяжении османской истории в столице и в провинции, в городах и сельской местности ремесленная продукция (в том числе представляющая художественную ценность) производилась и в других условиях.

Домашнее производство

Произведения декоративно-прикладного искусства создавались, помимо всего прочего, в домашнем хозяйстве, в семейных мастерских. Домашнее производство – та область развития художественного ремесла, особенности функционирования которой изучены в наименьшей степени. Эта ситуация объяснима – по понятным причинам история домашнего производства гораздо хуже документирована. Некоторые локальные вопросы

¹¹ Как отмечает С. Фароки, ни рабы, ни женщины-пряильщицы, естественно, не были членами цеха, но их работа способствовала производству знаменитых шелков и бархатов, и было бы серьезной ошибкой исключить их из числа османских ремесленников [Faroghi, 2009, p. 26].



Фрагмент ткани. XIX в.
хлопок, шелк, ручная вышивка
ГМБ, № 651 II

затрагиваются между тем в работах, посвященных конкретным видам ремесла, в частности, вышивке, часто создававшейся в домашних условиях [Krody, 2000; Arseven, 1939].

Конечно, в данной области производства отсутствовали строгая организация, система поставок сырья и административный контроль. Иным было назначение этой продукции, стоимость материалов и часто – степень профессионализма мастеров. Тем не менее среди изделий такого типа встречаются вещи, представляющие как этнографическую, так и художественную ценность. Изучение же своеобразия их оформления помогает лучше понять не только парадную, придворную историю, но и не менее значимую «историю повседневности».

Вышивание – один из видов ремесленной деятельности, для которых как способ организации характерно именно домашнее производство. Иногда вышивки и использовались для внутренних нужд: например, вещи, предназначенные в приданое самой мастерице или на украшение комнаты новорожденного. Вплоть до XVII в. это искусство не было коммерческим. Однако постепенно оно в основном превратилось в мелкое кустарное производство, ориентированное на продажу конечной продукции. Если в дворцовых мастерских и в цехах вышиванием занимались мужчины, то дома в *харемлике* эту работу делали женщины. Многие из них, достигнув профессионального уровня, нанимались надомницами и выполняли заказы хозяина лавки или работали независимо, и только сбыт товара осуществляли через посредников. Такая деятельность оставалась за рамками цехов и организованной системы распределения продукции и сырья.

Интересно, что определенное разделение труда порой существовало и среди надомниц. Как и в *эсна-фах*, оно не означало закрепления за каждой из них одной привычной операции. При наличии заказа на некое масштабное изделие работницам раздавались его различные части с намеченным узором, которые позже сшивались. Это ускоряло процесс, хотя иногда и приводило к некоторым несовпадениям в рисунке.

Некоторые мастерицы создавали свои изделия для конкретных богатых клиентов: в XVI–XVII вв. женщины-вышивальщицы, называвшиеся *булйя*, пользовались большим спросом, особенно в аристократических домах Восточной Европы [Krody, 2000, p. 33]. В протестантских церквях Венгрии сохранились турецкие вышитые платки, преподносившиеся местными знатными дамами в качестве вкладов [Arseven, 1939, p. 272].

Практика привлечения надомников, выполнявших разовые заказы, существовала, видимо, и в дворцовых мастерских. Об этом говорит, например, недатированный документ из архива Топкапы, посвященный вышивальщицам. В отчете, посланном султану, некое должностное лицо объясняет, что ему не удалось найти десять достойных мастериц, необходимых для исполнения заказанной работы. «И некоторые женщины, – пишет он, – даже когда взялись вышивать, оставили [работу] и принесли, говоря: очень тонкая вышивка, у нас нет сил ее делать» [Krody, 2000, p. 30].

Широко известны так называемые «османские дворцовые ковры», создававшиеся в мастерских, связанных с султанским двором и демонстрирующие приверженность стилю, выработанному придворными художниками. Благодаря тонкости рисунка и высокому уровню исполнения эти изделия завоевали большую популярность далеко за пределами Турции. В то же время огромное количество ворсовых и безворсовых ковров с самым разнообразным орнаментом производилось по всей империи, в том числе в частных мастерских и домашнем хозяйстве анатолийцев. Каждая юная девушка, согласно традиции, должна была собственноручно вы ткать ковры для дома, где она будет жить в замужестве. Не все эти изделия представляют музейную ценность, однако многие из них интересны с точки зрения особенностей оформления, далекого от дворцовых традиций и часто наделенного дополнительным семантическим содержанием.

Некоторые виды домашнего ремесла приносили прибыль крестьянам уже во второй половине XVI в. Так, существовали соглашения о производстве, согласно которым женщины в окрестностях Анкары пряли специально для торговцев, и, более того, в последние годы этого столетия жители деревни обращались

к администрации с просьбой об освобождении их от налога на ячмень, ибо они «ткачи, а не крестьяне». С. Фароки не без оснований оценивает деятельность этих хозяйств как «вполне оперившуюся «прото-индустрию», в которой жизнь деревенских жителей зависела не столько от урожая, сколько от взлета и упадка основного местного производства» [Faroqhi, 2006 (1), p. 342]. Между тем нужно иметь в виду, что такие «неорганизованные» ремесленники были, конечно, меньше защищены от конкуренции, и никто не гарантировал им поставок сырья.

2. Ремесленное производство в свете социально-экономических и политических изменений конца XVII – XIX вв.

Конец XVII–XVIII вв. – тот период в истории Османской империи, когда назревавшие в течение предыдущего столетия перемены в экономическом положении и социально-политической жизни страны стали очевидны. Разгром султанской армии под Веной в 1683 г. и поражения в военных действиях против Священной лиги, приведшие к заключению крайне невыгодных для Османов Карловицких мирных договоров, продемонстрировали растущую слабость османской державы и ее неспособность противостоять усилившимся западным армиям. Как неоднократно отмечалось в научной литературе, в основе перемен лежал кризис ранних институтов османского государства, проявившийся, прежде всего, в разложении тимарной системы землевладения.

Постепенное превращение условного земельного владения в безусловное, не подразумевавшее несения военной службы, привело к ускорению развития товарно-денежных отношений, увеличению независимости землевладельцев и ослаблению власти центрального правительства. Появление в конце XVII в. и дальнейшее распространение по всей империи системы пожизненных откупов *malikâne* (маликяне) – в том числе и на сборы с ремесленников – создало основу для накопления богатства и укрепления общественного положения откупщиков-мультазимов.

В стране росло влияние состоятельных собственников, особенно провинциальной знати *ауап* (аянов), постоянно расширявших свои земельные владения и сосредоточивших в руках огромные материальные средства. Происходили изменения внутри господствующего слоя османского общества: обладатели богатств и широких связей на местах упрочили свои позиции в системе публичной власти и потеснили старую военно-служилую знать [Мейер, 1990, с. 121–122]. Государство по-прежнему контролировало городскую жизнь, но торгово-рыночные отношения приобретали в ней все большее значение. Развивающиеся связи с Западом привели к усилению конкуренции со стороны поставщиков европейских товаров¹². Изменения, происходившие с течением времени в социально-политической и экономической ситуации в стране, неизбежно должны были коснуться и организации ремесленного производства, прежде всего цеховой системы.

Эволюция цеховой системы

Османской власти, стремившейся к сохранению контроля над хозяйственной деятельностью в империи, было выгодно существование цехов. Цехи же, в свою очередь, не возражали против такого надзора, поскольку получали поддержку государства, защищавшего их от конкуренции свободных ремесленников. Однако перемены проникали и в эту тщательно охраняемую организацию.

Широко известно, что уже с конца XVI в. одним из характерных явлений в жизни Османской империи становится стремление городских жителей записаться в янычарский корпус и обращение воинов-янычар к ранее запретной для них торгово-ремесленной деятельности. Мустафа Кочи-бей Гёмюрджинский в

¹² Подробнее об этом см.: Faroqhi, 2006 (2); Eldem, 2006; Мейер, 1979; 1990; 1991; Орешкова, 1971; Витол, 1987 и т. д.

своем знаменитом трактате (*рисале*), написанном для Мурада IV (1623–1640), приводит рассказ о том, как еще в 1582 г. некая артель, сумевшая удержать людей от столпотворения в праздник обрезания, в качестве награды потребовала для себя янычарства. Это событие, по мнению автора, положило начало вступлению в янычары «чужих», что и привело к разложению войска: «...обычай и правила нарушены; закон и постановления стали недействительны» [Смирнов, 1873, с. 133; 136]. Формально становясь янычарами, горожане – ремесленники и торговцы – освобождались от уплаты налогов, обеспечивали себе некоторую безопасность и независимость от городских властей. Солдаты же, занявшись торговлей и ремеслом, приобрели новый вид заработка, постепенно становившийся основным из-за истощения казны и нехватки денег на выплату содержания армии [Аджян, Зулалян, 1979, с. 194; Мейер, 1991, с. 107–110]. И те и другие, пользуясь янычарскими привилегиями, практически могли существовать вне жесткого контроля цеха. Х. Иналджик пишет о том, что эти ремесленники часто игнорировали официально установленные цены, открывали свои лавки раньше, чем получали сертификат мастера. Рассматривая ситуацию в Бурсе, он отмечает, что уже в XVI в. расширяющийся рынок и растущий спрос на текстильную продукцию толкал мастеров-ткачей на нарушение цеховых правил. Под прикрытием цеха они стремились монополизировать прибыль от производства и увеличить свои доходы. Отделяясь от прежних, создавались дочерние цехи *ямак*, допускающие снижение качества продукции [Inalcik, 1978 (1), p. 117; Inalcik, 1973, p. 159]. О привлекательности для местного торгово-ремесленного населения корпоративных привилегий, которыми обладали янычары, говорит и И.М. Смилянская, рассматривая ситуацию в Сирии XVIII в. [Смилянская, 1984, с. 62]. В 1714 г. 15 членов иерусалимского цеха красильщиков обратились к *кади* с просьбой утвердить в качестве их главы некоего военного, а в 1726 г. янычар женился на дочери красильщика, то есть на деле он был уже членом цеха или стремился стать им [Cohen, 2001, p. 133–134]. Между тем А. Коэн, приведший эти сведения, утверждает, что феномен «инкорпорирования» большого числа ремесленников и торговцев в армейскую среду, характерный для Стамбула, Каира и многих других городов, в Иерусалиме не существовал. Исследователь предполагает, что это связано со сравнительно небольшим количеством военных в городе [Cohen, 2001, p. 6]. Тем не менее наличие примеров, подобных упомянутому выше, свидетельствует об общей тенденции сращивания янычарского корпуса с торгово-ремесленными цехами.

В начале XVIII в. развитие товарно-денежных отношений привело к изменениям в системе распределения сырья. Вероятно, и раньше находились предприимчивые горожане, старавшиеся заработать на скупке тех или иных материалов, необходимых в ремесленных производствах: так, в реестрах анкарского шариатского суда за 991 г.х./1583 г. содержится жалоба на некоего Насуха, скупившего нитки по завышенной цене и сделавшего таким образом «запас» [Ankara'nin sicilleri, s. 28, no. 6]. Однако именно в XVIII в. появился целый слой торговцев-посредников, которые скупали сырье и вынуждали ремесленников покупать его по более высоким ценам [Витол, 1987, с. 58]. Оберегая экономические интересы своих членов, *эснафы* всеми силами старались сохранить установленный некогда порядок – как в структуре цеха, так и в самом процессе производства. Регулировалось количество мастеров и мастерских, строго соблюдались правила приема в мастера. Анализируя документы, касающиеся деятельности пловдивских *абаджи* (производителей ткани типа *аба*), Н. Тодоров отмечает, что число вновь провозглашенных мастеров непрерывно уменьшается с конца XVII в. вплоть до конца XVIII в. Как уже упоминалось, документы XVIII в. свидетельствуют об использовании системы вступительных взносов для недопущения в *эснаф* новых полноправных членов: наибольшее увеличение взноса в цехе *абаджи* совпадает с уменьшением числа вновь провозглашенных мастеров. Самовольное открытие мастерских преследовалось. Решением общего собрания в 1706 г. было запрещено занятие *абаджийским* ремеслом без согласия цеховой организации [Тодоров, 1976, с. 205–207]. В *сиджиле* стамбульского *кади*, датированном ноябрем 1726 г., отражена жалоба представителей ткацкого цеха на некоего немусульманина Алексана. В соответствии с существующим в цехе порядком каждый мастер мог иметь один-два станка, и вышеупомянуто-

му Алексану был выделен один станок. Он же, вопреки закону, поставил у себя три. *Кади* поддержал традиции *эснафа* и отказал нарушителю в праве пользоваться более чем одним станком [Albayrak, 2000, p. 113]. Участились запреты на внесение изменений в технологию производства и отступления от стандартов. Государство поддерживало цехи, считая сохранение их монополии залогом стабильности и гарантией регулярного поступления налогов в казну. Об этом свидетельствует, в частности, распространившаяся на практике в XVIII в. система *гедик(а)* – права заниматься определенным видом ремесла. Без патента (*гедик хюджети*) нельзя было открыть мастерскую. *Гедик* можно было купить, продать, заложить, однако это делалось с согласия цеха. Преимущественное право на его приобретение предоставлялось сыновьям членов цеха или опытным подмастерьям. *Гедики* выдавались или под конкретную мастерскую (*мюстакар*), и тогда сменить ее местоположение было не так просто, или определенному лицу на конкретный вид деятельности (*хаваи*) [Мейер, 1991, с. 114; Kütükoğlu, 2001, p. 646–647]. Правительство великого везира Дамада Ибрагим-паши Невшехирли (1718–1730) поддержало стамбульских ремесленников, недовольных конкуренцией переселенцев из других городов: были усилены ограничения для желающих открыть мастерскую, запрещено принимать представителей других специальностей, вводилась обязательная регистрация всех вновь поступивших. В октябре 1726 г. был издан указ, запрещающий злоупотребления посредников (оказавшийся, впрочем, неэффективным) [Витол, 1987, с. 57–58]. Тот факт, что государство покровительствовало цехам, отражает и известный ферман султана Мустафы III 1773 г., выпущенный в ответ на просьбу представителей *эснафов*. В нем вновь подтверждается, что правом на открытие мастерской обладает только мастер, «опоясанный поясом», а руководство цеха может самостоятельно судить нарушителей закона и даже применять к ним телесные наказания [Тодоров, 1976, с. 208–209; Мейер, 1991, с. 71]. Ситуация, когда ремесленник пытается начать свое дело, не получив соответствующего статуса, нашла даже отражение в фольклоре, где такое поведение подвергалось безусловному осуждению: например, в истории о «неподпоясанном» ученике изготовителя трубок, в итоге посрамленном и вынужденном вернуться к мастеру [Kuşoğlu, 1994, s. 148].

Впрочем, само количество жалоб на нарушения, поступающих от цеховой администрации в *кадийские* суды, и правительственных ферманов, восстанавливающих справедливость в соответствии с прежними порядками, говорит о том, что правила далеко не всегда соблюдались. И. Л. Фадеева приводит интересное свидетельство флорентийских паломников XIV в. о том, что в Дамаске «тамошние ремесленники не могут менять ремесло» и, более того, все потомки должны посвятить себя тому же занятию, что их отцы и деды [Фадеева, 2001, с. 58]. Как показывают документы, через несколько столетий ситуация на Ближнем Востоке выглядит по-другому. В одном из изученных А. Коэном иерусалимских *сиджилов* второй половины XVIII в. речь идет о торговце пряностями, ставшем ювелиром и членом (более того, главой) соответствующего цеха, а позже вернувшемся к своему первоначальному занятию [Cohen, 2001, p. 102]. Если человек мог дважды поменять сферу деятельности и при этом в одном из *эснафов* занять официальный пост, значит, несмотря на усилия властей, границы между цехами в это время не были такими уж непреодолимыми. Участились случаи переезда ремесленников из одного города в другой, больше того – в конце XVIII в. цеховыми профессиями начали заниматься даже иностранцы. Не случайно в декларации



Марка с венской выставки 1873 г. на керамическом сосуде

ГМБ, инв. № 1013 II

пловдивских *абаджи* 1805 г. запрещается принимать в мастера лиц другой национальности [Kütükoğlu, 2001, p. 647; Тодоров 1976, с. 210].

Постепенно руководящие должности в цехе становились наследственными, и, как считает Х. Иналджик, к XVIII в. они «потеряли всякую связь с ремеслом и мастерством, став просто предметом собственности» [Inalcik, 1973, p. 158]. В первой половине XIX в., во всяком случае, в цеховых организациях ведущих отраслей производства выделилась группа лиц, не только взявших на себя управление *эснафом*, но и получавшая больше денег и имевшая значительно большее количество учеников и подмастерьев, чем остальные члены цеха. В конце концов после введения системы *гедика* «мастера сформировали замкнутую касту, и члены цеха были поделены на имеющих капитал предпринимателей и наемных работников – подмастерьев на жалованье» [Inalcik, 1978 (1), p. 117].

Исследователи, занимавшиеся изучением материального положения торговцев и ремесленников в Османской империи XVIII в., приходят к выводу о достаточно высоком уровне имущественного расслоения в этой среде как на Балканах, так и в арабских провинциях [Тодоров, 1976, с. 217; Мейер, 1991, с. 114–117; Raymond, 1973–74, p. 373]. В XVII–XVIII вв. заметно возрастает влияние *кетхуд* – в большей степени это касается агентов различных высокопоставленных должностных лиц, однако изменилось и положение цеховых старшин. Общий кризис старых порядков и ослабление центральной власти создали более благоприятные условия для обогащения и возвышения *кетхуд*, имевших опыт хозяйственной и финансовой деятельности. М. С. Мейер, исследовавший эволюцию этого института в османском обществе, отмечает, что в XVII–XVIII вв. *кетхуда* превращается не только в фактического, но и в формального главу *эснафа*. Власти утверждают цеховых старшин, «видимо, рассчитывая на усиление своего влияния в среде ремесленников». Полученное таким образом официальное признание способствует лояльному отношению руководства *эснафа* к правительству [Мейер, 1984, с. 40, 46]. Уменьшается роль *мухтесиба*, но растет взаимный контроль ремесленников внутри цеха.

Характер разделения труда в ремесленных мастерских в этот период практически не изменился. И. М. Смилянская, основываясь в основном на составленном двумя улемами из Дамаска в 1890–1910 гг., но отражающем и более раннюю практику «Словаре дамасских ремесел», показала, что во всех отраслях производства, за исключением текстильного, росла дробная специализация между цехами, при которой все изделие целиком изготавливается одним мастером. Такая ситуация способствовала росту профессионального мастерства ремесленников и при условии работы на рынок расширению товарного обращения, однако не создавала условий для динамичного развития производства [Смилянская, 1979, с. 132–133].

Как известно, вторая половина правления Ахмеда III (1703–1730), связанная с везиратом Дамада Ибрагим-паши, так называемая «эпоха тюльпанов» ознаменовалась в Османской империи усилением интереса к Западу и его экономическим и культурным достижениям. Наступивший мирный период в отношениях с европейскими странами способствовал началу или, во всяком случае, стремлению турок к началу сотрудничества с ними. Развитие этого интереса, для Османской империи обусловленного прямой необходимостью, но во многом взаимного, в XIX в. привело к появлению, в частности, некоторых новых форм обмена опытом в сфере ремесленного производства. Впервые османские вещи – ткани, изделия из дерева и кожи, изразцы, ювелирные украшения и т.п. – экспонировались на Всемирной лондонской выставке 1851 г., а потом – в Париже (1855 г.), снова в Лондоне (1862 г.) и в Стамбуле (1863 г.). Помимо товаров фабричного производства на таких выставках демонстрировались и изделия, созданные ручным трудом ремесленников. Так, на нескольких стамбульских керамических изделиях из собрания ГМВ, датируемых второй половиной XIX в., сохранились марки с надписями на османском и французском языках, свидетельствующие о том, что эти предметы были представлены от Османской империи на международной выставке 1873 г. в Вене. На стамбульской выставке для участников создавались самые благоприятные условия: были отменены таможенные пошлины и налоги на посылаемые экспонаты, все расходы оплачивались государством, для лучших изделий учреждались премии [Kütükoğlu, 2001, p.



Фрагмент атласной ткани кемха

Перв. пол. XVII в.

шелк, золотная нить

ГМБ, инв. № 1568 II

674–675]. Государство проявило заинтересованность в развитии отечественного производства и частной инициативы. Участие цеховых мастеров в международных выставках свидетельствовало о желании продвинуть свой товар на внешний рынок и способствовало их знакомству с европейскими технологиями, уровнем качества, вкусами и модными тенденциями. Отчасти такая готовность к контактам объяснялась давлением, оказывавшимся на местное производство иностранным импортом. Таким образом, расширилась сфера интересов османских ремесленников, в какой-то мере увеличились их возможности.

Однако, несмотря на все перемены, происходившие в целом в стране и в рамках самих *эснафов*, а также на резко усилившуюся конкуренцию европейских производителей, получивших особые льготы на турецком рынке благодаря системе капитуляций, цеховая система продолжала сохранять значение и в XVIII в., и в первой половине XIX в. Мэтр турецкой османистики Х. Иналджик пишет о том, что после 1840 г. цехи были экономически разрушены [Inalcik, 1973, p. 156]. Французский инженер-строитель Огюст Шуази наблюдал функционирование этого института в 1870-х гг. Называя цехи «организациями рабочего класса», он пишет: «Я нашел эти эснафы, как их называют, с их иерархией, с их советом, с их выборным главой. Я видел... их акты с печатью корпорации»; «они существуют не только в Салониках и Македонии; я снова увидел их в Малой Азии, они простираются на большую часть турецкой империи...». Достоверности этому рассказу придает тот факт, что автор говорит о личном опыте: руководя местными рабочими на строительстве, он пользовался их расположением как член французского «управления мостов и дорог», воспринимаемого ими в качестве разновидности цеха [Choisy, 1876, p. 17–18]. Вероятно, хотя цехи и не играли в этот период важной роли в хозяйственной жизни страны, они не только продолжали существовать физически, но и сохраняли свое значение в глазах самих ремесленников. В таком виде цеховая система функционировала и позже, вплоть до начала XX в., и официально была уничтожена младотурецким правительством в 1910–1912 гг. [Faroghi, 2011, p. 25].

Положение дворцовых производств

Как уже отмечалось, колебания рынка в меньшей степени влияли на поставки сырья в мастерские, производившие художественные изделия во дворце и для нужд дворца. Тем не менее общее социально-экономическое состояние империи неизбежно сказывалось и на их положении. Больше того, некоторые исследователи османского текстиля считают, что, возможно, сравнительная непродолжительность времени процветания стамбуль-

ского производства шелковых тканей *кемха* парадоксальным образом объясняется его изоляцией от рынка. Дело в том, что придворные мастерские зависели от дворцовых заказов, базировавшихся на системе фиксированных цен, установленных в середине XVI в., и при смене экономического климата эти цены не так легко было регулировать. К тому же способность двора платить своим ремесленникам обуславливалась его способностью собирать налоги, что, в свою очередь, было связано с состоянием дел на очень важном для Турции рынке шелка-сырца. Поэтому именно по придворным производителям *кемхи* больше, чем, например, по ткачам из Бурсы, ударило увеличение военных расходов и уменьшение поставок сырца в XVII в. [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 158]. В XVIII в. вместо ткани *диба-и руми* стамбульского производства в число преподносимых на праздники подарков стали включать венецианскую парчу [Gursu, 1988, p. 153]. Если в дворцовом реестре 1557-8 г. упоминаются 71 мастер по производству ткани типа *кемха*, то в 1606-7 г. их уже 23, а к концу века реестры включают всего четырех, а затем и трех ткачей *кемхи*. Отныне это число не увеличивается, и в документе 1804 г. также фигурируют всего три *кемхаджи* [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 169; Gursu, 1988, p. 157]. Впрочем, постепенное сокращение числа ремесленников наблюдалось не только в цехе придворных ткачей. Так, *эли хиреф меваджиб тефтиши дефтери* – «Реестр проверки жалования *эли-и хиреф*» 1526 г. – перечисляет 58 золотых дел мастеров, а документы середины XVIII в. – всего семь [Ülgen, 1999, s. 235, 237]. Так что очевидно, что определенный упадок в дворцовых мастерских был вызван не только временными трудностями с поставками сырья, но и серьезными переменами в социально-экономическом положении страны¹³.

На работу *эли-и хиреф* в наибольшей степени должны были повлиять перемены в составе господствующего класса, начавшиеся еще в конце XVI в. и ставшие очевидными в XVIII–XIX вв. Помимо самого султана именно представители османской знати были основными заказчиками и потребителями дорогой и качественной художественной ремесленной продукции. Новая знать отличалась от правящей верхушки эпохи Селима I и Сулеймана Кануни и по происхождению, и по источникам своего влияния, и по степени независимости. Как уже говорилось, в эту среду стали проникать не только представители *аскери*, обязанные личной службой падишаху, но и выходцы из разных слоев населения, чья сила состояла в богатстве и клановых связях. Изменения в системе ценностей и вкусах правящей элиты также привели к снижению ее заинтересованности в развитии дворцовых художественных производств.

Уже в XVII в. все меньше и меньше ощущается покровительство искусствам со стороны властей, столь характерное для предшествующего столетия. Мода на европейские и выполненные в европейском стиле вещи, возникшая на рубеже XVII–XVIII вв. и особенно расцветшая в правление Ахмеда III, также способствовала переориентации османской знати на импортные западные товары. Позже, в XIX в., свою роль в ослаблении связей между *эли-и хиреф* и двором сыграл, вероятно, и переезд султанов в новые дворцы на берегах Босфора.

Со второй половины XVII в. перемены в экономике начали оказывать влияние и на ремесленную деятельность в городах, связанных с дворцовым заказом. Прежде всего это коснулось Изника: керамические мастерские продолжали существовать здесь до XVIII в., но с сокращением имперского строительства снизилась потребность в изразцовых покрытиях. Постепенно уменьшалось количество печей для обжига, число гончарных лавок и мастеров [Миллер, 1965, с. 74; Atıl, 1998, s. 470]. В *дефтере*, содержащем список подарков, врученных по случаю празднования дня обрезания сыновей султана Ахмеда III в 1720 г., перечисляются только фарфоровые изделия, а керамика Изника полностью отсутствует [Öney, 2002, s. 729]. В первой трети XVIII в. классическое искусство изготовления расписной керамики пережило кратковременный взлет, но связан он был уже не с Изником.

¹³ Особая ситуация сложилась в дворцовой керамической мастерской – ее упадок произошел несколько раньше в связи с возвышением Изника, где оказалось удобнее развернуть массовое производство изразцов. Уже в 1599 г. среди керамистов *эли-и хиреф* упоминаются только три мастера, а в 1608 – два. И то их функции сводились, видимо, к контролю за выполнением заказа в Изнике и закреплению готовых изразцов на зданиях [Necipoğlu, 1990, p. 156].

С падением значения *эх-и хиреф* власти периодически предпринимали попытки в той или иной форме возродить связанные с дворцом производства, сконцентрировав их в столице, под надзором двора. Причем действовали они тем же путем, что и их предшественники, т. е. выписывали мастеров из известных ремесленных центров. В период правления Ахмета III по инициативе Ибрагим-паши Невшехирли в Стамбуле были основаны мастерские по изготовлению изразцов. В 1719 г. в фермане, направленном великим везиром в Изник, приказывалось прислать материалы, мастеров и планы печей для организации производства в старом византийском дворце Текфур-сарай [Öney, 2002, s. 730]. Г. Неджипоглу отмечает, что выбор Ибрагим-пашой этого места для керамической фабрики неслучаен – документ 1568–1569 гг., посвященный описанию водных каналов Кыркчешме и Кагитхане, свидетельствует, что еще в XVI в. здесь располагалась *кашихане* («гончарная мастерская»), снабжавшаяся водой при помощи водопровода [Nesipoglu, 1990, p. 139]. В течение XVIII–XIX вв. в столице и непосредственной близости от нее были созданы и текстильные мастерские: в 1758 г. – в Ускюдаре, азиатской части Стамбула, а почти через столетие, в 1843 г. – в Хереке, на берегу Мраморного моря. Впрочем, это уже были организации несколько иного типа, чем прежние дворцовые мастерские, и их также коснулись новые формы международных связей: продукция фабрики в Хереке была представлена на парижской выставке 1855 г.

Домашнее производство в новых условиях

В меньшей степени изменения экономических условий и развитие социально-политического кризиса в империи сказались на системе функционирования домашнего производства. Традиционно сложившиеся формы организации изготовления товаров ремесленником-одиночкой или семьей и сбыта их конкретно-му заказчику или на рынке не подверглись существенной перестройке.

М. П. Вронченко так пишет о ремесленниках Малой Азии первой трети XIX в.: «Состояние ремесленников различно: некоторые держат работников, производят работы в значительном количестве и довольно зажиточны – не должно, однако, искать между ними людей, живущих на ту ногу, как некоторые ремесленники в Европе... – до этого турецкая промышленность еще не достигла: ремесленник трудится лично, сам непременно, и, несмотря на все труды свои, едва достигает до такого состояния, как самый незначительный купец, потому что все излишнее отнимают у него под различными предлогами. Иные же ремесленники едва могут просуществовать при помощи труда своих семейств... Есть, наконец, ремесленники нищие; они иногда не имеют никакого приюта...» [Вронченко, 1839, с. 282]. Здесь, вероятно, речь идет как о цеховых ремесленниках, так и об одиночках, перебивающихся случайными заработками. Подобные «нищие» одиночки должны были выполнять малоквалифицированную работу, вряд ли имеющую отношение к интересующим нас художественным ремеслам, однако приведенные наблюдения свидетельствуют как о сохранении мелкотоварного характера производства, так и сильном имущественном расслоении в ремесленной среде.

Определенные новые веяния, видимо, проникали и в область домашнего ремесленного производства. Ремесленники, работавшие вне гильдий, стали к XVIII в. играть все большую роль в производстве, ориентированном на рынок, и это происходило в разных провинциях Османской империи. Так, в Мосуле, где традиционно занимались обработкой хлопка, важную позицию с увеличением населения и ростом спроса заняли работники, не состоящие в цехах, в основном женщины-прядильщицы. В это же время расширилось городское производство *абы* на территории Болгарии, и к этой работе начали привлекать крестьян, трудившихся в свое нерабочее время [Faroqhi, 2006 (2), p. 370–372].

В XIX в. состоятельные вдовы часто организовывали школы для молодых девушек, живущих по соседству, где, в частности, учили их вышиванию. Работу учениц хозяйка могла продавать через посредников [Krody, 2000, p. 36, 30, 33–34]. Выпускницы учительской школы для девушек, основанной в Стамбуле, также обучались искусству вышивки. П. Леконт отмечает, что многие работницы живут в селениях, расположенных вдоль Босфора и в самом Стамбуле. «В некоторых домах, – пишет он, – вы-

шивкой занимаются около 300 лет». И тут же добавляет, что в одном из стамбульских домов заняты более шестисот рабочих [Lecomte, 1902, p. 104]. Таким образом, домашнее искусство вышивки к концу XIX в. в ряде случаев приобретало практически фабричный характер.

С другой стороны, деревенское население, традиционно занимавшееся изготовлением ремесленных изделий в домашних условиях, вливалось в организованные структуры – некоторые производства в этот период испытывали большие трудности в связи с общим кризисом и старались снизить цены на свою продукцию, привлекая к работе по найму кустарей, женщин и детей [Иванов С., 2006, с. 241].

3. Источники сырья

Значительной, прямо касающейся организации и развития турецкого ремесла, но не затронутой до сих пор в этой главе является тема снабжения сырьем, актуальная как для *эхл-и хиреф*, так и для рядовых мастеров. Учитывая важность вопроса об источниках сырьевых ресурсов, имеет смысл кратко рассмотреть его применительно к различным видам производства.

Текстильное производство

Ткачество в течение нескольких столетий турецкой истории оставалось одним из самых развитых ремесленных производств как в количественном, так и в качественном отношении. Льняные, хлопчатобумажные, шерстяные и шелковые ткани вырабатывались на всей территории империи.

Особенное значение в жизни османского общества традиционно имели шелковые атласные и бархатные ткани – не только потому, что являлись важной статьёй экспорта, но и в связи с той чрезвычайно важной представительской ролью, которую они играли при султанском дворе. Как уже говорилось, необходимый для производства шелк-сырец на раннем этапе поступал из Ирана. Самым важным перевалочным пунктом на торговом пути из северного Ирана в Европу была Бурса, и в XV в. первоначально не текстильное производство, а именно торговля некрашеными шелковыми нитями принесла богатство этому городу.

Стремясь покончить с полной зависимостью от привозного сырья, османцы приступили к созданию собственного местного производства. Первые упоминания о бурсских коконах относятся к 1587 г., и отныне количество этой продукции продолжало постепенно расти. По отзывам путешественников, в конце XVII в. в окрестностях Бурсы существовали целые шелковичные сады [Denny, 1982 p. 123]. Как свидетельствует священник английской миссии в Константинополе Джон Ковел, побывавший в мае 1677 г. на острове Хиос, там население также занималось сбором листьев шелковицы и разведением тутового шелкопряда [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 191]. О распространенности этого вида деятельности говорит и то, что продажа тутовых листьев упоминается в нескольких фетвах начала XVIII в. об уплате налога *ошюр/ашар* («десятины») [Özcan, 2003, s. 74 (Fetâvâ-yı Abdürrahim, c. I, s. 39–40, 569)].

М. П. Вронченко оставил наблюдения о выращивании и сборе коконов и о получении из них шелковой нити на территории Малой Азии в первой половине XIX в. «Яйца шелковичных червей кладут на листья в апреле, – писал он, – и продолжают класть гораздо позже, по мере того как зелень на деревьях возобновляется. Сбор шелка оканчивается в половине сентября... Кокон бывает двух главных цветов: белые и ярко-желтые – и сверх разных оттенков». Путешественник описывает также использовавшийся жителями Анатолии простейший способ разматывания шелка при помощи цилиндрического колеса, сделанного к скамейке [Вронченко, 1839, с. 154].

Отчасти отмечаемое в течение XVIII в. и позже уменьшение выпуска шелковых тканей при развивающемся производстве сырья было вызвано стремлением европейцев покупать не готовую продукцию, а именно шелк-сырец, а в XIX в. и коконы для своей собственной промышленности [Kütükoğlu, 2001, p. 664]. В 1800-х гг. производство шелка-сырца, особенно в Северо-Западной Анатолии, пережило настоя-



Продажа посуды из Чанаккале

Стамбул, ок. 1890 г.

(фотография из коллекции галереи Сустиль — по: Soustiel 2000, s. 179)

ший бум, причем в это время шелк, культивировавшийся в районе Бурсы, оставался еще в распоряжении османских ремесленников, спрос иностранных купцов на него был довольно вялым [Hüttepöth, 2006, p. 39; Faroqhi, 2006 (2), p. 362].

Большое значение в хозяйственной жизни страны имело хлопководство. Хлопок шел на изготовление разнообразных тканей, в том числе *аладжа* и *богасы*, из которых шили одежду. Ткани из хлопка широко использовались в быту, в частности как основа для домашней вышивки. Впрочем, хлопчатобумажная и льняная нити находили применение и в шелкоткачестве, например, в производстве знаменитых бурсских бархатов, а также ткани *кутни/кутну*, о которой П. Леконт, в конце XIX в. составивший описание турецких ремесел, заметил: «Непонятно, почему османский купец еще не перебрался в Париж, чтобы торговать ей — на ней одной можно сделать состояние» [Lecomte, 1902, p. 194]. Хлопок в большом количестве выращивался на территории Османской империи: в Анатолии, в бассейнах рек Чукурова и Мендерес, в окрестностях Аланьи, Эрджинджана и Малатьи, на Балканах — в Македонии, Фракии, южной Сербии, Албании, а также на Кипре и в Египте. Его особенное распространение связано с возникновением в

XVI–XVII вв. *чифтлик*ов – ориентированных на рынок крупных земельных владений, где использовался труд батраков и издольщиков [Kütükoğlu, 2001, p. 665; Hütteroth, 2006, p. 40]. А. Г. Краснокутский¹⁴, направляясь в 1808 г. в Стамбул, наблюдал хлопковые поля в окрестностях Кавалы в Северо-Восточной Македонии. «Мне сказывали, – пишет он, – что город сей промышленности хлопчатой бумагой... От Ковала везде по полям посеяна хлопчатая бумага, единственное произведение сей земли» [Краснокутский, 1815, с. 81–82]. Я. Д. Малама¹⁵, посетивший Эрзурумский вилайет в начале 1870-х гг., отметил, что хлопок, выращиваемый на Эрдзинджанской равнине, в основном потребляют на месте, но небольшое количество даже вывозят на Кавказ [Малама, 1874, с. 109].

Судя по документам XVI в., важную роль в торговле льном играла в это время Анкара [French, 1972]. Лен вплоть до Первой мировой войны культивировали вдоль побережья Черного моря, а также в Румелии, Валахии и Египте [Krody, 2000, p. 34]. Я. Д. Малама утверждает, что в окрестностях Карса, Пасина, на Эрдзинджанской равнине лен сеется только для зерна, «из которого готовят часть масла, а часть отправляют в Европу; волокно же жгут, как топливо» [Малама, 1874, с. 109]. Тем не менее очевидно, что лен выращивали и для производства тканей – как и хлопок, его пряли в домашних условиях и использовали в том числе для создания вышитых изделий. Очень часто ткань основы вышивок XIX в. представляет собой льняное полотно нефабричного изготовления.

Важным сырьем для производства тканей и ковроткачества оставалась шерсть. В ней не было недостатка в стране с традиционно развитым скотоводством. Большой известностью пользовалась козья шерсть из Ангоры. По словам Эвлии Челеби, европейцы пытались привозить к себе на родину коз и готовую пряжу из этого района, но сотканная ими шерсть не получалась такой же мягкой и волнистой, как местная. «По-моему, это происходит от качества горного климата и местоположения», – пишет он [Эвлия Челеби, 1983, с. 278]. До 30-х гг. XIX в. коз, обладающих такой шерстью, выращивали только в районе Анкары. Ткань *соф*, делавшуюся исключительно из их шерсти, ткали там же и отправляли в Стамбул, Бурсу, Алеппо и в европейские страны [Kütükoğlu, 2001, p. 660]. В XIX в. козья шерсть уже экспортировалась в Европу в качестве сырья [Вронченко 1839, с. 179]. Шерсть анатолийских овец отличается от персидской и среднеазиатской, поэтому турецкие ковры, как правило, несколько толще иранских [Arseven, 1939, p. 269].

Для окраски пряжи и кож отчасти также использовалось сырье местного происхождения. П. Леконт, рассказывая о крашении ковров, называет несколько применявшихся в XIX в. красителей. Это прежде всего красный, получаемый из корня марены и называемый *ализари* (*ализарин*). Вероятно, его имел в виду и Эвлия Челеби, утверждавший, что корень, из которого делалась красная краска для ковров, рос по соседству с Ушаком в деревне Бойалы [Faroqi, 2006 (2), p. 363]. О нем, однако, П. Леконт пишет, что производство этого красителя в Турции заброшено и «современный» (речь идет о конце XIX столетия. – М.К.) красный краситель делают из кошенили, а иногда употребляют уже и нестойкие анилиновые красители. Для создания желтого цвета использовалась, по его словам, красильная резеда, светло-желтого – виноградные листья, голубого – индиго. Зеленый получали из листьев ириса, фиолетовый и некоторые оттенки синего – из той же марены или лишайника рокцеллы. Коричневую краску дает магнезия, а черную – экстракт чернильного ореха и сафлор. В качестве закрепителей использовали квасцы, кислое молоко и даже человеческую мочу [Lecomte, 1902, p. 176–178].

В последние годы были подвергнуты химическому анализу некоторые ткани османского периода, и таким образом определены использованные при их производстве красители. Многие из них присутствуют в описании П. Леконта. Это упомянутая им марена (*rubia tinctorum*), выращивавшаяся в Цен-

¹⁴ А. Г. Краснокутский (1781–1841), участник Русско-турецкой войны 1806–1812 гг. и Отечественной войны 1812 г., оставил записки о кампании 1812–1814 гг. и о посещении Константинополя в 1808 г.

¹⁵ Я. Д. Малама (1841–1912) – генерал от кавалерии, участник Русско-турецкой войны 1777–1778 гг. В 1778 г. назначен председателем во 2-ю специальную Малоазиатскую Комиссию для установления на основании Берлинского трактата российско-турецкой границы.



Сабля

Клинок – Иран, XVIII в.; ножны и рукоять – Турция (?), XVIII–XIX вв.

булатная сталь, ковка, серебряный лист, дерево, кораллы, чеканка, резьба, гравировка, золочение.

ГМВ, инв. № 419 II

тральной и Западной Анатолии (в настоящее время на месте прежних посадок обнаружены дикорастущие стебли этого растения). Современные исследования показали, что этот краситель действительно широко применялся для окраски шерсти, но гораздо реже для дорогих шелковых дворцовых тканей.

Для создания голубого цвета выращивали местное растение – вайду (*Isatis tinctoria*), а самый качественный индиго, в чьем производстве использовали листья *Indigofera tinctoria*, импортировали из Индии, из Лахора (современный Пакистан). Как явствует из документов иерусалимского архива, растение, из которого получали этот краситель, выращивалось и на принадлежащей османам территории – в долине Иордана, в 20 милях от Иерусалима [Cohen, 2001, р. 131–132]. Этим, видимо, и объясняется существование в городе отдельного цеха красильщиков, работавших только с индиго. Индиго также входил в состав багряно-фиолетовой краски: судя по результатам химических анализов, для получения нужного оттенка его уже в XVI в. смешивали с кошенилью. Мексиканская кошениль начала поступать в Османскую империю с европейских рынков после завоевания Мексики в 1523 г. В XVII в. она использовалась также и для получения ярко-красного цвета.

Тестирование турецких шелков выявило возможное присутствие танина, черного красителя, получаемого из чашечек желудей (чернильного орешка – *Gallea quercinae*) [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 194–197; Kütükoğlu, 2001, p. 667], местной анатолийской культуры. В своем «Обозрении Малой Азии» М. Вронченко пишет: «Самая значительная порода дубов – дуб валонельный. Чашечки его орешков (желудей) употребляются для выделки кож и также подмешиваются в некоторые темные цвета при окрашивании тканей...» [Вронченко, 1839, с. 145]. Экстракт валлонеи (паламут) – сушеные шляпки желудей валлонельного дуба – действительно использовался при дублении кож. Для этой же цели, а также, как отмечает П. Леконт, в качестве закрепителя красок употребляли и квасцы, издавна добывавшиеся в Малой Азии и бывшие традиционным предметом экспорта из нее еще в средние века. Эвлия Челеби сообщал об их месторождении в горах восточного Карахисара (в Эрзурумском эйялете). О добыче квасцов в Малой Азии уже в XIX в. упоминает и М. Вронченко [Эвлия Челеби, 1983, с. 250; Вронченко, 1839, с. 137]. Квасцы наилучшего качества добывались в районе Гедиз в Анатолии и во Фракии, их покупали и европейцы [Kütükoğlu, 2001, p. 667].

Цена тканей определялась, кроме всего прочего, наличием в составе их красителя привозных ингредиентов. В частности, знаменитый османский малиново-красный тон достигался путем использования легко определимого при анализе лакового состава (*лёк*), изготавливавшегося в Индии. Ткани, окрашенные этим оттенком, как показывают османские реестры цен, традиционно стоили дороже других. В 1640 г. покрасить ткань в темно-зеленый цвет при помощи индиго стоило 30 *акче* – гораздо дороже, чем при использовании других красителей, что также, видимо, объяснялось его импортным происхождением.

Керамическое производство

Как правило, производство керамических изделий возникает в тех районах, где для этого есть подходящие условия, прежде всего запасы сырья. Считается, что помимо наличия поблизости леса для растопки печей и изобилия воды Изник, основной поставщик облицовочных изразцов для имперского строительства, отчасти был обязан своим возвышением имеющимся богатым залежам высококачественной белой глины [Миллер, 1972, с. 23]¹⁶. В одном из документов, датированном 1607–1608 гг., *финджанджи* («изготовителям чашек») из г. Кютахьи предписывается отправить в Изник буру по установленным ценам (*нарх*), как они это делали раньше [Bilgi, 2006, s. 13]. Вероятно, можно предположить, что между разными керамическими центрами существовала система поставок сырья, хотя и случались разногласия по поводу цен на него.

Кобальт, очень широко применявшийся в качестве красителя, добывали в Анатолии. Из Карахисара, расположенного в нескольких днях пути от Изника, поставляли *йюре* – вид камня, которым местные керамисты пытались заменить знаменитый «китайский камень», ингредиент, заключавший в себе основной секрет производства китайского фарфора [Denny, 2004, p. 59].

В керамическом центре Чанаккале использовалась местная красная глина, а сырье для *люледжилек* (изготовление разнообразной утвари и курительных трубок, процветавшее в XIX в.) брали, по свидетельству П. Леконта, в Шишли, пригороде Стамбула [Lecomte, 1902, p. 312] (производство *люледжилек* продолжалось до 1928 г. [Kuşoğlu, 1994, p. 144]).

Производство художественных предметов из металла (утварь, оружие, ювелирные изделия)

В Османской империи в XVI–XIX вв. велась добыча железа, золота, серебра, свинца, меди и некоторых других металлов. Сырье шло на нужды государственных мастерских и городских ремесленных цехов, часть его продавалась на рынке. Более опытные и знающие рудокопы были в европейской части импе-

¹⁶ Дж. Рэби утверждает, впрочем, что основной и принципиальной причиной для размещения керамического производства именно в этом городе было не наличие сырья и не расположение на пересечении торговых путей, а традиция, восходящая к гончарным печам византийской Вифинии [Atasoy & Raby, 1989, p. 22]. Представляется, однако, что вопрос сырья должен был также сыграть свою роль – как в свое время для византийцев, так и потом для османцев, обнаруживших здесь ту самую белую глину, которой их предшественники не пользовались.

рии – документ 1584 г. свидетельствует, что при открытии нового рудника в Малой Азии туда вызывались мастера из Румелии со всем необходимым материалом и инструментами [Гордлевский, 1962 (2), с. 229]. В середине XVII в. польский ксендз Симон Старовольский писал, что серебряная и золотая руда во владениях падишаха есть только в Греции, «и коло руды Греки сами работают, понеже Турки не обыкли в таковых трудах тяжких работать» [Симон Старовольский, 2003, с. 298]. Интересно, что два столетия спустя, говоря о свинцово-серебряных рудниках в Малой Азии, М. П. Вронченко также отмечает, что трудятся на них греки, и, как и Симон Старовольский, описывает функционирующую в этой отрасли систему откупов [Вронченко, 1839, с. 134]. Видимо, несмотря на превосходство Румелии в рудном деле, процесс добычи полезных ископаемых был организован похожим способом во всей империи, и эта система не особенно подвергалась изменениям.

Железные рудники существовали в Боснии, Сербии, Болгарии, а также в окрестностях Стамбула. Ю. А. Миллер считает, что, несмотря на наличие по крайней мере при одном из них мастерской по переработке железа в сталь, высокосортные булаты все же в основном поставлялись из Индии и Ирана в виде полуфабрикатов [Миллер, 1953, с. 63–71]. Возможно, он прав, так как булатная сталь высокого качества действительно почти не встречается в турецких изделиях массового производства. Обычной для османского оружия – и в Анатолии, и на Балканах, и на Ближнем Востоке – являлась булатная сталь низкого качества, или «простой дамаск», *шам*, узор которого состоит преимущественно из почти прямых линий. На клинке одной из сабель из собрания Государственного Эрмитажа есть выполненная золотой инкрустацией надпись: *бейаз истанбул*¹⁷, обозначающая сорт булата, производившегося в стамбульских мастерских. Н. Т. Беляев, в начале XX в. посвятивший свое до сих пор не устаревшее исследование различным видам булатной стали, приводит описание этого клинка, сделанное хранителем Государственного Эрмитажа Э. Ленцем: «Легкая сабля бледно-тусклого дамаска, рисунок волокнистый, линии его почти совсем прямые, без извилин и заворотов... Мы имеем, следовательно, засвидетельствованный образец белого константинопольского дамаска и вместе с тем ясное указание на то, какой вид должны иметь разновидности дамаска, именуемые «шам» (турецкое название Сирии), так как клинки малоазиатские, египетские и албанские по рисунку совсем сходны с настоящим образцом *белого константинопольского*» [Беляев 1906, с. 25]. Высокосортные же булаты, действительно, должны были быть привозными, причем использовались не только полуфабрикаты, но и готовые клинки. Так, в собрании Музея Востока хранится сабля конца XVIII – начала XIX в., атрибутированная в свое время как иранская (инв. № 419 II). Действительно, клинок этого оружия имеет иранскую форму, он сделан из булата высокого качества со сложным рисунком. Характер же орнамента клинка – украшение кораллами в кастах, изображения тюльпанов, способ исполнения чеканного стилизованного орнамента на ножнах – наводит на мысль о турецком происхождении прибора. Видимо, перед нами пример использования персидского клинка для изготовления сабли, бытовавшей на османской территории.

В последней четверти XIX в. Я. Д. Малама в своем «Описании Эрзерумского виляета» замечает, что лучший мастер-оружейник изготавливает клинки из английской стали [Малама, 1874, с. 123] – местные материалы и в это время не обладали, вероятно, высоким качеством.

По утверждению М. П. Вронченко, кроме серебра, меди и свинца, на Малоазийском полуострове нет, «или, по крайней мере, доныне не открыто» других металлов [Вронченко, 1839, с. 137]. Однако В. А. Гордлевский, основываясь на документах XVII–XVIII вв., в частности, на сообщении 1750 г. о нападении разбойников на грузы золота и серебра, вывозившиеся с рудников Кебана и Эргани в Стамбул, приходит к выводу о том, что в этих местах добывалось и золото. «Разработка золотых рудников шла в Турции как-то завуалированно, скрыто от населения, – пишет В. А. Гордлевский, – а между тем добыча золота у правительства стоит постоянно на первом плане. Узнавая о новом руднике, оно запрашивает, не обнару-

¹⁷ Э. Ленц переводит это название как «Белизна или Бель Константинопольская».

жено ли там и золото» [Гордлевский, 1962 (2), с. 230]. О золотых рудниках в Эрзинджанском *санджаке*, в *казы* Оваджик, сообщает в 1874 г. и Я. Д. Малама [Малама, 1874, с. 120].

Копи обычно сдавались в аренду, и империя была поделена на зоны (*орю*), жители каждой из которых могли делать закупки только в том месте, к которому были приписаны. Цена устанавливалась откупщиком, и иногда ремесленников обязывали покупать определенное количество сырья, невзирая на их реальные нужды. Известно, что, когда выгоднее было приобрести необходимое сырье за пределами своего *орю*, ремесленники с ведома цеха или, может быть, по собственному почину шли на такого рода контрабанду [Faruqi, 2006 (1), p. 339].

Помимо металлов, в оружейном и ювелирном деле широкое распространение получило использование драгоценных и полудрагоценных камней, рога и кости, черепахового панциря.

Эвлия Челеби, описывая *эснаф* торговцев драгоценными камнями (*джевахир безирганы эснафы*), перечисляет среди их товаров индийские алмазы, бадахшанские рубины, нишапурскую бирюзу, суданский «рыбий глаз» [Evliya Çelebi, 2003, s. 576]. Турецкое холодное оружие иногда снабжалось нефритовыми рукоятками, в основном индийского производства или изготовленными из индийского материала. Распространенным материалом для изготовления рукоятей была кость, а также моржовый клык, отличавшийся особой прочностью. «Рыбий зуб» (*балык диши*), как называли его турки, не только поставлялся русскими купцами, но его часто включали в подарки султанам, что свидетельствует о несомненной ценности этого сырья [Фехнер, 1956, с. 63]. Как видим, в ювелирном и оружейном деле в изготовлении утвари довольно широко употреблялось привозное сырье. Тем не менее многое, в том числе металлы, камни, различные виды кости (коровья, верблюжья), добывалось на территории Османской империи. Можно утверждать, что турецкое ремесленное производство снабжалось в основном местным сырьем, однако для изготовления художественно оформленных вещей, в том числе предметов роскоши, османские мастера достаточно часто использовали привозные, как правило, более редкие и дорогие материалы.

Что касается распределения, то, видимо, преимущественное право на ценное сырье имело государство. Дорогостоящие материалы собирались в сокровищнице, бывшей «огромным хранилищем не только произведений искусства, но и сырья – золота, необработанных драгоценных камней, черного и прочего экзотического дерева, слоновой кости и черепахового панциря, а также предметов, которые можно было переработать или использовать по частям в случае необходимости» [Rogers, Ward, 1988, p. 123].

Потребности государства в сырье, имевшем стратегическое значение, например, в металле, использовавшемся для производства оружия или представлявшем собой важную статью экспорта, удовлетворялись в первую очередь: в XVII в. торговцам было запрещено покупать шерсть, пока ею не будут обеспечены ткачи из Салоник, работавшие на армию [Faruqi, 2006 (1), p. 338]. В материалах фондов военно-морского ведомства России нашел отражение тот факт, что, когда в период промышленного кризиса 1846–1847 гг. спрос на турецкую медь упал и склады оказались переполненными, правительственным указом было разрешено часть «токатской меди» продавать местным ремесленникам «для разных домашних изделий» [Шеремет, 1986, с. 37].

* * *

Итак, ремесленное производство в Османской империи XVI–XIX вв. складывалось из нескольких составляющих. Значимость этих способов организации в разные периоды менялась. Каждый из них отличался количественным и качественным составом участников производства, степенью близости ко двору, уровнем осуществляемого властями контроля и, наконец, характером выпускаемой продукции.

При этом источники показывают, что, несмотря на существующие различия, между городскими цехами и дворцовыми мастерскими существовало не только вполне ожидаемое сходство в организации про-

изводства, но и определенное взаимопроникновение. Городские *эснафы* (особенно это касается крупных центров и городов – государственных поставщиков вроде Бурсы и Изника) порой производили драгоценные изделия, по инерции приписываемые исследователями к продукции двора. Дворец старался контролировать продукцию городских ремесленников, в частности, путем назначения в *эснафы* собственных администраторов, однако некоторые изделия дворцовых мастеров, возможно, были доступны и для покупателей вне дворца. Кроме того, как придворные мастерские, так и цехи широко использовали руки надомных работников и работниц, не прикрепленных ко двору и не являвшихся членами цеховых сообществ.

Процессы, происходившие в цеховой организации в конце XVII–XIX вв., были подготовлены всем ходом развития османского государства и, более того, хоть и не в столь яркой форме, проявлялись уже в предшествующий период, начиная со второй половины XVI в. Это и начало внутрицехового имущественного расслоения, и сращивание *эснафов* с янычарским корпусом, и появление независимых мастеров, и повышение их мобильности как внутри цеховой системы (переход из цеха в цех), так и внутри страны (переезд из района в район). Новые явления в цеховой системе, конечно, сильнее ощущались в наиболее экономически развитых западных областях, однако возникали они по всей империи.

Со временем некоторое ослабление государственного контроля во всех областях жизни дало ремесленникам возможности для проявления личной инициативы, хотя традиционная организация сохранялась и долго оставалась для мелких производителей удобной формой существования. Вероятно, в XIX в., в связи с утратой *эснафами* монопольных прав, в сфере художественного ремесла была разрушена четкая граница между «цеховым» и «кустарным» производством. В это время можно говорить в целом о ремесленниках как о преимущественно городских жителях, занятых ремеслом, ориентированным на рынок. Что касается дворцовых мастерских, то период их расцвета, несомненно, закончился к началу XVIII в., однако время от времени предпринимавшиеся вплоть до начала XX в. попытки возродить эти производства или создать другие по их образцу привели к появлению некоторых новых форм художественной ремесленной деятельности при дворе.

Глава II

Проблемы атрибуции предметов художественного ремесла

В связи с обращением к материальным свидетельствам, то есть непосредственно к продукции ремесленных мастерских, большое значение приобретает задача атрибуции османских ремесленных изделий – прежде всего потому, что только правильная локализация вещей в пространстве и времени позволяет привлекать их в качестве полноценных исторических источников. Кроме того, тема атрибуции османского ремесла имеет самостоятельное значение, и материал, которым мы располагаем, требует систематизации и обобщения. Эти соображения определили необходимость появления отдельной главы, целиком посвященной проблемам, связанным с атрибуцией.

В связи с данной темой предстоит затронуть несколько вопросов как общего характера, так и узкоспециальных, касающихся конкретных приемов атрибуции различных видов ремесленных изделий.

Прием венецианского посла в Стамбуле

(по: M. Jouannin et J.v. Gaver: «Turquie». P., 1840, p. 366)



1. «Османский стиль» и ремесленное производство имперской эпохи

Одной из общих проблем, которой приходится так или иначе касаться практически всем туркологам, занимающимся историей материальной культуры, является вопрос об особом османском художественном стиле, связанном, в свою очередь, с феноменом «османской цивилизации». Известный философ и социолог, автор идей национального турецкого государства Зия Гёк Алп (1875–1924) считал османскую цивилизацию космополитической, искусственной и, следовательно, чуждой туркам. Ныне среди турецких исследователей больше распространен взгляд на нее как на органическую часть и продолжение национальной культуры [Inalcik, 2002, p. 13]. Как бы там ни было, очевидно своеобразие этого явления, определившего на длительный срок в том числе и пути развития искусства в пространстве Османской империи.

Если понимать цивилизацию как «способ, или стиль жизни, свойственный крупной человеческой популяции, которая руководствуется своим комплексом знаний, своей философией жизни, признает авторитет собственной системы ценностей» и которой присущ особый тип культуры [Иванов Н., 2008, с. 366], то османская цивилизация, несомненно, является частью исламской цивилизационной модели. При этом Османская империя объединила в своих границах огромную территорию, десятки этнических групп и создала особую формулу существования этого конгломерата. Принадлежность к исламскому миру, безусловно, оставалась очень важной характеристикой в самоидентификации османца, но также особое значение приобрел его статус носителя османской имперской культуры, предполагавший верность идеологии султаната и государству в лице главного патрона – султана. Как отмечает С.Ф. Орешкова, «османы сумели найти некоторую форму объединения, где религии и традиции населявших ранее этот регион народов, хозяйственные и общественные институты, отвечавшие жизненным потребностям населения, были поставлены на службу государственным интересам» [Орешкова, 2006, с. 17].

Художественной манифестацией уникальности и величия османского образа жизни и государственной идеологии стала культура – в первую очередь архитектура, но также литература и прикладное искусство. Произведения, предназначенные для султана и его окружения, создавались в централизованной системе имперского художественного производства, поддерживаемой властью.

Принято считать, что отчасти благодаря именно этой централизации в османское время в турецком искусстве выработался определенный единый стиль, характеризующийся набором основных изобразительных мотивов, манерой их исполнения и сочетания друг с другом, своеобразной цветовой гаммой. Он нашел отражение в оформлении рукописей, стеновых росписях, а также в украшении ремесленных изделий, прежде всего фаянсовой утвари, изразцов и художественных тканей, то есть в тех видах ремесла, чье производство вызывало особую заинтересованность государства и более жестко контролировалось. «Многоязычный состав ремесленников не помешал им создать единый художественный стиль, который стали называть османским. Этот стиль, возникший в результате творческой переработки не только местных, но и некоторых иноземных традиций, обладает ярко выраженной спецификой орнаментального образного строя: звучной полихромией, широким репертуаром стилизованных растительных мотивов, своеобразием композиционных приемов», – писал Б.В. Веймарн [Веймарн, 2002, с. 109]. Предполагается, что османский стиль не только родился в дворцовой художественной мастерской *наккашхане*, но и распространился благодаря прямому использованию ремесленниками шаблонов, созданных придворными художниками. Единжды установившись, он не оставался неизменным – вводились новые элементы, новые краски, однако общность образной системы и средств выразительности сохранялась с течением времени.

Существует, однако, другая точка зрения на проблему османского стиля. По мнению Дж. Роджерса и Р. Ворда, теория о единстве этого стиля, ныне обычно принимаемая на веру, основана на неправильной трактовке не очень репрезентативных сведений, находящихся в нашем распоряжении. Исследователи считают, что такого единства не было даже внутри *наккашхане*, например, в мотивах, использовавшихся в иллюстрации и переплетном деле, а уж заявления о том, что узоры для тканей и изразцов рисовались двор-

цовыми художниками и посылались в Бурсу и Изник, вообще ничем не подкреплены [Rogers, Ward, 1988, p. 123–124]. Турецкие авторы Х. Тезджан и С. Делибаш также полагают невозможным существование общего для разных видов искусства художественного стиля, созданного в одной мастерской [Tezcan, Delibaş, 1986, p. 23; Tezcan, 1987, p. 13].

Словосочетания «османский стиль», «классический стиль в османском искусстве», «придворный османский стиль» достаточно часто используются в научной и научно-популярной литературе. При этом приводятся общие характеристики этого явления, свидетельствующие о примерно одинаковом понимании исследователями особенностей обозначаемого подобным образом феномена. Тем не менее отмеченные выше разногласия по поводу универсальности османского стиля вызывают потребность в том, чтобы еще раз уточнить его определение. К этому же вынуждает и некоторая расплывчатость термина в целом. «Что такое стиль? На этот вопрос... нет единого ответа, – утверждает современный исследователь. – В искусствоведении по этому поводу царит разнобой. Можно лишь с уверенностью утверждать, что речь идет о широко распространенном понятии, которое стало универсальным и, по сути дела, обиходным. Употребляется и воспринимается оно по преимуществу интуитивно... А если автор хочет, чтобы его понимали в каком-то узком смысле, он должен начать с разъяснения, что он имеет в виду, пользуясь этим термином» [Подольский, 2010, с. 115]. В связи с этим кажется полезным уточнить авторские представления о смысле понятия «османский стиль», временных и территориальных границах его существования.

К началу XV в. династия, основанная некогда беем Османом, установила господство на большой территории Балкан и приобрела заметное влияние в Малой Азии. Опустошительное нашествие Тимура, последующая междоусобная война и социально-политический кризис первой четверти XV в. замедлили, но не остановили укрепление новой державы. Уже в начальный период ее становления¹⁸ в архитектуре, искусстве украшения зданий, керамическом производстве происходил постепенный отбор приемов, форм и изобразительных мотивов, созвучных вкусам новых правителей. Сельджукское наследие, влияние византийской культуры, участие иранских мастеров, близость Европы и торговые отношения с Китаем – все эти факторы сыграли свою роль в длительном процессе развития османского искусства.

Один из важных этапов этого развития связан с именем Шахкулу, ставшего в 1520–1550 гг., при Сулеймане Кануни, главой дворцовой *наккашхане*. Шахкулу считают создателем знаменитого декоративного стиля *saz* (*caz*) с его насыщенным растительным орнаментом, включающим длинные изогнутые зубчатые листья, сложные цветочные розетки, стилизованные лотосы *hatâyî* (*xamau*). В орнамент часто включались фантастические животные – драконы, сказочные птицы и единороги-*цилини* [Wearden, 1986, p. 25]. Классический пример использования стиля *saz* в прикладном искусстве – два султанских кафтана из собрания музея Топкапы [Atasoy, 2002, no. 451(TSM 13/37)]. В своей интереснейшей статье Г. Неджипоглу характеризует манеру Шахкулу как следование «интернациональному тимуридскому стилю», «последний всплеск цветения посттимуридской эстетики, развивавшейся под покровительством османского двора художниками из Тебриза и Герата» [Necipoğlu, 1990, p. 152–153].

Определенные изменения в этой области произошли в середине XVI столетия. Уже при Кара Меми, ученике Шахкулу и лидере группы анатолийских художников *наккашхане*, появились новые композиции,

¹⁸ Как известно, датой возникновения независимого османского государства ныне считается 1302 г. Примерно в это время Осман-бей (1258–1324) начал вести самостоятельную завоевательную политику. Исходя из того, что после этого бейлик еще выплачивал дань монголам, турецкий историк А. Табакоглу предлагает считать реальной датой основания османского государства 1326 г., когда сын Османа Орхан, захватив город Бурсу и сделав его своей столицей, начал чеканить первую османскую монету. Важность этого фактора для превращения бейлика в самостоятельное государство очевидна, ее отмечали и другие исследователи [Tabakoğlu, 2006, s. 17; Петросян, 1990, с. 15]. Что касается формирования искусства, то начало этого процесса следует отнести к концу первой четверти XV в., периоду восстановления власти династии после политического кризиса, вызванного поражением Баязида I в борьбе с Тимуром в 1402 г. Именно с этого момента начинается время устойчивого и непрерывного существования османского мира. В более ранний период сложно говорить о каких-то отличительных собственно османских чертах.



Фрагмент кафтана. Стил «саз».

Сер. XVI в. Музей Топкапы-сарай (по: *Ottoman Civilization. Ed. H.Inalcık, G. Renda. Ankara 2004. Vol. 2, p.783*)

вошли в моду растительные узоры другого типа, и сформировался характерный набор цветочных мотивов. С этим временем и связан переход к *классическому османскому стилю*, отличающемуся от предшествующего и красочной палитрой, и художественным репертуаром и техническими приемами воплощения. «Сразу привлекающие внимание особенности стиля турецких тканей были созданы именно в эту эпоху», – замечает Н. Атасой [Atasoy, 2002, s. 779; см. также Necipoğlu, 1990, p. 155].

Художественный стиль характеризуется, в частности, системой образов – преобладанием определенных мотивов, устойчивостью их состава. Как неоднократно отмечалось, основой нового османского декоративного языка стали растительные, точнее цветочные, узоры. Композиции, включающие самые распространенные из них – тюльпаны, гвоздики, розы, гиацинты – объединяют иногда общим названием *quatre fleurs* (фр. «четыре цветка»). Кроме упомянутых образов в растительный репертуар османского стиля входили нарциссы и хризантемы, жимолость, цветущие сливовые ветки и отдельные

многолепестковые цветы¹⁹, а также плоды граната и яблока, виноградные кисти и кипарисы. Некоторые элементы предшествующей эпохи – и большие зубчатые «кинжальные» листья из рисунков Шахкулу, и *xatani* – продолжали использоваться в турецком орнаменте. Также органично сохранялись в нем «интернациональные» мотивы мусульманского искусства: *rûmî* (руми), *çintemâni* (чинтемани/чинтамани), *çin bulutu* (китайское облако)²⁰. В украшение керамики все чаще включаются образы животных и мотив парусного корабля. Несмотря на такое разнообразие репертуара, определяющими в османском декоре XVI в. стали именно изображения цветов, что связано как с их количественным доминированием и широтой использования, так и с новаторской манерой исполнения.

Общность средств художественной выразительности и творческих приемов – не менее, а скорее даже более важная характеристика стиля, чем преобладание тех или иных изобразительных мотивов. Часто отмечают реалистическую манеру передачи цветов в турецком орнаменте. Н. Атасой и Дж. Рэби называют цветочный стиль середины – второй половины XVI в. «более натуралистическим», чем прежний, и считают его «шагом к большему реализму» [Atasoy & Raby, 1989, p. 218, 222]. Трактовка его элементов, по словам Ю.А. Миллера, «в принципе восходила к воспроизведению природы», однако в качестве наиболее правильной он приводит формулировку А.Н. Кубе, определявшего османскую орнаментику как «стилизацию, близкую к природе» [Миллер, 1965, с. 42; 1972, с. 81]. Турецкие исследователи И. Бирол и Ч. Дерман говорят о «полустилизованных» цветах эпохи Кара Меми [Bırol, Derman, 2005, s. 113]. Публикация османских тканей из собрания ГИМ предваряется замечанием о «большой стилизации», которой отличалось изображение цветов в турецком текстильном искусстве» [Восточные и европейские ткани, [с. 2]]. Столь разнообразные характеристики основаны на реальных особенностях применявшихся мастерами изобразительных приемов. С одной стороны, цветы в исполнении османских художников действительно сохраняют реальные очертания, они, как правило, вполне узнаваемы. Исследователи узоров обращают внимание и на то, что каждый цветок изображается с соответствующими листьями – округлыми с мелкими зазубринами у роз, узкими вытянутыми у тюльпанов, небольшими заостренными у гвоздик [Bırol, Derman, 2005, s. 113]. Между тем, несмотря на общее сходство с реальными прототипами, цветочные мотивы наделяются дополнительными чертами, созданными воображением художника. Внутренняя часть листа или цветка часто расписывается дополнительными мелкими узорами – лепесток тюльпана украшают цветущей веткой; в центре граната распускается тюльпан в окружении веточек с шестилепестковыми розетками; внутри большого резного листа на золотом фоне возникает сразу несколько разных цветов [Gürsu, 1988, nos. 90, 89, 87 – ткани второй половины XVI в.]. Обычное явление для тканей XVI–XVII вв. – заполнение лепестков центрального крупного мотива чередующимися маленькими цветочками тюльпана и гиацинта, гвоздики и тюльпана, гиацинта и гвоздики (например, предметы из коллекции ГМВ: инв. №№ 617 II, 1569 II, 4285 II(a), 517 II). Тот же прием мы можем наблюдать в украшении полихромной изразцовой панели, созданной в Изнике в 1570-х гг. [Pasinli, Balaman, 1992, p. 94]. Таким образом, османский стиль был реалистичен лишь отчасти, ибо все мотивы в той или иной мере подвергались стилизации. По интересному наблюдению современных исследователей, с каждым десятилетием второй половины XVI в. смелость и фантазия местных художников возрастает, цветочные мотивы становятся все более выразительными и более сложными. Так, в оформлении атласной ткани конца XVI в. изображения тюльпана не просто использованы для внутреннего украшения пальметт-лотосов, но как бы накладываются на них и создают в итоге некий новый вид узора с характеристиками и того и другого цветка [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 235]. Иногда цветы в декоративных композициях оказываются сравнимы по размеру с деревьями,

¹⁹ Мотив такого цветка, увиденного как будто сверху, носит в турецком искусстве название пенч (от перс. «пять»), т. к. чаще всего он изображался пятилепестковым, однако реально количество лепестков могло быть разным [см., например: Bırol, Derman, 2005, s. 47–48].

²⁰ Подробнее о некоторых конкретных мотивах см. ниже, главу II.



Фрагмент фелони из бархатной ткани XVII в.
гвоздики – «опахала»
шелк, хлопок, золотная нить
ГМБ, инв. № 4285 II

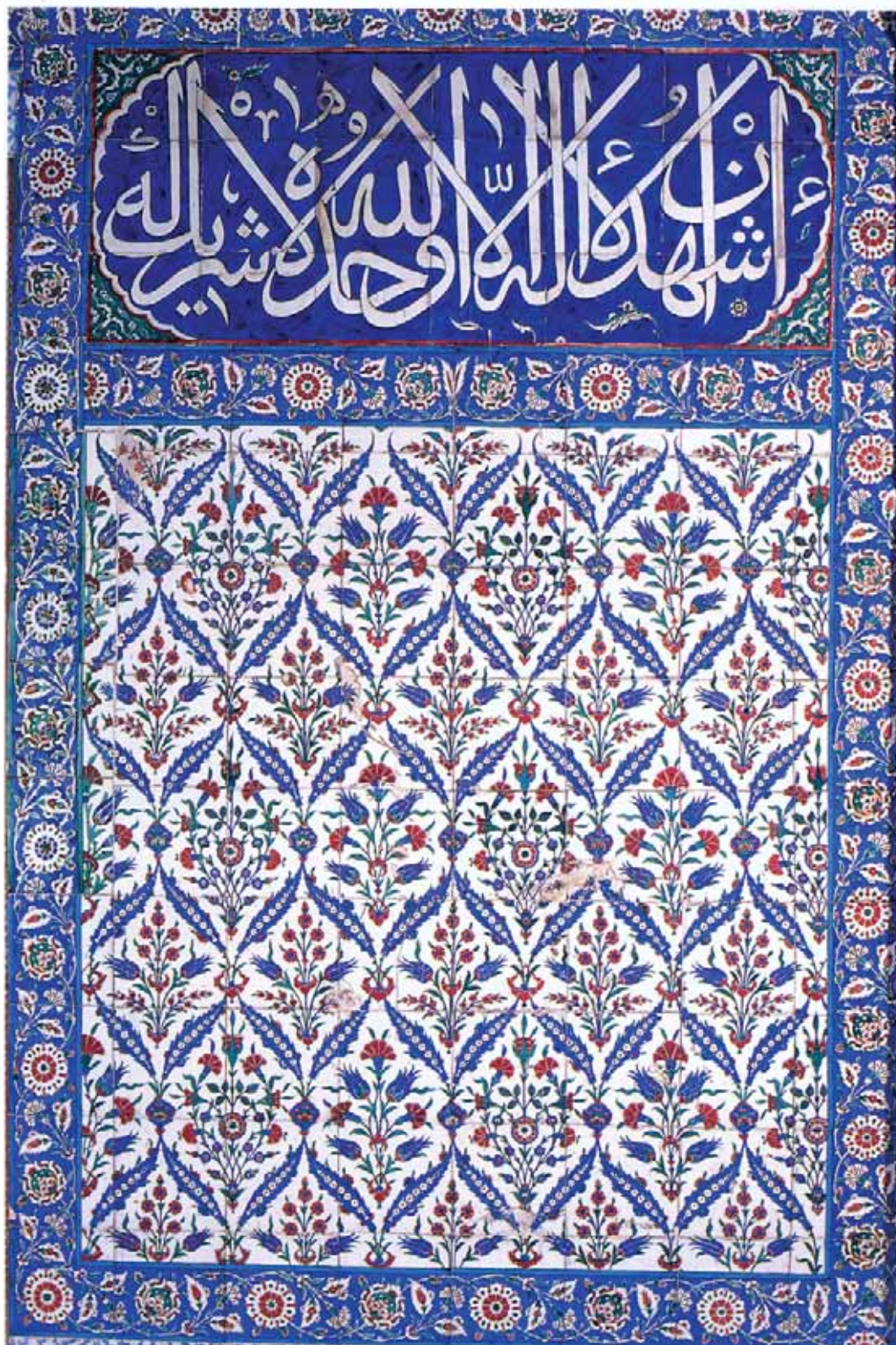
как, например, в росписи тарелки второй половины XVI в. из стамбульского музея Садберк-ханым, где кипарис включен в пышный букет из тюльпанов и гвоздик [Altun, Carswell, Öney, 1991, no. 28].

Неоднократно отмечавшаяся черта турецкого орнаментального стиля – плоскостная трактовка изображений, что наряду с крупными размерами основных узоров позволяет оценить всю композицию издали. Стиль Шахкулу был не менее декоративен, однако его утонченные линии и сложные фантазийные мотивы требовали более подробного разглядывания и изучения. Определенная лаконичность новой манеры предполагала мгновенное воздействие на зрителя, чему способствовало также и использование ряда композиционных схем, представляющих яркий и декоративный цветочный мир Кара Меми (об этой узнаваемой особенности классического османского стиля подробнее будет сказано ниже: см. раздел 2). Еще одним важным моментом в выделении турецкого искусства из «тимуридского» круга стал цвет – цветовое решение было приведено в соответствие с османской эстетикой. Благодаря важной роли, отводившейся в ее утверждении архитектуре, эти изменения особенно заметны в производстве отделочной плитки: в середине XVI в. ярко-зеленый, а затем и красный цвета полностью меняют палитру красок в изразцах, украшающих здания. Появление вытеснившего со временем бледный пурпурный красного цвета расценивается исследователями как важный шаг в развитии османского искусства. «Проникновение красного было одновременно и техническим триумфом и решающим фактором в новой эстетике», – утверждает Дж. Рэби [Atasoy & Raby, 1988, p. 220]. Создание специфической изобразительной системы определило широкое распространение и других технических приемов – использование блестящей прозрачной глазури и белого ангобированного фона, усиливавших яркость и блеск керамики.

Разумеется, все эти характерные черты не появились одновременно в середине XVI в., поиски новых форм начались в более ранний период, и, как мы видели, многие изобразительные элементы предшествующей эпохи стали неотъемлемой частью классического стиля. Равным образом и в последующие годы – вплоть до последних десятилетий XVII в. – происходило некоторое расширение репертуара в рамках вкуса, утвердившегося в середине предыдущего столетия.

Бесконечные варианты комбинирования определенных цветочных мотивов, выполненных в манере, сочетающей стилизацию и реалистические черты, характеризуют в конечном итоге османский стиль, и именно цветочный репертуар может претендовать в данном случае на роль стилеобразующего фактора. Особенности воплощения новых образов являются также повторяющиеся декоративные схемы и живые, яркие, контрастные цвета, обеспечивающие выразительность и силу воздействия орнамента.

Предметы, характеризующиеся соответствующей манерой исполнения, и принято считать образцами *османского* прикладного искусства. Атрибутируя ковер из собрания Текстильного музея в Вашингтоне, Л. Макки замечает: «За 700 лет истории турецких ковров был только один короткий период в течение второй половины XVI и начала XVII в., когда ковры ткались по особой технологии и украшались сложными узорами, присущими османскому придворному искусству. Только они и являются османскими коврами; все остальные, возможно, 99% – анатолийские или турецкие» [Mackie, 1976, p. 11]. То есть понятие «османский», по мнению исследователя, относится не ко всем изделиям, произведенным на территории турецкого государства в соответствующий период, а лишь к выполненным в определенной манере, ведь их специфика связана именно с османским двором, а не с национальной принадлежностью мастеров. С таким определением можно согласиться, во всяком случае применительно к XVI–XVII вв., периоду, к которому относится большая часть произведений, характеризующихся соответствующими особенностями. В связи с проблемой определения художественных изделий как «турецких» или «османских» Л. Макки совершенно справедливо замечает, что, если некие узоры были разработаны в стамбульской дворцовой мастерской, автором их мог быть и не турок – в османской столице работали художники самого разного происхождения [Mackie, 1976, p. 16]. К тому же национальный принцип атрибуции в упрощенном понимании «сделанное турком – значит, турецкое» в таком полиэтническом государстве, как Османская империя, неприменим вовсе. Хотя тот факт, что непосредственный создатель османского стиля – Кара



Фрагмент изразцового покрытия

Мечеть Селимие в г. Эдирне, ок. 1572 г. (по: *Ottoman Civilization. Ed. H.Inalcık, G. Renda. Ankara 2004. Vol. 2, p.721*)

Меми – состоял именно в анатолийской, а не в «иностранной» группе придворных художников, мог быть не совсем случайным. Возможно, несмотря на то что он начинал как ученик Шахкулу, над ним в меньшей степени тяготела богатейшая персидская традиция.

Таким образом, с середины XVI в. и в течение практически всего XVII в. в турецком прикладном искусстве действительно доминировали особые, узнаваемые, присущие только ему черты. Ими обладают многие художественные изделия, произведенные в Стамбуле, Бурсе, Изнике или других частях империи в означенный период. Спор искусствоведов в данном случае сводится, как кажется, к двум следующим пунктам: первый из них, теоретический, заключается в том, насколько терминологически точно называть сочетание этих черт «единым стилем». Второй имеет более конкретный характер и касается вопроса о том, каким образом и насколько непосредственно были связаны художественные мастерские и ремесленные производства²¹.

«Объяснить стиль, – писал г. Вёльфлин, – означает не что иное, как включить его в общую историю эпохи и доказать, что его формы говорят на своем языке то же самое, что и остальные составляющие его времени». И далее: «Стиль эпохи есть нечто существенно новое, то, чего нельзя вывести из предыдущего» [цит. по: Подольский, 2010, с. 160–161]. Действительно, смысл стиля должен заключаться в том, что он отражает особенности конкретного времени и определенного места, является наиболее адекватной формой воплощения некоего послания, адресованного как тем, кто находится внутри породившей его системы, так и окружающему миру. С этой точки зрения новая османская эстетика вполне отвечает определению понятия «стиль». И именно это дало право В. Денни и С. Кроди назвать цветочный стиль, созданный на основе «уникального невербального словаря», брендом, пережившим века, благодаря которому «Османская империя выразила свою индивидуальность» [Denny, Krody, 2012, p. 95].

Придворная культура турецкой державы была тесно связана с иранской традицией и персидским языком. Г. Неджипоглу замечает, что феномен формирования османского стиля в XVI в. совпал с периодом постепенного замещения персидского как основного литературного языка османо-турецким «как характеристикой новой культурной идентификации» [Necipoğlu, 1990, p. 158]. Вообще, XV–XVI вв. – время поисков в османской поэзии, в которой происходило своего рода соревнование с персидскими авторами. В стихах все чаще использовали турецкие выражения, на основе старых персидских сюжетов возникали новые, вполне оригинальные произведения. Развивались своеобразные, специфически османские жанры и в миниатюрной живописи, прежде всего, иллюстрирование исторических сочинений, включающих жизнеописания султанов и описывающих их участие в военных кампаниях, дворцовых церемониях и административной деятельности, таких как «Сулейман-наме» (1558) Ариффи или «Хюнер-наме» («Книга достижений», 1584–1587 гг.) *шахнамеджи* Локмана [Inalcik, 2002, p. 22; Atasoy & Raby, 1988, p. 222; Atıl, 1998, s. 464]. Османский тип архитектурного строительства, созданный Синаном, начиная с XVI в. распространялся по империи. Выражением государственной поддержки утверждения и распространения собственного стиля стали амбициозные проекты постройки мечетей Сулеймание в Дамаске (1554) и в Стамбуле (1557). Завершение оформления этих зданий знаменует, по словам Дж. Рэби, «окончание персидской традиции и приход эры османской изразцовой индустрии. С этого момента техника и эстетика изразцов стали специфически османскими» [Atasoy & Raby, 1988, p. 220].

Достигшая апогея политического, военного и экономического могущества держава нуждалась в демонстрации своей самостоятельности. Новая эстетика отражала идеологию имперской власти и в большой мере определявшие ее пристрастия султанского двора – главного заказчика и покровителя искусства. Так, одна из важных фигур эпохи, великий везир Сулеймана Кануни Рустем-паша (занимал эту должность в 1555–1561 гг.), руководствуясь своими представлениями о государственной выгоде и,

²¹ Об этом последнем подробнее см. в главе III.



Фрагмент атласной ткани кемха

Втор. пол. XVI в. Коллекция ал-Сабах, Кувейт (по:
Atasoy, Denny etc. 2001, Pl.61)

возможно, своими художественными вкусами, способствовал не только подъему текстильной и керамической промышленности, но и утверждению нового (османского) стиля в искусстве.

Наряду с исламом новый стиль должен был стать объединяющим фактором для огромной империи, включившей территории, разные по уровню экономического развития, этническому составу населения и культурным традициям. Он явился формой художественного самоопределения, в данном случае для группы людей, идентифицирующих себя как «османцы» (*османлы*). Визуально «османские» изделия отличаются по набору мотивов оформления, характеру их сочетания друг с другом, краскам и композиции, демонстрирующим переход от традиционной мусульманской арабески и геометрических узоров к цветочному орнаменту определенного типа. По внутренней сути же понятие «османское» означало принадлежность к особой имперской культуре, существом которой была ее многокомпонентность. Османский стиль распространялся с расширением власти и влияния султанов, и проводниками его были как сами падишахи, так и их наместники в провинциях. Как будет показано ниже, этот процесс в неодинаковой степени коснулся разных областей империи, однако очевидно, что в XVI–XVII вв. он охватил Малую Азию и Балканы, а также оказал влияние на различные отрасли производства некоторых других территорий. Для решения вопроса о единстве и универсальности этого стиля, то есть о том, проявляются ли его характерные черты во всех видах декоративно-прикладного искусства этого времени, следует вновь обратиться непосредственно к рассмотрению художественных изделий.

В оформлении тканей и керамики эпохи расцвета осmano-турецкого ремесла черты общности достаточно очевидны, несмотря на несомненно присутствующие различия в узорах и композициях. В научной литературе, в том числе отечественной, приводится множество свидетельств существования стилистических параллелей в украшении керамических и тканых изделий XVI–XVII вв. [см., например: Mackie, 1976, fig. 4–7; Миллер, 1972, с. 91–93; Аствацатурян, 2002, с. 49–53 и т. д.]. По всей видимости, орнаментальные схемы, появившиеся первоначально в оформлении тканей, применялись и при создании изразцов [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 233–234]. Изучение тканей XVI–XVII вв. приводит к выводу о том, что, несмотря на изменения в способе сочетания элементов, размере раппорта (повторяющаяся часть рисунка) и в уровне популярности различных узоров и орнаментальных схем, основные виды композиции и набор изобразительных мотивов сохраняются в украшении атласов и бархатов до начала XVIII в. [Кулланда, 2002, с. 128–149]. Часто использовавшиеся в узорах шелковых тканей орнаментальные композиции повторяются и в вышивках [Mackie, 1973, pl. II, no. 21; Krody, 2000, cat. nos. 5, 6; Barişta, 1999, no. 49–31; ГМВ, инв. № 784 II и т. д.]. Отголоски той же манеры мы находим и в других видах прикладного искусства, где подобное единство проявляется не столь явно. Так, композиционные схемы, составляющие основу орнаментации тканей и изразцовых панелей, не повторялись полностью в украшении оружия – это было бы, впрочем, и невозможно из-за особенностей формы изделий и технологии производства. Однако набор мотивов и отчасти манера их исполнения на предметах вооружения XVI–XVII вв. свидетельствуют о несомненном влиянии турецкого «придворного стиля» [Миллер, 1972; Аствацатурян, 2002]. Впрочем, как правило, в этих случаях речь идет скорее именно об использовании одних и тех же элементов узора, а не о той очевидной близости в способе их воплощения, которую мы можем наблюдать в изразцах и тканях. Мотивы, общие для украшения многих видов турецкого прикладного искусства, встречаются в этот период и в обладающей собственной спецификой орнаментике ковров. Так называемые «дворцовые» ковры²², производившиеся в Каире после его присоединения к империи и в Ушаке, демонстрируют сходство с другими видами декоративного искусства своего времени: в их оформлении наряду с листьями *саз* присутствуют узнаваемые османские тюльпаны, гвоздики и гиацинты. Надо признать, однако, что эти ковры в большей степени представляют иранизированный стиль Шахкулу, своего рода первую фазу развития османского стиля. Их орнамент композиционно и по характеру отдельных

²² Именно их имела в виду Л. Макки, говоря о собственно «османских» коврах (см. выше).



Фрагмент наволочки на подушку (*йастык йюзю*) из атласной ткани *кемха*. Перв. пол. XVI в.
шелк, золотная нить
ГМБ, инв. № 1565 II



Фрагмент ткани с вышивкой. XVIII в.
хлопок, шелк, ручная вышивка
ГМБ, инв. № 784 II

узор близок тканям первой половины XVI в. [см., например: Aslanapa, 2005, nos. 110, 111, lev. 41, 42]. Л. Макки отмечает, что мотив облаков мог быть разработан в мастерской при османском дворе и появился в анатолийских коврах не позднее 1532 г. (именно в этом году ковер с таким рисунком изобразил на своей картине «Благовещение» голландский художник Якоб Клаас ван Утрехт) [Mackie, 1976, p. 16]. Ушакские изделия XVI–XVII вв. со знаменитым «медальонным» узором демонстрируют сходство с некоторыми османскими тканями этого периода. Так, сложная арабеска на атласе из коллекции ГМБ (инв. №№ 1556 II, 1557 II) практически повторяется в декоративной схеме ковра, приведенной О. Асланапа [Aslanapa, 2005, çiz. 29]. Однако в целом дизайн ковров этой группы, даже тех, в оформлении которых встречаются привычные цветочные мотивы, существенно отличается от орнаментального строя и османских тканей, и керамических изделий.

Таким образом, отмеченная общность изобразительных мотивов и способов их исполнения, как справедливо утверждают противники теории «единства», свойственна не всем видам турецкого искусства. Поэтому определение османского стиля как «универсального» в какой-то мере условно. Очевидны, однако, наличие такой общности в некоторых (основных для османской хозяйственной жизни и культуры) отраслях ремесленного производства и ее связь с существованием дворцовых мастерских и дворцового заказа.

В начале XVIII в. усиливается европейское влияние во всех областях жизни империи. Даже в таких ведущих отраслях производства, как ткачество и изготовление керамики, намечается отход от традиционных форм и видов орнамента. Отдельные мотивы, а иногда и композиции XVI–XVII вв. продолжают использоваться в орнаментике производившихся для нужд двора художественных тканей XVIII – начале XIX в., но и в этом консервативном виде искусства отчетливо проявляется воздействие европейской моды, воплотившейся в так называемых «имперском стиле» и «турецком рококо» [Gürsu, 1988, p. 156–157]. Понятие *османского* искусства несколько размывается – этот период можно расценивать



Вышивка. Алжир, XVIII в.
шелк, металлическая нить
ГМБ, инв. № 607 II

как продолжение развития на некоем новом этапе, суть которого выразилась в попытке синтезировать достижения классического времени и влияние преуспевающей Европы. Однако идея процветания прочно связана в сознании правителей со славными прошедшими временами, воплощением которых и было османское придворное искусство. Поэтому при дворе предпринимаются кратковременные усилия по возврату к прошлому, в частности, в керамическом производстве (см. выше главу I), и создается ряд изделий, несущих соответствующие стилистические черты [Öney, 2002, s. 731; Osmanlı Devleti, 1998, p. 2, il. 213]. Тем не менее основную линию развития искусства этого времени в значительной степени определяло европейское влияние.

Таким образом, строго терминологически определения «османское искусство», «османское ремесло» относятся к достаточно ограниченному времени и кругу вещей. Как было показано выше, эти изделия не во всех случаях производились непосредственно в дворцовых мастерских. Их отличительными чертами следует считать не место изготовления, а специфические художественные особенности и качество исполнения, с некоторой долей условности называемые единым «османским стилем».

Однако такое определение оставляет «за бортом» понятия «османское художественное ремесло» немалую часть изделий, произведенных на территории Османской империи. Как уже упоминалось в связи с темой домашнего ремесла, на протяжении всей истории османского государства существовали ремесленные производства, не вписывающиеся в этот своего рода «мейнстрим» развития декоративно-прикладного искусства. Речь идет, во-первых, о продукции периферийных центров, не связанных с дворцовыми заказами и дворцовым контролем, о вещах, не рассматривавшихся как экспортные товары или предметы роскоши; и, во-вторых, о провинциальных изделиях, в исполнении которых местные дотурецкие черты ощущаются не менее, а иногда и более сильно, чем османское влияние. Поэтому естественно, что на практике понятие «османское» (искусство, ремесло) часто принимает более широкий смысл и используется как синоним слова «турецкое». Оба эти определения включают в таком случае как произведения, несущие османские стилистические черты, так и прочие ремесленные изделия, созданные в

османский период турецкой истории. Автор данной работы также, за исключением специально оговоренных случаев, применяет его в этом наиболее употребительном смысле.

Особый вопрос – атрибуция предметов, произведенных в разных провинциальных центрах страны. Раскинувшаяся на огромные территории в Азии, Африке и Восточной Европе, Османская империя вместила в своих границах многие страны и народы. Ко времени турецкого завоевания они находились на разных уровнях социально-экономического и культурного развития и, кроме того, оказались в разной степени зависимости от османского государства. Почти все регионы в той или иной степени внесли вклад в сложный процесс формирования османского искусства, но порой в производстве ремесленной продукции местные (или завезенные из других стран) традиции оказывались сильнее, чем те, что принесла с собой мусульманская культура или османская придворная мода.

В коллекции Музея Востока есть вышивка из собрания П.И. Щукина (инв. № 607 II), атрибутированная при поступлении как турецкая, но не включенная мной в каталог турецкого текстиля из-за невозможности отнести ее ни к одному характерному типу, выделяемому среди османских текстильных изделий. Аналогии данной вещи по композиции и характеру узора находятся среди алжирских вышивок XVIII в., опубликованных в некоторых европейских изданиях [L'Islam, 1977, p. 230, no. 527; 5000 Years of Textiles, p. 291, no. 369]. Очевидно, что они отличаются от изделий, произведенных в разных районах Османской империи, и набором декоративных мотивов, и красками и общей композицией. Вероятно, и эти вышивки, и экземпляр из коллекции Музея Востока принадлежат другой культурной традиции, нежели османские вещи. Интересно в связи с этим краткое исследование Ж. Марсэ, посвященное алжирским вышивкам османского времени. Автор рассматривает определенный тип вышивок, выполнявшихся цветным шелком, иногда с добавлением металлической нити. Ими украшались шарфы, платки, дверные завесы. Свидетельства письменных источников XVI в. и XVIII в., а также анализ конкретных вещей приводят Ж. Марсэ к выводу о преимущественно европейских корнях этих вышивок [Marçais, 1937, p. 145-153]. Происхождение упомянутого вышитого изделия из коллекции ГМВ не так очевидно, но, видимо, это производство, основанное на местных традициях. Таким образом, можно говорить о том, что алжирское искусство вышивки, несмотря на определенное воздействие османского мира [Gillow, 2010, p. 67–68], в большей своей части не обязано становлением и развитием ни дворцовому турецкому стилю, ни тюркским народным традициям и не принадлежит османо-турецкому прикладному искусству, хотя возникло оно в период османского господства.

Иначе в этом смысле сложилась ситуация в другой провинции империи Османов – Кувейте. Дж. Раджаб, основываясь на опыте собственной семьи, говорит о производстве в Кувейте вышивок турецкого типа, традиция изготовления которых была завезена туда семьями османских чиновников [Rajab, 1984, p. 84]. Действительно, в иллюстрирующих ее статье изделиях, произведенных и бытовавших в Кувейте, легко узнаются темы, изобразительные мотивы и композиции, свойственные османской вышивке.

О связи венгерского искусства с турецким свидетельствуют многие вещи, бытовавшие на территории Венгрии. Г. Палотай утверждает, что одного взгляда на старые венгерские вышивки достаточно, чтобы понять, что турецкие изделия служили для них моделями или, по крайней мере, османский стиль вдохновлял венгерских мастеров [цит. по Arseven, 1939, p. 272]. Тюльпаны и зубчатые листья, украшающие льняной *гремиял* венгерской работы с надписью «Anno domini 1610» из коллекции церковного искусства собора Св. Матиаша в Будапеште, явственно свидетельствуют о справедливости этого высказывания. И изобразительные мотивы, и способ их исполнения, и широкое использование золотной и серебряной нити напоминают об османских образцах. Созданные таким образом изделия принадлежат той ветви венгерского художественного ремесла, которая развивалась в тесном контакте с турецко-османским искусством.

В коллекции ГМВ хранятся детали традиционного костюма, в том числе платье и шаровары (инв. №№ 6124 II, 6126 II). Форма рукава платья указывает на возможную связь этих вещей с балканскими про-



Платье *устлюк* (*üstlük*)

Втор. пол. XIX в.

бархат, шитье, галунная кайма, кораллы

ГМБ, инв. № 6124 II

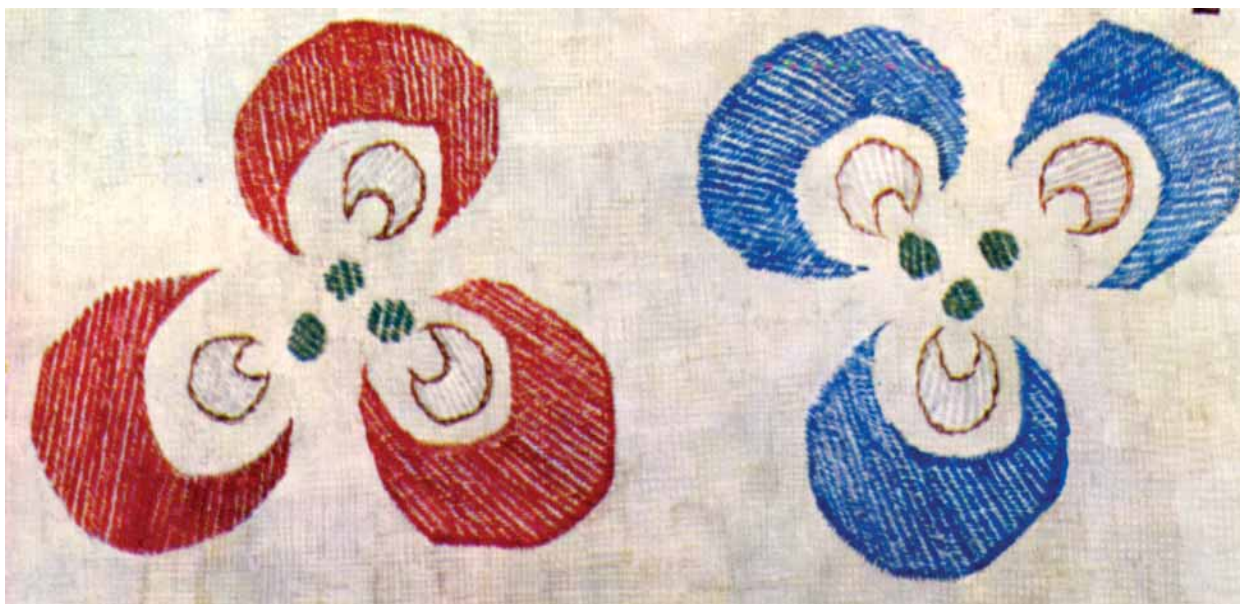
винциями Османской империи. Действительно, схожие по покрою и технике украшения платье и шаровары второй половины XIX в. из варшавского музея считаются предположительно балканской парадной одеждой, предназначенной для ребенка подросткового возраста. Близкие образцы можно видеть в придворной греческой одежде времени правления короля Оттона Баварского (1833–1862) [Benaki Museums, 2008, p. 75–76]. Известно также, что два жакета *устлюк* из музея Топкапы, по дизайну и технике вышивки золотым шнуром относящиеся к тому же типу, что и платье в собрании ГМБ, были сделаны в Западной Фракии и представляют собой элемент праздничного женского костюма [Tkanina Turecka, 1973, nr. kat. 134 A, B; Tezcan, 1986, no. 121]. 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 – отмечено и у армянского населения провинций Восточной Анатолии. Сходство прослеживается также в технике украшения этой одежды вышивкой *зердюз* по бархатному фону и галунной каймой [Лисициан, 1955, 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. *антһари*); куртка *хырка* (арм. *хирха*), туфли *чарык* (арм. *чарох*).

Наличие общих черт в покрое 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 культуры сыграло завоевание в XVI–XVII вв. 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. К тому же случалось, что ремесленники армянского происхождения становились своего рода посредниками и проводниками османского стиля в сопредельные земли. Так, например, одним из главных аксессуаров в «ориентальной» одежде, вошедшей в моду в Польше именно в связи с тесными польско-турецкими контактами, был пояс кушак, и польские армяне основали мастерскую в Стамбуле, где изготавливались пояса этого традиционного типа исключительно для польского рынка [Majda, 2000, p. 35].

П. Леконт 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 [Lecomte, 1902, p. 96, 113]. Исследуя армянские вышивки, С. Давтян выделяет несколько локальных школ, в том числе Ван-Васпураканскую (район оз. Ван), Киликийскую и Константинопольскую. Среди мотивов, украшающих вышитые изделия, атрибутированные как армянские, имеются узоры из строенных кружков («леопардовых пятен»), гвоздики-«опახала» [Давтян, 1972, табл. XL (2), CVII], то есть элементы, восходящие к османскому дворцовому искусству. Вышивки армянской константинопольской школы естественным образом обнаруживают сходство с турецкими не только в наборе мотивов, но и в технике исполнения сквозных розеток и кружевной обвязки [Давтян, 1972, 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 предметов крымского собрания музея есть вышитые тканые изделия, по композиции, цветовой гамме, техническому исполнению необычайно близкие турецким вышивкам XVIII–XIX вв. 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 «крымскотатарские», 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 «знакомы с культурным наследием... различных народов: караимов, армян, греков, турок...» [Рославцева, 1998, с. 437], и обратила внимание на сходство некоторых из них с образцами, создававшимися на территории Западной (так называемой Турецкой) Армении [Рославцева, 1998, с. 444]. Некоторые из вышивок Крыма могли быть привезены туда непосредственно из Турции: несмотря на то что по Кючук-Кайнарджийскому мирному договору 1774 г. крымские земли были объявлены независимыми от Османов, а в 1783 г. вошли в состав России, тесные экономические и культурные связи полуострова с бывшей метрополией сохранились. Еще и в начале XX в. поездки в Стамбул – на учебу или по торговым делам –



Фрагмент вышитой скатерти

Ван-Васпураканская школа. XIX в. (?)

Ереванский исторический музей (по Давтян 1972, табл. XL)

оставались обычной практикой для жителей Крыма [Гордлевский, 1968, 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 каталог турецкого текстиля из собрания ГМВ [Кулланда, 2007] было включено несколько крымских изделий музейной коллекции, имеющих аналогии среди османских вышивок (инв. №№ 1528 III, 2815 III, 2792 III, 814 III, 815 III). Определение этих вещей как османских не отрицает их принадлежности к декоративно-прикладному искусству Крыма, но подтверждает положение о том, что в османский период сложилась некая своеобразная культурная и художественная общность, в контексте которой развивали собственные традиции многие народы, чьим трудом и участием эта общность и была создана.

Начало османского завоевания территорий современной Украины относится к 1475 г., когда была захвачена часть Крыма, а в 1525 г. в состав румелийского *санджака* вошел район Очакова. Анализируя материалы XVII–XVIII вв., полученные в результате археологических раскопок в этом регионе, С. А. Беляева отмечает проникновение османской культуры в разные сферы быта подвластных провинций. Значительную часть продукции керамических центров Северного Причерноморья составляет зеленая поливная керамика, подобная азиатской, а специфические турецкие формы курительных трубок распространяются не только по территории османских владений на Украине, но и далеко за их пределами, создается «симбиоз в орнаментации и формальных особенностях» отдельных их разновидностей [Беляева, 2006, с. 144–148].

О синтезе традиций, итогом которого стало возникновение качественно нового явления – искусства Османской империи, свидетельствуют и произведения художественного ремесла других типов. Нередко в ремесленных изделиях османского времени отмечаются ярко выраженные особенности, присущие искусству завоеванных турками регионов.

Интересна в этом смысле керамика Изника с зооморфными изображениями. В орнаменте изникской утвари присутствуют разнообразные образы животных и птиц, источниками которых являются, видимо, разные традиции. В данном случае речь идет о довольно большой группе фаянсов второй половины XVI в. Сюжеты их росписи включают как реальных, так и фантастических зверей. В Музее Востока таких изделий нет, однако они широко представлены в коллекциях европейских и турецких музеев, а также в Государственном Эрмитаже. Некоторые изображения представляют собой сцены с бегущими по кругу животными, прототипом которых обычно считается мотив звериного гона, с древности популярный в искусстве Востока [Yetkin, 1954, s. 190; Миллер, 1972, с. 87; Столярик, 1982, с. 180], другие включают единичные или парные анималистические фигуры. Убедительными выглядят наблюдения Дж. Рэби, показавшего связь изображений животных на изникских блюдах и сосудах с украшением балканских металлических изделий XV–XVI вв. Так, зооморфные мотивы на сербских серебряных изделиях XVI в. (предшественниками которых являются, в свою очередь, рагузские сосуды XV в.) демонстрируют схожесть с изникскими животными в индивидуальных чертах, иконографии и композиции. Дж. Рэби приводит интересный пример – обезьяна в короне, образ, встречающийся в изникской керамике второй половины XVI в., который имеет несомненное сходство с обезьяной в короне, изображенной на серебряной ладье для ладана, изготовленной в Смедерево в 1523 г. [Atasoy & Raby, 1989, p. 258].

Вероятно, тот же синтез, но на другой, непосредственно балканской почве представляют собой производившиеся здесь в XVI в. небольшие серебряные чаши полусферической формы с возвышением или скульптурной фигуркой животного, например оленя, на дне. Подобные чаши хранятся, в частности, в Национальном музее Венгрии в Будапеште и в Археологическом музее Софии [Feher, 1965 (2), p. 125-126, fig. 1-3.]. Некоторые из них датированы временем правления султана Селима II (1566–1574). К моменту турецкого завоевания на Балканах существовало развитое металлообрабатывающее производство. В Рагузе (Дубровник) был квартал золотых дел мастеров, и есть даже свидетельство о том, что Баязид II заказал им инкрустированный золотом меч [Allan, Raby, 1982, p. 26]. Нет оснований думать, что при Османах традиция этого производства была прервана: декор упомянутых софийских чаш включает изображения животных в местном стиле, славянские и греческие надписи. Дж. Аллан и Дж. Рэби справедливо утверждают, что чаши создавались балканскими мастерами «в византийской манере, изредка “подновленной” османским декором», и зооморфные изображения на них выполнены в «балканских тератологических традициях» [Allan, Raby, 1982, p. 26]. При этом авторы не исключают эти произведения из круга османских вещей, что объяснимо: в орнаменте чаш наряду с балканскими чертами присутствуют и арабески, и своеобразный «сотовый» орнамент, ведущий свое происхождение от декоративных *мукарнасов* мусульманской архитектуры. Еще одна вещь этого же плана была в 2002 г. представлена на аукцион Кристи [Cristie's, 2002, p. 154–155]. По краю серебряной чаши в технике высокого рельефа выполнены золоченые изображения ланей и львов. Дольчатый орнамент, мотив лаврового венка, присутствующие в декоре, да и сама манера изображения животных, несомненно, говорят о европейских корнях традиции, в которой работал мастер. Между тем чашу украшает османский цветочный узор с элементами *руми* и *хатаи*. Вероятно, она, как и другие изделия этого типа, была изготовлена на Балканах, и ее форма и декор соединили в себе живую местную традицию и мотивы турецкого придворного искусства. Эта местная традиция была отчасти адаптирована турками, и ее элементы оказались включенными в османский репертуар.

В производстве оружия местная специфика становится особенно заметна в позднее время, в XVIII–XIX вв. «Организация оружейного производства, – пишет Ю. А. Миллер, – в этот период отчасти утрачивает централизованный характер, о чем свидетельствуют многочисленные образцы, изготовлявшиеся не только в столице, но и на далекой периферии, не считая Трабзона и Эрзурума» [Миллер, 1965, с. 92]. Балканское оружие – и сабли, и ружья – имело свои региональные особенности; сабли особого типа делались в Восточной Анатолии, характерную конструкцию имели йеменские ружья, кавказские ружья, пистолеты и кинжалы.



Салфетка *йаглык* (*yağlık*) («крымская вышивка»)
 Османская империя, XIX в.
хлопок, шелк, металлическая нить; ручная вышивка
 ГМБ, инв. № 2815 III

Когда речь идет о предметах вооружения, изготовленных в разных частях империи, особенно в последние два века ее существования, разные исследователи по-разному подходят к проблеме атрибуции. Так, составитель каталога огнестрельного оружия стамбульского Военного музея Т. Чорулу говорит об «османском оружии» и его «региональных вариациях» – кавказской, закавказской, балканской, арабской [Çoruhlu, 1993, p. 9]. Соответственно в каталожной части ее работы ружья и пистолеты разных типов атрибутируются как *osmanlı* («османские»), иногда с добавлениями в скобках: «арабская работа», «кавказский регион». Кажется, такой подход разделяют и другие турецкие авторы [Çöteliöğlu, 39, 64–70]. Отечественные и западные оружейеды чаще выделяют кавказское оружие как самостоятельное явление [Rogers, Ward, 1988, nos. 106-110; Аствацатурян, 2004].

Рассмотрим некоторые варианты бытовавшего в османское время огнестрельного оружия на примере коллекции Музея Востока. Одну из его разновидностей представляет пистолет начала XVIII в. (инв. № 355 II). В Османской империи использовались и пистолеты местного производства, и трофейные, и произведенные на Западе специально для турецкого потребителя. Часто европейские пистолеты, попавшие в страну, оформлялись на месте в соответствии с турецким вкусом [Аствацатурян, 2002, с. 269]. Данный экземпляр, возможно, принадлежит к этому последнему типу, но мог быть выполнен и на османской территории (по образцу немецких, французских или английских пистолетов), о чем свидетельствует такая конструктивная особенность, как наличие ложного шомпола [см. Tırği, 2003, p. 125]. Во всяком случае, очевиден местный характер декора этого оружия. Несмотря на европейскую форму, тип замка, спуск в виде скобы, данное изделие уже отчасти произведение турецкого художественного ремесла. Узор



Пистолет

Османская империя, 1125 г.х./1713 г.

сталь, серебро, кораллы, филигрань, зернь, золотая насечка, инкрустация

ГМБ, инв. № 355 II

серебряной филигрании, пластинками которой оправлено ложе, зернь, образующая на рукояти розетки с кораллами, наконеч, украшение ствола – выполненный золотой насечкой узор в виде арки и надпись арабской графикой – все это говорит о том, что оформление пистолета было осуществлено полностью на османской территории и в османском стиле. Определить какой-то один центр создания оружия такого типа сложно. Оно бытовало на Балканах [Старинное оружие, 1981, №№ 79–80], но, видимо, и в других частях империи. Например, филигранный узор на некоторых предметах, состоящий из крупных проволок с зернью и ромбами, Э. Г. Аствацатурян связывает с Эрзурумом по аналогии с изделиями (поясами и женскими украшениями) мастеров-армян, выходцев из этого города [Аствацатурян, 2002, с. 276]. Таким образом, как и в случае с вышитой одеждой, мы вновь встречаем одни и те же приемы и принципы украшения предметов художественного ремесла в разных регионах османского государства.

Схожую в этом смысле ситуацию иллюстрирует и ружье из коллекции ГМБ (инв. 360 II), получившее первоначальную атрибуцию «Албания или Малая Азия, XIX в.». Нарезные ружья XVIII–XIX вв. той же формы и с тем же типом украшения ложа опубликованы среди оружия из Болгарии [Старинного оръжие, 1981, №№ 32, 44, 53]. Они имеют типичный для турецких ружей пятигранный приклад. Именно такой приклад изобразил Марсильи, зарисовывая ружья, стоявшие в его время на вооружении турецких войск [Марсильи, 1737, с. 11]. Округлые губки курка и замок ружья из собрания ГМБ оформлены металлическими фигурными накладками с гравированным узором, что характерно для турецких кремневых замков. Один из узоров, выгравированных на металлических накладках замка (в виде «вырастающих» друг над другом раз-



Ружье

Османская империя, кон. XVIII – нач. XIX вв.
 сталь, дерево, кость, инкрустация, гравировка,
 серебряная насечка
 ГМВ, инв. № 360 II

двоенных листьев), присутствует на огниве турецкого ружья из Военного музея в Стамбуле [Çoğulu, 1993, des. 41, s. 27]. Форма курка и украшение замка, а также разновидность приклада позволяют отнести предмет из ГМВ к группе османского оружия, датирующегося последней четвертью XVIII – началом XIX в. Деталь, характерная для считающихся турецкими ружьями XVIII и XIX вв. – наличие на нижней грани круглой выемки с костяной крышкой [Аствацатурян, 2002, с. 229]. Ложе этого ружья украшено инкрустацией из кружков, разделенных на сектора. Они выполнены тонко, в классической турецкой манере. Из роговых, костяных и медных треугольников составлены целые композиции внутри кружков, в свою очередь также составляющих сложные узоры. Со стороны спуска прикреплена декоративная костяная пластинка – украшения в виде такой пластинки, заканчивающейся с двух сторон пальметтами, традиционны для турецкого огнестрельного оружия [Çoğulu, 1993, des. 9, s. 16]. Среди растительных мотивов, нанесенных на стволе серебряной насечкой, присутствует стилизованное изображение вазы с тюльпаном. Схожий узор – «кувшин с травой», как называет его Э. Г. Аствацатурян, – выполнялся золотой насечкой на стволах ружей, которые принято называть «трапезундскими». Такие ружья есть в собраниях ГИМ, Оружейной палаты и Государственного Эрмитажа. Замки некоторых из них датированы 1799–1803 и 1829 гг. [Аствацатурян, 2002, с. 246]. Возможно, подобные вещи бытовали в этот период в разных областях Малой Азии и Балкан и производились на достаточно большой территории, вовлеченной в общую культурную среду.

Арабские провинции под властью Порты представляли собой особое образование в границах империи. Как убедительно показали современные западные и российские исследователи, османское завоева-

ние не стало для арабов «порабощением» и установлением «турецкого ига». Их обычаи и традиции, культура, и прежде всего арабский язык – язык Корана и божественного откровения, почитались в империи. Больше того, включение арабских стран в состав османской державы оказало влияние и на нее саму, так как способствовало усилению роли шариата в этом единственном из мусульманских государств, создавшем светское законодательство [Иванов Н., 1984, с. 205; Орешкова, 1996, с. 253]. В разные периоды сила османского воздействия на этот регион была неодинакова, хотя никогда оно не достигало такой глубины, как на Балканах. Наиболее существенным османское влияние проявлялось в Сирии и Ираке (хотя в той же Сирии местные нотабли жили в укрепленных сельских домах и еще долго после турецкого завоевания контролировали близлежащую округу [Faroghi, 2006 (3), p. 11]). В XVI в. в сирийские провинции были назначены османские губернаторы, в Дамаске и Алеппо селились *rijal al-Bab* («люди Порты») – туркоговорящие чиновники и военные. Вопреки мнению арабских ученых XX в., считающих их оккупантами и предшественниками европейских империалистов, по крайней мере до конца XIX в. арабы не чувствовали себя покоренным народом. Султана-мусульманина воспринимали как легитимную власть, большая часть администрации, непосредственно контактирующей с населением, состояла из местных чиновников, служилая элита отправляла своих детей учиться в Конью и Стамбул, большое распространение получил османо-турецкий язык [Eldem etc., 2001, p. 23–24]. При этом, по крайней мере с конца XVII в., контроль центрального правительства над ближневосточными, аравийскими и африканскими землями являлся почти номинальным. К.М. Базили, говоря о Сирии и Египте, замечал, что народ в этих областях «сохраняет свои предания, и нравы, и язык, и почти все свои народные стихи...» [Базили, 2007, с. 89]. Своеобразие арабского мира во многом сохранилось, что ощущается и в произведениях декоративно-прикладного искусства региона, принадлежащих османскому времени. Однако степень независимости этих земель от имперского правительства не проецируется напрямую на характер художественного ремесла, в разной мере впитавшего черты общеосманской культуры.

Изделия из металла, датирующиеся XVIII–XIX вв., часто сочетают в себе черты турецкого и ближневосточного стиля: так, сосуд из собрания ГМВ (инв. № 163 II) по форме близок сирийским образцам, а по способу декорировки и орнаментике – турецким. Схожая ситуация отмечена в региональной культовой архитектуре османского периода: любимые турками купола, заимствованные из Византии, и минареты, чьи завершения похожи на оточенные карандаши, сочетаются в мечетях Сирии с местными архитектурными деталями и типично сирийскими черно-белыми внешними стенами [Eldem etc., 2001, p. 25]. Тем не менее значительная часть предметов художественного металлопроизводства, созданных в это время на ближневосточных землях Османской империи, сохраняет исключительно местный облик, и ни в репертуаре и технике их украшения, ни в их форме османо-турецкие мотивы не прослеживаются (ГМВ, инв. №№ 8183 II, 8184 II, 7531 II и др.).

Возвращаясь к теме оружия, на этот раз на материале арабских провинций, рассмотрим еще одно ружье из коллекции Музея Востока (инв. № 10153 II). Оно атрибутируется как йеменское и предположительно датировано XIX в.

После захвата Адена в 1538 г. Сулейман Кануни присоединил к своим владениям Йемен (впрочем, через столетие непрерывные восстания зейдитских шиитов вынудили османов его оставить на долгие годы). На этих землях была введена османская административная система, власть турецкого султана признал правитель Хадрамаута, однако, как и некоторые другие завоеванные области на Ближнем Востоке, Аравийском полуострове и в Северной Африке, йеменская территория не была полностью подчинена османам и сохранила определенную внутреннюю самостоятельность²³. Традиционная одежда, ювелир-

²³ Надо отметить между тем, что османское правительство не оставляло вниманием эти земли, и, несмотря на сравнительно недолгое правление, турецкие губернаторы Йемена, как и других провинций, способствовали умножению здесь образовательных учреждений, сооружая школы и медресе. Особенно много их было создано в Сане и Забиде [Саббах, 2006, т. 2, с. 186].



Ружье

Османская империя. Йемен, XIX в.
Ствол, замок – Турция, XVIII–XIX вв.
ГМВ, инв. № 10153 П

ные украшения, типы керамических изделий отличаются здесь местным своеобразием. Широко известна йеменская *джамбия* – вид кинжала с изогнутым клинком и характерным оформлением прибора, получивший распространение именно в этом регионе.

Йеменское ружье из собрания Музея Востока демонстрирует более необычный для османского круга вариант конструкции и оформления, чем описанный ранее образец с пятигранным прикладом. Используемый в его производстве фитильный замок представляет собой встречающееся в арабских провинциях повторение турецких замков более раннего времени (точно так же турецкие фитильные замки были заимствованы из Европы и продолжали применяться в Турции и тогда, когда европейцы от них уже отказались). Ствол, вполне вероятно, – турецкий, причем стволы с подобным оформлением и формой дульной части начинают появляться в османских ружьях не позднее XVII в. [см., например: Аствацатурян 2002, с. 210–212 (ил.)]. Тип ложа и способ крепления колец для ремня говорят о возможном турецком происхождении оружия, тот же способ крепления колец и расположение пороховой полки, напаянной на ствол непосредственно под запальным отверстием, свидетельствуют и в пользу достаточно ранней датировки. Тем не менее тип приклада заставляет датировать ружье временем не ранее XIX в. Своеобразный затыльник приклада, а также украшение деревянных частей оружия и латунных обоймиц свидетельствуют о преобладании местных особенностей в его оформлении. Именно форма затыльника в виде округлого съемного набалдашника (как и использование архаичного фитильного замка в сочетании с прикладом

позднего типа) позволяет связать этот образец с йеменской территорией. Подобные ружья во множестве хранятся в Национальном и Военном музеях столицы Йемена – Саны. Надо отметить, что среди османских ружей XVII в. (но не более поздних) также встречаются экземпляры с описанным затыльником, причем в этом случае он представляет собой завершение традиционных турецких пятигранных прикладов. Возможно, такой вариант конструкции не является специфически йеменским, а просто сохранился на этой территории (как и фитильный замок) после ослабления прямого влияния османского образа жизни. В целом, несмотря на присутствующие местные черты (в том числе в украшении приклада), данное оружие по совокупности конструктивных и орнаментальных черт можно также считать принадлежащим общей османской культуре²⁴.

Другой случай представляют собой пять ружей и пистолетов из собрания ГМВ. Объединенные общим характером оформления с применением кости и перламутра, они поступили в музей с атрибуцией «Албания» (среди них имеются одинаковые типы орнаментированных кремневых замков). Инкрустация костью и перламутром разнообразных художественных изделий – мебели, музыкальных инструментов, ларцов и шкатулок, а также оружия – способ оформления, очень популярный в Турции, как, впрочем, и во многих странах Ближнего и Среднего Востока, на Кавказе и в Закавказье. Форма используемых при инкрустации рассматриваемого оружия пластинок и составленные из них композиции находят не слишком много аналогий среди украшенных подобным образом турецких вещей, в том числе и оружия. Исключения составляют отдельные мотивы – например, розетка с шестью плотно сомкнутыми лепестками (см. инв. № 407 II из коллекции ГМВ и прорисовку оформления ложа ружья из собрания стамбульского Военного музея [Çoruhlu, 1993, res. 6]). Но в экспонате из ГМВ розетка упрощена – ее лепестки не украшены. Значительно более сходное с данной группой оформление оружия можно обнаружить в кавказских и закавказских изделиях, а не в балканских [Восточное оружие, № 31, 41; Rogers, Ward, 1988, p. 69]. Еще один вид украшения ложа и приклада, присутствующий во всех экспонатах данной группы – уже описывавшаяся инкрустация медными «гвоздиками» и маленькими кружками, разделенными на треугольные сектора из меди и рога. Такой способ орнаментации также очень характерен для турецкого (и всего ближне- и средневосточного) прикладного искусства и оружия – в отделке последнего он применялся еще в XVII–XVIII вв. [Rogers, Ward, 1988, nos. 42–46] и не потерял актуальности в XIX столетии. Свидетельством того, что с этим методом были знакомы и на Балканах, является оформление детского ятагана из собрания ГМВ, изготовленного в Боснии (инв. № 8026 II) – его рукоять украшена именно такими кружками и медными гвоздиками. При этом в известных турецких образцах кружки сделаны очень тонко, они по-разному заполнены мелким геометрическим узором и составляют целые композиции, тогда как на балканском ятагане, так же как и на ружьях и пистолетах из собрания ГМВ, исполнение довольно грубое, кружки с неровными, иногда разомкнутыми краями делятся только на шесть секторов и беспорядочно разбросаны по поверхности ложа. Тем не менее – и это нельзя считать доказательством балканского происхождения рассматриваемой группы – дело в том, что в кавказских вещах такой вид украшения тоже присутствует, хотя и нечасто, и именно в такой же «огрубленной» форме [Miller, 2000, no. 179; Splendeur des armes, 1988, no. 107]. Все три ружья и оба пистолета снабжены обоймицами, скрепляющими ствол и цевье. Часто они не только имеют функциональное значение, но и играют декоративную роль, и в нашем случае три из пяти вариантов разнообразно украшены. Пистолет-мушкетон (инв. № 358 II) обладает двумя серебряными обоймицами в виде вычурных прорезных арок с золочением и чернью. Черневые веточки и мелкие листья напоминают кавказский орнамент. На одном из пистолетов ГИМ, атрибутированном как закавказский, укреплены серебряные (но не золоченые) обоймицы такой же формы и с похожим узором (ГИМ 309-ор). Также чернью и золочением украшены обоймицы небольшого ружья из

²⁴ Консультации по поводу конструктивных особенностей ружья были получены от сотрудника музея «Московский Кремль» А.Н. Чубинского. Пользуюсь случаем выразить ему глубокую благодарность.



Пистолет-мушкетон

Кавказская группа, XIX в.

сварочный дамаск, латунь, медь, дерево, кость, перламутр, инкрустация, золотая насечка

ГМВ, инв. № 407 П

ГМВ (инв. № 362 П). Но наибольший интерес с этой точки зрения представляет ружье-мушкетон из коллекции ГМВ (инв. № 359 П). Одна его широкая обоймица также выполнена в форме арки и расположена в околoduльной части ствола, у самого дульного среза. Ее орнамент единственный из всех содержит не только растительные, но и зооморфные мотивы: на черневом фоне, среди цветов и листьев на длинных стеблях изображен хищник в двух видах и птицы с распахнутыми крыльями. В обоих ракурсах зверь предстает бегущим – в одном случае голова его повернута назад, в другом – обращена к зрителю. У него большие каплевидные глаза, короткие лапы и длинный хвост с утолщением на кончике, на туловище резьбой показана шерсть. Высунутый язык выполнен в виде листка на тонком черенке. На первый взгляд в прикладном искусстве региона аналогий такому изображению нет. Подобные мотивы не свойственны классическому турецкому стилю и не встречаются на оружии, достоверно атрибутированном как турецкое. Похожий образ мы обнаруживаем на грузинском кинжале XIX в., где изображено бегущее животное с повернутой назад головой среди цветов на изогнутых стеблях и птица рядом с ним. Правда, в данном случае речь идет о травоядном животном, но общая композиция сохраняется. Еще ближе по трактовке фигур и композиционному построению украшение пластинки с чернью и гравировкой, укрепленной на хвостовике ружья из собрания ГИМ (ГИМ 9521-ор). Как показала Э. Г. Аствацатурян, часто в Закавказье бытовали ружья и пистолеты, сделанные в Кубачах или Черкесии, но украшенные серебряными деталя-

ми с закавказским орнаментом [Аствацатурян, 2004, 373]. Это ружье именно такого типа: кубачинской формы, с харбуцким клейменым стволом и с элементами грузинской орнаментики. К ним, в частности, относится изображение на хвостовике: в окружении двух птиц хищник с короткими лапами и длинным загнутым хвостом, с большими глазами, головой, повернутой назад, и языком в виде листка. Интересно, что трактовка языка животного как растительной формы – листа или даже веточки – присутствует в искусстве народов, живших на территории Грузии еще в древности: именно так изображены звери на бронзовых поясах из Самтаврского могильника VIII в. до н. э. и Чабарухского клада VII–VI вв. до н. э. [Погребова, Раевский, 1997, табл. X (II-26, III-43в), табл. 15 (III-43)]. И в значительно более позднее время, уже в XVII в., мы обнаруживаем на вышивке колчана изображение оленя с торчащим из рта листочком – возможно, это реминисценция из древнего искусства [Давиташвили, 1973, № 7]. Таким образом, украшение ружья указывает на его вероятную принадлежность к закавказскому региону, во всяком случае на бытование в этой культурно-географической зоне.

Обратимся к другим характеристикам этого оружия и экземпляров той же группы. Форма приклада ружья с описанной обоймицей, как и еще одного экспоната (ГМБ, инв. № 361 II), соответствует форме прикладов закавказских ружей из коллекции ГИМ (ГИМ 7224-ор, 5945-ор, 1680-ор. и др.), также инкрустированных костью и перламутром. Третье ружье из группы имеет приклад, характерный для кавказского производства, – очень узкий и овальный в сечении. Ружье именно с таким прикладом (и, добавим, с практически аналогичным вариантом инкрустации ложа) Ю. Миллер атрибутирует как кавказское 1830–1840 гг. [Miller, 2000, no. 179]. Кавказским называют ружье того же типа второй четверти XIX в. и авторы парижского каталога [Rogers, Ward, 1988, no. 107]. Что же касается балканского производства, то надо сказать, что для этого региона характерны оригинальные и весьма определенные типы ружейных прикладов и рукоятей пистолетов, которым соответствует обычно особый вид кремневого замка. Они описаны в литературе, но среди них нет подобных представленным в коллекции ГМБ [Аствацатурян, 2002, с. 249–268; Çoruhlu, 1993, res.13, s. 33].

Пистолеты рассматриваемой нами группы отличаются рукоятью в виде ружейного приклада, что, в общем, не характерно ни для анатолийских, ни для балканских, ни для кавказских образцов. Среди образцов османского оружия конца XVII в. существуют пистолеты с несколько уплощенным прикладом с костяным затыльником [Schuckelt, 2010, No. 306], который мог бы считаться предшественником описываемой «ружейной» формы, однако это не очевидно. Э.Г. Аствацатурян предполагает, что в нашем случае речь идет об одной из разновидностей закавказских пистолетов. На некоторых экземплярах этого типа из собрания ГИМ «встречается какая-нибудь явно закавказская деталь, например серебряные накладки, сплошь украшенные черневым гравированным орнаментом из мелких листиков и веточек, который часто встречается на закавказских женских поясах; армянские буквы изображены на замке» [Аствацатурян, 2004, с. 377]. Несмотря на то что последнее наблюдение кажется не совсем верным – скорее, на замках изображены не армянские буквы, а псевдоарабица (а иногда и настоящие арабские буквы, как в № ГИМ 999-ор), определение этого типа пистолетов как закавказских возможно. Одно из подтверждений этому – наличие у них кубачинских и черкесских замков, которые часто использовались в закавказском оружии. Вообще все замки в выделенной группе экспонатов кавказские. Два из них (инв. № 358 II и инв. № 362 II) – черкесского типа, с удлиненными узкими губками и характерной треугольной выемкой в боковой планке, причем под выемкой выбито круглое клеймо с арабскими буквами «ل», «ه», «ب», «ر». Подобные круглые клейма с разными арабскими надписями не редкость на замках черкесских ружей и пистолетов, и некоторые из них аналогичны описанному. На одном из замков коллекции ГИМ с таким клеймом стоит дата – 1863 г., что позволяет не только локализовать оружие с этими клеймами, но и примерно датировать его.

На трех других экземплярах группы установлены замки кубачинского типа. Четыре из пяти замков украшены, причем техника исполнения орнамента во всех случаях золотая насечка, а набор изо-



Пистолет-мушкетон

Кавказская группа, сер. XIX в.

сталь, серебро, медь, дерево, кость, перламутр, инкрустация, золотая и серебряная насечка, чернь, золочение, резьба

ГМБ, инв. № 358 II

бразительных мотивов и характер исполнения совпадает практически полностью. Кавказские замки имели прототипом турецкие [Аствацатурян, 2004, с. 78], но в данном случае мы имеем дело уже с модифицированными местными образцами. Описывая пистолет того же типа, что и экземпляры из ГМБ, Т. Чорулу отмечает, что подобный механизм «присущ Кавказу и Азербайджану» [Çoruhlu, 1993, res. 27, s. 43].

Контакты Закавказья с турками были долгими и разнообразными. На протяжении XVI–XVIII вв. эта территория оставалась ареной борьбы двух сильных государств – Ирана и Османской империи. Не только Армения, но и грузинские царства на длительное время попадали в зависимость от османских султанов, платили им дань и участвовали в их военных походах. Огнестрельное оружие XVI–XVII вв. было привозным – турецким, возможно, крымским. По всему Кавказу использовались турецкие стволы и замки, часто на кавказском оружии можно встретить клеймо с надписью **امتحان** – «испытано», применявшееся в Османской империи. С начала XVIII в., а особенно после Персидского похода Петра I (1722–1723), Кавказ и Закавказье были включены в сферу интересов Российского государства. К моменту, когда создавалась рассматривавшаяся выше группа ружей и пистолетов, т. е. к середине – второй половине XIX в., большая часть Закавказья была присоединена к России, однако торговые связи, как и усвоенные местными мастерами технологические приемы и изобразительные мотивы, сохранялись.



Ружье. Кавказская группа. Сер. XIX в.
 сталь, серебро, дерево, перламутр, рог, медь, инкрустация, золотая насечка, резьба, чернение
 ГМБ, инв. № 362 II

Исследование совокупности признаков данной группы огнестрельного оружия – форма и орнаментация приклада и ложа, украшение обоймиц, тип кремневого замка и его оформление – приводит к выводу об ошибочности первоначальной, «балканской» версии атрибуции и о кавказском происхождении группы как наиболее вероятном. Тем не менее ряд особенностей заставляет выделить ее и среди кавказского оружия. Это, в частности, и свойственный турецкому ремеслу способ украшения ложи медными гвоздиками и кружками, разделенными на сектора, и необычная форма рукояти пистолетов, и некоторые турецкие мотивы, использованные в оформлении деревянных частей оружия перламутром и костью. Видимо, эти вещи производились в кавказском регионе (вероятнее всего, в Закавказье), но под определенным турецким влиянием.

Как видим, достаточно большая часть художественно выполненных изделий из разных областей империи имела характерные черты, обусловленные их общей принадлежностью к османскому миру. Но в то же время в границах того же государства производились вещи, не включенные в орбиту османского искусства и связанные исключительно с другими традициями – иногда местными доосманскими, иногда, как в случае с алжирской вышивкой, напрямую пришедшими из Западной Европы. Кроме того, выделяются группы изделий, создававшиеся, может быть, даже уже не в рамках османского государства. Часть из них при этом существует в той же традиции (как некоторые вышивки Крыма или балканские ятаганы), а часть сохраняет определенные черты, свидетельствующие о несомненном турецком влиянии, но в целом оказывается уже более тесно связанной с местным культурным пространством (например, описанная выше группа кавказского огнестрельного оружия).

Попробуем подвести некоторые итоги. Ситуация с османским художественным ремеслом XVI в. и даже XVII в. представляется наиболее доступной для внятного определения области его распространения (границы Османской империи, преимущественно Малая Азия и Балканы) и критериев отнесения той или иной вещи к феномену «османского искусства» (принадлежность к охарактеризованному ранее османскому стилю, часто означающая связь производства с султанским двором). Когда же речь идет об изделиях, принадлежащих периферийным центрам, во всех смыслах далеким от дворца, с явными османскими чертами, но и с ярко выраженными местными особенностями, выделение четких географических и стилистических показателей, позволяющих считать их «османскими», становится сложной задачей. Часто эти проблемы возникают при изучении ремесленного производства XVIII–XIX вв. Основной формальный признак остается прежним – изготовление и бытование вещи в пределах имперских границ. Однако здесь, как мы видели, появляются некоторые оговорки. Таким образом, значение всегда необходимого индивидуального подхода в данном случае возрастает еще больше. Атрибуция «Османская империя», по возможности с некоторыми необходимыми дополнениями, кажется наиболее правильной. Это почти всегда относится к вещам балканского региона, более длительное время и более тесно связанного с Турцией. Вопрос же, можем ли мы определять таким же образом, например, йеменские, крымские или кавказские образцы, должен решаться в каждом конкретном случае отдельно, исходя не только из исторической ситуации, т. е. степени зависимости той или иной области от Османской империи и их «культурного слияния» с метрополией, но и из особенностей конструкции и оформления конкретных групп предметов.



Обоймица ружья

Кавказская группа, XIX в.

серебро, гравировка, чернение

ГМБ, инв. № 359 II

2. Методы атрибуции

Обращаясь непосредственно к продукции ремесленных мастерских, следует не только решить вопрос о принадлежности вещи к османо-турецкому производству, но и по возможности определить дату и место ее создания. Так как в данном случае речь идет о музейных коллекциях, поступления в которые не всегда четко документированы, а существующие документы часто не содержат информацию о времени и месте производства вещи, решить этот вопрос точно бывает порой невозможно. К тому же традиционному ремеслу, являющемуся предметом нашего изучения, свойственна не только анонимность, но и определенная консервативность в формах и орнаментике, что затрудняет атрибуцию. Тем не менее существует инструментарий, позволяющий справиться с этой задачей настолько полно, насколько это необходимо для использования рассматриваемых вещей в качестве источников.

Очевидно, что работа с каждым конкретным видом ремесла предполагает особый подход, но можно выделить некоторые общие применявшиеся автором способы атрибуции.



Фрагмент ткани (бархат *чатма*)

Бурса (?), XVII в.

шелк, хлопок, золотная нить

ГМБ, инв. № 519 II

Музейная документация и другие письменные источники

Прежде всего, естественно обратиться к музейной документации, фиксирующей поступление экспонатов. Как уже было отмечено, подобные записи редко содержат сведения, хотя бы косвенно указывающие на время изготовления вещи. Однако существуют документы, позволяющие датировать экспонат с точностью до нескольких лет, например сведения о дарениях. Особой ценностью с этой точки зрения обладают архивы Оружейной палаты Московского Кремля, содержащие информацию о дарении и привозе изделий XVI–XVIII вв. — оружия, конской упряжи, тканей, художественного металла (см. выше). Подобная документация сохранилась и в некоторых других музеях. Так, один из бархатных «ковриков»



Скатерть вышитая

Османская империя, XIX в.

В центре – изображение *тугры*. Составлена из нескольких сшитых между собой частей

шерсть (сукно), шелк; ручная вышивка

ГМБ, инв. № 6347 II

из шведского королевского музея Livrustkammaren (Лейб-арсеналы. – М.К.) был подарен королю Швеции Абди-пашой, губернатором Алжира в 1731 г. [Gürsu, 1988, p. 163, no. 198]. А. Гейер датировала серию восточных тканей из шведских коллекций, ориентируясь на документы, подтверждающие факты дарения ряда церемониальных кафтанов западным послам [Geijer, 1951].

Сведения о владельцах позволяют установить время, не позже которого была изготовлена вещь – известно, например, что обитое турецкой тканью седло из собрания Музея Кремля принадлежало Борису Годунову [Опись, 1884, ч. 6, № 8496]. Порой «верхняя граница» датировки установлена годом создания

включающей тот или иной предмет описи – так, некоторые сабли и ятаганы Оружейной палаты (например, ор-3967; ор-3978) значатся в описи Рюст-камеры 1761 г. Многие экспонаты коллекции Музея Кремля представляют собой изделия, дата производства которых документирована: например, архивные записи свидетельствуют о том, что *саккос* митрополита Дионисия был выполнен в 1583 г. и вложен в Успенский собор по указанию Ивана Грозного, а фелонь из золотного атласа сшита по приказу Бориса Годунова как вклад в Архангельский собор в 1602 г. [Вишневская, 1984, с. 83, 89]. В стамбульском музее Топкапы хранятся личная одежда и оружие султанов, и, хотя таблички на кафтанах, удостоверяющие их принадлежность тому или иному правителю (или члену его семьи), были некогда отчасти потеряны, отчасти перепутаны, владельцы некоторых вещей известны. Как правило, их имена считаются установленными, если существуют еще какие-то косвенные подтверждения, позволяющие отнести вещь к соответствующему времени, как, например, предмет под инв. № 13/365 – запятанный кровью кафтан убитого султана Османа II, правившего в 1618–1622 гг. [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 253].

Письменные источники, относящиеся ко времени производства тех или иных вещей, могут дать некоторые косвенные сведения, помогающие атрибуции, однако естественно, что их использование требует критического подхода. Например, знаменитый эдикт от 15 октября 1574 г., адресованный *кади* Бурсы, «навечно» 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 [Maskie, 1973, p. 14]. Основываясь на данном документе, И.И. Вишневская считает именно Стамбул местом производства турецкой ткани, из которой в 1583 г. был сшит *саккос* митрополита Дионисия [Вишневская, 1984, с. 99]. Неизвестно, однако, 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 г. «сам двор превратил этот запрет в пародию, сделав крупный заказ шелков из Бурсы, включающий 100 кусков золотного бархата» [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 171]. Вероятность того, что ткань, атрибутированная И.И. Вишневской, произведена в Стамбуле, действительно очень велика, но было бы опрометчиво в таких случаях ориентироваться именно на правительственные ферманы, четкость исполнения которых не всегда можно проверить.

Несмотря на упоминания в источниках нескольких городов, в которых создавались различные виды тканей, большинство тканых изделий, для которых при публикации указывается конкретное место производства, считаются происходящими из Бурсы или Стамбула. Большую часть из дорогих бархатных тканей атрибутируют как бурсские, так как известно, что Бурса являлась самым крупным и знаменитым производителем бархатов. Некоторые исследователи придерживаются той, не лишенной, на наш взгляд, оснований, точки зрения, что бурсские ткани иногда бывает практически невозможно отличить от множества провинциальных имитаций, поэтому атрибуция «бурсский» сейчас «должна означать торговый термин для шелков определенного общего описания, где бы они ни были на самом деле сделаны» [Tezcan, 1986, p. 151]. В связи с распоряжением *кади* Бурсы 1565 г. об отправке в Стамбул *zerbaftçi/zerbaftчи* («мастера золотного ткачества») Коджи Устада, Н. Атасой 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 острожными», – заключает исследователь [Atasoy, 2002, p. 763].

Как и в других странах с развитым ковроткачеством, производство ковров в Турции развивалось в разных центрах, чьи изделия отличались друг от друга особенностями композиции, цветовым решением, преобладанием тех или иных мотивов. Во многих случаях эти местные традиции сохраняются до сих пор. В результате сформировались особые типы ковров, носящих названия соответствующих центров (Ушак, Гёрдес, Кула, Лядик и т.д.). При атрибуции обычно стараются указывать, к какому типу принадлежит та или иная вещь, а каждое такое название, упомянутое в источниках, вызывает ассоциацию с



Надпись на клинке ятагана

ГМБ, инв. № 356 II

определенным образом. В то же время сейчас общепризнанно, что, например, все ковры, известные по итальянским документам XV–XVI вв. как «дамасские», «александрийские» и «каирские», производились в Каире [Tezcan, 1987, p. 13].

Свидетельства иностранных и местных наблюдателей также приходится применять при атрибуции с достаточной долей осторожности, тем более что не всегда легко идентифицировать их описания с реальными вещами. Иногда, однако, с их помощью можно удостовериться в том, что некоторые виды ремесленных изделий производились именно турецкими мастерами. Так, среди прочих вышивок, виденных им в Турции, П. Леконт описывает скатерти, состоявшие 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...» [Lecomte, 1902, p. 103]. Неизвестно, насколько точно автор описал необычную технологию изготовления подобных вышивок, но, вероятно, именно к этому типу можно причислить скатерть из собрания ГМБ (инв. № 6347 II), состоящую из множества фигурно вырезанных суконных фрагментов четырех цветов, расшитых вышивкой в технике *каснак иши*, т. е. тамбурным швом.

Надписи на вещах

Иногда дата и/или место изготовления значатся на самом изделии. Подписных тканей фактически не встречается, а, например, в производстве оружия (в основном клинкового) надписи, содержащие год создания и имя мастера или владельца, были довольно обычным явлением как в XVI, так и в XIX в. Особенно часто они помещаются на клинках ятаганов, начиная с одного из первых известных образцов этого типа вооружения – ятагана султана Сулеймана Кануни, выполненного в 933/1526(7) г. мастером Ахмедом Текелю [Rogers, Ward, 1988, p. 146–147]. В коллекции ГМБ шесть экземпляров из девяти имеют дату на клинке в интервале от 1174 г.х. (1760) до 1298 г.х. (1881). П. Леконт, посетивший Стамбул в конце XIX в., предостерегал любителей древностей, отмечая, что починщики, встретив хороший клинок без даты, стремятся выгравировать на нем тугру или надпись, прибавлявшую ему возраста и стоимости [Lecomte 1902, p. 262]. В данном случае, однако, представляется, что датировка заслуживает доверия, так как подделывать ее, учитывая качество стали и массовость продукции, не имело смысла. Что же касается имен ремесленников, то, к сожалению, очень редко можно связать их с какими-то реальными людьми. Особенно это касается такого массового материала, как клинки XVIII–XIX вв., так как отсутствуют документальные источники, в которых были бы зафиксированы сведения о конкретных мастерах. Иногда

надписи позволяют объединить два (или несколько) предмета как выполненные в одном месте и, возможно, одним мастером. Так, в собрании ГМВ хранится подписной ятаган (инв. № 356 II) с надписью на османском языке «нож нужен его руке, слава (хвала) – сердцу» *ak eline gerek diline subhan* и датой. Схожий клинок с совпадающим именем мастера (Мехмед) и даже датой (1226 г.х./1811 г.) с такой же и таким же образом выполненной надписью есть в Историческом музее [Аствацатурян, 2002, с. 149]. Более того, в обоих случаях надпись содержит одну и ту же ошибку – пропущенный зубец в слове *سبحان subhan*²⁵. Очевидно, что эти вещи вышли из одной мастерской, а надпись, вероятнее всего, делалась по одному шаблону.

На приборах некоторых сабельных ножен из собрания ГИМ выбиты тугры султанов Ахмеда II, Муштафы II, Ахмеда III [Аствацатурян, 2002, с. 95], что позволяет датировать их концом XVII – началом XVIII в. Ю. А. Миллер отмечает, что в османском государстве обычной была практика клеймения серебряных листов, применявшихся, в частности, в отделке частей оружия, клеймами в виде тугры с именем султана, правившего в момент изготовления вещи [Миллер, 1953, с. 199]. Орнамент, украшающий серебряный кувшинчик из Музея Кремля, включает тугру султана Мурада III (годы правления 1574–1595) [Вишневская, 1984, с. 93]. Довольно часто год ставился на стволах пистолетов XVIII в. [Аствацатурян, 2002, с. 280–285; ГМВ, инв. № 355 II]. Значительно реже, чем дата, в надписях на оружии присутствует обозначение места его изготовления. Тем не менее в собрании Государственного Эрмитажа есть две сабли, произведенные, судя по надписи, помещенной на клинке, в Стамбуле [Аствацатурян, 2002, с. 195], а надписи на ятагане из коллекции Музея Востока и двух ятаганах из Государственного Эрмитажа свидетельствуют о том, что они сделаны в Сараеве (ГМВ, инв. № 8026 II; ГЭ, ВО-2737, ВО-2739). Имеются подобные указания и на предметах из Оружейной палаты Музея Московского Кремля, например, на двулезвийном булатном клинке 1817 г., подаренном Александру I («Стамбул, 1233») [Опись, 1885, ч. 4, кн.3, № 5864]. Дата изготовления иногда встречается на изделиях из керамики, в частности, это касается группы изникской утвари втор. пол. XVII в. с христианскими сюжетами [Atasoy&Raby, 1989, № 653, 655; Carswell, 2006, p. 109-110]. Из надписи на чашечке XIX в., принадлежащей ГМВ, следует, что эта вещь была сделана в мастерской Стамбула (инв. № 1008 II), как и поднос того же времени из собрания Государственного Эрмитажа (VG 2012). Определенные сведения, несмотря на свою малую информативность, могут дать некоторые из клейм кютахийских керамистов [Миллер, 1975, с. 169].

Существует группа турецких ковров позднего времени, на которых в картуше по краю выткана дата производства и место изготовления – Хереке. Некоторые вещи этой группы хранятся в Государственном Эрмитаже (VT-921; VT-926).

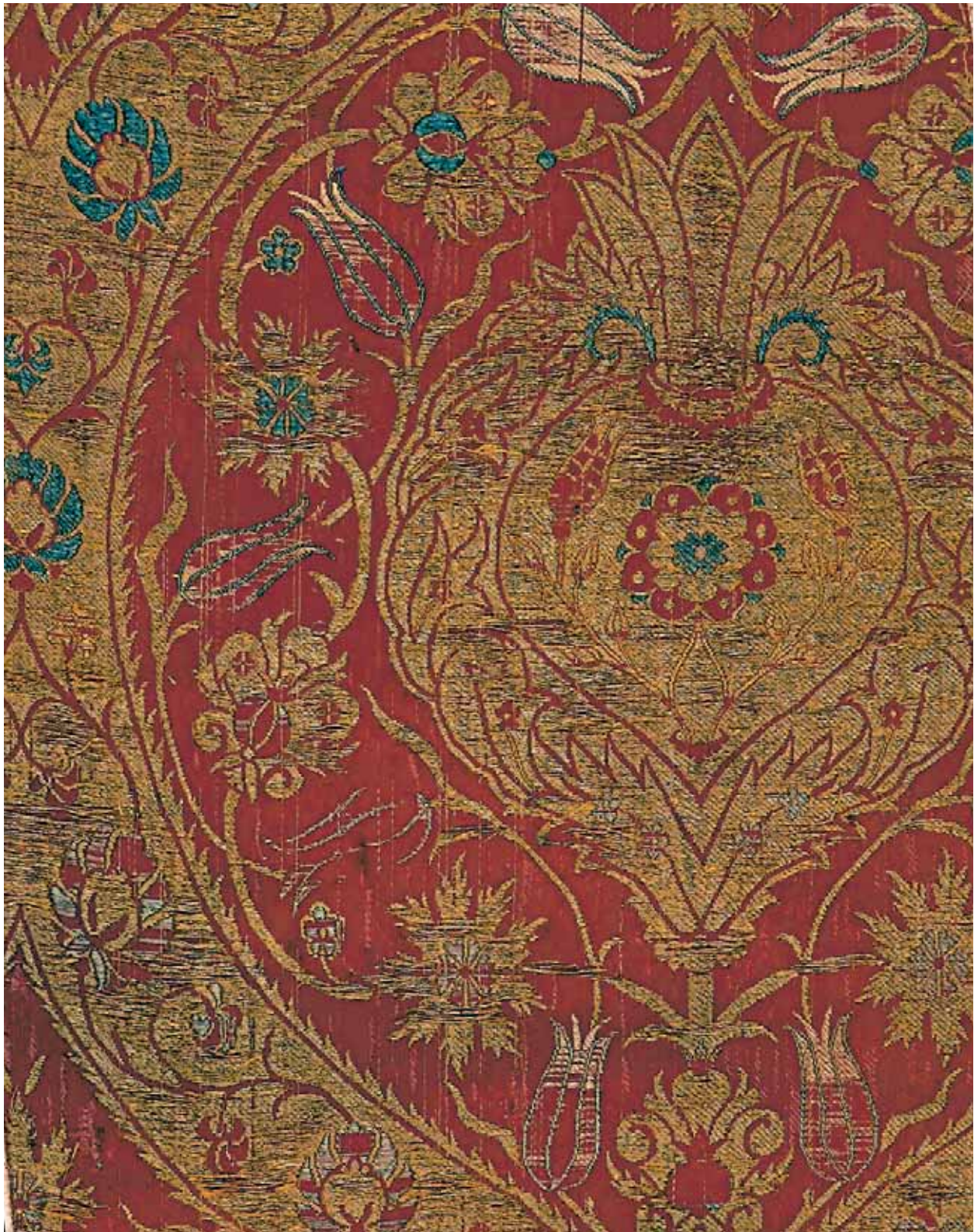
Многие керамические изделия или их фрагменты были обнаружены в процессе археологических раскопок [Aslanapa, 1965; Hayes, 1981; Гусач, 1998; Коваль, 2010 и др.]. В этом случае, если речь идет о паспортизированных находках, еще одним, хоть и не столь точным, датирующим фактором являются стратиграфические условия их залегания.

Художественная характеристика

По-прежнему сохраняет значение для атрибуции традиционный метод художественной характеристики. Здесь обращают на себя внимание композиция узора, набор используемых в этом узоре элементов, их трактовка и характер сочетания друг с другом, степень разработанности орнамента, цветовая гамма.

Тема орнаментации османских ремесленных изделий рассматривалась под разными углами зрения. Традиционно исследователей интересовал вопрос о времени появления и происхождении

²⁵ Наблюдение В.Н. Настича.



Фрагмент атласной ткани (композиция *шемсели*)

Кон. XVI – нач. XVII в.

шелк, золотная нить

ГМБ, инв. № 1570 II

различных декоративных мотивов. Его касался, в частности, один из первых турецких искусствоведов Дж. Арсевен, стремившийся доказать преимущественно тюркское происхождение османских узоров [Arseven, 1939]. Специально различным типам орнамента, использовавшегося в османское время, посвящена работа турецких исследователей И. Бирол и Ч. Дерман. Большое внимание в этом труде уделено полемике с западными учеными, которым адресуется упрек в неправильном наименовании орнаментов, идущем от непонимания происхождения таких мотивов, как «арабеска», или часто включающийся в нее *руми*. В данном случае авторы следуют за Дж. Арсевеном, выводя происхождение мотива *руми* из стилизованного изображения животного и связывая арабеску с уйгурским доисламским искусством [Birol, Derman, 2005, p. 15, 187]. Не со всеми выводами турецких искусствоведов можно согласиться, однако это издание интересно, в частности, тем, что содержит большое количество прорисовок и отсылок к памятникам архитектуры османского периода. Проблема происхождения узоров занимает также значительное место в книге Н. Гюрсу, придерживающейся более осторожной позиции в этом вопросе. В своей монографии, основанной на изучении коллекций османских тканей в Турции, США и Европе [Gürsu, 1988], этот автор подняла и другую важную тему – о развитии и изменении орнаментации тканей с XV по XIX вв.

На примере стамбульской коллекции турецкая исследовательница Т. Чорухлу рассматривает разнообразные виды турецких ружей, пистолетов и пороховниц XVI–XX вв. и характерные особенности их украшения [Çoruhlu, 1993]. Большое место проблема орнаментики, в том числе символического значения различных мотивов, занимает в литературе, посвященной турецким коврам [Deniz, 2000; Aslanapa, 2005] и керамике [Atasoy & Raby, 1989].

Помимо видов орнамента, в разные годы исследователей занимала и проблема его терминологии. В. К. Клейн в монографии о тканях не только исследовал характерные для ткачества Турции узоры, но и идентифицировал их с названиями, использовавшимися в русских описях 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 [Клейн, 1925; Atasoy, 2002, s. 760–787; Gürsu, 1988, p. 27–29].

Середина XVI в. – исходная хронологическая точка нашего исследования – ознаменовалась сложением той самой совокупности художественных мотивов и выразительных средств, которую принято называть «османским стилем». Как уже упоминалось, одной из черт этого стиля было существование определенных композиционных схем, использовавшихся в украшении ремесленных изделий разного типа. Характер композиции не является, конечно, веским основанием для определения вещи как турецкой. Однако особенность ее исполнения может быть одним из признаков, которые в сочетании друг с другом становятся аргументом в этом вопросе.

Попробуем проиллюстрировать это утверждение на примере украшения османских тканей. Дело в том, что в искусстве ткачества форма и конструкция вещи не играют роли (за исключением тех случаев, когда это сшитое изделие, имеющее определенный покрой), а ровная поверхность делает особенно наглядными художественные особенности ее оформления.

Рассмотрим две композиционные схемы. Композиция, представляющая собой сплошную, закрывающую всю поверхность ткани сетку из заостренных с двух сторон овалов *şemse* (*шемсе*), декорированных внутри, в конце XVI – начале XVII в. использовалась во всех видах турецкого прикладного искусства и стала господствующей в ткачестве. Происхождение ее возводят к мамлюкским тканям [Biniok, 1985, S. 241]. По мнению В. Денни, этот орнамент можно считать чем-то вроде «военной добычи», захваченной Селимом I при взятии им Каира в 1517 г. [Denny, 1972, p. 59]. Сама композиционная схема не являлась типичной только для Османской Турции, а, как многие типы узоров, использовалась в разных странах (например, в Италии, Иране), в частности, имен-



Фрагмент атласной ткани (композиция *долашмалы*)
XVII в.
шелк, золотная нить
ГМВ, инв. № 1563 II



Фрагмент бархатной ткани чатма с мотивом гвоздики

Бурса (?), XVII в.

шелк, хлопок, золотная нить

ГМБ, № 1569 II

Фрагмент бархатной ткани чатма с мотивом гвоздики

Бурса (?), перв. пол. XVII в.

шелк, хлопок, золотная и серебряная нити

ГМБ, инв. № 1561 II

но для украшения тканей. В каждом регионе она приобретала особые черты благодаря сочетанию различных орнаментальных мотивов. Широкие, в некоторых местах как бы «плетеные», с дробной разработкой полосы, составляющие секции в итальянских тканях, заметно отличаются от турецких, обычно четких, не прерывающихся, образующих правильные остроовальные медальоны. Та же, в сущности, композиция в иранских тканях также отличается исполнением от турецкой – это часто более мелкие секции, более изящные и аккуратные, с менее плавными очертаниями, иногда созданные четырьмя небольшими изогнутыми листочками. Сходная орнаментальная сетка применялась в это же время в Турции и при оформлении керамики, в основном изразцов, украшавших большие по площади участки стен. Нечто подобное мы видим и в некоторых предметах утвари [Pasinli, 1992, p. 70 (Чинили кёшк, по. 41/12)].

Другая распространенная в турецком искусстве композиция построена в виде вертикальных, параллельно изгибающихся полос-стеблей, на которых «вырастают» изображения цветов, плодов и листьев. Появление этого типа узора относят ко второй половине XVI в. [Gürsu, 1988, p. 93]. Обычно считается, что такая композиционная схема происходит из Китая и связана с китайскими парчовыми тканями XIV в. [Biniok, 1985, S. 242; Gürsu, 1988, p. 94]. Наиболее популярной в Турции она становится в XVII в. и в источниках носит название *dolaşmalı* (долашмалы), что по-турецки буквально означает «огibaющая», «кружащая». Та же схема композиции присутствует на изразцовых покрытиях изникского производства XVI–XVII вв. [Миллер, 1972, с. 63]. Как считает Н. Гюрсу, в текстиле такой узор чаще встречается в бархатах [Gürsu, 1988, p. 93], однако надо отметить, что существует довольно много и атласных тканей этого типа, в частности, в коллекции ГМБ (инв. №№ 1699 II, 903 II, 1565 II, 612 II, 1563 II, 447 II, 1702 II). Как и предыдущая, подобная композиция широко использовалась не только в османских, но и в европейских тканях XVI–XVII вв., однако и здесь в ее исполнении видны заметные отличия: полосы



во французских тканях часто состоят из отдельных законченных элементов, в итальянских – закручиваются, приобретая волютообразную форму [см., например: Восточные и европейские ткани, [с. 24, 26]], тогда как османские мастера предпочитали изображать именно строго параллельно изгибающиеся стебли с цветущими растениями. Как видим, даже довольно универсальные композиционные схемы имеют в турецких изделиях определенные особенности.

Отчасти характер композиции может служить и указанием при датировке вещи. Так, узор из остроконечных секций больше 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 в. [Gürsu, 1988, p. 45; Biniok, 1985, S. 242]. Нельзя, впрочем, исходя из этого, считать все ткани второго типа более поздними, так как в течение долгого времени эти виды орнамента сосуществовали.

Итак, композиция 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 – прежде всего, с соответствующим набором орнаментальных форм, характером их исполнения и сочетания друг с другом. Различная трактовка одних и тех же мотивов, вариации в их сочетаниях друг с другом приводят к большому внешнему разнообразию изделий с одинаковой композицией.

Гвоздика стала в конце XVI – начале XVII в. одним из наиболее популярных цветочных мотивов, о чем говорит, в частности, количество изделий с этим узором, хранящихся в музеях разных стран. Крупные, плоские, с раскрытыми, как у веера, лепестками, турецкие гвоздики получили в России название «опахала». Ткани с гвоздиками-«опахалами», сохранившиеся в достаточно большом количестве, обычно датируют в диапазоне от начала XVI до конца XVII в. Из рассмотренных тканей с данным узором из разных коллекций²⁶ 13 имеют упоминавшуюся композицию из остроо-вальных медальонов и 28 – композицию, при которой гвоздики расположены в шахматном порядке бесконечными рядами, без объединяющей сетки. Из них шесть датируют XVI в., пять – XVI–XVII вв., остальные – XVII в. Не во всех случаях понятно, чем руководствуются исследователи, датирующие ткань тем или иным образом, иногда их аргументация кажется не особенно убедительной. Так, Л. Макки 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 XVI в. [Mackie, 1973, p. 26, no. 15]. В. Денни, датируя один из образцов первой половиной XVI в., руководствуется его «простотой и элегантностью» [Denny, 1978, p. 129]. Отмечается, что этот дизайн является «примером тематической стабильности или, если угодно, консерватизма, что считается характерным для турецкого искусства ткачества» [Woven Treasures, 1993, p. 107, no. 5].

Обращаясь к экспонатам этого типа из коллекции ГМВ, мы видим некоторую разницу в характере их оформления. Так, на двух предметах (инв. №№ 621 II и 1561 II) лепестки гвоздики были сплошь затканы металлической нитью, тогда как на третьем (инв. № 1569 II) они разработаны дополнительным мелким орнаментом. Специально выделена в этой ткани и сердцевинка гвоздики, в которой изображены три цветка на изогнутых стеблях. Тот же мотив в узоре еще одной ткани (инв. № 617 II) сохраняет общую форму – развернутый цветок на короткой ножке с двумя симметрично отходящими от нее листьями, – однако еще больше усложняется, теряя сходство с настоящей гвоздикой. Известны ткани, в которых не только есть узор внутри лепестков гвоздик, но и все

²⁶ Имеются в виду известные в основном по публикациям ткани из Текстильного музея в Вашингтоне, из музеев Коньи, Стокгольма, из Музея Виктории и Альберта в Лондоне, из Афинского музея Бенаки, Музея Московского Кремля и ГИМ, а также ГМВ. Разумеется, это не все существующие ткани данного типа.



Фрагмент бархатной ткани *чата* с мотивом *чинта-мани*

Бурса (?), XVII в.

шелк, хлопок, золотная и серебряная нити

ГМБ, инв. № 1207 II

пространство между этими цветами заполнено растительным орнаментом [Gürsu, 1988, no. 129; Tkanina Turecka, 1983, nr. kat. 97, 98, 100, 122]. Можно предположить, что наиболее ранние образцы отличаются отсутствием «лишних» деталей, неперегруженностью узора. Постепенное усложнение орнамента, вероятно, является общей тенденцией. И. Биниок отмечает, что в на протяжении XVII в. все большее значение приобретает состоящий из более мелких частей сложный декор. Н. Гюрсу, описывая одну из тканей XVII в. с пышным растительным узором, говорит о том, что характерную для XVI в. простоту заменяет в ней избыточная орнаментация [Biniok, 1985, S. 242; Gürsu, 1988, p. 131, no. 134]. Это положение кажется несомненно справедливым в отношении некоторых мотивов и композиционных схем, в частности рассмотренных композиций с гвоздиками. По этому признаку две ткани из пяти в коллекции ГМБ, имеющих одинаковую композицию и одинаковый основной мотив оформления (инв. №№ 621 II и 1561 II), датируются более ранним временем – первой половиной XVII в.

Тем не менее нельзя сказать, что ранним тканям всегда свойственны простота и «отсутствие избыточной орнаментации». Так, цветок тюльпана в орнаменте фрагментов, по ряду других признаков датирующихся в диапазоне от конца XVI до конца XVII или начала XVIII в., почти всегда изображается традиционно схожим образом в виде бутона, состоящего из трех частей. Но тюльпан на ткани конца XVI – начала XVII в. (ГМБ, инв. № 1699 II) – более крупный, с выполненным дополнительным цветом контуром, с тонкой и подробной разработкой в центральной части и сложным узором, обрамляющим головку цветка. Тот же мотив в узоре образцов второй половине XVII – начале XVIII вв.



Изразец с мотивом чинтамани

Изник, 1580–1585 гг.

Музей Садберк-ханым, Стамбул (по: *Altun, Carswell, Öney 1991, p. 45*)

(ГМВ, инв. №№ 1563 II, 1702 II) 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. Подобная «дробность», начиная с конца XVI в., а особенно в два последующих столетия развивается, между прочим, и в османском языке, включившем новые сложные составные глаголы и искусственные грамматические конструкции [см. Юдже, 2006, с. 9].

Пример атрибуции изделий по трактовке узора – две ткани из коллекции ГМВ с мотивом *чинтемани*, состоящим из обычно скомбинированных по три кружков и двоянных волнистых линий. Его происхождение и изначальный смысл пока не получили достоверного объяснения. Название же указывает на мифологическую традицию буддизма и индуизма, где это слово (*cintāmaṇi*, санскр. «драгоценный камень») означало «драгоценность, исполняющую желания» («философский камень»)²⁷.

²⁷ Автор благодарит за консультацию с.н.с. сектора Центральной Азии ГМВ Н.Г. Альфонсо. Подробнее см. глоссарий.



Блюдо

Изник, вторая пол. XVI в.

полуфаянс, подглазурная роспись

ГМБ, инв. № 1587 II

Именно три кружка, расположенные в форме пирамиды, составляли тамгу Тамерлана. 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 [Woven Treasures, 1993, p. 106; Gürsu, 1988, p. 180]. Во всяком случае, для турок он прежде всего символизировал силу и могущество, косвенным подтверждением чему может быть широкое его использование в украшении султанских кафтанов [Akurgal, 1981, fig. 137 и др.] и то, что, как отмечает В. Денни, он оставался чисто

«мужским» узором [Denny, 1972, p. 58]. Позднее «тигровые полосы» и «леопардовые пятна» вместе и по отдельности стали использоваться в сочетании с другими, часто растительными, мотивами и, видимо, приобрели чисто декоративное значение. Этот узор достаточно ранний: первые упоминания об украшенном им бархате относятся к XV в. [Denny, 1972, с. 58]. Однако, как почти все распространенные в Турции виды орнамента, он продолжал использоваться в ткачестве и в последующие столетия, а популярность в других видах прикладного искусства приобрел с третьей четв. XVI в. [Mackie, 1976, p. 16]. Следует обратить внимание на то, с какими мотивами сочетается данный узор, каков характер исполнения различных элементов декора. На одной из упомянутых тканей из собрания ГМБ (инв. № 1304 (2) II) «тигровые полосы» используются с кружками и «китайскими облаками». Отсутствие цветочных мотивов, доминирующих в тканях XVII в., изящное исполнение «облаков», которые в XVII в. изменяют форму, становясь очень короткими и утолщенными [Denny, 1972, p. 60], наконец, характер оформления кружков – без свойственной XVII в. разработки пространства внутри них [см., например: Gürsu, 1988, nos. 160, 162–164] – все это говорит в пользу того, чтобы датировать данную ткань XVI в. Однако тот же мотив «тигровых полос» и строенных кружков, присутствующий в орнаменте другой ткани (ГМБ, инв. № 1207 II), нельзя считать основанием для подобной датировки: являясь не основным элементом узора, он заключен в медальон сложной формы и сочетается с характерным для XVII в. мотивом восьмиконечной розетки с изображениями гиацинтов и гвоздик. Поэтому первую из упомянутых тканей мы относим к XVI в., вторую – к XVII в.

Среди керамических изделий из собрания ГМБ есть одно изникское блюдо (инв. № 306 II) с орнаментом, состоящим из трех кружков (в этом случае без волнистых полос). Его датировка (перв. пол. XVI в.) основана, помимо использования рассматриваемого орнаментального мотива, на цветовой гамме (сочетание сине-белого и бирюзового), форме блюда, имеющего фестончатый край, характерный для ранних изделий Изника, и манере исполнения отдельных узоров.

Этот же подход с учетом конкретных особенностей применим к характеристике различных видов изделий, причем датирующим моментом может считаться как возрастание популярности тех или иных мотивов, так и появление новых. Так, например, мотив корабля с полосатым парусом на изникской фаянсовой утвари появляется в 20–30-х гг. XVI в. (от этого времени известны только два образца), но количество изделий с таким рисунком возрастает к последней четверти столетия и особенно в XVII в. Примерно так же развивается традиция изображения животных [Atasoy & Raby, 1989, p. 256, 260; Atıl, 1973, p. 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 искусства, и ее изменения в разные периоды. Например, в украшении керамики довольно рано, в первой половине XVI в., появляется мотив виноградной лозы с тремя гроздьями, заимствованный из китайского искусства. На протяжении всего XVII в. в Изнике продолжают изготавливать блюда с этим узором, однако зеленый цвет для передачи виноградного листа вводится в этот сюжет не ранее втор. пол. XVI в. [Atıl, 1973, pl. 11, 13]. Это обстоятельство, в частности, позволяет поставить под сомнение предложенную ранее датировку (перв. пол. – сер. XVI в.) блюда с мотивом виноградных гроздьев из собрания ГМБ [Шумейко, 1982, с. 159; инв. № 1587 II] (ил. 38).

Вообще, именно в атрибуции керамики появление новых красок является весьма важным фактором. Это в большей степени связано с возможностью датировать единичные облицовочные плитки и даже предметы утвари с орнаментом изразцовых покрытий зданий, время постройки которых известно. Так, давно было замечено, что сочетание ярко-красного и изумрудно-зеленого впервые появляется в оформлении изразцов достроенной в 1557 г. мечети Сулеймание, и, следовательно, наличие этих цветов в украшении керамического изделия указывает на то, что это изделие не могло быть произведено ранее 50–60 гг. XVI в.



Чепрак, фрагмент (вышивка в технике *диваль* по прокладке из толстых нитей и плотной бумаги)

Нач. XIX в.

ГМВ, инв. №145 II

Типология

Несомненное значение для атрибуции таких вещей, как керамическая утварь или изделия из металла, имеют не только орнамент, но также форма и размеры. Новые типы керамической посуды появлялись на протяжении всего османского периода, в том числе и в классическое время [см., например: Миллер, 1972, с. 47–49, 98]. Особым своеобразием отличаются типы утвари, производившиеся в XVIII–XIX вв. в мастерских Кютахьи и Чанаккале. При атрибуции оружия не меньшую важность приобретают присущие ему конструктивные особенности. Для ружей, например, это в том числе строение замка, наличие или отсутствие и количество нарезов в стволах. «Огненные оружия турецкого солдата состоят в мушкете с фитилем... и в фузее, которая почти походит на испанские» — так описывает современное ему турецкое оружие Л. Марсильи [Марсильи, 1737, с. 9]. Речь идет о двух типах систем ружейных замков, заимствованных турками у европейцев и получивших распространение на территории Османской империи. Фитильный замок был изобретен во второй половине XV в., и его восточная разновидность (в которой курок при давлении на спусковой крючок наклоняется в направлении к дулу) широко использовалась в турецкой армии. Однако уже в XVI в. турки познакомились с кремневым ружейным механизмом, пришедшим к ним через Испанию и средиземноморские острова. Кремнево-ударный замок заменяет неудобный и опасный фитильный, и с этих пор

османская армия вооружается кремневыми ружьями, хотя фитильные продолжают сосуществовать с ними еще довольно долго. Во всяком случае, в коллекции Военного музея в Стамбуле хранится фитильное ружье, принадлежавшее, судя по надписи, Мустафе-паше, бывшему в начале XVII в. одним из османских везиров, а в конце XVII в. Марсильи описывает и зарисовывает турецкий мушкет с фитильным замком. Кремневый замок окончательно стал преобладать на турецких ружьях к XVIII в. [Çoruhlu, 1993, s. 2–3; Соболев, Ермолов, 1954, с. 390, 394]. Используемый турками кремневый (*чакмаклы*) замок принято называть «испано-мавританским». Его основные части – это курок (*хороз*) со скрепленными винтом губками, между которыми помещается кремень; огниво с подогнивной пружиной (при ударе курка огниво откидывается, поднимая крышку полки); боевая пружина, расположенная снаружи. Как уже упоминалось, замки такого же типа распространились с начала XVIII в. и на Кавказе, где первоначально использовали привозные турецкие ружья, а потом местные мастера стали изготавливать собственное оружие, ориентируясь на турецкие образцы.

Что касается тканей, то в тех случаях, когда речь идет не о фрагментах, а о законченных изделиях, появляется дополнительный фактор: степень характерности именно такого вида изделий для данного региона и для определенного времени. Так, например, нельзя не обращать внимания на покрой одежды, дающий дополнительные основания для атрибуции.

Аналогии

Традиционно частью процесса атрибуции является поиск аналогий, особенно с вещами, датировка которых подтверждена документально. Нужно отметить, что, несмотря на наличие достаточно определенного круга изобразительных мотивов, использовавшихся турецкими ремесленниками, существует множество вариантов их сочетаний и детальной разработки. Поэтому не всегда можно найти точные аналогии тем или иным образцам. При отсутствии таких абсолютных аналогий выделяются вещи подобного типа или те, в чьем оформлении использовались те же элементы узора в такой же трактовке. Учитывая, с одной стороны, приверженность турецких мастеров традиции в украшении ремесленных изделий и, с другой стороны, их умение разнообразить орнамент путем замены одних его элементов другими, часто столь же традиционными, такой подход кажется оправданным.

Иногда, впрочем, и датированные образцы не позволяют определять время создания аналогичных тканей с точностью до года. Например, в целом группа турецких бархатов с композицией из восьмиконечных розеток атрибутируется как принадлежащие XVII в., однако документированные аналогии в принципе дают более точную датировку. Так, фелонь из Троице-Сергиева монастыря, сшитая из такого бархата, аналогичного, между прочим, ткани из собрания ГМВ (инв. № 519 II), содержит на оплечье вышитую надпись, определяющую время создания вклада и имя вкладчика – 1652 г., Алексей Семенович Шеин [Художественное шитье, 1983, № 45, с. 109]. В то же время известен портрет П.И. Потемкина (1617–1670), выполненный в 1682 г., где русский посол изображен в одеждах из ткани с тем же узором [Опись, 1984, ч. 2, № 3905]. Среди экспонатов Московской Оружейной палаты есть карета, часть внутренней обивки которой сделана из ткани с композицией из восьмиконечных розеток [Опись, 1884, ч. 6, к. 5, № 9188]. Согласно описи 1706 г. эта карета принадлежала боярину Никите Ивановичу Романову и поступила в Конюшенный приказ после его смерти, в 1656 г. [Денисова, 1954, с. 297]. Из аналогичной ткани выполнена обивка седла, подаренного в 1635 г. царю Михаилу Федоровичу, а также пелена – алтарное покрытие, предназначавшееся для Успенского собора Кремля и сделанное между 1640 и 1642 гг. [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 247, nos. 42–43, fig. 159–160]. Таким образом, достоверно атрибутированные образцы бархатов с вариантами рассматриваемого узора датируются в диапазоне примерно от начала 1630-х гг. до 1682 г. На основании этих данных было сделано предположение, что подобные ткани с красно-малиновым



Ковер молитвенный седжаде

Османская империя, втор. пол. XIX в.

шелк, ворсовое ткачество

ГМВ, инв. № 8628 II



Чашка и блюдце

Стамбул, втор. пол. XIX в.

красная глина, лощение, рельефная резьба, позолота

ГМВ, инв. №№ 1007 II, 1013 II

фоном (седло и пелена из Музея Кремля, а также ткань из собрания ГМВ, инв. № 453 II) относятся к первой пол. XVII в., а с фоном, затканым серебром (портрет П. Потемкина; восстановленное в 1681 г. изображение Св. Стефана в Архангельском соборе Московского Кремля; ткань из собрания ГМВ, инв. № 519 II), 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 [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 238]. Исходя из этого, подобные бархаты обоих видов мы датируем без дополнительных уточнений как принадлежащие XVII в.

Исследование нескольких изникских кружек-*танкардов* в серебряных оправках английского производства, часть из которых имела пробы, позволила Дж. Рэби уточнить время производства неоправленных изделий Изника с аналогичными стилистическими и техническими характеристиками. Доказав тот факт, что оправы были изготовлены вскоре после самих сосудов, он датировал большую группу утвари концом 1580–1590 гг., т. е. более ранним временем, чем ее обычно датируют на основании стиля и качества [Atasoy & Raby, 1989, p. 269–270].



Чаша с крышкой

Стамбул, втор. пол. XIX в.
глина, ангоб, серебряная инкрустация
ГМБ, инв. № 1026 II

Поиск аналогичных форм и способов украшения не только внутри одного вида изделий, но и среди других видов художественного ремесла позволяет в ряде случаев не только уточнить атрибуцию, но и выйти на более широкие вопросы – о происхождении тех или иных типов вещей или об инокультурных влияниях [Миллер, 1972, с. 24, 26; Allan, Raby, 1982, p. 24–25, ill. 7 a-d].

Технический анализ

Важной стороной изучения предмета материальной культуры является технический анализ, включающий описание технологии его производства и состава использованных материалов. В данном случае изучение вопросов такого рода не является самоцелью, обращение к ним продиктовано необходимостью добиться большей точности при атрибуции.

Вопросы технологии особенно подробно исследуются историками турецкого текстиля. Одним из первых, еще в 1925 г., к ним обратился В. К. Клейн, сделавший серьезные наблюдения о технике изготовления османских атласов и бархатов [Клейн, 1925]. 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 копенгагенского музея-коллекции К.Л. Давида (*Davids Samling*) – она касается более широкого круга исламского текстиля, однако представляет интерес и применительно к турецким тканям [Keblow Bernsted, 1993]. Проблему технических особенностей исполнения затрагивают и авторы коллективной монографии, посвященной османским шелкам [Atasoy, Denny etc., 2001]. Эту книгу следует отметить особо, ибо она представляет собой последнюю на сегодняшний день и самую значительную попытку обобщить накопленные знания об османских шелковых тканях и основана на изучении коллекций, хранящихся в разных странах мира. Отдельные главы 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 музейных собраний, в том числе из коллекции московской Оружейной палаты и Государственного Эрмитажа. Собрание Музея Востока между тем осталось за рамками этого грандиозного труда.

Технология изготовления вышивок, разновидности применявшихся техник и швов в различные периоды османской истории нашли отражение в нескольких работах, посвященных этому виду искусства [Ramazanoğlu, 1976; Barışta (1), (2); Krody, 2000; Ellis, 2001].

Технический, или структурный, анализ стал в последние десятилетия практически обязательным при определении места и времени производства традиционных художественных тканей. В каталоге исламского текстиля упоминается шесть базовых техник и множество их разновидностей, используемых в исламском текстиле [Folsach, 1993, p. 34]. Как свидетельствуют документы, технология производства османских тканей тоже была достаточно разнообразна. И хотя далеко не все упоминающиеся в письменных источниках названия можно соотнести с дошедшими до наших дней образцами [Atasoy, 2002, s. 761], изучение вопросов технологии позволяет в ряде случаев идентифицировать сохранившиеся ткани. Кроме того, технические моменты приобретают особую важность в тех случаях, когда визуальной художественной характеристики оказывается недостаточно для более или менее точной (хотя бы в пределах полувека) датировки. «Для позднего периода (имеется в виду поздний период развития исламского искусства. – М.К.), – пишет К. фон Фольсах, – количество тканей часто так велико, что возможно из этого разнообразия выделить специфические стилистические черты, позволяющие локализовать их. Это в большой степени касается османских тканей, чья точная датировка, наоборот, может представлять трудности, так как турецкие ткачи – или те, кто заказывал их работу – были достаточно консервативны в выборе мотивов» [Folsach, 1993, p. 32]. Заметим, что порой трудности возникают и при «локализации» османских тканей, как, например, в тех случаях, когда отличить итальянский образец от турецкого можно только по технологическим признакам. Это касается довольно значительной группы турецких изделий, созданных в период активных связей с Италией и сильного взаимного влияния. В XV–XVI вв. развиваются торговые отношения османского государства с Венецией и Генуей. Венецианская республика стала первым европейским государством, посол которого был принят при султанском дворе (1454). Итальянские шелка прекрасного качества были в это время широко распространены 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: в документах они называются *Bursa işi frengi kemha*; *Bursa işi frengi çatma*, т. е. «европейская кемха бурсской работы» и «европейская чатма бурсской работы» (*чатма* и *кемха* – разновидности бархатной и атласной тканей. – М.К.) [Biniok, 1985, S. 241]. Итальянские мотивы – короны, артишоки, гранаты – появляются в турецком ткачестве. Многие исследователи отмечают, что османские и итальянские бархаты XVI в. часто неотличимы по дизайну [Denny, 1972, p. 62; Gürsu, 1988, p. 167; Brief guide, 1950, p. 8]. В реестре цен 1624 г.



Ятаган в ножнах. 1228 г.х./1813 г.
 сталь, кость, металл, золочение, золотая насечка;
 ножны – металл, серебрение, чеканка
 ГМВ, инв. № 416 II

упоминается *Bursa'da işlenen florentin atlas* – «произведенный в Бурсе флорентийский атлас» [Atasoy, 2002, p. 781].

Одна из особых черт турецких тканей, позволяющая в подобных случаях отличить их от сделанных в Европе, – использование хлопчатобумажных нитей в утке бархатов. Во всяком случае, для XVI в. это уже считается нормой [Geijer, 1979, p. 139; Gürsu, 1988, p. 131], так как свойственно всем сохранившимся турецким тканям этого времени. Правда, иранские бархаты, по крайней мере XVII в., 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 особенность: их изнанку покрывают прямоугольные разноцветные «поля» с созданными дополнительными нитями основ бахромчатыми краями [Keblow Bernsted, 1993, p. 81]. Кроме того, для турецких бархатов, по-видимому, характерно введение парчовой нити на отдельные участки узора для создания больших площадей золотого или серебряного цвета. Во всяком случае, все бархатные ткани коллекции ГМВ выполнены именно так, тогда как иранские ткачи достигают схожего эффекта, используя лицевой уток. Для технологии турецких шелков характерно атласное переплетение фона с саржевым прикрепом утков, иранские же ткани «имели и атласное, и полотняное, и саржевое переплетение фона с разными прикрепами утков» [Вишневская, 1984, с. 88].

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 [Biniok, 1985, S. 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, отмеченная И. Биниок, – 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 [Biniok, 1985, S. 244].

Турецкие атласы XVII – начала XVIII в., в отличие от иранских, характеризуются использованием более толстой, чем в основе, уточной нити, большей жесткостью, широким применением связующей основы, удерживающей нити дополнительных утков. В качестве особенности турецких тканей порой отмечают употребление желтого шелка как основы для золотных нитей и белого – для серебряных [Geijer, 1951, p. 49; Вишневецкая, 1984, с. 98]. Надо отметить, однако, что это характерно и для иранских тканей XVI–XVII вв. [Сазонова, 2004, с. 45].

Технический фактор имеет значение и для атрибуции вышивок. Это касается, например, вышивок, сделанных по настилу – прокладке из какого-то плотного материала (иногда толстых нитей, тонкой кожи, часто картона). Турки называли эту технологию *dival* и очень активно использовали ее в XVIII–XIX вв. Делались такие вышивки и в дворцовых мастерских, и вне дворца в Стамбуле, и в провинциальных центрах, таких как Мараш и Трабзон [Tezcan, 1986, p. 166]. У крымских татар этот вид шитья, носящий у них название *м'клама*, известен с XVI–XVII вв. К кон. XVIII – нач. XIX в. настил из шерсти и шелка сменяется в их работах патронкой из плотной бумаги [Чепурина, 1938, с. 38]. В сербской вышивке, также испытавшей сильное турецкое влияние, такая техника тоже была распространена, и именно с конца XVIII в. в ней в качестве настила начинают использовать бумагу или кожу [Стоянович, 1973, с. 3]. По-видимому, можно считать, что выполненные таким же образом турецкие вышивки следует также датировать временем не ранее конца XVIII в.

Говоря о научной атрибуции ковров, Н.П. Некрасова и К.Г. Кинаева отмечают, что наиболее устойчивым признаком является именно технология их изготовления – тип узла, количество утков, способ заделки концов и краев, плотность, качество материала и красителей [Nekrasova, Kinaeva, 1997, s. 17]. Действительно, несмотря на достаточно характерные цветовые и орнаментальные схемы, использовавшиеся мастерами разных центров, часто сложно увидеть разницу между, например, коврами Кулы или Гёрдеса. Надо заметить, правда, что изделия этих близких территориально центров не всегда отличаются и технологически, но в большинстве случаев ковры «кула» обладают несколько меньшей плотностью, и в них используются другие краски. Подражания персидскому стилю в орнаментике поздних турецких ковров также порой может вызвать сомнения в их происхождении, и здесь одним из определяющих факторов является тип узла. Существуют и другие типичные особенности отдельных групп изделий. При исследовании молитвенных ковров ГМВ те же авторы обратили внимание на два шелковых изделия с иранскими стилистическими особенностями в оформлении (инв. №№ 8628 II, 4280 II). Специфическая деталь – несовпадение технического и композиционного верха, встречающееся во всех других анатолийских коврах собрания, – привела их к выводу о том, что эти вещи сделаны в Турции [там же, с. 18].

Технология производства является важным датирующим и локализирующим признаком для керамических изделий, поэтому исследователи керамики также традиционно обращаются к вопросам о технике производства и структуре османского фаянса [Миллер, 1975; Necipoğlu, 1990; Carswell, 2003; Denny, 2004]. Турецкая керамика рассматриваемого периода с этой точки зрения делится на несколько групп.

Основная ее часть, производившаяся в Изнике в XVI–XVII вв., включает изделия с полихромной подглазурной росписью. Их характерный признак – белый или кремовый цвет и мелкопористая структура формовочной массы. Кроме того, турецкая керамика покрывалась прозрачной свинцовой глазурью²⁸. В литературе изникскую керамику этого времени называют фаянсами, майоликой, полуфаянсами [Arseven, 1939, p. 255–256; Pasinli, 1991; Шумейко, 1982, с. 155; Кубе, 1923, с. 10, 32]. Видимо, терминологически наиболее точным является наименование «полуфаянсы» как разновидность фаянсов, отличающаяся использованием прозрачной глазури [Коваль, 2010, с. 20].

По наблюдению Ю. А. Миллера, турецким изделиям, в отличие от прочей ближневосточной керамики, «свойственно применение очень прочной свинцовой бесцветной глазури с мягким, ровным блеском, лежавшей после обжига на поверхности изделия плотным слоем, не дававшим трещин» [Миллер, 1972, с. 53]. Состояние глазури – степень ее прозрачности, наличие трещин и т.п. – может быть иногда и датирующим фактором, так как со временем в ее качестве происходили определенные изменения (см. ниже). Роспись, как правило, производилась по белому *ангобу* (раствор глины) жидкими красками, созданными на основе окисей металлов [Миллер, 1972, с. 53; Öney, 2002, s. 699–701], и технология изготовления красок, видимо, также несколько менялась, о чем говорит изменение оттенков некоторых цветов [Öney, 2002, s. 725 и др.].

Стамбульская керамика XIX в. из собрания Музея Востока разительно отличается от изникской и по типу черепка, и по технике оформления. Посуда из красной лощеной глины украшена золочением и рельефной резьбой (ГМВ, инв. № 1008 II и др.). Изделия второго типа покрыты слоем черного ангоба по светлomu черепку, узор на них выполнен серебряной инкрустацией (ГМВ, инв. № 1026 II и др.). Фаянсовая масса, из которой изготавливалась кютахийская посуда, имеет иной состав, нежели изникская. Особую группу составляет керамика Чанаккале из красной рыхловатой массы, техника украшения которой также менялась в течение XVIII–XIX вв.

Не только орнамент, но и технические приемы его исполнения обращают на себя внимание также в оформлении оружия и изделий из металла. Эту тему применительно к холодному оружию затрагивает Ю. А. Миллер [Миллер, 1953; 1958]. Рассматривает этот вопрос и Э. Г. Аствацатурян в своей книге о турецком оружии, охватывающей более широкий материал: в ней описывается не только холодное, но и огнестрельное, защитное, метательное вооружение, конская упряжь [Аствацатурян, 2002]²⁹. Коротко касается техники украшения огнестрельного оружия и Т. Чорулу [Çoruhlu, 1993].

Насечка (в том числе обронная работа), инкрустация (плоская и рельефная), резьба, гравировка, филигрань, чеканка – вот основные техники, использовавшиеся в украшении оружия. Существуют определенные сочетания этих достаточно универсальных приемов, характерные для османского ремесла: например, инкрустация поверхности изделия серебряными или золотыми «гвоздиками» или применение филигранной работы одновременно с отделкой кораллами. Иногда использование той или иной техники в украшении какого-либо типа вещей может стать дополнительным доводом при определении конкретного региона производства изделия. Это касается, в частности, атрибуции ятаганов, оружия, в XVIII–XIX вв. широко распространенного и на Балканах, и в Восточной Анатолии [см., например: Миллер 1958, с. 174–175; Аствацатурян 2002, с. 144–157]. Считается, что не только для датировки, но и для локализации ятаганов, изготавливавшихся как на востоке Малой Азии, так и в самых западных областях империи, решающее значение имеет именно клинок. Как отмечает Э. Аствацатурян, одинаковый тип рукояти на-

²⁸ Известны случаи использования цветных глазурей в турецкой керамике XVI в., но эта техника не была распространенной [Pasinli, 1991, p. 72; Atıl, 1973, p. 40; Миллер, 1972, с. 53–54].

²⁹ Надо отметить особую ценность этого труда, который, по сути, может служить определителем турецкого оружия. Автор подробно рассматривает разные виды вооружения, особенности их производства и орнаментации. Книга прекрасно иллюстрирована и, помимо всего прочего, знакомит с богатой коллекцией турецкого оружия XVII–XIX вв., принадлежащей Государственному Историческому музею.

ходил более широкое распространение в различных областях Османской империи, чем одинаковый тип клинка, кроме того, и рукоять, и ножны могли быть заменены при починке [Аствацатурян, 2002, с. 142]. К тому же, хотя среди ятаганных рукоятей выделяется несколько разновидностей, они не украшались надписями и, следовательно, несут меньше информации, чем клинки. Определить географию производства ятаганов из коллекции ГМВ можно попытаться, исходя из содержания исполненных на клинках надписей и изобразительных мотивов. Именно этот принцип был использован Ю. А. Миллером при анализе собрания Государственного Эрмитажа. Предложенный им подход – ориентация на оформление клинка – кажется оправданным, потому что руководствоваться при атрибуции его *качеством*, то есть собственно качеством стали, из которой он изготовлен, практически невозможно. Так, все девять клинков ятаганов, принадлежащих ГМВ, сделаны из низкоуглеродистой стали, причем наихудшими характеристиками отличаются самый ранний и самый поздний из них по времени изготовления. Сравнительно более высоким качеством клинка обладают, с одной стороны, богато украшенный золотой насечкой и накладками с зернью и сканью ятаган (ГМВ, инв. № 8025 II), с другой – один из самых простых в оформлении экземпляров (ГМВ, инв. № 471 II). Нельзя считать критерием и форму клинка, то есть его большую или меньшую изогнутость, потому что в этом, как кажется, не наблюдается никакой закономерности.

Одну из выделенных в соответствии с оговоренным подходом групп составляют ятаганы, клинки которых украшены золотой насечкой. Среди экспонатов ГМВ таких три (инв. №№ 8025 II, 416 II, 8026 II; в последнем золотая насечка сочетается с серебряной), и их орнаментация состоит из надписей в картушах и сильно стилизованного растительного орнамента. Надписи выполнялись тонкими золотыми проволочками, наколачивавшимися на поверхность клинка, обработанную мелкими перекрещивающимися нарубками, что создавало особый декоративный эффект – рельефная золотая надпись подчеркивалась темным фоном. Все три клинка имеют слабовыраженный двойной изгиб и обух треугольной в сечении формы. Клинки снабжены долами. По утверждению Ю. А. Миллера, такие ятаганы следует считать произведенными в европейской части Турции, главным образом, в Стамбуле или в соседних районах [Миллер, 1958, с. 174]. Мнение исследователя подтверждается наличием среди трех ятаганов с золотой насечкой из коллекции ГМВ одного, на котором зафиксирован не только год и имя мастера, но и место производства (инв. № 8026 II). Надпись арабской графикой содержит название «Сарай Босне سرای بوسنه», т. е. название города, о котором П.А. Стенин писал: «...Хозрев-паша в 1462 году построил город, получивший от роскошного дворца (по-турецки «серай») этого мусульманского вельможи название «Босна Серай». Минареты более чем сотни мечетей уже издали указывают на значение города как центра магометанства в стране...» [Стенин, 1892, с. 20]. Кроме того, на обухе имеется надпись латиницей – SARAЕVO 1881. Таким образом, один из характерных экземпляров группы ятаганов «с золотой насечкой» явно сделан на Балканах – в Боснии (Сараево), что является косвенным подтверждением того, что и другие вещи этого типа могли быть произведены в европейской части империи³⁰.

Итак, утверждение о решающей роли клинка в атрибуции не вызывает возражений, однако нельзя не отметить, что среди османских ятаганов существуют экспонаты с очень характерными рукоятями. Речь идет о массивных металлических рукоятях с широко расставленными ушами, украшенных зернью, филигранью и кораллами. В собрании ГМВ такие рукояти имеют два экземпляра, один из которых, исходя из техники оформления надписей, можно отнести к балканской группе, а второй имеет гладкий, никак не украшенный клинок. Очевидно, что обе описанные рукояти сделаны в одном районе, в какой бы части

³⁰ Уже упоминавшиеся два ятагана из Государственного Эрмитажа, также снабженные подписями «Сараево», очень схожи с экземпляром ГМВ. Они имеют близкие размеры, форму и украшение костяных рукоятей. Часть надписей на их клинках, выполненная арабской графикой, обнаруживает похожую манеру начертания – например, буква «айн» в начале слова изображена так, как будто она находится в изолированной позиции – ع (ГЭ ВО-2737). Имя мастера – حسين (Хусейн) – также совпадает, а дата, присутствующая на одном из эрмитажных клинков (ГЭ ВО-2739), очень близка к дате на клинке из Музея Востока: ١٢٩٨/1298=1881 г. (ГМВ) и ١٢٩٦/1296=1879 г. (ГЭ). Вероятно, ятаганы произведены не только в одной местности, но и в одной мастерской.

империи он ни находился. По словам Э. Г. Аствацатурян, «ятаганы с рукоятями, обложенными серебром, украшенными филигранью и инкрустированными кораллами, считаются происходящими из Боснии и Герцеговины» [Аствацатурян, 2002, с. 161]. Можно, конечно, предположить, что клинки попали туда из разных мест и приобрели новые рукояти, например, взамен утраченных или испорченных, и вполне вероятно, что такое бывало. Однако за неимением более доказательной версии на сегодняшний день кажется возможным, основываясь на характере оформления ножен и рукояти, причислить их к той же «балканской» группе, что и три описанных выше ятагана. Помимо Сараево еще одним центром оружейного производства в этой части империи был Призрен (Косово), откуда, по-видимому, происходит часть ятаганов-«белосапцев», с белыми костяными «кабзами» (щечками рукоятей) [Богданович, 2011, с. 7].

Как видим, атрибуция предметов османского художественного ремесла требует учета самых разных факторов и сочетания различных методов. В данном случае не ставилась задача рассмотреть в подробностях все аспекты атрибуции всех типов ремесленных изделий. Важно было наметить и проиллюстрировать некоторые общие принципы и методы этой необходимой работы. Следует отметить, что, несмотря на существование таких более или менее универсальных принципов, атрибуция каждый раз требует достаточной доли осмотрительности и индивидуального подхода к вещи. В ряде случаев технические особенности, чистота исполнения, характер изображения отдельных элементов орнамента являются показателем не только времени и места производства, но личного уровня мастерства или вкуса ремесленника.

* * *

Итак, выше были рассмотрены некоторые общие и частные вопросы, связанные с проблемой атрибуции художественных ремесленных изделий османского времени. Музейные коллекции, в том числе собрание ГМВ, показывают, что это достаточно неоднородный массив вещей, среди которых можно условно выделить три основные группы: (1) собственно «османское» искусство в узкотерминологическом смысле этого слова; (2) произведения «народного искусства»; (3) изделия различных регионов империи, порой весьма высокого художественного уровня, в оформлении которых османские традиции переплетаются с местными.

Глава III

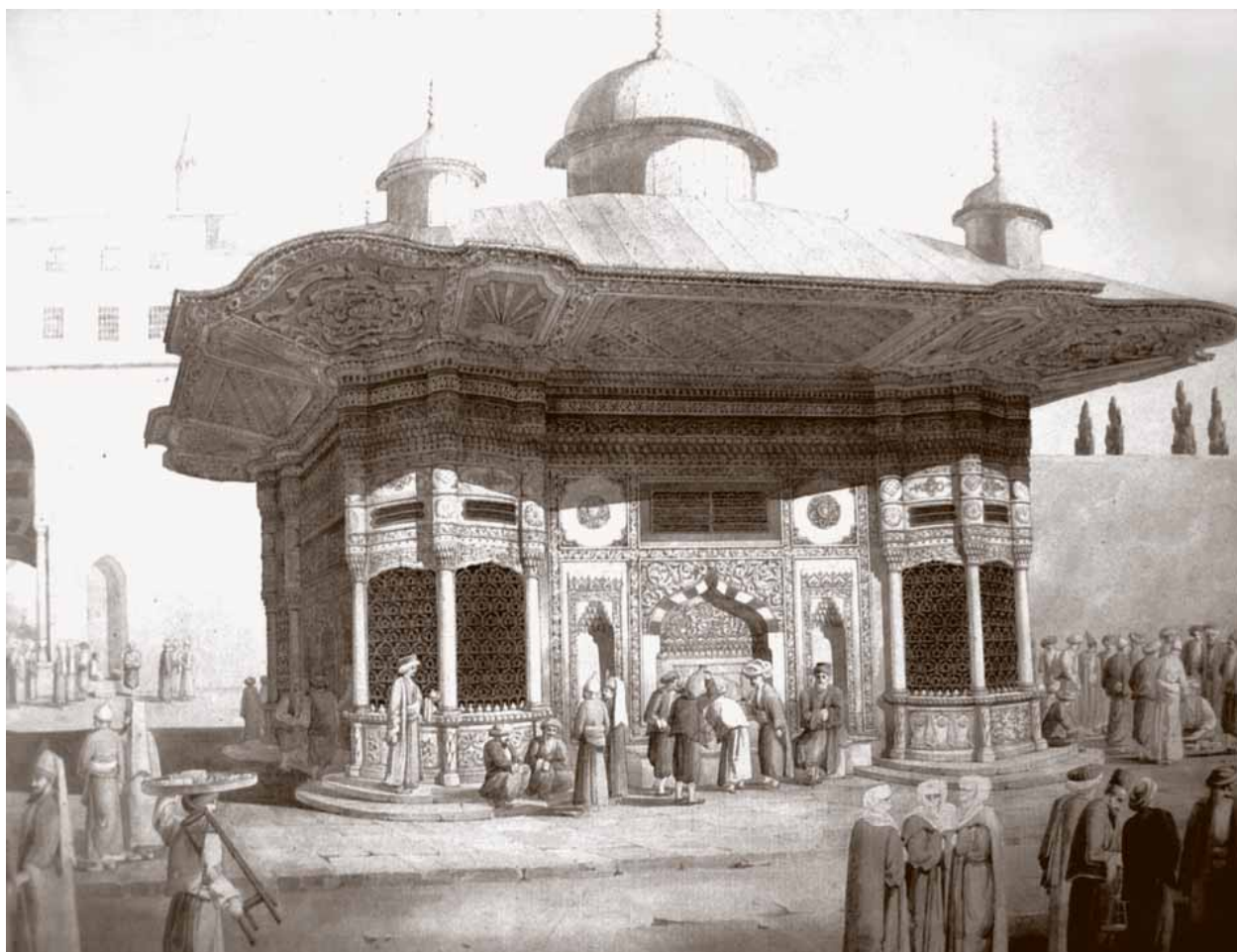
Художественное ремесло второй половины XVI – XIX вв. как отражение социально-экономической и культурной ситуации

1. Художественное ремесло в меняющихся исторических условиях

Характер перемен, со второй половине XVI в. назревавших во всех областях жизни османского общества и получивших развитие в последующие столетия, достаточно подробно рассматривался в исторической литературе. Кратко этот вопрос уже был затронут в настоящей работе в связи с необходимостью проследить изменения, происходившие в организации ремесленного производства (см. выше главу I). Тот факт, что османская держава в этот период вступила в какую-то иную полосу существования, был очевиден современникам, прежде всего самим османцам, о чем говорит распространение в конце XVI–XVIII вв. многочисленных трактатов-*рисале*,

В. Пэйдж. Фонтан Ахмеда III в Стамбуле (1729)

(по: *Murphy 1988, p. 151*)



авторы которых – Лютфи-паша, Мустафа Али, Кочи-бей Гёмюрджинский, Кятиб Челеби и другие – фиксировали вставшие перед государством проблемы и пытались предложить пути их преодоления. Неизвестный автор написанной в начале XVII в. «Китаб-и Мюстетаб» отмечал негативные изменения, происходившие в османской армии, в управлении, в экономике [Yücel, 1974, s. 33/٣٤]. Кочи-бей Гёмюрджинский также обращает внимание падишаха на разложение янычарского войска, порчу монеты, увеличение взимаемых *бейлербеями* и *санджакбеями* поборов, от которого страдает *райя* [Смирнов, 1873, с. 133–143; Тверитинова, 1953, с. 228–229].

Авторы трактатов по-разному оценивают значение различного рода перемен. Так, Кочи-бей Гёмюрджинский особенно возмущен состоянием *тимарной* системы, увеличением числа «чужаков», ставших, по сути, владельцами земли, в чем он видит основную причину ослабления военной мощи империи и участвовавших смут. Его современник Хюсейн Хезарфенн (умер в 1691 г.), хотя также отмечает, что *тимары* передаются в руки *капыкулу*, военная служба заменяется выкупом и законы о *тимарах* «преданы забвению и перестали исполняться», в большей степени озабочен вопросами государственного управления [Орешкова, 1990, с. 247]. Во всех трактатах говорится о росте коррупции, о том, что должности продаются и их занимают недостойные люди [Смирнов, 1873, с. 105–108], и ностальгически вспоминаются времена султанов Мехмеда II, Селима I и Сулеймана Кануни, когда, по словам Хезарфенна, «не было невежества и должности распределялись по заслугам» [Орешкова, 1990, с. 277]. В турецком сочинении 1718 г. «Ляха» («Ляхика»), опубликованном Ф. Унатом, впервые говорится об отставании империи от стран Запада в военной области и необходимости создания современной армии [Витол, 1987, с. 93; Орешкова, 1990, с. 252]. Если авторы XVII в. видели способ решения проблем в возвращении к старым порядкам, то наиболее реалистично настроенные и образованные османские деятели начала XVIII в., такие как основатель первой турецкой типографии Ибрагим Мютеферрика (1674–1745) или Мустафа Наима (1655–1716), уже понимали необходимость проведения реформ по европейскому образцу³¹. Мысли М. Наимы, в частности, связанные с пропагандой идей меркантилизма, во второй половине столетия развил в своем трактате Сулейман Пенах-эфенди (умер в 1785 г.) [Мейер, 1991, с. 68–69; 1999, с. 384]. Как показывают исследования современных историков, суждения авторов XVII–XVIII вв. о жизни Османской империи и особенно содержащаяся в их трактатах информация о ней в большой степени отражали реальную ситуацию в стране, характеризовавшуюся развитием кризиса традиционного устройства государства и началом перехода к новым общественным отношениям.

Одной из важнейших черт социально-экономической жизни османского общества в XVII–XVIII вв. было разложение *тимарной* системы и появление частного землевладения. Откупщики-*мультиазимы*, имевшие владельческие права на землю, начинали распоряжаться ей как своей собственностью, перепродавая право на откуп. Уменьшилось влияние центральной власти на взаимоотношения крестьян и сборщика налогов, приобретшего новые возможности для увеличения своих доходов за счет податного населения; отмена системы *маликяне* в начале XVIII в. оказалась недолговечной. Конфликт интересов государства и крупных землевладельцев способствовал уменьшению поступлений денег в казну и ослаблению султанской власти [Мейер, 1999, с. 376–378; Витол, 1987, с. 18–19]. Усиление *аянов* не означало разрушения османского государства и полной потери им административного контроля, так как местные правители были в конечном итоге заинтересованы в существовании центральной власти, которая обеспечивала их откупами, открывала возможность занимать высокие должности и в какой-то

³¹ Но и в это время далеко не все авторы сочинений такого рода разделяли подобные идеи. Так, Ахмед Али Эльхадж, участник Русско-турецкой войны 1768–1774 г., обличая некомпетентных начальников, коррупцию среди должностных лиц и судебных чиновников, систему откупов, проникновение посторонних лиц в янычарское войско, единственным выходом по-прежнему считает возвращение к старым порядкам (см. о нем: Фадеева, 2001, с. 140–142).

мере защищала от усиливающихся соседей. Повествуя о ливанском *шейхе* Дахир эль-Омаре (XVIII в.), стремившемся к самостоятельности и объединению арабских племен, К. М. Базили пишет: «Дахиру, как и другим вассалам, Порта давала время развивать благоденствие страны, ими управляемой, облегчать племена от угнетения пашей, строить крепости и набирать богатства, которые в свое время должны были поступить в казну султана, как идут в море воды Нила после разлития, оплодотворяющего почву» [Базили, 2007, с. 71–72]. Некоторые исследователи придерживаются той точки зрения, что, несмотря на восстания и прочие проявления независимости, провинциальные элиты продолжали оставаться стабильной социальной базой для османской гегемонии, а система откупов помогала султанам применять метод «разделяй и властвуй» [подробнее об этом см.: Faroqhi, 2006 (3), p. 11; Khoury, 2006, p. 135–137, 155–156]. Эти соображения выглядят убедительными, хотя не во всех регионах имперской власти удалось таким образом сохранить влияние надолго. Как бы там ни было, явления децентрализации в XVIII в. становятся очевидными.

Неоднозначным образом общие изменения сказались на положении городов. С одной стороны, их население росло за счет постоянного притока сельских жителей, что повышало спрос на продукцию ремесленников и побуждало их к увеличению производительности труда, объема производства и к ориентации на массового потребителя. С другой стороны, испытывавшая материальные трудности султанская власть уменьшала материальные «вливания» в городскую экономику, в строительство, снижала расходы на содержание мастеров, производивших предметы роскоши и удовлетворявших потребности османской правящей верхушки [Мейер, 1991, с. 46]. Как уже говорилось, произошли перемены и в составе самих правящих кругов, где все большее влияние завоевывали представители *аянства* и новой столичной бюрократии.

Осознание отсталости османской армии и бессилия центральной власти в ходе войн второй половины XVIII в. привело к попытке реформ *низам-и джедид*, предпринятой при султани Селиме III (годы правления 1789–1807). Провал этих преобразований показал неготовность османского общества к радикальным переменам. Неудачей закончились и реформаторские усилия Мустафы-паши Байрактара, вызвавшие новое янычарское восстание и связанные с ним беспорядки. «С болезненным сердцем видел я много сожженных деревень разбойниками, не перестающими еще грабить и разорять селения, – писал о событиях 1808 г. А. Г. Краснокутский, – едва ли можно истребить сих разбойников, правление турецкое в совершенном расстройстве находится» [Краснокутский, 1808, с. 71]. Однако кризис XVIII – начала XIX в. заставил власти искать выход из создавшейся ситуации на пути модернизации имперских порядков.

Реформы XIX в., особенно преобразования эпохи Танзимата (с ноября 1839 г.), затронули в той или иной степени практически все стороны жизни империи – аграрную, социальную сферы, систему просвещения и образования, – но не решили всех проблем. Крымская война (1853–1856) еще больше ослабила османское государство и закрепила его финансовую зависимость от западных союзников. Договоры 1861–1862 гг. с европейскими государствами подтверждали все их полученные ранее капитуляционные привилегии [Шеремет, 1986, с. 264–266; Петросян, 1990, с. 193]. Возрастала интенсивность вторжения иностранного капитала и дешевой европейской промышленной продукции. Перемены в государственной политике Порты, в состоянии общественной жизни и экономике, интенсивность и направленность международных связей, изменения в положении городов и масштабах имперского строительства – все это в той или иной мере должно было сказаться на развитии художественного ремесла.

Производство расписной керамики

В мусульманской, и в частности в османской традиции, искусство производства расписной керамики всегда было тесно связано с архитектурным строительством, что во многом определило значение этого вида ремесла для властей. «Большая ошибка нашей эпохи, – писал в конце XIX в. П. Леконт, – забывать, что декоративное искусство служит архитектуре» [Lecomte, 1902, p.41]. Как уже говорилось, период пример-

но с середины XVI в. до середины XVII в. характеризуется в Османской империи высокой строительной активностью и вниманием султанского двора к керамическому производству, прежде всего изготовлению изразцов – облицовочной плитки, широко применявшейся для украшения зданий. Общеизвестно, что расцвет Изника пришелся именно на этот временной отрезок. Получив в середине XVI в. статус основного поставщика изразцов для имперского строительства, этот город сразу попал в особое положение керамического центра, имеющего надежный и постоянный рынок сбыта. Однако последним крупным государственным заказом для ремесленников Изника стало производство облицовочной плитки мечети Султан-Ахмед (строилась в 1609–1617 гг.). В условиях растущих экономических трудностей сократились масштабы строительства и потребность в изразцовых покрытиях. Сложившаяся в XVI – начале XVII в. зависимость Изника от патронажа двора наиболее отчетливо сказалась на его изразцовом производстве, объем и качество которого с середины XVII в. начинают ощутимо снижаться [см. подробнее об этом, например: Миллер, 1972, с. 99; Carswell, 1998, p. 106–107; Öney, 2002, s. 727–728; Bilgi, 2006, p. 14; Atasoy & Raby, 1989, ch. XXVI].

Наряду с изразцами в период массового дворцового заказа в мастерских Изника производилась и керамическая утварь. Множество ее образцов собрано в музеях мира – в Турции, России, Европе, Америке. Только в постоянных экспозициях лондонских Британского музея и Музея Виктории и Альберта представлены десятки предметов утвари изникского производства периода его расцвета. Большое количество вещей этого круга находится в частных коллекциях, о чем свидетельствует их периодическое появление на аукционных торгах [см., например: Sotheby's 2000, nos. 166, 300; Christie's 2007, nos. 271–273]. М. В. Фехнер считала, что керамика, по крайней мере в XVI в., не была статьей турецкого экспорта в Россию [Фехнер, 1956, с. 114], однако Ю. А. Миллер приводит два факта, которые могут поколебать это утверждение. Речь идет о находке при археологических раскопках 1955 г. в Зарядье части изникского кувшина, датирующегося второй половиной – концом XVI в., и обнаруженного в процессе реставрации Троицкой церкви в Хорошеве фрагмента блюда из Изника того же времени, заделанного в плоскость стены. Судя по сохранившимся нишам, 18 блюдами, возможно того же происхождения, были украшены кокошники ярусом западного, северного и восточного фасадов Троицкой церкви [Миллер, 1972, с. 154]. В результате раскопок конца XX в. появились и новые свидетельства бытования изникской посуды в российской столице: на территории Китай-города и Земляного города были обнаружены фрагменты расписных османских полуфаянсов XVI в. Отдельные обломки найдены в Коломне, Дмитрове, Ярославле, Переяславле-Рязанском, Владимире [Коваль, 2010, с. 77–81]. Все это подтверждает версию Ю. А. Миллера о том, что изникская продукция могла попадать в Россию именно в качестве товара, а не как специальный подарок царскому двору. Широта ее распространения и большое количество сохранившихся образцов свидетельствуют о том, что в период расцвета Изника как керамического центра производство не только изразцов, но и посуды носило достаточно массовый характер. Общее ухудшение ситуации и снижение спроса на изразцы с большой вероятностью могло оказать влияние и на производство утвари.

Небольшой коллекцией изникской посуды с полихромной подглазурной росписью XVI–XVII вв. располагает московский Музей Востока. Изучение этих художественных изделий с привлечением информации о других собраниях дает возможность проследить изменения, происходившие в объеме и технологии производства изникской керамики в этот период.

Изникские полуфаянсы из фондов Музея Востока представляют довольно узкий с типологической точки зрения круг – в основном блюда и тарелки. Это не вполне отражает реальную ситуацию, так как некоторые сохранившиеся изникские экземпляры из разных собраний демонстрируют самые разнообразные формы и размеры – бутылки с узким горлом, кувшины, массивные миски на высоких ножках, кружки цилиндрической формы. Довольно широкий ассортимент утвари упоминается и в документах. Тем не менее тарелок и блюд, видимо, производилось больше всего, по крайней мере со второй половиной XVI в. Так,

например, в коллекции Азовского историко-археологического музея-заповедника хранится более 300 фрагментов изникской керамики, 70% которой относится ко второй половине XVI – XVII вв., и абсолютное большинство среди них составляют фрагменты блюд и тарелок [Гусач, 2005, с. 143].

Из 16 предметов собрания ГМБ 8 принадлежат XVI в., 5 датируются концом XVI – началом XVII вв. и 3 – второй половиной – концом XVII в. Это обстоятельство, конечно, не является доказательством снижения объема производства в Изнике во второй половине XVII в., так как выборка из 16 изделий не может считаться репрезентативной. Однако нужно отметить, что, судя по изданным материалам других коллекций, изделия XVI в. имеют более широкое распространение, чем позднейшие. Так, например, среди десятков изникских блюд и сосудов из собраний Британского музея, Музея Виктории и Альберта в Лондоне и музея Топкапы в Стамбуле, в разное время представленных в публикациях А. Лейна, Дж. Роджерса, А. Пасинли и С. Даламан, лишь несколько экземпляров датируются XVII в., как правило, его первой половиной. Керамика второй половины XVII в. есть в коллекции Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге, но значительно бóльшая часть прекрасного собрания этого музея принадлежит XVI – началу XVII в. [Lane, 1971; Rogers, 1983; Pasinli, 1991; Миллер, 1972]. Многократно цитировавшееся сообщение Эвлии Челеби о сокращении количества керамических мастерских в Изнике от 300 при Ахмеде I (1603-1617) до 9 в 1648 г. казалось вполне правдоподобным исследователям середины XX в. [Гарбузова, 1958, с. 37–38]. Ныне же, с открытием новых источников, оно вызывает большие сомнения. Согласно кадастровым реестрам 1520 и 1624 гг., население городка на протяжении всего этого периода оставалось в пределах примерно 1700 человек, что составляло немногим более 300 домохозяйств, и маловероятно, что каждый дом был мастерской [Atasoy & Raby, 1989, p. 20–21]. Тем не менее тенденцию к сокращению производства Эвлия Челеби, вероятно, уловил правильно.

Помимо объема, который все-таки нельзя определить с достаточной точностью на основании имеющихся материальных свидетельств, некоторым показателем состояния производства являются технологические особенности исполнения художественных изделий. Как уже говорилось, керамическая утварь атрибутируется по совокупности признаков, в том числе по характеру орнаментации – композиции, набору мотивов, способу их сочетания, а также по известным аналогиям, в том числе встречающимся в изразцовых покрытиях. Восемь тарелок и блюд из собрания Музея Востока, датирующиеся по этим признакам XVI в. (инв. №№ 306 II, 310–314 II, 768 II, 1587 II), демонстрируют довольно устойчивый тип черепка: бежевый, с чуть розоватым оттенком, однородной структуры, плотный. Роспись на всех экземплярах выполнена поверх слоя белого ангоба. Примерно одинаковой выглядит и качество глазури – прозрачной, почти без трещин, покрывающей изделие довольно тонким ровным слоем.

Группа вещей конца XVI – начала XVII в. (ГМБ, инв. №№ 308 II, 1317 II, 1326 II, 1586 II) имеет такой же состав формовочной массы и почти не отличается по качеству исполнения. Иногда глазурь положена более толстым слоем (инв. № 1326 II), иногда можно наблюдать размывы и потеки краски за контуры рисунка (инв. №№ 1319 II, 1586 II). Появляются легкие трещины глазури, что, впрочем, случается и в экземплярах предыдущего периода. В целом же качество изготовления керамики остается высоким и технология производства, видимо, не нарушается.

Три тарелки второй половины – конца XVII в. представляют разные типы с точки зрения орнаментации, но демонстрируют определенные общие изменения как в состоянии керамического теста, так и в техническом исполнении росписи. Черепок этих тарелок менее плотный, чуть пористый, уходит его розоватый оттенок, иногда цвет черепка становится более темным (ГМБ, инв. № 307 II). Определенная трудность, возникающая при визуальном анализе формовочной массы, заключается в том, что в музее хранятся исключительно целые изделия, поэтому приходится ориентироваться на встречающиеся мелкие сколы и на не покрытый глазурью и краской край низкого кольцевого поддона. Однако археологи, имеющие дело с многочисленными фрагментами, отмечают те же особенности в составе изделий этого времени [Aslanapa, 1965; Гусач, 2005 и др.]. В собрании азовского музея есть достаточно крупный фрагмент с изображением



Тарелка

Изник, втор. пол. XVII в.

полуфаянс, подглазурная роспись

ГМБ, инв. № 307 II

многолепесткового цветка [см. Гусач, 2005, табл. 2, № 9 – прорисовка], на примере которого очень хорошо видно утолщение черепка, его пористая структура, темноватый цвет.

Одна из рассматриваемых тарелок второй половины XVII в. (инв. № 307 II) по типу орнамента принадлежит к группе керамики (с узором в виде «куста» и изображением розы), получившей распространение еще в XVI – начале XVII в. и представленной в коллекции ГМБ несколькими экземплярами (см. ниже). Достаточно сравнить ее с изделиями той же группы более раннего времени, чтобы обнаружить изменения не только в состоянии черепка, но и в составе глазури и в красках. В отличие от предметов предыдущего периода, глазурь в данном изделии имеет сероватый оттенок, положена толстым слоем, краски растекаются,

тогда как на блюдах и тарелках этого типа XVI и даже начала XVII в. они четко лежат в границах тонкого черного контура. Положенная рельефным слоем красная краска, которой выполнены цветы роз, стала менее яркой (на двух других тарелках данной «поздней» группы, инв. №№ 309 П, 767 П, красный цвет вообще практически исчезает, превращаясь в коричневатый или даже бежевый). Следует подчеркнуть, что речь сейчас идет не об индивидуальных пристрастиях мастера или манере исполнения тех или иных элементов, но только о соблюдении технологии, составе красок и глазури. Все признаки изменений этих параметров свидетельствуют о вероятной потере некоторых навыков и секретов мастерства. Эти изменения подтверждаются исследованиями материалов разных коллекций [см., например: Миллер, 1972, с. 98–99; Öney, 2002, s. 725; Altun, 1999, s. 216].

Как убедительно показала Н. Атасой, документы демонстрируют противоречие между достаточно стабильными ценами на керамику в конце XVI – первой половине XVII в., зафиксированными в *нарх дефтер-лери* с 1578 по 1640 гг., и общей экономической ситуацией того времени. Быстрая инфляция не вызвала пропорционального роста цен на продукцию Изника, и, возможно, ухудшение качества изделий было для керамистов единственным способом выжить, снизив затраты на материалы и на труд [Atasoy & Raby, 1989, p. 32]. Уменьшение объемов производства и снижение качества происходили, прежде всего, в изготовлении изразцов, но те же процессы коснулись и утвари. Нужно отметить, впрочем, что в этом случае процесс деградации шел, видимо, несколько медленнее, о чем говорит и появление во второй половине XVII в. серии посуды нового типа с изображениями людей и архитектурных сооружений, сопровождающимися надписями на греческом языке (см. ниже).

Производство художественной утвари не закончилось с прекращением государственного заказа, а пережило еще некий период поиска другой клиентуры. Какое-то время дворец продолжал требовать от изникских ремесленников срочных поставок изразцов, но тем уже не было выгодно подобное сотрудничество, и они предпочитали иметь дело с клиентами, платившими адекватную цену, например, с европейскими покупателями, крымскими ханами или египетскими вельможами, и всячески затягивали исполнение дворцового заказа. Гневные султанские ферманы эпохи Ахмеда I, грозившие городскому *кади* расправой за несвоевременное выполнение обязательств, подразумевают именно поставки керамической плитки. Что касается изникской утвари, то дворец при необходимости закупал ее на рынках Стамбула [Atasoy & Raby, 1989, p. 30, 272, 278], так что относительно ее поставки давление центральной власти было заведомо ниже. Тем не менее керамика Изника, которая могла бы датироваться XVIII в., неизвестна. Считается, что это производство окончательно прекратило свое существование до 1720 г. Леди Монтегю в своих письмах 1717–1718 гг. неоднократно упоминает китайский фарфор, в котором подают кофе в домах османской знати Стамбула и Эдирне, но при этом ни разу не упоминает изделия Изника [Embassy to Constantinople, 1988, p. 132, 164]. Это, конечно, могло быть связано и с модой, и с желанием принять европейскую гостью на достойном уровне (китайский фарфор всегда стоил дороже изникского фаянса), но надо иметь в виду, что керамикой Изника в лучшие времена не брезговали и при дворе. В списке подарков по случаю праздника обрезания четырех сыновей Ахмеда III в 1720 г. также нет керамики Изника, а посуду для дворца его дочери Фатмы-султан уже в 1709–1710 г. заказывают из другого центра – Кютахьи [Atasoy & Raby, 1989, p. 31].

Фаянсы, выполненные в вариациях османского стиля, изготавливались, как известно, не только в Изнике. Мастера Кютахьи, расположенной примерно в 200 км к юго-востоку от Стамбула и в 80 км от Изника, чьи керамические мастерские были описаны Эвлией Челеби (см. выше главу I), также участвовали в поставках изразцов и утвари для султанского двора. Сохранившиеся вещи этого периода представляют собой серию изразцов с изображениями Каабы, изразцы нескольких стамбульских и провинциальных мечетей (1708–1778 гг.), изразцы и предметы утвари с христианской символикой, а также разнообразную посуду с характерным орнаментом. Исследователи отмечают, что в облицовочной плитке кютахийского производства XVIII в., сделанной в традициях классического Изника, также ощущается падение качества – в оттенках красок, в характере глазури [Öney, 2002, s. 729]. Утварь из Кютахьи, технологически и типологически



Чашка

Кютахья, перв. пол. XVIII в.

полуфаянс, подглазурная роспись

Коллекция С. и И. Кырач (по: *Soustiel 2000, p. 125*)

не повторяющая изникскую и обладающая характерными особенностями, широко распространяется уже в начале XVIII в. Это посуда из тонкого, твердого, почти белого теста, напоминающего по своим качествам фарфор.

В российских музеях не так много сохранившейся в целом виде керамики из этого центра (в частности, она есть в фондах Государственного Эрмитажа). В коллекции ГМВ лишь один образец предположительно атрибутирован как кютахийский, хотя характер черепка вызывает сомнения в его происхождении. Достаточно большое количество фрагментированной керамики из Кютахьи находят при раскопках слоев XVIII в. в Азове, среди подъемного материала в Старочеркасске и на территории Украины – в Крыму, в Белгороде-Днестровском. Керамика Кютахьи этого времени широко представлена в комплексах археологических материалов Очакова, с XVI в. до 1788 г. форпоста Османской империи на Днепровском лимане (крепость Ачи-кале). Среди находок имеются блюда, кувшины, кофейные чашечки характерных форм и техники исполнения [Беляева, 1998, с. 41]. Кютахийская утварь XVIII–XIX вв. в больших количествах сохранилась в Турции, в том числе в Стамбуле и Анталье [Bilgi, 2006; Soustiel, 2000; Pasinli, 1991], в Германии – в музеях Франкфурта, Берлина, Дюссельдорфа, Кельна [Zick-Nissen, 1985], во Франции – в собрании Лувра, в частных европейских и американских коллекциях. Очевидно, что в это время объем производства полуфаянсов с подглазурной росписью по-прежнему достаточно велик. Уже с начала XVIII в. ее активно вывозят в Европу, а в середине столетия, по свидетельству французского посла Шарля де Пейсонеля, этот экспорт носит регулярный характер и количество поставляемой во Францию продукции измеряется сотнями корзин [Bilgi, 2006, s. 15].

Вероятно, прекращение существования Изника как керамического центра связано в большей степени не с конкуренцией европейских товаров, как это иногда предполагали [Гарбузова, 1958, с. 38], а с его тесной связью с султанским двором. Сохраняя некоторую свободу действий «внутри» производственного процесса и имея возможность самостоятельно реализовывать часть невостребованной дворцом продукции, изникские мастера слишком привыкли иметь постоянного и щедрого заказчика, что позволяло им ставить технологические и художественные эксперименты. Потеряв эту мощную поддержку, Изник должен был вступить в конкуренцию с Кютахьей, давно и успешно работавшей на местном рынке.

С остановкой печей в Изнике османскую художественную керамическую промышленность не постиг полный упадок, она сохранила значительный объем производства и высокое качество изделий. Как справедливо заметила по другому поводу С. Фароки: «Только когда нет других центров, заменяющих погибшие, мы можем констатировать упадок отрасли» [Faroqi, 2006 (2), p. 357]. Вернее сказать, что в данном случае как раз произошло возвышение другого центра, оказавшегося более готовым к работе в новых условиях, к ориентации на другую ситуацию и другого заказчика. Об этом же, а также об определенной децентрализации производства расписной керамики, вышедшего из-под «руководства» государства, говорит и увеличение объемов и разнообразия продукции Чанакале. Это становится особенно ясно при анализе своеобразия художественного оформления керамики этих двух центров (см. ниже).

Производство художественных тканей

Уже немало говорилось о значении художественного текстиля в жизни османского двора и общества. Кроме всего прочего, производство изделий из шелка облагалось многочисленными налогами, что давало казне значительный доход. Деятельность текстильщиков находилась под государственным контролем, и прилагались большие усилия для предотвращения появления подделок и обеспечения сохранения высокого качества.

К середине XVI в. наиболее известным центром изготовления шелковых тканей в Османской империи оставалась Бурса, но это время было создано также и производство в Стамбуле. Очевидно, что оба центра – Бурса, имевшая практически тот же статус, что Изник, и Стамбул, где производство было организовано, в частности, в рамках *эхл-и хиреф*, – испытывали зависимость от султанского двора.

Долгое время считалось, что в течение XVII столетия, одновременно с политическим и экономическим ослаблением Османской империи и наметившимся снижением спроса на предметы искусства, несколько ухудшается и техника ткачества [Denny 1972, p. 60; Gürsu 1988, p. 143]. По свидетельству В. Денни, «исследователи традиционно приписывают работы с хорошим основным дизайном, но более низким уровнем технического мастерства XVII веку, аргументируя это упадком в османском искусстве...» [Denny; 1972, с. 68]. Тот факт, что общая концепция «упадка» Османской империи обычно распространялась и на искусство ткачества, отмечают и авторы книги «Ипек» [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 158]. Однако изучение исторических документов показало, что ситуация в Бурсе и Стамбуле не выглядит столь однозначной, как в Изнике. Исследования М. Чизакча цен на шелк в Бурсе позволили ему выдвинуть гипотезу о том, что в конце XVII в. местное ткацкое производство переживало не упадок, а заметный подъем. Этому не помешали ни увеличение цен на шелк-сырец, ни кризис конца XVI – начала XVII в., вызванные войнами с Ираном. Больше того, на протяжении 1750 – 1830 гг. можно констатировать новый рост выпуска шелковых изделий в Бурсе [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 158; Мейер, 1990, с. 22].

Если говорить о качестве исполнения тканей, то претензии к производителям высказывались по этому поводу постоянно, причем первые из них относятся не к XVII столетию, и даже не к концу XVI в., а к 1502 г., когда запрос, направленный кади Бурсы, фиксирует снижение стандартов в текстильной промышленности. Эталонными считаются стандарты времен Мехмеда II, и государство в лице своих чиновников требует от ткачей, красильщиков и поставщиков крученых нитей их неукоснительного исполнения, хотя из текста документа ясно следует, что ухудшение качества тканей вызвано ростом цен на сырье, который ставит производителей в безвыходное положение [Atasoy, Denny etc. 2001, p. 163–164]. Вероятно, в этот период, действи-



Фрагмент атласной ткани

Кон. XVII в.

шелк, золотная нить

ГМБ, инв. № 447 II

тельно, имело место снижение качества, что косвенно подтверждается широким использованием при дворе привозных тканей – из 16 кафтанов в коллекции музея Топкапы только два сделаны из турецкого бархата, остальные – из итальянского, а в одном случае, возможно, из испанского [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 223].

Что касается более позднего времени, османских атласов и бархатов XVI – XVII вв. до наших дней дошло множество, причем небольшая часть из них довольно точно датируется при помощи документов, сохранившихся в основном в России и Польше, и надписей, выполненных шитьем на самих вещах. Авторами исследования, посвященного турецким шелкам, выделено 75 датированных таким образом тканей [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 240–252]. Поэтому есть возможность оценить если не динамику увеличения или уменьшения объема текстильного производства в этот период, то, по крайней мере, изменения, происходившие (или нет) в качестве исполнения тканей.

Как показывают письменные источники, в Бурсе в османское время производились разные ткани, но так как традиционно основной выпускаемой здесь продукцией были *кадифе* – бархаты, обратимся к рассмотрению этого вида изделий. В коллекции ГМБ хранятся двадцать бархатных тканей бурсского типа, пять из которых датируются в диапазоне от второй половины XVI до первой половины XVII в., одна – второй половиной XVII в. и одна – концом XVII – началом XVIII в. Остальные тринадцать бархатов принадлежат, несомненно, XVII в., однако дать более точную датировку сложно. Атрибуция в данном случае проводилась

в основном методом художественной характеристики и при помощи обращения к аналогиям. Что касается техники, то здесь практически не удастся выявить серьезных различий в уровне исполнения бархатов, относящихся ко второй половине XVI в., к XVII в. или даже к концу XVII в. Все исследованные экземпляры коллекции относятся к разновидности тканей, называемых в источниках *чатма кадифе* – это 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. Уток включает хлопчатобумажные нити. Все бархаты собрания вытканы в этой технике, и по прокраске нитей и плотности ворса они практически не отличаются друг от друга. Изученная автором в фондах коллекция бархатных тканей того же времени, принадлежащая Государственному Историческому музею, также свидетельствует о том, что технические особенности их исполнения сохраняются на протяжении всего периода с середины XVI до конца XVII в. В Музее Кремля хранятся датированные изделия XVII в. из турецких бархатов, в частности, с обычными для российских собраний композициями: изображением гвоздик-опахал в сетке из остроконечных овалов и «изразцовым» узором с восьмичастными розетками. Их анализ привел исследователей к тому же выводу о несущественном колебании в техническом качестве бархатов на протяжении этого столетия [Atasoy, Denny etc., 2001, 237–238].

Таким образом, уровень качества в бархатных тканях бурского типа этого периода можно считать в целом достаточно стабильным. Вероятно, время от времени происходили некоторые изменения, связанные со стоимостью и качеством сырья, однако в основном после спада первой половины XVI в., в последующие полтора столетия серьезного ухудшения технических характеристик не происходило. В то же время увеличение объема производства в конце XVII в., зафиксированное М. Чизакча, не сопровождалось, скорее всего, повышением уровня качества изготовления бархатов.

Несколько иная картина создается при исследовании атласных тканей того же времени. Уже говорилось о постепенном уменьшении, начиная со второй половины XVI в., в дворцовых мастерских Стамбула числа *кемхаджи* – производителей ткани *кемха* (см. гл. I). Материя, называемая в источниках *кемха*, технологически представляет собой разновидность *лампас*, то есть сложных двуструктурных тканей, в которых сочетаются два типа переплетений – в данном случае основное атласное и дополнительное саржевое. *Кемха* вырабатывалась полностью из шелка, с использованием золотной и серебряной металлической нити. Как известно, это была популярная и дорогая ткань, к ее качеству османским государством предъявлялись достаточно высокие требования, и основными критериями для определения уровня исполнения считалась плотность тканья, а также соответствие стандартам в использовании красок и металлической нити [Atasoy 2002, s. 779, 784–785]. Ткани *кемха* бытовали и во второй половине XVII в. и даже в XVIII в., однако, вероятно, пик их производства пришелся на период до середины XVII в.³² Из 80 таких тканей, опубликованных Н. Гюрсу, только четыре датируются второй половиной XVII в. [Gürsu 1988, nos. 52, 59, 73, 75, 76, 109, 113–116 etc.]. В коллекции ГМВ семь атласов выполнены в этой сложной технике – все они по характеру узора и аналогиям принадлежат времени с конца XVI до середины XVII в., и все, кроме одного, отличаются сравнительно высоким уровнем плотности (№ 1566–67 II, 1699 II, 455 II, 1292 II, 1568 II, 1565 II). На основании всего нескольких, к тому же датированных в узком временном диапазоне экземпляров собрания, невозможно сделать вывод о том, как изменялось качество тканей *кемха* хотя бы в течение XVII в. Однако в других коллекциях хранится достаточно много созданных в этой технике изделий, и некоторые из них – с документированной датой производства. Исследование этих материалов позволяет заключить, что уже для первой половины XVII в. известны экземпляры более грубого исполнения, в которых чувствуется ухудшение качества сырья.

³² Несмотря на экономические проблемы, войны с Ираном и европейскими странами, восстания в Анатолии и на Балканах и рост гаремных интриг, султанский двор в первой половине XVII в. продолжал жить в роскоши, достигшей абсурдных объемов при никчемном Ибрагиме I (1640–1648).



Вышитое покрывало

Кон. XIX – нач. XX в.

шелк, металлическая нить, ручная вышивка

ГМБ, инв. № 1204 II

О снизившемся качестве свидетельствуют не только ткани из Музеев Кремля и Сергиева Посада, но и тот факт, что в польских собраниях примерно в это время появляются итальянские имитации османских тканей *кемха* [Atasoy, Denny etc. 2001, p. 237–238, 158].

Исследователи отмечают контраст, наблюдавшийся в XVII в. между низким качеством дорогих тканей *серасер*, из которых в достаточно массовом порядке шили *хил'ат*, вручавшиеся иностранным посланникам на султанских приемах, и высочайшим уровнем тканей того же типа, сделанных по специальному за-

казу, как, например, *серасер* с повторяющимися изображениями Христа Пантократора, выполненная около 1634 г. для русской патриархии [Atasoy, Denny etc. 2001, pl. 10, p. 33, 237]. Вероятно, некоторые мастера еще обладали навыками, необходимыми для производства драгоценных художественных тканей высокого технического уровня, но спрос на них при дворе становился все меньше, и многие мастерские начали переориентироваться на более массовую продукцию более низкого качества или, при соответствующей возможности, на другого заказчика.

Коллекция ГМВ дает возможность проследить изменения и в исполнении более простых в технологическом отношении атласных тканей в рассматриваемый период – так, османские одноструктурные атласы, датированные по другим признакам концом XVI – началом XVII в., как правило, обладают большей плотностью по сравнению с образцами середины и конца XVII в. (сравнить, например, № 1570 II, 1696 II, 447 II). Конечно, надо иметь в виду возможность изготовления тканей различного уровня в мастерских разных центров, однако тенденция к снижению плотности ткачества в атласных тканях, по крайней мере некоторых типов, кажется очевидной.

Технологические новшества заметны и в экземплярах более позднего времени. В структуре ткани, по характеру дизайна, вероятнее всего, принадлежащей XVIII в. (ГМВ № 1809 II), использована хлопчатобумажная нить, что практически не встречается в изделиях предыдущего столетия. Существует, впрочем, любопытный документ 1624 г., в котором, помимо различных требований, предъявляемых к тканям *кемха* и касающихся окраса нитей, плотности, качества шелка и т.п., сказано следующее: «кемха... не должна содержать хлопчатобумажных нитей» [Atasoy 2002, s. 784]. Как показывает исследование музейных вещей, добавление хлопка в шелковые атласные ткани не было правилом в XVII в., но похоже, что даже в производстве дорогой и вызывающей прямую заинтересованность двора *кемхи* такие случаи происходили, причем еще в первой половине столетия. Возможно, это было связано как раз с одним из последствий «революции цен» и войн с Ираном – резким подорожанием шелка-сырца.

Шелкоткацкое производство развивалось не только в Бурсе и Стамбуле, но и в других регионах империи, в том числе на Ближнем Востоке. Упоминания о развивающемся производстве шелков в предместьях Дамаска и Халеба содержатся в донесениях венецианских консулов, тревожащихся о том, что появление большого количества дешевых местных тканей мешает венецианской торговле. В XVIII в. это производство было по-прежнему развитым – по подсчетам И.М. Смилянкой более половины населения Дамаска и Халеба жило в это время шелкоткачеством; в Халебе тканями и одеждой торговали на двенадцати базарах [Смилянская 1979, с. 135 – 137].

Итак, ситуация в производстве художественных тканей определенным образом отличалась от положения, сложившегося в течение XVII в. в изготовлении расписной керамики. Ни один из основных центров шелкоткачества не постигла судьба Изника, однако различные виды тканей, производившиеся в разных городах, продемонстрировали неодинаковый уровень устойчивости к происходящим в стране переменам. Постепенное снижение качества в этот период заметнее отразилось в изготовлении дорогих атласных тканей, связанном, в частности, с дворцовыми мастерскими Стамбула, чем бурсских бархатов, производившихся в большой мере на экспорт.

Изготовление традиционных шелков продолжалось и в XVIII в. – так, в музее Мусульманского искусства в Берлине хранится комплект одежды, подаренный султаном Мустафой III посланнику Фридриха Великого в 1764 г. Кафтан этого комплекта сшит из ткани *серасер* [Atasoy, Denny etc. 2001, p. 252, no. 75]. Из *серасер* по-прежнему шились султанские наряды – например, шальвары Селима III (музей Топкапы 13/614) [Sultan Selim Han III. Catalogue, 2008, no. 91]. Очевидно, однако, что объем производства высококачественных художественных тканей со временем снижался. Выполнение заказов такого рода, как заказ на *серасер* для русской патриархии, не было массовым явлением.

Полного упадка текстильного производства это, тем не менее, не означало. Вероятно, продолжалось приспособление ремесленников к новой во всех отношениях ситуации, характеризующейся как увеличе-

нием ввоза европейских тканей и возрастанием моды на них, так и финансовыми трудностями султанского двора и падением его интереса к производству драгоценных тканей. Например, как показывают кадийские реестры 1730-х гг., городские женщины – жительницы Бурсы обычно носили шелковые одежды определенного типа, в списках имущества встречаются бархатные подушки, рубашки из шелка. Переориентировавшись на местного потребителя и выпуская более дешевую, доступную для горожан продукцию, бурсские текстильщики сохранили свое производство [Faroghi, 2006 (2), p. 372].

В известных письмах, датированных апрелем 1717 г., леди Монтегю с восхищением описывает себе свой «турецкий костюм», сшитый из тонких тканей с золотной нитью и вышивкой, и одежду жены османского чиновника в Эдирне Фатимы – кафтан из золотного атласа с серебром, палево-розовые расширенные шальвары и розовый тонкий платок с серебряной нитью [Embassy to Constantinople 1988, p. 108-109; 130]. Через год, вновь побывав в гостях у Фатимы, она замечает, что стены в комнатах обиты «узорным бархатом по золотому полю» [Embassy to Constantinople 1988, p. 170]. Конечно, не исключено, что эти вещи могли быть и не местного производства – упоминает же леди Мери в числе прочего и персидские ковры, и индийские вышитые покрывала [Embassy to Constantinople 1988, p. 129, 170]. Однако нарядная одежда на портрете турецкой женщины, выполненном в то же время неизвестным греческим художником [см.: Embassy to Constantinople 1988, p. 35], очень похожа на костюм, описанный леди Монтегю, а изображенная им ткань с мелким цветочным узором вполне реалистично передает дизайн получившей популярность в XVIII–XIX вв. ткани типа *севаи*, образцы которой хранятся в музее Топкапы [Gürsu, 1988, № 178, 188, 189].

Попытки поддержать собственное производство делались османским правительством уже в начале XVIII в. – при великих везирах Рами Мехмед-паше и Чорлулу Али-паше, когда была поставлена задача отказаться от импорта *чухи* и шелка, впрочем, не выполненная. В 1720 г. в квартале Фенер, около Золотого Рога, была основана фабрика по производству шелка; в 1724 г. количество станков и видов создававшихся работниками тканей увеличилось. В 1729 г. основаны 27 мастерских, а в 1750-х гг. на азиатском берегу Босфора в Ускюдаре – еще сорок. Внутренние потребности в это время почти полностью удовлетворялись за счет местных тканей, и основная конкуренция разворачивалась не с импортными шелками, а между производствами в Фенере и Ускюдаре. Селим III, утверждавший, что он всегда использует ткани, сделанные в Стамбуле и Анкаре, призывал своих вельмож носить одежду не из индийских или персидских, а из отечественных материалов [Arça 2008, p. 76–78]. Он же санкционировал строительство мастерских и красилен в квартале Селимие. Ткани *селимие* конца XVIII в. обычно изготавливались с применением золотной нити. Как и в *севаи*, узор их часто состоит из мелких цветочных мотивов, организованных в полосы или расположенных в шахматном порядке [см., например: Sultan Selim Han III. Catalogue, 2008, nos. 93–94; 100–102]. На одной из этих тканей (no. 100, TPS 13/1576) и еще на нескольких такого типа из того же собрания Топкапы стоят штампы, на которых можно различить номер (в данном случае ٩٢٨ – 928), что свидетельствует о массовости подобной продукции. Эти факты подтверждают наблюдение С. Фароки о том, что менее дорогие шелка производились, по-видимому, в большом количестве и поглощались широким местным рынком. Переход от роскошных тканей к тканям, предназначенным для состоятельного, но не богатого потребителя, произошел достаточно спокойно и постепенно [Faroghi, 2006 (2), p. 362–363]. Усилия, предпринимаемые властями для защиты местного производства, были не особенно последовательны и слабы, однако они оказались в какой-то мере действенными.

Появление новых тканей или новых видов традиционных тканей (например, модификаций бархатных «ковриков» *йастык йюзю*) – одна из примет текстильного производства XVIII–XIX вв. Знаменитые атласы и бархаты классического периода уходят в прошлое, последние *кемхаджи* упоминаются в документах начала XIX в.

В то же время, судя по свидетельству европейских путешественников, даже в XIX в. ткацкое производство в Бурсе продолжало функционировать. Теофиль Готье описывает шкафы в лавке стамбульского тор-

говца, переполненные «брусскими»³³ шелками; халаты, рубахи и кафтаны «из брусского шелка» на рынке Капалы-чарши; популярные в Европе «брусские шелковые шарфы с золотой и серебряной ниткой»; и, наконец, «легкий, изящный брусский шелк... из которого шьют платья, жилеты и брюки в европейском стиле» [Готье, 2000, с. 155, 156, 283]. О дамасских и бурсских тканях пишет и Леконт, посетивший Турцию на полвека позже, чем Т. Готье [Lecomte, 1902, с. 194-201]. Уроженка Женевы графиня де Гаспарен (1813–1894), оставившая свои, менее известные, чем записки леди Монтегю, воспоминания о путешествии на Восток, посетила в Бурсе шелкоткацкую мастерскую, управлявшуюся – веяния нового времени – француженкой [Цит. по: Martiniani-Reber etc. 1995, p. 10].

В 1840-х гг. К.М. Базили собрал в районе Халеба и Дамаска 117 образцов тканей и готовых изделий из них, причем обратил внимание, что наибольшим спросом пользуются сравнительно дешевые полушелковые материи, а не дорогая парча. Как справедливо отметила И.М. Смилянская, это свидетельствует как о достаточно высоком уровне развития ткацкого производства, так и о том, что оно в этот период ориентировалось в основном на массового покупателя [Смилянская, 1979, с. 137]. Кадийские реестры XVIII–XIX в. показывают, что г. Наблус в Палестине был центром производства хлопчатобумажных тканей для крестьян, нуждавшихся в прочных материях привычного дизайна. В XIX в. множество деревенских жителей закупало здесь праздничную одежду, и ремесленники Наблуса уверенно побеждали иностранных конкурентов [Faroghi, 2006 (2), p. 370].

Количество вышитых изделий XVIII–XIX вв. в коллекциях России, Европы, Америки, Кувейта, и прежде всего в богатейшем собрании музея Топкапы, этнографических музеях Анкары, Анталии и Стамбула (Садберк-ханым) говорит не только о сохранении традиции производства вышивок, но и о том, что в это время они изготавливались и продавались в большом объеме. Среди сохранившихся экземпляров XVIII–XIX вв. большую часть составляют варианты городской и домашней вышивки – многочисленные салфетки (*йаглык*), квадратные ткани (*бахча*), наголовные платки, круглые коврики для кофейной церемонии (*ситиль нушидеси*). Многие из них сделаны очень искусно, с большим количеством золотой и серебряной нити. Именно такие изделия, использовавшиеся в богатых домах, описывает сестре леди Монтегю: «скатерть и салфетки из тонкого газа, с искуснейшим образом вышитыми шелком и золотом цветами, точь-в-точь как живыми. Больше всего я жалела, что мне пришлось пользоваться этими роскошными салфетками... Можешь не сомневаться, что по окончании обеда они были совершенно испорчены» [Embassy to Constantinople 1988, p. 163–164]. Ее свидетельство относится к первой трети XVIII в. (письмо написано 10 марта 1718 г.), а в сентябре 1781 г. стабульским кади был издан указ, запрещающий вышивать серебром «на полотенцах, салфетках, одежде, шالях...» [Albayrak, 2000, s. 130–131, sicil 65]. Впрочем, это распоряжение, как и множество подобных, выпускавшихся в империи, вероятно, выполнялось не везде и не особенно строго: вышивки с золотой и серебряной нитью делались и позже [см., например: Tezcan, 1986, il. 110, 112]. В конце XIX в. П. Леконт обнаруживает несколько разновидностей вышивок, в большом количестве создававшихся в Стамбуле и других городах империи. Он сетует на ухудшение качества изделий по сравнению со «старыми», говоря, что нынешние мастера экономят цветные нити, избегая создания двустороннего узора, используют золоченую и посеребренную медь вместо чистого золота и серебра, а иногда делают вышивку машинным способом [Lecomte, 1902, p. 91, 103]. «Раньше рисунок, который следовало вышить, исполнялся в единственном экземпляре на картоне... Это было дорого, но очень артистично. Сегодня... достаточно нарисовать один мотив, который будет повторяться в одинаковых рисунках» [Lecomte, 1902, p. 107]. Сохранившиеся экземпляры музейных коллекций показывают, что техника вышивания действительно менялась со временем, как и состав исходных материалов, хотя «претензии» П. Леконта не всегда справедливы. Например, в XIX в. продолжали производить двусторонние вышивки (ГМВ, № 1528 III). Что касается нитей из беспримесных золота и

³³ До начала XX в. и даже в первые его десятилетия название Бурса часто произносилось как «Бруса/Брусса» или «Пруса», по названию существовавшего здесь греческого поселения.

серебра, то они вообще использовались редко – как показывает исследование османских вышивок XVIII в., предпринятое сотрудниками женевского Музея искусства и истории, только в трети тканей металлическая нить состоит из золоченого серебра, другие же содержат мало или очень мало благородных металлов [Arça, 1995, p.15].

Приходится признать тем не менее, что в конце XIX в. и в этом виде художественного ремесла имела место общая тенденция – стремление к изготовлению более массового и более дешевого материала, и, вследствие этого, определенная унификация производства, чему способствовало и появление первых машин. Идея «ненужности» роскошных вышивок и вторичности значения этого искусства по сравнению с финансовыми проблемами султанского двора наглядно проявилась в решении султана Абдулмеджида (1839–61) отправить плотно затканые золотой вышивкой *зердюз* стальные занавесы, подушки и напольные покрытия из дворцового *Арз одасы* (Зала Аудиенций) на монетный двор, где они были переплавлены в 88,345 кг серебра и 912 кг золота [Tezcan, 1986, p. 161]³⁴.

Прочие виды художественного ремесла

Изготовление оружия, ковров, изделий из дерева и металла хоть и не получило такой известности в мире, как османское текстильное и керамическое производства, но и не теряло значения на протяжении всей истории империи. П. Леконт описывает множество ремесленных производств, не только продолжающих функционировать в столице в конце XIX в., но и поставляющих свои изделия в Стамбул из других центров. В его поле зрения попадают, в частности, ковроткачество, искусство инкрустации, вышивка, изготовление расписных тканей, ремесло седельников и оружейников.

Остававшийся неизменным военный характер Османской империи определил тот факт, что производство вооружения, вызывавшее постоянный интерес властей, стало одной из самых развитых местных отраслей ремесла. Изготовление оружия для нужд армии было по большей части сосредоточено в государственных мастерских-кяхране и контролировалось сверху. Часть ремесленников-оружейников, занимавшихся в основном хранением и починкой оружия (*джебеджи*), входила в состав янычарского корпуса [Миллер, 1953, с. 10; Аствацатурян, 2002, с. 43]. Отмечая, что в стамбульском цехе кольчужников всего четыре лавки, Эвлия Челеби поясняет: «в городе больше мастеров-кольчужников, но все они работают в *джепхане*», свидетельствуя, что оружейники задействованы на государственной службе [Evliya Çelebi, 2003, s. 560]. Понятно, что это было массовое производство, рассчитанное на вооружение большой армии. В особенности контролировалось огнестрельное оружие, монопольным правом на изготовление и закупку которого владело государство. Еще в *канун-наме* 1524 г. сказано, что ружья (*тюфенг*) должны производиться или ремонтироваться только в казенных мастерских. В 1607 г. султан утверждает эту ситуацию ферманом, обращенным к *кади* Стамбула: «Раньше тюфенг производились и продавались только в государственных мастерских в Стамбуле и больше нигде. Даже в походе солдаты получали их и порох из рук *джебеджи-баши*... Было старое правило конфисковывать ружья, сделанные в других местах, и наказывать того, кто их продаст» [цит. по: Inalcik, 1978 (3), p. 196]. Тем не менее огнестрельное оружие уже в этот период широко распространилось среди податного населения (*райи*), подтверждением чего является и сам султанский указ, признающий многочисленные факты нарушения государственной монополии на производство и сбыт ружей. В XVI в. мушкет мог купить практически любой житель империи, ими вооружались не только регулярные войска, но и банды *левендов*. Х. Иналджик, справедливо придающий большое значение тому обстоятельству, что *тюфенг* стали доступны *райе*, заметил, что растущий спрос на огнестрельное оружие и неспособность правительства контролировать ситуацию вызвали, с одной стороны, увеличение контрабандного ввоза этого товара, а с другой – рост

³⁴ Надо сказать, что практика использования художественных изделий из драгоценных металлов для чеканки монет существовала в османском государстве и раньше: так, например, между 1788 и 1790 гг. Порты прибегла к массовой переплавке дворцовой золотой и серебряной посуды [см. Hitzel, 2005, p. 100].

местных частных оружейных мастерских [Inalcık, 1978 (3), p. 197]. Судя по *нарху* 1640 г., покупателям на стамбульском рынке в это время было доступно как относительно дешевое, так и самое дорогое оружие [Yücel, 1992, s. 94, 98, 99].

Часть вооружения производилась в городских цехах, таких, как упомянутые Эвлией Челеби *эснафы* сабельщиков, кольчужников, копейщиков, кинжальщиков, изготовителей щитов, работавших и на частного заказчика. О цехе сабельщиков автор пишет: «Этот эснаф нужен в дни войны и мира, так как каждый мусульманин должен обязательно иметь в доме... саблю» [Evliya Çelebi, 2003, s. 560]. Придворные ремесленники выполняли заказы особых клиентов: в собрании музея Топкапы хранятся художественно оформленные сабли османских султанов, начиная с Мехмеда II [Aydin, 1999, p. 561–572], а в Оружейной палате Московского Кремля – наручи XVI в. из булатной стали с драгоценными камнями, украшенные тонкой золотой насечкой, роскошный щит XVII в., сабля царя Алексея Михайловича и многие другие образцы парадного оружия османской работы XVI–XVII вв. [Государева Оружейная палата, 2002, №№ 28, 32, 40 и др.]. Такого рода нестроевое оружие, производившееся как по специальным заказам мастерами *эхл-и хиреф*, так и в небольших столичных и провинциальных мастерских для богатых и не слишком состоятельных клиентов, является частью османского художественного ремесла, созданной ручным трудом клиночников, ствольщиков, инкрустаторов, чеканщиков и ювелиров.

Эвлия Челеби сообщает о развитом оружейном производстве в Стамбуле, Эрзуруме и Трабзоне. Будучи в Битлисе (на востоке Малой Азии, недалеко от оз. Ван) в 1655–1656 гг., он составил список мушкетов, украшенных наиболее известными мастерами-инкрустаторами, якобы из коллекции главы провинции Абдал-хана [Empire of the Sultans, 2002, p. 164]. Традиционно оружие изготавливалось также на Балканском полуострове. Понятно, что возможности у мастеров в маленьких провинциальных и в крупных столичных мастерских во все времена были разными, однако, судя по сохранившимся предметам, художественно оформленное оружие производилось в большом количестве не только в эпоху расцвета османского государства, но и в XVIII–XIX вв. Претерпевали эволюцию его виды и формы, технические характеристики, а также способы и манера украшения. Даже назначение некоторых видов вооружения со временем менялось – скажем, боевые топоры, булавы, шестоперы постепенно теряли значение как оружие, превращаясь в парадно-декоративные предметы [Миллер, 1953, с. 14]. Дротики (*джириды*) и луки становились по преимуществу спортивным оружием. Российский дипломат К.М. Базили описывает игру с *джиридами* при дворе Махмуда II (1808–1839): «наездники то скакали густым строем, то врассыпную один на одного; в левой руке держали связку тупых дротиков и метали их в голову противников, которые, проворно наклоняясь, избегали их удара, или ловили дротики на лету, или на всем скаку доставали их с земли» [Базили, 2006, с. 91].

Изменялась степень популярности разных видов оружия. Так, известны всего несколько ятаганов, датирующихся концом XVII – началом XVIII в. [Die Karlsruher Türkenbeute, 1991, Nos. 138–141; Tirri, 2003, p. 132, il. B]. Самый ранний из точно датированных ятаганов в собрании ГИМ принадлежит к 1761/2 г., и далее с 1786 до 1825 г. эта цепочка практически не прерывается – видимо, на эти годы пришелся наибольший подъем в их производстве [Аствацатурян, 2002, с. 136]. Ятаганы XVIII–XIX вв. из собраний ГИМ, ГМБ, Стамбульского Военного музея, Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН в Петербурге, Государственного Эрмитажа, Бахчисарайского музея, музеев Каира, Кувейта, Парижа и многих других собраний в среднем уступают по богатству и качеству отделки лучшим образцам холодного оружия предыдущих столетий. В этом виде вооружения появляются целые серии однообразно украшенных экземпляров. Тем не менее в их оформлении сохраняется стабильное качество, продолжают использоваться, порой весьма искусно, разнообразные техники, получившие развитие в XV–XVII вв., и, наконец, этот поистине массовый материал позволяет заключить, что производство художественного оружия, по крайней мере его некоторых видов, в последние два века существования Османской империи не заглохло. Больше того, некоторые изделия османских ремесленников, видимо, приобретались европейцами и даже вызвали у них желание имитировать эти вещи – во второй четверти XIX в. во Франции изготавливалось оружие в ножнах,

подобных одному из типов ножен османских ятаганов XVIII–XIX вв., украшенному в европейском вкусе [Splendeur, 1988, p. 53, ill. 74–76]. Допустив определенные потери в тонкости и роскоши отделки, производители ятаганов удовлетворяют возросший среди разных слоев населения спрос на личное оружие и находят новых потребителей для своей продукции.

Свидетельства современников подтверждают, что в старых центрах оружейные мастерские продолжали работать и производили художественно оформленное оружие и в XIX в. К. М. Базили, наблюдавший в первой трети XIX в. ремесленный квартал в центре Стамбула, писал: «...далее оружейные мастера гнут в дугу дамасскую саблю и выделывают перламутровые и серебряные украшения на турецких пистолетах» [Базили, 2006, с. 137]. На всеобщей османской выставке 1863 г. были представлены в числе прочего сабли и кинжалы из Эрзурума, Бурсы и Трабзона [Kütükoğlu, 2001, p. 675]. Об изготовлении «огнестрельного и белого оружия только для местного населения» во всех городах санджаков Эрзурумского вилайета писал и Я. Д. Малама, отмечавший, впрочем, достаточно низкое качество этой продукции [Малама, 1874, с. 123]. П. Леконт упоминает улицу Азаб джамиси в Стамбуле, на которой работают 15 изготовителей сабель, шпаг и *кам* (*кама* – тип кинжала. – М.К.). «Здесь, – пишет он, – турецкие должностные лица заказывают роскошное оружие» [Lecomte, 1902, p. 257].

Что касается оружейного производства для нужд армии в традиционных государственных *кярхане*, то в период ослабления военной мощи Османской империи оно перестало справляться со своими задачами. Холодное оружие, всегда бывшее основой армейского вооружения, потеряло свое определяющее значение. Русско-турецкая война 1768–1774 гг. продемонстрировала помимо всего прочего военно-техническую отсталость османской армии. Артиллерийские орудия имели малый калибр, были тяжелы и неманевренны; ружья с нарезными стволами годились лишь для ведения одиночного, а не залпового огня и заряжались в пять-шесть раз дольше, чем европейские и российские [Аствацатурян, 2002, с. 45]. Реформы в массовом производстве строевого оружия, как и модернизация армии, начали происходить только в XIX в., и связаны они уже были с попытками организации фабрик и заводов по европейскому образцу.

Итак, оружейное дело на протяжении всего исследуемого периода переживает процесс эволюции, касающийся как способа организации производства, так и характера оформления предметов вооружения. Во второй половине XVI в. в связи с ростом роли огнестрельного оружия и спроса на него производство частично перемещается в мелкие негосударственные мастерские. Позже, в XVIII–XIX вв., с еще большим ослаблением контролирующей функции властей происходит дальнейшая децентрализация производственного процесса. Изменения в это время связаны и с возрастанием популярности тех или иных видов оружия, с некоторым снижением богатства, тонкости и индивидуальности оформления. Украшенное оружие по-прежнему изготавливают вручную, с применением традиционных техник. В его художественной отделке также сохраняются традиционные черты и в то же время появляются новые мотивы и композиции, созвучные духу времени.

Одной из важных отраслей ремесла и одним из самых популярных видов декоративно-прикладного искусства во все периоды османской истории оставалось производство ковров. Истоки османо-турецкого ковроткачества связаны с тюркской традицией и с доосманской историей Малой Азии и Ближнего Востока.

Вторая половина XVI–XVII вв. – период распространения уже упоминавшихся выше так называемых «дворцовых» османских ковров, производившихся по заказу двора и характеризующихся соответствующим дизайном. Им посвящена довольно обширная литература. Основным центром производства подпадающих под это определение ковров следует, видимо, считать Каир, где после некоторого переходного «мамлюкско-османского» периода, начавшегося с завоеванием Египта Селимом I в 1517 г., началось производство классических османских ковров. Иногда в качестве возможных мест их изготовления называют Стамбул и Бурсу [Maskie, 1976, p. 9], однако точных свидетельств этого нет. Что касается Стамбула, то со всей определенностью можно утверждать лишь то, что ковры широко продавались в столице, о чем свидетельствуют, в частности, списки цен 1640 г. [Yücel, 1992, s. 74, 75, 78]. Часть продукции Ушака также, несомненно, создавалась



Кинжал

Кон. XVIII – нач. XIX в.

сталь, серебро, позолота, золотая насечка, рельефная
резьба, штамп

ГМБ, инв. № 641 II

по дворцовому заказу, при этом под ушакскими коврами понимаются изделия, произведенные не только в самом городе, но и во всем прилегающем регионе. Качество «дворцовых» ковров оставалось высоким в течение всего времени их существования. Помимо изысканного орнамента, выполненного в османском стиле, к их отличительным характеристикам относится и техника исполнения – высокая плотность и использование несимметричного иранского узла *сенне*. Тем не менее в XVII в. упадок строительства приводит к уменьшению заказа на большие ковры, требовавшиеся для имперских мечетей, и производство изысканных дворцовых изделий практически останавливается. Похоже, что мастера Ушака переживают примерно те же трудности, что и керамисты Изника, однако справляются с ними успешнее, и даже более успешно, чем производители тканей. С. Фароки отмечает, что ковроткачи еще в течение всего XVII в. не были готовы жертвовать качеством ради количества [Faroqi, 2006(2), p. 363].

Значение ковроделия сохранялось и в XVIII–XIX вв. Музеи мира – Турции, Европы, Америки, России – располагают огромным количеством турецких ворсовых ковров и *килимов*, принадлежащих этому времени. В XVIII в. ушакские станки еще порой работали по дворцовым поручениям. Приказ имперской канцелярии *divan-i Hümayun* (диван-и Хумаюн) 1726/27 г. требует от *кади* Ушака, чтобы он убедился в выполнении заказа на ковер для ремонтирующегося павильона Плаща Пророка *hırka-i şerif* (хырка-и шериф) во дворце Топкапы, при этом ковровщикам, пока они не справятся с заданием, запрещается изготавливать свои изделия для Египта или купцов [Ölçer, 2002, s. 822]. Этот документ свидетельствует не только о том, что ушакские ковровые мастерские существуют, но и о том, что дворец в период финансовых затруднений ведет себя по отношению к ним так же, как к изникским, на что ремесленники реагируют сходным образом, предпочитая выполнять заказы более выгодных клиентов. В 1756/57 г. появляется приказ о создании ковров для мечети Лалели в Стамбуле [там же]. Как видим, производство в Ушаке не останавливается, и, видимо, еще не потеряны навыки работы с большими коврами для мечетей в «дворцовом» стиле, о чем свидетельствуют и некоторые сохранившиеся артефакты XVIII в. [Aslanapa, 2005, res. 40, pl. 112]. Однако объемы производства изделий дворцового типа явно снизились, а ковроделы вынуждены были прибегнуть к тому же способу выживания, что и представители других ремесленных профессий: упрощать и удешевлять продукцию, обращаясь к менее состоятельной и взыскательной клиентуре.

Еще одна линия развития этого вида искусства связана с особой инициативой султанского двора – ситуация в ковроткачестве, как и в некоторых других видах ремесла, в последний период существования империи



Ятаган в ножнах, украшенных европейскими мотивами

Кон. XVIII – нач. XIX в.

сталь, кораллы, филигрань, зернь; ножны – дерево, металл, чеканка

ГМБ, инв. № 1920 II

характеризовалась попытками властей возродить дворцовое производство в классическом османском стиле в новых условиях. Это выразилось в организации в середине – конце XIX в. стамбульских фабрик – в Хереке, Фесхане и Кумкапы. Говоря о широком экспорте ковров в Европу, сильно навредившем, по его мнению, турецкому ковроткачеству, П. Леконт пишет: «К счастью, Его Величество султан Абдул Хамид-хан II... покровитель искусств и ремесел в своей империи, основал в Хереке около Константинополя фабрику ковров, которая благодаря крупным вложениям и работающим там профессиональным мастерам создает произведения, стоящие наравне с лучшими изделиями ковровщиков XV и XVI вв. Это позволяет сохранить ковровое искусство на Востоке» [Lecomte, 1902, p. 6]. Учитывая в целом критическое отношение цитируемого автора к качеству современных ему ковровых изделий, можем предположить, что его энтузиазм в данном случае небезоснователен и производство в мастерских Хереке в конце XIX в. функционировало вполне успешно.

Однако в основном существование коврового производства в поздний период связано с другой не прерывавшейся в течение всей османской истории народной традицией. Большинство коллекций изделий XVIII–XIX вв. демонстрирует это преобладание относительно небольших, чаще всего молитвенных ковров, создававшихся во множестве. О том, что традиционное производство в этой области сохраняло активность и было статьей экспорта, говорит и наличие османских изделий этого времени среди так называемых «трансильванских» ковров, хранившихся в церквях Юго-Восточной Европы. Через Трансильванию проходил один из торговых путей, которыми турецкие ковры XVI–XIX вв. попадали во многие европейские страны. Некоторые из них преподносились купцами в дар церквям, небольшое количество осталось в частных домах. Эти вещи бережно сохранялись, и многие из них находятся ныне в венгерских и румынских коллекциях: только в Музее прикладного искусства Будапешта есть 62 ковра XVIII–XIX вв. из Гёрдеса, Кулы и Демирджи [Anatolian Rugs, 2007, p. 11, 97].

Турецкая ковровая коллекция Государственного музея Востока полностью состоит из изделий этого времени. Она включает один экземпляр конца XVIII – начала XIX в., 12 изделий XIX в. и 5 ковров, предположительно датированных концом XIX – началом XX в. Кроме того, в собрании есть несколько образцов машинного ткачества³⁵. Ковры, получившие распространение в этот период, относятся, как правило, к анато-

³⁵ Атрибуция большей части музейной коллекции принадлежит Н.П. Некрасовой и К.Г. Кинаевой. Две их работы посвящены молитвенным (в том числе турецким) коврам собрания ГМБ [Кинаева, Некрасова 1998; Nekrasova, Kinaeva, 1997].

лийскому производству и происходят из западной части Малой Азии. Все ворсовые ковры из собрания ГМВ, как и абсолютное большинство современных им турецких ковров, вытканы симметричным узлом *гёрдес*, а в качестве основных материалов используются шерсть, хлопок и шелк. Из семи шерстяных изделий собрания ГМВ пять относятся к самой большой группе анатолийских ковров нового времени – молитвенных *седжаде* (два из них – инв. №№ 7359 II, 7360 II – безворсовые *килимы*).

В поле зрения П. Леконта, посвятившего коврам большой раздел своего труда, попали изделия Кулы, Гёрдеса, Лядика, Бергамы, Ангоры, Кыршехира, Сиваса, Ушака и некоторых других анатолийских центров. Его впечатления в целом схожи с эмоциями, испытанными им по поводу других турецких ремесел конца XIX – начала XX в.: качество ковров вызывает у европейского путешественника и исследователя острое сожаление. Он тем не менее уважительно отзывается о коврах из Гёрдеса, отмечая не только высокую цену на экземпляры XVI–XVII вв., но также живость композиции, яркий колорит, хорошо выполненный орнамент и качество шерсти в лучших «новых» образцах [Lecomte, 1902, p. 141–143]. *Седжаде* этого типа из собрания ГМВ (инв. № 1776 II) датируется концом XVIII – началом XIX в. Обращает на себя внимание темно-синий фон центральной ниши – обычно считается, что «гёрдесы» с синим фоном ценились больше других. Часто отмечают постепенное падение качества традиционных турецких ковров в конце XVIII в. и в течение XIX в. [см., например: Aslanapa, 2005, s. 255]. Данный образец действительно уступает лучшим «гёрдесам» XVI–XVII вв. по такому показателю, как плотность ткачества (1452 узла/дм² и 3600 узла/дм² в отдельных ранних коврах [см. там же, s. 248]). Однако он отличается яркостью и глубиной красок, свойственной народным анатолийским коврам, в производстве которых использовались натуральные красители. По характеру узора и цветовой гамме он близок изделиям XVII в. из музея Мевляны в Конье [Akşit, 1995, p. 38–39] и обладает большим сходством с молитвенным ковром из веронского собрания, датированным концом XVIII – началом XIX в. [Melanesi, 1999, p. 64].

Еще четыре шерстяных ворсовых изделия из коллекции ГМВ предположительно атрибутируются как происходящие из других анатолийских центров – Кулы, Бергамы, Миласа – и принадлежат XIX в. Все они (в том числе *седжаде* типа «гёрдес») представляют одну линию в развитии турецкого ковроделия, являясь частью анатолийского народного искусства, не связанного ни со столичным производством, ни с дворцовым заказом. Некоторые различия в качестве исполнения не меняют общей технологической картины – все эти ковры вытканы из слабокрученной шерсти, с двойным утком, с высотой ворса 3–5 мм. «Не надо забывать, – замечает Х. Иналджик, – что в то время как при дворе и в крупных центрах производились великолепные ковры, ковроткачество продолжало процветать как народное искусство, и его региональные типы сохраняли традиционные формы из поколения в поколение, несмотря на экономические и социальные бури» [Inalcik, 2007, p. 29]. Спрос на эти изделия сохранялся в течение всего XIX в. Изменения в их качестве, наблюдаемые к концу XIX в., связаны в основном с переходом на машинные технологии и применением анилиновых красителей. Что касается ковров ручного производства, то по крайней мере их плотность и стойкость используемых красок остается в течение последних двух веков достаточно стабильной.

Другую группу ковров последнего османского столетия в собрании ГМВ составляют 10 изделий из шелка, 8 из которых датированы второй половиной – концом XIX в., а 2 – концом XIX – началом XX в. Это также по большей части молитвенные ковры, но они отличаются от рассмотренных выше не только материалом и соответственно плотностью ткачества, но и орнаментальным решением, включением в узор утка с металлической нитью. По совокупности признаков их следует отнести к изделиям, произведенным профессиональными мастерами в крупных мастерских, чья продукция была рассчитана на городского, возможно, столичного жителя. На одном из экземпляров этой группы (инв. № 901 II) на бахроме снизу сохранилась круглая свинцовая печать с вензелем в центре (предположительно, латинские буквы М и N). По краю печати написано «Constantinople», с другой стороны – надпись арабской графикой, в которой читается слово **اسطنبول** «Истанбул». Это может означать как то, что ковер был сделан в Стамбуле, так и то, что он был предназначен для продажи в Европе.



Ковер

Гердес, кон. XVIII – нач. XIX в.

шерсть, хлопок, ворсовое ткачество

ГМВ, инв. № 1776 II

Можно сказать, что в Анатолии, в центре Османской империи, не только продолжали изготавливать ковры в больших количествах вплоть до начала XX в., но производство это шло в центрах разного типа, осуществлялось мастерами в расчете на различных потребителей – от султанского двора и иностранных покупателей до сельских семейных домов. С. М. Иванов заметил, что в ряде случаев мировой рынок оказывал положительное воздействие на состояние османского ремесла, стимулируя его развитие. «Так, – пишет он, – наблюдался заметный рост производства знаменитых малоазийских ковров. Их вывоз развивался благодаря британским капиталовложениям, которые в период с 1889 по 1913 г. выросли с 1,5 до 3 млн фунтов стерлингов» [Иванов С., 2006, с. 242]. Интересно, что П. Леконт, сетующий на упадок в ковровом производстве, отмечает его возрождение в некоторых центрах, например в Сивасе [Lecomte, 1902, p. 151].

Музейные коллекции демонстрируют сохранение и развитие и других ремесел в поздний период существования Османской империи. Деревянные бытовые вещи, украшенные вставками из перламутра, черного и красного дерева, черепахового панциря, кости, изготавливались как придворными мастерами, так и городскими ремесленниками. Из разноцветных пластинок разной формы составлялись бесконечные геометрические узоры, надписи, изображения *тугры*. В Музее турецкого и исламского искусства в Стамбуле хранится изящный инкрустированный сундучок (*сандык*) XVI в., сделанный в форме мечети [Osmanlı, 1999, s. 291]. В этой же технике, называвшейся *седефкярлык*, выполнены троны (*тахт*) XVI–XVII вв. из собраний Топкапы и Морского музея Стамбула [Bağıšta, 1988, p. 79, 81]. В коллекции Музея Востока представлены несколько деревянных изделий XIX в., украшенных инкрустацией (инв. №№ 962 II, 1203 II, 3986 II, 6838 II 8703 II). Их оформление достаточно просто и не так изыскано, как в вещах классического периода, тем не менее в производстве используются традиционная техника и мотивы, качественное сырье (перламутр, кость, черепаховый панцирь). Иногда можно наблюдать некоторое упрощение технологии, допущенное, видимо, в угоду скорости изготовления: украшение небольшого ларца, состоящее из перламутровых и черепаховых прямоугольных пластинок, не «врезано» в дерево, а только приклеено, что способствовало ухудшению его сохранности (инв. № 1203 II). Вероятно, о подобных «нарушениях технологии» с сожалением написал П. Леконт: «Сегодня, что прискорбно, мозаика почти полностью заменена инкрустацией» [Lecomte, 1902, p. 53].

К. М. Базили замечает, что многие *османлы* недовольны преобразованиями Махмуда II только потому, что они разрушают производства, за счет которых жили местные ремесленники. «Шитые кафтаны, собольи шубы, богатые седла и дорогое оружие теперь вывелись из Стамбула и освободили турок от множества издержек, но это влияние моды не может быть во вкусе многочисленных сословий промышленников, оставшихся без хлеба...» [Базили, 2006, с. 83]. П. Леконт, наблюдавший положение художественных ремесел в Стамбуле в конце XIX в., неоднократно возвращается к мысли о том, что турецкая промышленность не в состоянии защитить себя от европейской конкуренции [Lecomte, 1902, p. 96, 115–16, 135].

Действительно, внутренний рынок Османской империи пережил в середине XIX в. экспансию дешевой продукции европейских машинных фабрик. Поддельные *калемкеры* (расписные ткани) европейского производства и изготовленные в Персии английскими домами ковры, чья «восточность выражается в том, что они сделаны под турецкие», о которых пишет П. Леконт [Lecomte, 1902, p. 116, 135], наводнили османские рынки. Засилье английских тканей кричащих расцветок и «омерзительных ситцев» из Руана, Рубэ, Мюлуза³⁶ ужаснуло в Стамбуле середины XIX в. Теофиля Готье [Готье, 2000, с. 157]. О дешевом текстиле – подделках под турецкий вкус, изготавливавшихся в Германии, упоминает К. М. Базили [Базили, 2006, с. 360]. Тем не менее традиционное ремесленное художественное производство выжило не только в условиях возникшей еще в XVIII в. моды на европейский стиль и спроса на западные вещи, но и в период интенсивного наплыва иностранных товаров. Несмотря на снижение качества в некоторых видах ремесла, вероятно, именно традиционное ручное производство смогло в какой-то степени избе-

³⁶ В опубликованном переводе на русский язык (Готье, 2000) название эльзасского города Мюлуза, и ныне известного своим текстильным производством, ошибочно транскрибировано как «Малхауз».



Ларец, XIX в.

дерево, инкрустация перламутром, костью и черепаховым панцирем

ГМБ, инв. № 1203 II

жать прямой конкуренции с европейской фабричной промышленностью, и это наглядно демонстрируют материальные свидетельства – собственно продукция ремесленных мастерских. Ремесленники не потеряли квалификацию, навыков, поколениями передававшихся от отца к сыну, но они были вынуждены ориентироваться на изменяющиеся условия, постепенно находить новых заказчиков и перестраивать свою работу в соответствии с их требованиями.

К. М. Базили, нарисовавший печальную картину тонущей «в наркотическом сне» турецкой промышленности, уничтожаемой предприимчивыми европейскими купцами, отдает тем не менее должное местным ремесленникам. «Они не выдумывают, – пишет он, – ни паровых машин, ни жаккардовых станков... но если они принорятся к какой-нибудь работе, то производят ее весьма тщательно и при всей простоте употребляемых ими средств во многом превосходят европейцев... Излишним считаю упоминать об отделке оружия, о шалях, коврах, об отличных мериносах ангоры, известных под именем энгюр шали, о шелковых и полушелковых изделиях и о множестве других произведений собственно турецкой выделки, далеко превосходящих этого рода произведения европейских мануфактур» [Базили, 2006, с. 360]. В. И. Шеремет справедливо отметил, что подобная устойчивость ремесел была отчасти связана с высокой квалификацией производителей и одновременно с низкой стоимостью их труда. «Состояние производительных сил в до-



Блюдо

Изник, втор. пол. XVI в.

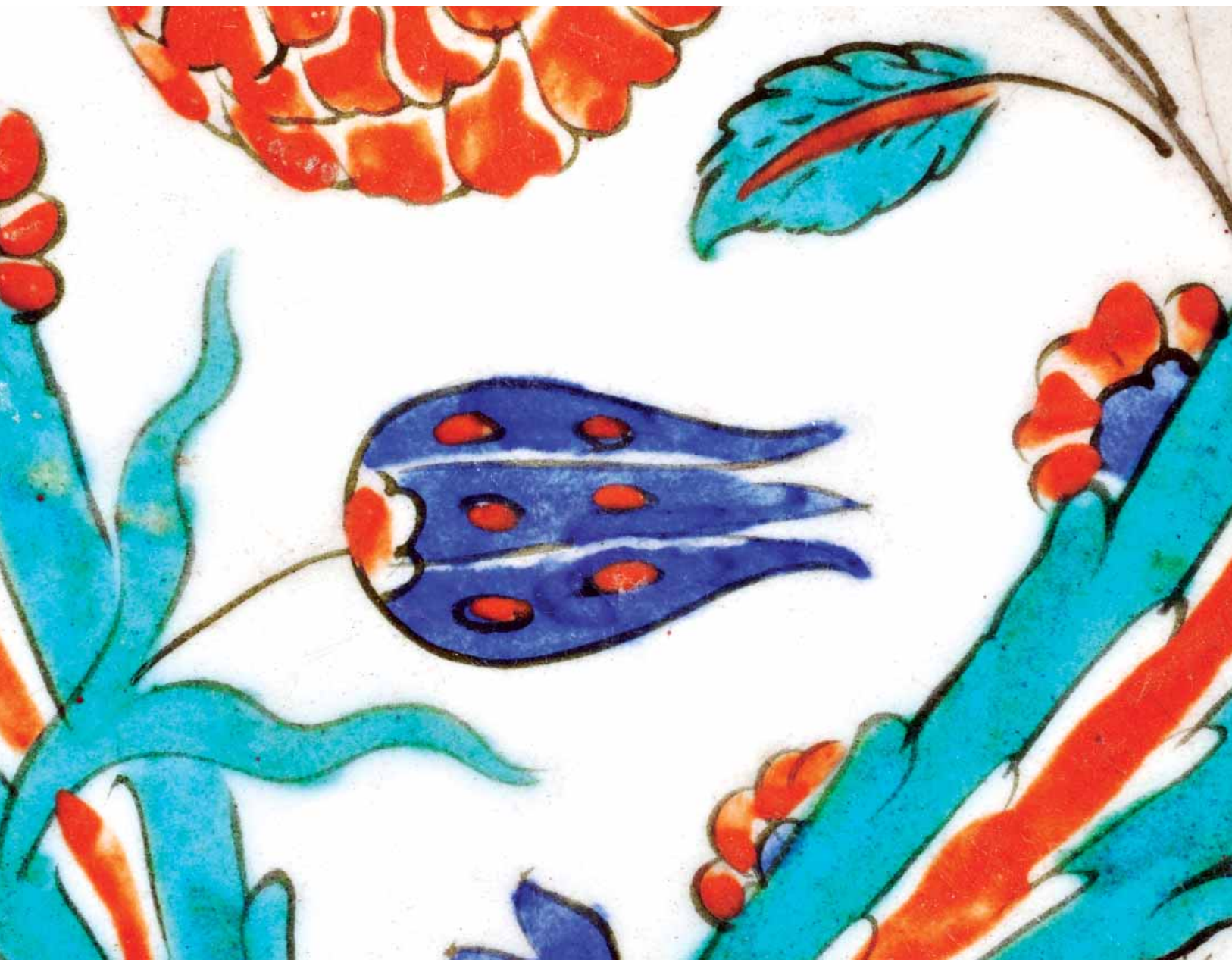
полуфаянс, подглазурная роспись

ГМБ, инв. № 310

Тарелка (фрагмент с изображением тюльпанов)

Изник, втор. пол. XVI в.

ГМБ, инв. № 310 II



фабричном производстве Османской империи было связано с простыми, подчас примитивными орудиями и приспособлениями, но они опирались на многолетний производственный опыт и вековые навыки мастеров соответствующей отрасли» [Шерemet, 1986, с. 41]. Кроме того, у традиционного ремесла всегда, независимо от колебаний в политике и вкусах двора, существовал постоянный потребитель – население небольших провинциальных городов и их окрестностей, не только не всегда имеющее средства для покупки иностранных товаров, но и ориентированное на привычные формы и способы украшения изделий³⁷.

³⁷ Интересны в связи с этим приведенные Н. А. Ивановым факты, подтверждающие отторжение восточным обществом (в том числе и наиболее восприимчивым османским) технических знаний и новинок, приходивших с Запада [Иванов Н., 2008, с. 380–381], а также наблюдения о том, что османские покупатели нередко предпочитали платить даже более высокие цены за товары местного производства, которые больше соответствовали их вкусам и представлениям о качестве [Иванов С., 2006, с. 242].

Совершенно ясно, что, когда речь идет о художественном ремесле, изменение технических характеристик и объема производства продукции и ее оформление представляют собой две части единого целого. Поэтому для создания полной картины следует обратиться к анализу особенностей дизайна изделий османотурецкого прикладного искусства.

2. Придворное искусство и художественное ремесло

Вторая половина XVI – конец XVII в.

Как уже говорилось, ткачество и керамическое дело были развитыми отраслями художественного ремесла, производство полуфаянсов и тканей носило достаточно массовый характер и было в указанный период тесно связано с дворцовым заказом. Эти два вида ремесленных изделий Турции завоевали в XVI–XVII вв. огромную популярность в мире, и слова «турецкое искусство» прежде всего ассоциируются именно с ними. В связи с этим при рассмотрении вопроса о зависимости османского ремесла от вкусов и нужд двора кажется логичным снова обратиться к ситуации, сложившейся в текстильном и керамическом производствах.

Обсуждая тему османского стиля, мы упоминали общепринятое мнение о том, что образцы для узоров, украшавших дорогие шелка и бархаты, вытканые в разных городах, прежде всего в Бурсе и Стамбуле, создавались в придворной *наккашхане* (мастерской художников). Те же образцы использовались и мастерами основного центра производства керамики – Изника. «Рисунки для тканей, выполненные на бумаге, отправлялись ткачам вместе с инструкциями, и точно так же они отправлялись изникским керамистам» [Atasoy, 2002, s. 779]. Узоры, созданные «особыми художниками» (*хасса наккашлары*), посылали и в другой керамический центр – Кютахью [Öney, 2002, s. 718]. Таким образом, предполагается, что формирование художественных особенностей османского искусства совершалось в этот период как бы из одного центра – из дворцовой мастерской *наккашхане*.

Возвращаясь к проблеме общности различных видов османского искусства, следует сказать, что отмеченная ранее неоднородность структуры ремесленного производства порождает еще один вопрос – насколько непосредственным было влияние дворцовой *наккашхане* и насколько широко оно распространялось. Иначе говоря, действительно ли рисунки, сделанные на бумаге в стамбульских художественных мастерских, детально переносились на другие материалы и ремесленники практически не имели возможности внести свой творческий вклад в этот процесс? И если это было так в производствах, связанных с заказом двора, то в какой мере придворная мода затронула разные виды художественного ремесла и мастерские, работавшие для более широких слоев населения?

Интересные соображения были высказаны турецким исследователем Ф. Йенишехирлиоглу, которая предприняла попытку решить эти проблемы применительно к керамическому производству. Предметом ее изучения стала продукция Изника. Как уже отмечалось, во второй половине XVI – первой половине XVII в., Изник переживал период расцвета в связи с огромными государственными заказами на производство изразцов. В оформлении изготавливавшейся здесь утвари также присутствуют мотивы и композиционные схемы, характерные для дворцового искусства. Вопрос о творческом методе и степени свободы мастера в условиях регулируемой османской экономики представляет особенный интерес при изучении художественного ремесла, но нужно признать, что эта тема, пожалуй, в наименьшей степени обеспечена источниками и недостаточно исследована. Архивные документы практически не дают материала для ее рассмотрения. Собственно, относительно изникского производства известно только, что между султанским двором и городским *кади* велась переписка, в ходе которой от чиновника требовалось обеспечить поставку столичного заказа или прислать мастеров в Стамбул. Понятна поэтому идея турецкого автора обратиться непосредственно к материальным источникам.



Блюдо

Изник, кон. XVI в.

полуфаянс, подглазурная роспись

ГМБ, инв. № 1586 II

Ф. Йенишехирлиоглу прослеживает изменения, происходившие в украшении керамики в течение XVI–XVII вв. По ее мнению, изучение сохранившихся образцов XVI в. – построения узоров, манеры исполнения – подтверждает сведения о том, что в это время керамисты пользовались шаблонами, присылавшимися из стамбульской *наккашхане* и копировавшимися при помощи угольного порошка. Ни в стамбульском дворце, ни в архивах Бурсы или Изника оригинальные шаблоны для ткачей и керамистов не найдены, однако в библиотеке Топкапы сохранились альбомы с рисунками, которые могли служить чем-то вроде таких образцов [Tezcan, 1986, p. 23; Rogers, Ward, 1988, p. 124; Yenişehirlioğlu, 1994, s. 36]. Неизвестно только, кто отвечал за цветовое решение, ведь альбомные рисунки из Топкапы выполнены в черно-белом варианте.

Оформление же экземпляров, принадлежащих периоду после середины XVII в., заставляет предполагать, что эта практика по каким-то причинам, видимо из-за ослабления интереса дворца к производству изразцов, была прекращена. В это время появляется схематичность в рисунке, классические схемы видоизменяются, и видно, что в распоряжении изникских мастеров остались только «воспоминания о мотивах и композициях, издавна использовавшихся в украшении изразцов». То же самое касается и работ провинциальных мастеров более раннего времени. Так, оформление мечетей Куйуджу Мурад-паши (1570), Текели Мехмед-паши в Анталье (1593–1607) и Омер-паши в Эльмалы (1610) свидетельствует, как считает Ф. Йенишехирлиоглу, о том, что украшавшие их керамисты были знакомы с изразцами Изника, но не имели перед глазами никаких шаблонов. Так думать заставляет несимметричность композиций, некоторая несоразмерность букв в надписях [Yenişehirlioğlu, 1994, s. 37]. Во второй половине XVII в. Керамисты начинают возвращаться к мотивам и технике «додворцового» периода, а узоры стамбульских дизайнеров трактуют значительно более свободно. Именно в это время художник (создатель образцов) и производитель (ремесленник-керамист) объединяются в одном лице, как это было раньше, до появления дворцового заказа [Yenişehirlioğlu, 1994, s. 35–36].

Можно ли согласиться с этой схемой развития керамического производства в Изнике? То, что интерес государства к изникской продукции, особенно к производству изразцов, в XVI – первой половине XVII в. был очень велик, общеизвестно. Почти все самые знаменитые изразцовые покрытия крупных столичных сооружений относятся к этому периоду. Керамическое убранство таких мечетей, как Сулеймание (1557), Рустем-паша (1561), Селимие (Эдирне, 1575), Султанахмед (1617) и многих других, делалось в Изнике. Изразцы украшали стены, арки, дверные проемы, михрабы и играли немалую роль в создании общего облика здания, подчеркивая архитектурное решение. Неудивительно, что в оформлении подобных сооружений важное место отводилось архитектору, решавшему, как размещать изразцы, и создававшему определенную программу керамического украшения. В приказе об изготовлении изразцов для мечети Селимие, отправленном *кади* Изника, речь шла об оформлении стен по моделям, выбранным архитектором Синаном (1489–1588) [Arseven, 1939, p. 257]. Ссылка на некие рисунки, согласуясь с которыми *кади* следует обеспечить срочное изготовление изразцов для павильона императорского дворца, содержится в приказе 1590 г. [Denny, 2004, p. 59]. Изразцовые покрытия этого времени в большинстве случаев представляли собой созданные из отдельных плиток размером примерно 24 x 24 см цельные композиции, где рисунок на одном изразце является частью общего орнаментального решения [см., например: Aslanapa, 1965, res. 44, 50–54]. В этих условиях точное исполнение каждого элемента узора и всей композиционной схемы становится крайне важным для архитектора и заказчика. Вполне вероятно, что мастера Изника полностью копировали образцы, посылаемые из дворцовых мастерских, и их собственный творческий вклад в содержание росписи был, таким образом, минимален, особенно когда речь шла о заказах большой государственной важности. Плоская поверхность изразцов делала технически более простым перенос рисунка с шаблона на керамическое изделие. Достаточно убедительными кажутся и доказательства того, что с уменьшением имперского строительства в мастерские Изника перестали поступать и рисунки дворцовых художников, и те керамисты, которые еще производили облицовочную плитку, в том числе для провинциальных построек, получили несколько большую творческую свободу.

Попробуем проанализировать и оформление утвари этого периода с точки зрения интересующего нас вопроса степени самостоятельности мастера.

Очевидно, что в рассматриваемое время в этом искусстве существовали определенные композиционные схемы и набор мотивов, использовавшиеся в разных вариациях при украшении блюд, тарелок, кувшинов, кружек – всего ассортимента изникской продукции, поступавшей во дворец и на городские рынки. Одним из типов построения узора, широко распространенных в орнаментации тарелок и блюд, была композиция в виде «куста», состоящего из стеблей разных растений. Как будто вырастая из края изделия, этот декоративный куст покрывает все его дно. Часто центральным элементом в таком узоре становится изображение цветущей розы, сопровождаемое мотивами крупного изогнутого листа с зубчатыми краями, тюльпана и ве-



Тарелка (фрагмент)

Изник, кон. XVI – нач. XVII в.

полуфаянс, подглазурная роспись

ГМБ, инв. № 1319

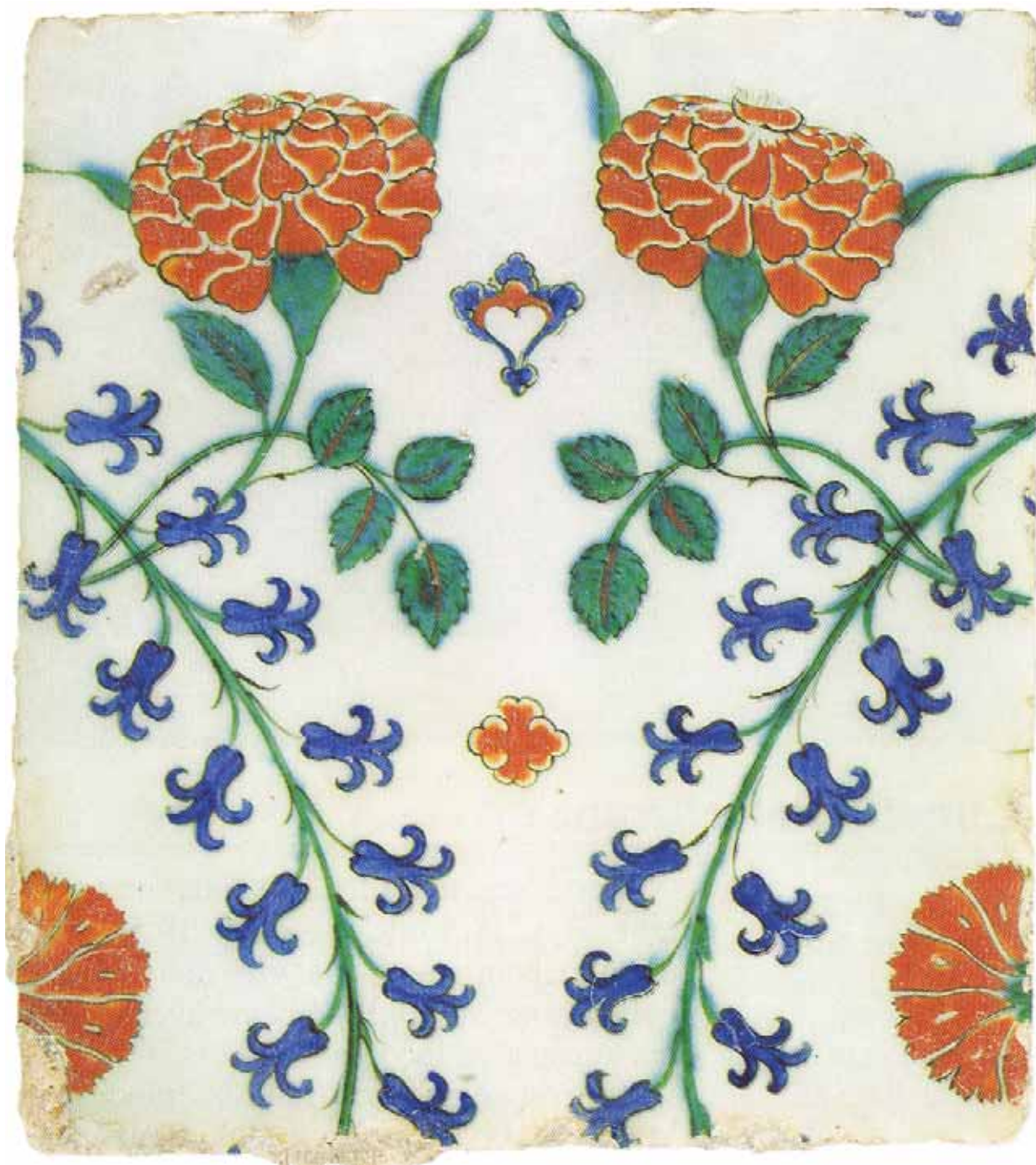
точки гиацинта. Рассмотрим несколько однотипных изделий с этими мотивами, датирующихся в диапазоне от середины XVI до начала XVII в., когда дворцовый заказ еще не иссяк и изникское производство продолжало переживать период расцвета. В коллекции ГМБ хранятся три блюда этого типа (инв. №№ 1586 II, 1317 II и 1319 II – кон. XVI – нач. XVII в.) и одна глубокая тарелка (инв. № 310 II – втор. пол. XVI в.). Три блюда середины – конца XVI в. с подобной композицией и набором изображений были представлены на выставке галереи Фрир в Вашингтоне [Atıl, 1973, nos. 17, 18, 21]. Тем же временем датирует Ю. А. Миллер три блюда из собрания Государственного Эрмитажа [Миллер, 1972, с. 67, 69, 72]. Эти же композиция и мотивы украшают тарелки из собрания стамбульского Чинили-кёшк [Pasinli, 1992, p. 87, 89]. Подобные вещи, которые А. Лейн относит к изникскому производству второй половины XVI в., есть и в известном собрании Годмэн [Lane, 1971, pl. 42b, 43b]. В оформлении всех этих предметов интересны как трактовка отдельных мотивов, так и построение всего узора. Основной элемент – роза – изображается во всех случаях почти одинаково: шапка распустившегося цветка с проработанными лепестками и округлой сердцевинкой на тонком изогнутом стебле. Достаточно натуралистично исполненные небольшие листья с выделенными цветом серединками также повторяются на всех изделиях. Однако всегда присутствуют различия в исполнении этого элемента: иногда цветок выглядит практически круглым (ГМБ, инв. № 310 II), иногда принимает сферическую или полукруглую форму [Atıl, 1973, nos. 18, 17; Миллер, 1972, с. 67]; лепестки могут располагаться двумя, тремя или четырьмя рядами; сердцевинка часто изображается с дополнительным фестончатым обрамлением (ГМБ, инв. № 1586 II), иногда просто обводится ободком [Pasinli, 1992, p. 87], иногда из нее как будто вырастает свежий зеленый росток [Миллер, 1972, с. 69]. Наряду с распустившейся розой на некоторых вещах появля-

ются розовые бутоны (см., например, блюда из собрания Государственного Эрмитажа [Миллер, 1972, с. 67, 69, 72]). Другие упомянутые мотивы, присутствующие в этом «кусте» или «букете», также изображаются схожим образом, в соответствии с некоей принятой нормой, но в украшении почти каждой вещи их трактовка предполагает различные вариации. Гиацинты то смотрят вверх [Pasinli, 1992, p. 89], то вниз [Миллер, 1972, с. 69], то оказываются практически развернутыми к зрителю (ГМБ, инв. № 1317 II). Тюльпан обычно изображался увиденным сбоку и состоял из трех лепестков, однако эти лепестки могли быть гладкими или содержать дополнительный узор, могли быть прижаты или находиться на некотором расстоянии друг от друга (ср. ГМБ, инв. №№ 1319 II и 310 II; [Pasinli, 1992, p. 87]). Листья тюльпанов, обычно длинные и изогнутые, иногда изображались двумя короткими мазками [Pasinli, 1992, p. 87]. Несмотря на общую композиционную идею, мотивы в изделиях данного типа группируются настолько по-разному, что количество вариантов узора кажется бесчисленным. Число роз на одном блюде колеблется от одной до четырех; веточки гиацинта, как и зубчатые листья, обрамляют всю композицию или помещаются в ее центр. Почти в каждый конкретный узор включаются свои дополнительные мотивы – гвоздики, ирисы, многолепестковые розетки, китайские облачка.

Не приходится спорить с тем, что каждый из рассмотренных мотивов имел какой-то прототип: на это со всей несомненностью указывает наличие общей схемы в исполнении каждого из них. Тем не менее очевидны и различия как в трактовке всех элементов, так и в аранжировке узора. То же можно сказать о цветовом решении. Понятно, что существовали определенные традиции в использовании того или иного цвета для оформления каждого мотива: роза всегда изображается красной, тюльпан и гиацинты, как правило, синего цвета, лист с зубчатыми краями – сине-зеленый. При этом тюльпан керамист может сделать красным или с красными точками на лепестках [Миллер, 1972, с. 68; ГМБ, инв. № 1317 II], лист – бирюзовым с красно-белой серединкой (ГМБ, инв. № 310 II). Все это указывает на сложившуюся программу оформления керамических изделий и в то же время на отсутствие готовых образцов для обязательного копирования. В Музее Чинили кёшк есть четырехугольный изразец, датированный втор. четв. XVI в., с подобным описанному выше набором мотивов: это фрагмент композиции, центральное место в которой занимают две крупные розы на изогнутых стеблях и две веточки гиацинта, а внизу частично видны головки гвоздик [Pasinli, 1992, p. 93]. Розы здесь выполнены в той же манере, что и на описанных блюдах, включая красную полосу на центральных прожилках листьев; традиционно выглядят и гиацинты. Возможно, в изображения на изразцах эти мотивы пришли из картонов, выполненных в *наккашхане*, а в украшении утвари они появились опосредованно, благодаря влиянию изразцового производства.

Дж. Карсвелл, рассматривая изникские блюда и чаши, как и Ф. Йенишехирлиоглу, говорит об определенном этапе, когда рисунки на керамике становятся более свободными, как будто ремесленники «избавились от контролирующей руки наккашхане». Однако эти перемены он связывает со значительно более ранним периодом – второй четвертью XVI в., когда в бело-голубую гамму изделий Изника проникает бирюзовый цвет и китайские элементы в орнаменте начинают все более видоизменяться в соответствии с местным вкусом [Carswell, 2001, p. 141].

Вероятно, дело в том, что в действительности в изготовлении утвари «рука наккашхане» никогда не была сильным контролирующим фактором. Строгое следование определенному шаблону было важно, когда речь шла о серьезном государственном заказе – о конкретной постройке имперского значения, для которой архитектором была разработана программа изразцового покрытия. В других же случаях керамист обладал значительно большей свободой. Об этом свидетельствует и появление еще в первой половине XVI в. среди изникской утвари изделий, по орнаментации явно выпадающих из «османского стиля», таких как тарелки из лондонского Музея Виктории и Альберта. Одна из них – с изображением обвившей ствол дерева змеи, вторая – с мужским портретом в профиль на фоне пейзажа [Lane, 1971, ill. 30 B, 31 A]. Что касается последнего сюжета, то предположения о его итальянском происхождении или производстве для иностранного заказчика [Lane, 1971, p. 52; Миллер, 1972, с. 86–87] не вызывают возражений. При этом существование подобных вещей свидетельствует о возможности для мастера отступлений от общепринятых схем.



Изразец

Чинили-кёшк, Стамбул, посл. четв. XVI в.

полуфаянс, подглазурная роспись

(по: Pasinli 1992, p. 93)

Прямое влияние стамбульской *наккашхане* скорее характерно для дворцовой керамической мастерской, переживавшей период расцвета до второй половины XVI в., где и изразцы, и посуда производились в небольшом количестве. Г. Неджипоглу убедительно доказала, что пять изразцовых панелей из *Сюнет одасы* («комнаты обрезания») дворца Топкапы относятся к продукции этой мастерской и датируются концом 1520-х гг. В их орнаментации прослеживается тесная связь со стилем *саз* в черно-белой альбом-

ной живописи, которая могла быть достигнута только при активном сотрудничестве между керамистами и дворцовыми художниками. Эту связь исследователь обнаруживает и в орнаменте утвари с тонким спиральным узором (так называемая керамика «Золотого Рога») того же времени, считая ее на этом основании продукцией не изникских мастерских, а стамбульской *эхл-и хиреф* [Necipoğlu, 1990, p. 149–151, 146]. Уже существовавшие в тот период провинциальные керамические центры не имели непосредственного контакта с художниками *наккашхане*, однако сюжет был ими подхвачен: в первой пол. XVI в. появилось большое количество керамики типа «Золотой Рог», выполненной на более низком художественном уровне, но в той же манере. Г. Неджипоглу предполагает, что она могла производиться в Изнике под воздействием *эхл-и хиреф* [Necipoğlu, 1990, p. 147–148]. Изготовление изделий этого типа зафиксировано в то же время и в Кютахье, что подтверждает надпись на сосуде для воды 1529 г. с таким орнаментом [Öney, 2002, s. 710; Carswell, 2006, p. 46].

Несомненно, что и многие изобразительные элементы, распространившиеся начиная со второй половины XVI в. и в течение длительного времени остававшиеся в репертуаре изникских мастеров, изначально пришли в керамическое искусство благодаря придворным художникам. Изучение образцов изникской посуды показывает, что, несмотря на отсутствие жесткого контроля со стороны двора в этой части керамического производства, вкусы, диктуемые дворцом, находили в ней заметное отражение³⁸. Это касается и мотивов китайского происхождения, таких как стилизованные волны и облака или цветы лотоса и «волшебный гриб» *линчжи*, а также богатейшей палитры цветочных изображений, созданных *наккашами* мастерской Кара Меми.

Эти орнаментальные узоры сохраняют свое значение и в производстве второй половины – конца XVII в., времени, связанном в истории Изника с потерей огромного государственного заказа и, следовательно, непосредственной связи со столицей. Рассматривавшийся ранее сюжет с «букетом» или «кустом», включающим цветок розы, продолжает появляться в украшении посуды, например, на тарелке из собрания ГМВ (инв. № 307 II), по технологическим признакам и характеру исполнения росписи датирующейся второй половиной столетия. В ее оформление помимо традиционно исполненных розовых головок входят и привычные многолепестковые цветки, лист с зубчатыми краями, спиральные формы (стилизованные волны), заполняющие отогнутый край.

Однако в репертуаре изобразительных мотивов очевидны и некоторые изменения. Так, известна серия тарелок и блюд, вероятно, изникского производства, с греческими надписями, многие из которых содержат дату (1640–1670-е гг.). Орнаментация этой керамики включает изображение Богоматери с младенцем, христианской церкви, руки, большой палец которой касается безымянного в знак благословения. В сущности, использование христианских сюжетов в оформлении ремесленной продукции османских мастерских – явление не уникальное. Сохранились турецкие ткани XVI–XVII вв. с изображениями Христа, херувимов, православных крестов и символов евангелистов [Вишневская, 1984]. Производство подобных вещей было связано с существованием в Стамбуле константинопольского патриархата и получивших во второй половине XV в. официальный статус религиозно-национальных общин (*миллетов*), в том числе греко-православной и армяно-григорианской. Ткани с христианской символикой изготавливались на заказ и для русского двора. Бытовую керамику с христианскими сюжетами и надписями на греческом языке могли создавать греческие мастера для своих соплеменников, живших как в самой империи, так и за ее пределами. Возникает и более широкий круг неклассических изображений: на блюде из мюнхенского музея, датированном 1669 г. (год указан на бортике), человек в шапке янычара, с ружьем и саблей ведет пленника со связанными руками и веревкой

³⁸ Необходимо помнить при этом, что изучаемая нами художественная керамика являлась лишь одной из частей всего массива гончарной продукции Османской империи. В разных мастерских того же Изника и в других городах производилась недекорированная, с монокромной глазурью или вовсе неглазурованная посуда. Среди находок, сделанных при раскопках в стамбульском квартале Сарачхане, расписная утварь составила менее 10% от общего количества керамики [Hayes, 1981, p. 233]. Тем не менее она бытовала не только в столице и крупных турецких городах, но и на окраинах империи – например, в крепости Азак (Азов), в Ачи-Кале (Очаков), в Аккермане (Белгород-Днестровский) и т.д. [Гусач, 1998; Беляева, 1998; Столярик, 1982].



Тарелка с надписью по-гречески «*О Господи, Господи, не отверщай свой взор от нас*» и датой «*25 мая 1666 г.*». Изник полуфаянс, подглазурная роспись Британский музей, Лондон (по Denny 2004, p. 202)

на шее [Kalter, 2003, Abb. 139]. Известны изделия с акробатами на трапедии, изображениями европейцев. Разнообразнее становятся рисунки парусных судов на керамике [Carswell, 2006, p. 110]. Новые сюжеты, как правило, сочетаются с традиционными. Так, двухэтажное сооружение (стилизованный образ монашеской обители, как считает Дж. Карсвелл [Carswell, 2006, p. 109], а может быть, изображение маяка?) на тарелке с греческой надписью обрамлено с двух сторон изогнутыми ветками с цветками тюльпана и розовыми бутонами. Тот же тюльпан и цветущая ветка сливы (мотив, обычный для керамики XVI – нач. XVII в.; см., например: ГМВ, инв. №№ 313 II, 1319 II и пр.) дополняют композицию с янычаром и пленником. Таким образом, уже во второй половине XVII в. наряду с привычными мотивами появляются новые, репертуар изображений

расширяется, да и манера исполнения становится более разнообразной – помимо обычных крупных и ярких узоров, близких эстетике изразцовых покрытий, развивается рисунок, сделанный тонким инструментом, передающим мелкие детали, вплоть до складок на одежде. Эти вещи расписаны несколько более небрежно, но и более свободно, чем утварь предыдущего периода. Изник эпохи расцвета демонстрирует верность классическому стилю, так или иначе повторяя орнаментацию изразцов и вдохновляясь образцами придворного вкуса. Мастера же последних десятилетий XVII в. сохраняют любимые и прочно связанные с традиционным представлением о прекрасном мотивы, но впускают в свой репертуар реалии окружающей жизни. Изменения происходят и в производстве изразцов. Многие исследователи отмечают, что в это время в Изнике все меньше создают большие изразцовые полотна, где узор каждой плитки является частью общей картины, выглядящей бесконечной. Обычным становится изготовление изразцов с закрытой композицией, например изображением букета в вазе. Заметим, что, несмотря на все новшества, в украшении облицовочных плиток, как и утвари, сохраняются традиционные классические мотивы – тюльпаны, гвоздики, арабески, китайские облака [Kalter, Schönberger, 2003, Abb. 130].

Представление об османской художественной керамике XVI–XVII вв. дают в основном изникские изделия. Кютахья начиная с середины XVI в. существовала как бы в тени Изника. Вероятнее всего, это было связано с предпочтением, оказанным последнему при выборе основного поставщика изразцов для имперских нужд в период строительства мечети Сулеймание (1550–1557). Это обстоятельство на какое-то время обеспечило первенство Изника как главного керамического центра, но одновременно должно было создать более свободные творческие условия для кютахийских мастеров. Как уже было сказано, часть облицовочных плиток делалась и в Кютахье, вероятно, в тех случаях, когда изникские мастерские не успевали справиться с заказом. Так, известно, что в облицовке мечети Султан Ахмед (1609–1617) и Чинили джами в Ускюдаре (1640) использовались изразцы из обоих центров [Bilgi, 2006, s. 14]. Естественно, что в этих случаях изделия Кютахьи и Изника выполнены в одном стиле – этого требовала задача создания единого ансамбля. Что касается производства утвари, то очень сложно идентифицировать именно кютахийскую продукцию, так как систематические раскопки в этом городе не велись, а архивные материалы до XVIII в. погибли при пожаре. Тем не менее в Кютахье были найдены фрагменты керамики, оформленной в «изникском» стиле начала XV в., причем среди них встречается и брак, что свидетельствует о местном производстве, поскольку маловероятно, что бракованные изделия везли из Изника. Известные бутылки и кувшины с бело-голубым орнаментом и армянскими надписями, датированные 1510 и 1529 гг., также по декору не отличаются от изникских (А. Лейн в свое время предложил считать их произведенными в Изнике, и многие современные исследователи разделяют эту точку зрения, но более обоснованным кажется мнение об их кютахийском происхождении, основанное на анализе надписей) [Carswell, 2006, p. 48]. Случайные находки, хранящиеся в музее Кютахьи, показывают, что ее керамика и более позднего времени очень близка по орнаментике к изникской [Öney, 2002, s. 711]. То есть, несмотря на большую удаленность Кютахьи от Стамбула и меньшую связь с дворцовым заказом, местные мастера были привержены тому же влиятельному придворному стилю³⁹.

О создателях турецких художественных тканей известно несколько больше, чем о мастерах гончарного дела. В связи с ткацким производством в документах перечисляются ткачи атласных и бархатных тканей, а также ремесленники, называемые *накибендлер* – члены общины *setaat-i nakş-i bendan-ı hassa* (*джемаат-и накш-и бендан-ы хасса*), – в чью обязанность входила сложная задача программирования станков, то есть переноса рисунка, сделанного на бумаге, на ткань. В документе 1606 г. упоминается группа из восьми человек, занимающихся именно созданием узора на станке – как для бархатов (*кадифе*), так и для атласной *кемхи* [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 170]. Сохранившийся план стамбульской имперской шелковой мастерской

³⁹ Своеобразный характер известной кютахийской керамики первой половины XVIII в. наводит на мысль о том, что, располагая мы достаточным количеством материала второй половины XVII в., картина производства и этого периода получилась бы не столь однозначной, но, к сожалению, точно атрибутированной утвари из Кютахьи этого времени практически не существует.



Фрагмент бархатной ткани *чамма* с мотивом
гвоздики
Бурса (?), XVII в.
ГМБ, инв. № 1304 II

демонстрирует, что существовала отдельная комната для их работы – *накиббндлер одасы*. Пользовались ли османские *накиббнды* и ткачи готовыми рисунками художников из *наккашхане* или существовала особая профессия дизайнера узорных тканей?

Очевидно, что свобода ремесленников, занятых в изготовлении османских узорных тканей, в большой степени была ограничена технологической сложностью процесса создания тканого рисунка. Действительно, художник, работавший для ткачей, должен был учитывать специфику ситуации и представлять себе работу ткацкого станка, раппортную систему и особенности структуры различных тканей. По утверждению Х. Тезджан и С. Делибаш, «выполнение рисунка для шелка требовало такого умения, какого не было у художника, не знакомого с ткачеством» [Tezcan, Delibaş, 1986, p. 23]. Источников, описывающих процесс создания узоров для османских тканей, не существует, однако отчасти этот пробел можно восполнить, обратившись к другим текстильным традициям. Авторы книги «Ипек», исследователи османских шелков, ссылаются на документацию известной флорентийской шелкоткаческой фирмы Андреа Банчи XV в., где работали два дизайнера, создававшие на бумаге планы единиц текстильного узора в масштабе [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 203]. Использование в качестве аналогии итальянской организации ткацкого производства кажется вполне оправданным, так как широко известны тесные связи в этой области между Османской империей и итальянскими городами (см. выше). Кроме того, сохранились свидетельства существования в турецких *кярхане* во второй половине XVI в. практики создания образцов тканых рисунков с инструкциями к ним и указанием утков и основ. Такие образцы упоминаются в *диспаччи* (депешах), посылавшихся из Стамбула в Венецию, где производились ткани на заказ для османской придворной верхушки [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 203; Necipoğlu, 1990, p. 155].

В шахских мастерских сефевидского Ирана *накиббанд* (османский *накиббнд*) отвечал за цветовую палитру изделия, масштаб рисунка, построение раппортной композиции с учетом осевой симметрии и сдвигов, за расположение узора в следующем ряду по отношению к предыдущему. Его специальность требовала не столько художественных талантов, сколько математических знаний, а узоры должен был создавать художник-профессионал.

Изучая творчество иранского *накиббанда* XVI в. Гияса, Г. В. Ласикова приходит к выводу о том, что для создания тканей высочайшего качества *наккаш* (художник) и *накиббанд* непосредственно сотрудничали в одной мастерской [Ласикова, 2006, с. 75, 82, 90]. Вероятно, та же система действовала и в турецких *кярхане*, причем художник, принадлежал ли он к *наккашхане* или состоял в корпорации *накибббндов*, должен был обладать специальными знаниями и навыками мастера, переносившего узоры на ткань. Мы не можем сказать точно, работали ли в Изнике, по крайней мере в период его расцвета, местные художники, приводившие рисунки стамбульских *наккашей* в соответствии с особенностями керамического материала, но в ткацком производстве присутствие подобных мастеров кажется необходимым. Именно одним из них был, видимо, *зимми* (немусульманин) Бали, создатель узоров шелковых тканей, чье имя сохранилось в счетных книгах 1593 г. из архива дворца Топкапы. В них зафиксирован и тот факт, что Бали получил 1000 *акче* за создание рисунков для изразцов стамбульского Ялы кёшк [Necipoğlu, 1990, p. 155]. То есть художник-текстильщик мог участвовать и в изготовлении керамических покрытий для зданий, так как для него было естественно при создании узора действовать не произвольно, а согласуясь с масштабом и заданными измерениями той или иной постройки.

Итак, зависимость ткача от шаблона, выполненного на бумаге, очевидна, однако между *наккашхане* и ткачом непременно стоял *накиббнд*, а в ряде случаев – и особый художник, который должен был работать непосредственно при производстве, например, в таком текстильном центре, как Бурса.

Ткани рассматриваемого периода демонстрируют разные образцы узоров. Среди них изделия в стиле *саз* [Atasoy, 2002, no. 452 – сер. XVI в.], а также близкие к нему по набору элементов [см., например: Mackie, 1973, pl. I – втор. пол. XVI в.]. В то же время вторая половина XVI – XVII вв. – эпоха наибольшего распространения упоминавшейся ранее известной композиции с гвоздиками-«опахалами». Только в собрании ГМВ



Наволочка на подушку (йастык йюзю)
из бархатной ткани чатма
Бурса (?), втор. пол. XVII в.
ГМВ, № 1731 II

гвоздика является центральным элементом орнамента одиннадцати тканей. По наблюдению Ю. Миллера, этот мотив в таком виде применялся исключительно в ткачестве [Миллер, 1965, с. 45]. Действительно, подобная манера изображения гвоздики не встречается не только в других видах прикладного искусства, но и в известных произведениях придворных художников – иллюстраторов рукописей. Вероятно, этот узор создавался специально для тканей, преимущественно бархатов. Цветок изображается в разных случаях по-разному: более крупным и 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. Как отмечалось, различия в исполнении мотива могут в какой-то степени служить датирующим фактором. Но если даже изначально образец узора был рожден в *наккашхане* (хотя прямых доказательств этого нет), у художника или *накибенда*, работавшего в тесном контакте с ткачом, в Стамбуле ли, а тем более вдали от столицы, например в Бурсе или Биледжике, была возможность с течением времени модифицировать узор, приводить его в соответствие с меняющимися вкусами.

Работавшие при дворе вышивальщики могли пользоваться теми же образцами узоров, что и ткачи. О такой возможности говорит очевидное и неоднократно отмечавшееся сходство в композиционных схемах орнаментации тканей и вышивок XVI–XVII вв. Сохранились расчеты расходов венгерского князя Габриэля Бетлена, в 1620-х гг. заказавшего в Стамбуле вышитые колчаны. В них упоминается отдельная оплата ремесленнику, рисующему узор на фоновой ткани [Tezcan, Delibaş, 1986, p. 160]. Вероятно, сложная дорогая вышивка также делалась не только непосредственно вышивальщиками, но и художником, который мог основываться на образцах, изготовленных для дворцовых тканей.

Создателям узоров для производства ковров также требовались особые навыки и знакомство с работой ковроткача. Несмотря на явное композиционное сходство оформления книжных переплетов, рождавшегося в *наккашхане*, с дизайном ушакских ковров XVI в., очевидно, что исполнение отдельных элементов, например, арабесок, цветов лотоса и крупных медальонов, подчиняется особенностям материала. К тому же оно отличается характером сочетаний, цветовым решением, а иногда орнаментальные мотивы «медальонных» ковров Ушака вовсе не находят аналогий в украшении рукописей [см., например: Aslanapa, 2005, il. 82, 83, 98]. То же касается и «дворцовых» ковров XVI–XVII вв., в узорах которых общее сходство с рисунками *наккашхане* в изысканном стиле *саз* с зубчатыми листьями и сложными цветочными розетками не затмевает присущего им своеобразие [см., например: Aslanapa, 2005, il. 110, 111]. В связи с этим заслуживающей внимания кажется гипотеза Х. Тезджан о предназначении дворцовой мастерской ковровщиков, не изготовлявших ковры (см. выше). В эпоху Мехмеда II, Баязида II, Сулеймана Кануни и Селима I *джемаат-и каличе бафан-и хасса* работала, как уже упоминалось, при османском дворе, в структуре *эл-и хиреф*. При Мехмеде III (1595–1603) только один новый ремесленник был принят на службу в эту мастерскую, а в правление следующего султана Ахмеда I (1603–1618) она и вовсе была ликвидирована, а ее место в дворцовых реестрах занимает мастерская изготовителей украшений для тюрбанов *sörğüçüyan* (*соргучджуян*).

Возможно, основной задачей мастерской при дворе как раз и была разработка узоров, специально создававшихся для коврового производства. Тогда известный указ Мурада III 1585 г. о присылке из Каира одиннадцати мастеров с некоторым количеством окрашенных шерстяных нитей, который обычно трактуется как подтверждение идеи об основании в это время мастерских в Стамбуле или Бурсе, где египетские мастера из египетских материалов создавали дворцовые ковры [Aslanapa, 2005, s. 208], можно расценивать по-другому. Не исключено, что каирские ткачи вызывались в Стамбул регулярно именно для общения с *каличе бафан-и хасса* и получения шаблонов новых узоров, а работали они по-прежнему в Каире, где после 1585 г. производство дворцовых ковров отнюдь не прекратилось [Tezcan, 1987, p. 11–13]. То есть если принять эту версию, в ковроделии, ориентированном на нужды двора, ремесленники стамбульской придворной мастерской могли играть примерно ту же роль, что и *накибенды* в ткачестве. Отчасти именно эта аналогия придает убедительности теории турецкого автора.

Как видим, имперское производство было построено таким образом, что различные ветви *эхл-и хиреф*, а также ремесленные центры типа Бурсы, Изника, Ушака и Каира были тесно связаны между собой. Эта связь, однако, не означала прямого участия художников *наккашхане* как авторов шаблонов во всех производствах. Между художественной мастерской, где оформлялись рукописи и, возможно, создавались образцы для изразцовых покрытий, и производствами разных видов ремесленной продукции стояли некие мастера-посредники. Это должны были быть специалисты, владеющие навыками, связанными с конкретным ремеслом, — *накибанды* в ткачестве, вероятно, *каличе бафан-и хасса* в ковроделии, возможно, местные художники в производстве керамической утвари. *Наккашхане* же, скорее, не поставляла готовые шаблоны всем ремесленникам, а способствовала распространению создаваемой ими дворцовой эстетики и развитию общности в орнаментации разных видов прикладного искусства.

Особенно интересной в связи с этим выглядит ситуация в народном ремесле этого периода. Так, в эпоху расцвета изникского «государственного» изразцового производства продолжала изготавливаться и простая, иногда красноглиняная посуда по старой традиционной технологии. Ф. Йенишехирлиоглу заметила, что господствовавший в украшении изникских фаянсов того времени дворцовый вкус оказал влияние и на утварь «народного уровня». Найденная при раскопках тарелка середины XVI в. сделана из красной глины и украшена в технике *сграффито*, т. е. технологически она отличается от дворцовой керамики со светлым черепком и подглазурной росписью и представляет собой образец народного искусства. В то же время изображенный на ней мотив букета гвоздик родился в XVI в. в придворной художественной мастерской *наккашхане*. Можно считать, что мастера-керамисты адаптировали дворцовые по своему происхождению элементы узоров и композиции к традиционному народному производству [Yenişehirlioğlu, 1994, s. 35–36].

В домашней вышивке по льняной ткани XVI–XVII вв. повторяются композиции и мотивы, характерные для дворцового ткачества. Так, фрагмент завесы из лондонского Музея Виктории и Альберта (рубеж XVI–XVII вв.) в своеобразной форме воспроизводит композиционную схему *шемсели* с изображениями тюльпанов и гиацинтов. Орнамент другой вышитой ткани из этого собрания, датирующейся XVI в., построен на применении той же композиции, но в несколько иной ее разновидности, также встречающейся в оформлении дорогих османских шелков [Ellis, 2001, pl. 1, 6]. Пример использования такого вида композиции в ткачестве — атласная ткань начала XVII в. из коллекции ГМВ (инв. № 1292 II). Вышитые наволочки *йастык йюзю*



Изображение тюльпана

Альбом 1726–1730 гг. (по Ayverdi 2006, p. 3a).

в XVII в. повторяют в общем виде дизайн таких же тканых бархатных изделий из Бурсы и Стамбула (ср., например: Ellis, 2001, pl. 36 и ГМВ, инв. № 1731 II). В вышивках этого времени часто встречаются знакомые по лучшим образцам ткачества мотивы, выполненные в той же манере. Это тюльпаны и розы, состоящие из трех лепестков с внутренней разработкой, гвоздики-опахала, зубчатые листья [Ellis, 2001, pl. 23, 29, 37]. Таким образом, вышивальщицы, и не только работавшие при дворе и по дворцовому заказу, но и те, чьи изделия украшали быт рядовых граждан империи, так или иначе воспроизводили сюжеты и узоры, изначально созданные в дворцовой *наккашхане*. В силу технологических причин они обладали большей, чем ткачи, свободой в выборе мотивов и способов исполнения орнамента, а удаленность от двора и ориентация на другого покупателя позволяла им менее строго следовать традиционным схемам. Очевидно, однако, что представления о красоте и соответственно спрос диктовали склонность к определенному дизайну. Характеризуя один из наиболее известных типов венгерской народной вышивки, Дж. Арсеверн отмечает, что она содержит много турецких мотивов, «заимствованных крестьянами из вышивок аристократии» [Arseven, 1939, p. 273].

XVIII–XIX вв.

Как уже отмечалось, XVIII в. стал важным, в какой-то степени переломным этапом в историческом развитии османского государства, и перемены коснулись не только политического и военного состояния турецкой державы, но и самых различных сторон жизни общества. Эволюция, происходившая в развитии художественного ремесла, в том числе таких продвинутых его отраслей, как ткачество и изготовление керамики, должна была сказаться и на положении мастеров и на степени их зависимости от придворного искусства. Обратимся к материалу XVIII–XIX вв., чтобы понять, в какой мере располагали профессиональной свободой художники, керамисты и создатели тканей, в последние два столетия существования Османской империи.

Краткий, но показательный эпизод в истории развития турецкой художественной керамики – созданное в 1719 г. и угасшее в 1730-х гг. производство во дворце Текфур-сарай в стамбульском районе Эйюп. Здесь были изготовлены изразцы для нескольких имперских построек – мечети Джезери Касым-паши, Ускюдар Каптан-паши, Хекимоглу Али-паши в Стамбуле [Öney, 2002, s. 731]. Мастера, создававшие эти изделия, явно следовали традициям классического Изника, но внесли в их оформление и новые черты: изображения пышных роз, крупных розеток, утонченных, вытянутых вверх тюльпанов. Именно такую розу, как на этих изразцах, можно видеть на рисунке придворного художника Абдуллаха Бухари 1733 г. [Atıl, 1998, il. 228] и в орнаменте корпуса шкатулки для хранения письменных принадлежностей эпохи Ахмеда III, творении художника Дервиш Хасана. Крышку же этого изделия с двух сторон украшают пейзажные рисунки, выполненные в реалистической манере и со знанием законов перспективы [Arseven, 1939, fig. 446 a,b] (прием перспективы, кстати, использовали и керамисты Текфур-сарая, воспроизводя на изразцах постройки Медины [Öney, 2002, s. 730–31]). Такие же розы изображены в широком бордюре на лаковой подставке для письма с подписью Али Ускюдари (1747/48 гг.), центр которой украшен узором в классическом стиле *caz* [Atıl, 1998, no. 213]. Вытянутые тюльпаны с изразцов Текфур-сарая на тонких изогнутых стеблях, похожие, по выражению Г. Оней, на колоски, являются вариантом изображения этого цветка, появившегося в начале XVIII в., в «эпоху тюльпанов». Возникает он именно в рисунках придворных живописцев. Сорок девять разновидностей воспроизведения такого изысканно-тонкого тюльпана приведены в рукописном альбоме, опубликованном М. У. Дерманом и датированном Экремом Айверди периодом 1726–1730 гг. [Ayverdi, 2006, p. 15, 18–65].

Интерес к Западу, характерный для эпохи Ахмеда III и его везира Ибрагим-паши, первоначально зародился при султанском дворе. Именно среди части верхушки османского общества начало возникать понимание необходимости мирных контактов с Европой и использования ее достижений. Результаты этого интереса сказались, прежде всего, в придворном искусстве – в архитектуре, заказ на которую исходил непосредственно из дворца (фонтан Ахмеда III, построенный в 1729 г., как считается, по эскизу самого султана, фонтан Берекет-заде в Галате 1733 г. и т.д.); в творчестве известного живописца Левни (ум. в 1732) и



Чаша

Кютахья, перв. пол. XVIII в.

полуфаянс, подглазурная роспись

Коллекция С. и И. Кырач (по Bilgi 2006, № 16)

других придворных художников, вносивших в свои работы европейские мотивы и технические приемы; в описанных выше изделиях дворцовых ремесленников. Неудивительно, что и в керамическом производстве эти новые черты наиболее отчетливо проявились в продукции мастерской, находящейся в непосредственной территориальной близости и, можно сказать, идеологической зависимости от дворца. В тех же произведениях отразилась и другая тенденция – попытка сохранения традиции, возвращения к особой изобразительной манере, в свое время выделившей османское искусство из «интернационального тимуридского стиля». Отсюда – воскрешение стиля *саз* эпохи Сулеймана Кануни, старание воссоздать изразцы с классическим орнаментом Изника XVI в., да и сама идея основания керамической мастерской при дворе силами изникских ремесленников. Обе отмеченные тенденции в развитии придворного ремесла начала XVIII в. исходили, как видим, «сверху» и определялись пристрастиями и отчасти реформаторскими идеями османских правящих кругов. В этом смысле зависимость производителей художественных ремесленных изделий от образов, создаваемых в придворной *наккашхане*, сохраняется.

Однако продукцией недолго просуществовавшей мастерской в Текфур-сарае не исчерпывается картина керамического производства этого времени. Как известно, начиная с XVIII в. основным его центром становится г. Кютахья, об изделиях которой говорилось выше⁴⁰. В производстве изразцов для мечетей и других имперских построек кютахийские мастерские, несмотря на некоторое изменение красок, с точки зрения сюжетов

⁴⁰ Судя по письменным документам, это, вероятно, произошло даже несколько раньше [Bilgi 2006, s.13], но материальных подтверждений существования значительного количества кютахийской керамики второй половины XVII в. нет.

и мотивов продолжают следовать старым традициям. Среди имен мастеров, обнаруженных на кютахийских панно с изображениями Каабы, фигурирует Табакзаде Изникли Мехмед [Öney, 2002, s. 730]. Возможно, что в Кютахье конца XVII – начала XVIII в. работали и выходцы из Изника – ведь в середине XVII в. в Изнике такие изразцы уже производились [см., например: Porter, 2005, p. 112, il. 102; Öney, 2002, no. 400].

Кютахийская утварь начала XVIII в. отличается от керамики предшествующей эпохи прежде всего типологически – если основной массив сохранившейся изникской посуды составляют тарелки, блюда, кружки *ханап* цилиндрической формы, большие чаши на высоких поддонах и кувшины, то утварь Кютахьи обнаруживает разнообразие «малых форм». Среди них – чаши, небольшие кофейники и кофейные чашки, чайники, ароматники-*гюлябданы*, фаянсовые фляги, кувшины, бутылки и т.д. Орнамент этих изделий характеризует яркость красочных сочетаний – зеленого и желтого с голубым, красного с зеленым – и свободное исполнение мелкого рисунка, почти небрежно обведенного тонким черным контуром [см., например: Bilgi, 2006, pos. 1–39]. Другая разновидность характерного кютахийского узора – цветочный и геометрический орнаменты в бело-голубой гамме, с росписью кобальтом. Этой серии также присущ мелкий грубоватый рисунок, изредка встречаются стилизованные зооморфные изображения – рыбки, выполненная несколькими штрихами птица [Гусач, 1998, рис. 1.3, 2.4]. Речь, конечно, не идет о копировании узоров, созданных дворцовыми художниками. Маленькие цветки, штриховой и точечный рисунок, активный желтый цвет – все это разительным образом отличается от создаваемых в этот период при дворе орнаментов, сочетающих османскую классику и новые европейские элементы.

Однако в то же время кютахийский материал этого периода не свидетельствует ни о полном разрыве с придворной османской традицией, ни о полной независимости от дворцовых пристрастий. С одной стороны, в орнаменте наряду с новыми сохраняются мотивы, свойственные искусству XVI–XVII вв., – медальон *шемсе* [см., например: Bilgi, 2006, pos. 12, 16], тюльпаны [там же, pos. 10, 13, 36, 61], стилизованные «шишки» [ср. Bilgi, 2006, pos. 13, 17, 37 и ткань из собрания ГМВ, инв. № 1568 II]. Встречаются привычные приемы построения композиции – сетка из заостренных овалов, цветы на изгибающемся стебле [Bilgi, 2006, no. 15, 17–19]. С другой стороны, появление чашечек с блюдцами, ваз, сливочников свидетельствует о влиянии западного прикладного искусства, как и присутствующие на некоторых предметах знаки, вероятно, имитирующие европейские клейма, в том числе изображение скрещенных мечей – клеймо мейсенского фарфора [Öney, 2002, s. 733; Миллер, 1972, с. 167–168]. Можно сказать, следовательно, что интерес ко всему европейскому, спровоцированный началом поворота правящей верхушки в сторону Запада, отразился и в продукции нестоличного керамического центра. Конечно, очевидно, что в XVIII в. города Османской империи не существовали в изоляции – несмотря на сравнительно медленное развитие внешнеэкономических связей и ограниченность экспорта европейских промышленных товаров, западные изделия поступали на турецкий рынок. В частности, известно, что в Саксонии османскими купцами производились закупки мейсенского фарфора. Так, некий Манас Атанас в 1732 г. привез оттуда несколько тысяч кофейных чашечек [Миллер, 1972, с. 163]. Существовал и спрос на необычную кютахийскую керамику в Европе [Bilgi, 2006, s. 15], что побуждало мастеров Кютахьи соответствовать вкусу западных покупателей, и «посредничество» дворца в данном случае не было обязательным. Однако само оживление обмена художественно выполненными предметами было связано с проявляемым османской элитой интересом к западному образу жизни. К тому же в основном ремесленное производство Османской империи было ориентировано на внутренний спрос, а он в большой мере определялся придворными вкусами, которым подражала и провинциальная знать.

Итак, в развитии османского керамического художественного производства «после Изника» выделяются два этапа: первая половина XVIII в., когда его основные особенности определяют политика и пристрастия двора и сохраняется достаточно тесная, хоть и косвенная связь придворного и провинциального искусства; и конец XVIII – конец XIX в., когда при сохранении определенных традиций, в том числе рожденных в придворных мастерских, подобная тесная связь практически теряется.



Фрагмент ткани. XVIII в.
шелк, хлопок, золотная нить
ГМБ, инв. № 1809 II

В керамических изделиях первого периода отчетливо проявляется тенденция, исходящая «сверху» и связанная отчасти с реформаторскими идеями появившихся в правящей среде «западников» – попытка сочетать, с одной стороны, достижения классического времени и, с другой – влияние преуспевающей Европы. Изделия второго периода свидетельствуют о том, что появляется новый основной покупатель художественной продукции – местный, в основном провинциальный житель, склонный следовать сложившимся потребительским привычкам. В результате в сложном синтезе различных традиций, характеризующих комплекс османских вещей, начинают преобладать элементы народной культуры. Не только в развитии керамического производства в XVIII–XIX вв., но и в самом оформлении продукции керамических мастерских нашли отражение особенности ситуации, сложившейся в этот период в империи: в частности, ослабление центральной власти и снижение спроса на предметы роскоши, ускорение развития товарно-денежных отношений и необходимость ориентации ремесленников на массового местного потребителя.

В украшении текстиля в целом прослеживаются те же тенденции, что и в керамическом производстве. Конечно, в любые времена сохраняются все особенности, присущие процессу создания узора для ткани, в частности, то обстоятельство, что композиции и мотивы должны были быть определены полностью до момента начала изготовления ткани на станке, после которого импровизация исключена. Стабильность оформления, которую демонстрируют бурсские бархаты в течение всего XVII в., небезосновательно объясняют постоянством спроса на вещи этого плана на российском рынке [Atasoy, Denny etc., 2001, p. 239]. Тем не менее ткани XVIII в. отличаются от продукции предыдущего периода не только по технологии, но и по дизайну. Было ли это связано с изменениями в дворцовой *наккашхане* или с уменьшением зависимости от нее? Помимо отмеченных ранее (см. главу II) и проявившихся еще в XVII в. изменений в исполнении традиционных композиций обращает на себя внимание появление новых мотивов. Их демонстрирует, в частности, образец XVIII в. из собрания ГМБ (инв. № 1809 II). Два листа с зубчатыми краями, образующие медальон, переходят в нижней части в сложную декоративную форму, напоминающую узоры европейского барокко. Ее окружают тонкие ветки, усыпанные мелкими листьями, и венчает цветок, повторяющий очертания французской лилии. Один из появившихся в оформлении тканей в первой половине XVIII в. узоров, свидетельствующих о возросшем западном влиянии, – мотив цветка на коротком изогнутом стебле [Gürsu, 1988, nos. 176, 178; ГМБ, инв. № 616 II]. Н. Гюрсу отмечает проникновение в турецкое текстильное искусство европейского рисунка, представляющего собой стилизованную вазу [Gürsu, 1988, nos. 184, 185]. Существует множество примеров усиливающегося влияния Запада и в других видах художественного ремесла: в росписи по дереву, украшении оружия изображениями труб, колосьев, знамен, рогов изобилия и раковин [Barişta, 1998, s. 47, no. 81; Миллер, 1958, с. 174; Аствацатурян, 2002, с. 142]. Проявления воздействия западного искусства на османское ремесло в XVIII–XIX вв. неоднократно отмечались исследователями и не требуют подробного рассмотрения. Не случайно художественный стиль, характеризующий изделия этого периода, получил название «османского (или турецкого) рококо». В то же время в дизайне текстиля продолжают использовать классические композиционные схемы. Так, например, бархатную ткань XIX в. из собрания Государственного Эрмитажа украшает раппортный узор с изображением традиционно выполненной гвоздики-«опахала» в сетке из остроконечных овалов *шемсели*. Узор стал мельче, украшение сетки упрощено, но общая схема, в XVI–XVII вв., выполненная, возможно, неким художником-*наккашем* в сотрудничестве с художником-специалистом по оформлению тканей, сохранена, как и отдельные орнаментальные мотивы. Продолжают создаваться бархатные наволочки *йастык йюзю* с арочным бордюром с двух сторон, а в тканях новых типов – *селимие* и *севаи* – воспроизводятся гирлянды мелких цветов и распустившихся роз европейского типа, помещенные в классическую композицию *долашмалы* [Gürsu, 1988, nos. 188–190, 199].

Еще задолго до рассматриваемого периода, в первой половине XVI в., при дворе султана Сулеймана Кануни были основаны мастерские тканей *кемха*, ранее производившихся в Бурсе. Создание столичных мастерских связывают с именем *садразама* Рустем-паши и его стремлением противостоять возросшему при его предшественнике Ибрагим-паше импорту итальянских шелков [Necipoğlu, 1990, p. 155; Atasoy, Denny



Ковер с сефевидскими мотивами. Кон. XIX в.
шелк, хлопок, ворсовое ткачество
ГМВ, инв. № 4294 II

etc., 2001, p. 171]. В XVIII в. благодаря популярности европейского текстиля также производились широкие закупки итальянской и французской продукции. Основание в 1758 г. ткацких мастерских в Ускюдаре было, как и два века назад, отчасти связано с этими явлениями. Особенности стиля «турецкое рококо» в орнаментике тканей отражали одновременно как обращение правящих кругов к опыту и вкусу Запада, так и их ностальгию по славному прошлому и желание продемонстрировать верность традиции.

Следует сказать о том, что созданные в XVIII–XIX вв. известные ткацкие мастерские (в Ускюдаре, Хереке) существовали во многом для удовлетворения спроса двора. Во всяком случае, до последней четверти XIX в. в Хереке выпускались ткани и ковры специально по дворцовому заказу⁴¹. В архивах Топкапы хранится список обивочных тканей этой мастерской, произведенных для дворцов Адиль-султан и Чираган [Gürsu, 1988, p. 158]. Вероятно, мы можем говорить об их прямой зависимости если не от образцов, выполненных придворными художниками (свидетельств о существовании таких шаблонов нет), то от требований и вкуса определенного заказчика. Отвечая на эти запросы, ковровщики, работавшие в Хереке, обращались к столь популярным при османском дворе в эпоху Селима I и Сулеймана Кануни мотивам, среди которых *руми*, *хатаи*, китайские облака, стихотворные надписи на персидском языке, медальоны ушакского типа [Aslanapa, 2005, ges. 79, 82; см. также ГМВ, инв. №№ 4294 II, 8511 II, 8401 II]. Орнамент ковра производства Хереке или Кумкапы (ГМВ, инв. № 4294 II) помимо *руми*, китайских облаков, трилистника и фестончатого медальона включает изображения птиц, драконов, звериного гона. В картушах по периметру ковра имеются персидские надписи:

— *ای نزل عبر حال بما ست قالیچه عرش فرش انیست ای نزل جا عدل یماست*

«О благоденствие, место правосудия – лишь одно. Это ковер небес, а не земля»;

— *فراش عموم حسبی قان جالس ست رو تاب رگا و نهغ حال نقرهست*

«Всякий ковер достоин сидящего на нем. Поверхность от крутки (как лицо от страданий) в прожилках, а истинный облик – чистое серебро».

(Перевод Г. В. Ласиковой).

Стремление возродить искусство классической эпохи вызвало моду на копирование персидских ковров сефевидского времени или отдельных элементов их орнаментации. При этом ковер соткан турецким узором «гёрдес», несмотря на то что он меньше приспособлен для выполнения свойственных иранской орнаментике сложных, криволинейных узоров, чем асимметричный персидский узел «сенне». Оформление молитвенных ковров из коллекции ГМВ, также предположительно произведенных в Хереке или, во всяком случае, в городских, может быть, столичных мастерских (инв. №№ 8511 II, 8401 II), не отличается столь явным иранским влиянием, однако фестончатые арки, пышные цветочные узоры, включающие розы и гвоздики, со всей несомненностью отсылают к эпохе классического османского стиля. Крупные листья и кипарисы с внутренней разработкой цветочным орнаментом также напоминают об особенностях художественной манеры XVI–XVII вв.

В мастерских и на фабриках, созданных по воле правящих кругов и отражающих их вкусы, изготавливались вещи в «западном» и «классическом», а также в смешанном, эклектичном стилях. Как уже говорилось, параллельно этой линии развития на протяжении веков продолжали существовать традиционные формы народного искусства ковроткачества. В последние столетия существования Османской империи изделия именно этого плана доминируют в количественном отношении. Но и в традиционном производстве отчасти ощутимо воздействие дворцовых идей. В научной литературе отмечалось, что *седжаде* Гёрдеса в наибольшей степени испытали влияние дворцовых османских ковров [Aslanapa, 2005, s. 249] и что, хотя дворцовые ковры не встречаются после XVII в., похожие на них экземпляры с трансформированными отчасти растительными мотивами продолжают создаваться в Западной Анатолии [Ölçer, 2002, s. 822]. Это

⁴¹ Ковры конца XIX в. производства Хереке и сегодня украшают залы дворца-музея Долмабахче в Стамбуле.



Покрывало на поднос

Перв. пол. XIX в.

шелк, хлопок, металлическая нить, ручная вышивка

ГМБ, инв. № 6343 II

заметно в цветочном орнаменте молитвенных «гёрдесов» XVII–XVIII вв. из собрания Музея турецкого и исламского искусства в Стамбуле с их несколько видоизмененными китайскими облаками, гвоздиками, цветущими ветками и многолепестковыми розетками [Aslanapa, 2005, lev. 132, 134, 135]. Однако и в более позднем производстве центров народного ковроткачества встречаются элементы и отдельные мотивы, некогда получившие распространение благодаря развитию османского придворного стиля. Можно согласиться с исследователями молитвенных ковров в собрании ГМБ, которые замечают, что орнаментальные композиции распространялись из городов в провинцию, «где они претерпевали определенные изменения, обуслов-



Фрагмент ткани

Перв. пол. XIX в.

шелк, шерсть, ручная вышивка

ГМВ, инв. № 342 II

ленные своеобразием техники тканья и традиционными художественными вкусами народных мастериц» [Кинаева, Некрасова, 1998, с. 430]. Так, композиция *килима* из повторяющихся рядов гвоздик напоминает оформление палаток в османском стиле [Asar, 1982, s. 32]. А. Боралеви, сравнивая «трансильванские» ковры XVII–XVIII вв. и бурские шелковые наволочки на подушки (*йастык*) XVI в., приводит убедительные доказательства близости их дизайна. «В конце XVIII – XIX вв., – пишет он, – эти деревенские ковры сами стали моделями для более поздней ковровой продукции, узор которых кажется скопированным с ковров из трансильванских коллекций» [Boralevi, 2007, p. 107, 111]. Отдельные мотивы придворного искусства также включаются в орнамент традиционных ковров – узор из строенных кружков, приобретших несколько геометризованную форму, заполняет надарочное пространство в седжаде типа «кула» XIX в. из собрания Государственного Эрмитажа (ГЭ, инв. № VT 1075).

Что касается европейских элементов, довольно быстро завоевавших популярность во многих видах прикладного искусства XVIII–XIX вв., то и ковроткачество не осталось полностью в стороне от этих общих тенденций. В орнаменте некоторых ковров из Кулы михрабную нишу заполняют маленькие домики и деревья [Aslanapa, 2005, s. 256]. Цветочный узор в центральной части молитвенного ковра сер. XIX в. из собрания музея Кракова демонстрирует явное западное влияние [Tkanina turecka, 1983, nr. kat. 14]. Однако, как кажется, в этом производстве подобные черты стали проявляться позже и распространились значительно менее широко, чем в некоторых других видах ремесленных изделий. Наряду с мусульманскими темами райского сада и пространства мечети в провинциальных анатолийских коврах преобладает привычная орнаментика, состоящая из схематичных геометризованных изображений. Эти образы – древо жизни, мифологические существа, бараньи рога, звезды – сохраняют символическое значение, понятное производителям и потребителям в силу общих, передающихся из поколения в поколение обычаев. Местная специфика, связанная с многовековыми тюркскими кочевническими традициями, оказалась в данном случае сильнее привнесенной моды.

Важным в этом контексте представляется обращение к такой разновидности художественного текстиля XVIII–XIX вв., как вышивка. Вышитые изделия традиционно занимали значительное место в быту всех слоев населения империи и соответственно производились как в дворцовых мастерских, так и в домашних



Фрагмент ткани с вышивкой и аппликацией

Кон. XVIII – начало XIX в.

шелк, хлопок, шерсть, металлическая нить

ГМБ, инв. № 1672 II

условиях. Собрание ГМВ включает 25 фрагментов и целых тканей с вышивками, датирующихся XVIII в. и в основном XIX в. Среди них есть дорогие, нарядные изделия, украшенные золотой нитью по бархату, но большая часть коллекции представляет собой продукцию домашнего ремесла. Анализ всех этих вышивок показывает, что не только технически, но и стилистически они заметно отличаются от ранних образцов. Как и в ткачестве, в их орнамент включаются прежде не использовавшиеся мотивы. Так, обращают на себя внимание европейские элементы в узорах, украшающих круглое вышитое покрывало на подносе *ситиль пушедеси* (ГМВ, инв. № 6343 II). От центральной розетки отходят золотые кисти, имитирующие бахрому на занавесах. Расположенные по краю клейма с вычурным барочным обрамлением перемежают изображения бантов, также завершающихся кистями. Западное влияние чувствуется и в орнаментации чепрака (ГМВ, инв. № 145 II), и фрагмента вышивки с натуралистично выполненными листьями (ГМВ, инв. № 1672 II). Иногда традиционные мотивы приобретают новый облик, как, например, тюльпаны в орнаменте еще одного чепрака из коллекции ГМВ (инв. № 6679 II). Заметно, что в течение XVIII–XIX вв., в частности под влиянием западного искусства, претерпевает изменения и цветовое решение. В XVII–XVIII вв. вышивальщики 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 в. цветов становится больше за счет использования оттенков каждого цвета [Krody, 2000, p. 52]. Это изменение можно проиллюстрировать сравнением фрагментов изделий из коллекции ГМВ (инв. №№ 784 II и 651 II). Некоторые вышивки демонстрируют характерный для XVIII–XIX вв. переход к пастельным тонам (например, ГМВ инв. №№ 1672 II, № 342 II). Французский путешественник П. Леконт заметил в конце XIX в., 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» [Lecomte, 1902, p. 102].

Отмеченные особенности демонстрируют и вышивки других, весьма представительных музейных собраний. Так, возникший в ткачестве в начале XVIII в. мотив букета в вазе присутствует и в вышивках этого и более позднего периодов из коллекций лондонского Музея Виктории и Альберта и Текстильного музея в Вашингтоне [см., например: Ellis, 2005, pl. 86, 103; Krody, 2000, nos. 33, 51]. В этих собраниях, а также в стамбульских Музее дворца Топкапы и Музее Садберк-ханым, в Музее Тарека Раджаба в Кувейте и других сохранились вышитые салфетки *йаглык* и полотенца XIX в. с орнаментом, включающим изображения домов, павильонов, мечетей, кораблей, деревьев. Иногда орнаментированные края этих изделий представляют собой целые пейзажи, как, например, на банном полотенце из коллекции Музея Виктории и Альберта – с архитектурными постройками, растениями, рекой с мостами и плывущими по ней лодками [Ellis, 2005, pl. 98]. Х. Тезджан и С. Делибаш справедливо расценивают появление мотивов и композиций такого рода как показатель возрастающего европейского влияния и «интереса к западной перспективной ландшафтной живописи» [Tezcan, Delibaş, 1986, p. 166]. Воспроизведение зданий, часто окруженных деревьями, можно наблюдать и в оформлении изделий из металла XVIII–XIX вв. – картуши с изображениями мечети, крепости, домов и деревьев, выполненными в технике чеканки, украшают шкатулку из собрания ГМВ (инв. № 241 II). Изображения того же типа присутствуют на медных курильницах коллекции Государственного Эрмитажа (ГЭ, инв. №№ Т-420, Т-421) и на патронташе из лондонского Музея (Института) Сикорского [Wojna i Pokój, 2000, n. 260].

Обращение к типам узоров, приобретшим популярность при дворе, характерно не только для городской вышивки, использовавшейся в домах знати, но и для изделий народного искусства. Так, в украшении льняных полотенец и салфеток XVIII–XIX вв. присутствует мотив блюда, наполненного плодами. В частности, его можно видеть в несколько модифицированном варианте на полотенце из Музея Виктории и Альберта, а также на переднике, происходящем из армянской Урфы [Ellis, 2005, pl. 134; Патрик, 1985, № 75]. Интересно, что этот узор в самых разнообразных формах появляется в XVIII в. в образцах настенной живописи и росписях по дереву из дворца Топкапы [Вағси, 2002, nos. 424–426]. Трудно предположить, что вышивальщицы



Шкатулка. XIX в.

медный сплав, чеканка, полудрагоценные камни
ГМБ, инв. № 241 II

находившейся на окраине империи Урфы имели связь с дворцовыми художественными мастерскими, однако мотивы, вошедшие в моду при дворе, получали широкое распространение. Не исчезают в вышивках, в том числе провинциальных, и некоторые виды орнамента XVI–XVII вв. Например, мотив из трех расположенных пирамидой кружков, гвоздик-«опахал» [Barışta, 1999, n. 80; см. также выше об «армянской» вышивке], то есть османская дворцовая традиция во всех ее проявлениях сохраняет значение в разных видах ремесла.

В начале XVIII в. обращение правящих кругов к западным ценностям сочетается с новой волной повышения интереса к собственно турецкой культуре. Особенно это проявилось в литературе – в поэзии Ахмеда Недима и Хюсейна Сейида Вехби, в стремлении переводить произведения арабских и персидских авторов на турецкий язык [Витол, 1987, с. 63–64]. Развитию этих двух тенденций – к «вестернизации» и «тюркизации» – отчасти способствовала деятельность великого везира Ахмеда III Дамада Ибрагим-паши и его окружения, определявшая османскую политику и образ жизни при султанском дворе в «эпоху тюльпанов». Как и некогда при Рустем-паше (XVI в.), переход к новому варианту художественного стиля был связан со вкусами дворца и с людьми, осуществлявшими политику государства и во многом формировавшими эстетические запросы придворной элиты. Этот импульс, данный османскому искусству в первой трети XVIII в., получил развитие в дальнейшем, когда приобщение к западным достижениям стало осознаться как необходимость более широкими кругами общества, а увеличение числа потребителей художественно оформленной ремесленной продукции и изменение их состава придало этому искусству менее элитарный характер.

Итак, рассмотрение художественной керамики и текстиля XVI–XIX вв. приводит к выводу о том, что влияние *наккашхане* на оформление данной продукции на протяжении всего этого периода было достаточно сильным и непосредственным в дворцовых мастерских и слабее ощущалось даже в производствах, связанных с дворцовым заказом. Мастера-*накибенды* в Бурсе и керамисты Изника демонстрировали определенную творческую свободу, внося в придворные схемы различные вариации и местные элементы. В силу технологических особенностей влияние двора сильнее проявилось в текстильном производстве и в несколько меньшей степени коснулось керамического, будучи в основном ограничено изготовлением изразцов в период бурного имперского строительства. При этом косвенное воздействие придворной художественной мастерской не только было существенным, но и распространилось достаточно широко, в том числе в область народного прикладного искусства. Это влияние проявлялось и тогда, когда придворные мастерские *эхл-и хиреф* практически перестали существовать. Несмотря на то что в Османской империи соседствовали два мира, придворное искусство и народное, граница между ними вовсе не была непроницаемой. Народное ремесло не существовало изолированно от общего пути развития художественного производства, частично впитывая модные тенденции, задаваемые дворцовым вкусом.

Художественное ремесло и синтез культурных традиций

В предыдущем разделе был сознательно сделан акцент на исследовании определенных центров и видов производства, конкретных типов текстильной и керамической продукции, на примере которых, как кажется, наиболее наглядно проявляются основные особенности развития османского художественного ремесла. Тем не менее автор отдает себе отчет в том, что рассмотрение только этого сегмента в общем объеме прикладного искусства означало бы несомненное упрощение общей картины. Так, в частности, керамический материал из Кютахьи, принадлежащий второй половине XVIII–XIX вв., а также продукция того же времени из Чанаккале и Стамбула дают представление о других сторонах развития керамического производства этого времени.

Для производства Кютахьи XVIII–XIX вв., даже в большей степени, чем для поздней изникской керамики, характерно распространение христианских сюжетов. В музеях мира и иерусалимских церквях сохранились изразцовые плитки, подвески в форме страусиных яиц, а также тарелки и кувшины с изображениями крестов, херувимов, святых и отцов церкви [Porter, 2005, ill. 103–105; Bilgi, 2006, nos. 51–53, 60; Öney, 2002, no. 402]. Часто эти изображения сопровождают армянские надписи, что естественно, учитывая широко известное наблюдение Эвлии Челеби о работающей в Кютахье общине керамистов-немусульман (см. выше). Есть свидетельства лишь о единственном большом заказе на изразцы, посланном из Стамбула в Кютахью, – 9500 плиток для ремонта дворца дочери Ахмеда III Фатмы-султан в 1710 г. [Bilgi, 2006, s. 14, Öney, 2002, s. 729], поэтому неудивительно, что мастера искали других потребителей своей продукции. Вероятно, Кютахье, чье производство не определялось в течение нескольких десятилетий дворцовыми заказами, сделать это было легче, чем Изнику. Изменение тематики росписи сопровождалось и изменениями в характере ее исполнения. Два схожих по иконографии изображения Богоматери на керамических плитках из разных собраний датируются XVIII–XIX вв. [Porter, 2005, ill. 106; Bilgi, 2006, no. 181]. Обращают на себя внимание новые краски – помимо густого кобальта и бирюзового *тюркуаз* появляются марганцево-фиолетовый и ярко-желтый цвета. Несмотря на канонический сюжет и позы персонажей, рисунок выполнен в свободной манере, черты лиц Богоматери и младенца, сидящего на ее колене, переданы несколькими плавными движениями кисти, складки на одежде создают черные контурные линии. Эта манера напоминает описанные ранее фигуративные изображения на изникских тарелках XVII в., однако изделия Изника – по тонкости рисунка, способу передачи элементов одежды и черт лица – близки миниатюрной живописи того же и более раннего периода, в то время как сюжетная керамика Кютахьи тяготеет, скорее, к народному искусству.

Особую группу керамики Кютахьи составляет серия фаянсовых изделий – в основном тарелок, а также кувшинов и флагов – второй половины XVIII в. с изображениями людей и птиц. Самый распространенный



Фрагмент ткани с вышивкой

Урфа, кон. XIX в. (?) (по: Патрик 1985, № 75)

сюжет – женская фигура с цветком в руке. Она изображается в распашном кафтане, платье (*энтари*), нижней белой рубашке (*гёмлек*) под горло, полосатых шальварах, красных или желтых туфлях без каблука. На женщине высокий, чуть заломленный влево головной убор в косую полоску, украшенный красным цветком. Длинные волосы, переданные тонкими черточками, свободно падают на одно или на оба плеча. С двух сторон рисунок всегда обрамлен цветущей веткой. Манера исполнения близка к примитиву, детскому рисунку: черты лица написаны схематично, небрежно, иногда художник ограничивается только намеком на глаза и брови, опуская рот и нос [Bilgi, 2006, nos. 101, 121]. Как видим, перед нами сложившаяся композиционная схема, изображение достаточно сильно стилизовано, но при этом картинка весьма реалистична: подробно передана многослойная одежда, иногда – туфли-*набуч* без задников [Bilgi, 2006, nos. 112, 116]. Пояс, как правило, снабжен декоративной металлической пряжкой, в ряде случаев видно, что она двойная – распространенный на всей территории Османской империи тип из двух миндалевидных или круглых частей [см., например: Bilgi, 2006, nos. 86, 102, 112; подобные пояса см.: Apak Gündüz, Eray, 1997, şek. 91; Kuşoğlu, 1994, s. 56–57]. Как и было принято, пояс изображается слегка приспущенным на бедра. Х. Бильги отмечает, что узор, украшающий некоторые шальвары и *энтари*, напоминает популярный в местной кютахийской одежде мотив *айналы пуллу* («с зеркальными бляшками») [Bilgi, 2006, nos. 97–99]. Головные уборы на рисках схожи



Фляга

Кютахья, втор. пол. XVIII в.

полуфаянс, подглазурная роспись

Коллекция С. и И. Кырач (по: *Bilgi 2006, № 117*)

по форме с повязанным высоким конусом платком на женщине из Чанаккале с фотографии 1873 г., представленной в экспозиции этнографического музея в Анталье [Soustiel, 2000, s. 174]. Некоторые из персонажей курят длинные трубки-чубуки, иногда стилизованные, оформленные гирляндами цветов, но узнаваемые [Bilgi, 2006, nos. 112–114]. Мужские фигуры изображены с атрибутами своего ремесла или верхом [Bilgi, 2006, nos. 121, 122, 124].

На нескольких тарелках второй половины XVIII в. появляются парные, обращенные друг к другу изображения птиц. Между ними помещается или стилизованное дерево, или вертикально расположенная цветущая ветка [Bilgi, 2006, nos. 135, 134, 136]. Вероятно, это вариант изображения Мирового дерева – невер-



Тарелка

Кютахья, втор. пол. XVIII в.

полуфаянс, подглазурная роспись

Коллекция С. и И. Кырач (по: Bilgi 2006, № 104)

бальное отражение одной из универсальных, распространенных почти повсеместно мифологем. Птицы, располагающиеся на ветвях, в кроне дерева, символизируют верхний, небесный мир в модели пространства. Реликты этих представлений до сих пор сохраняются в народной культуре. По наблюдению И. В. Стеблевой, текстовую реализацию мифологем Мирового дерева и его вариантов – Древа жизни и Древа познания – у турок представляют собой эпизоды народных волшебных сказок. Образ дерева обычно играет важную роль в сказке – благодаря дереву герою удастся спастись, или совершить подвиг, или найти невесту [Стеблева, 2002, с. 53–55]. Интересно, что в тех случаях, когда в сказке называется конкретное дерево, речь часто идет о тополе. Между тем в соответствии с верованиями древних тюрков тополь с золотыми ветвями растет в

центре земли и связан с небесной сферой. Предание о посадке дервишем тополя у ворот дворца османского бея было записано в хронике Ашикпашизаде в конце XV в., и, видимо, значение этого ритуала было вполне понятно современникам хрониста [Петросян, 1992, с. 39–40]. Мотив, символизирующий Древо жизни (*хай-ат агадж*), и поныне присутствует в украшении традиционных анатолийских ковров [Turkish Handwoven Carpets, 1995].

Эта группа изделий, таким образом, как по характеру исполнения, так и по разнообразию тем стоит ближе к народной культуре. Если искусство классического Изника, тесно связанного с *наккашхане* через заказы и образцы изразцовых покрытий, при всем разнообразии вариантов строго сохраняло основной цветочный декоративный репертуар, то керамика Кютахьи отражала окружающую повседневность и живущие в народном сознании мифологические мотивы. Это искусство другого уровня, с определенными региональными особенностями и сильной иноконфессиональной составляющей, адресованное другой аудитории. Тем не менее оно демонстрирует и преемственность, представляя собой в каком-то смысле продолжение некоторых линий развития поздней изникской керамики с ее реалистической манерой (например, тарелка с изображением янычара и пленника) и религиозной тематикой. Связь же с современными запросами двора, даже косвенная, как в предыдущий период, кажется практически утерянной.

Не прослеживается подобная связь и в изделиях XVIII–XIX вв. из Чанаккале. Керамическая утварь этого центра, как и описанная выше группа кютахийских вещей, не была, вероятно, предназначена для взыскательного столичного потребителя. Керамика Чанаккале XVIII – середины XIX в. – это в основном неглубокие тарелки диаметром около 22–30 см, выполненные из красного (иногда бежевого) теста и покрытые полихромной росписью под прозрачной глазурью. Нельзя сказать, что на их оформление не оказали никакого влияния общие для османского искусства тенденции этого времени. Среди используемых декоративных элементов повторяются характерные изображения мечетей и павильонов, ваз с цветами и парусных судов [Pasinli, 1992, р. 123, 125, 127]. Однако выполнены эти мотивы в манере, отнюдь не напоминающей те же изображения в дворцовом искусстве. Если в росписях комнат Топкапы в подробно выписанных вычурных вазах стоят распустившиеся розы, чьи лепестки переданы реалистично, с оттенками цвета, то, например, на тарелке производства Чанаккале из собрания Чинили кёшк в Стамбуле букет, стоящий в вазе формы канфара, выполнен тонкими, почти монохромными линиями. Цветы изображены условно и состоят из трилистников и треугольников, а силуэт птицы над цветком, переданный легким мазком кисти, скорее угадывается [Pasinli, 1992, р. 125]. Наивный стиль изображений сохраняется в керамике Чанаккале на протяжении всего XIX в. Характерна в этом смысле передача образов животных – рыб, птиц. На тарелке второй половины XIX в. помещено изображение жирафа, привязанного за шею к дереву: нарисованное одной линией каплеобразное туловище, ногипалочки и нанесенные беспорядочными мазками пятна на шкуре. И по сюжету, и по способу исполнения очевидно, что оформление этой керамики создавалось для другого потребителя и по другим законам, чем изделия не только стамбульской *эхл-и хиреф*, но и Изника.

Интересную группу продукции Чанаккале составляют кувшины второй половины XIX в. По красному черепку с вкраплениями и цветной – обычно зеленой, коричневой или желтой – глазури они напоминают бытовую тарную неорнаментированную керамику, в массовых количествах обнаруживаемую археологами как в самой Турции, так и на территории Южной России и Крыма. Однако изделия из Чанаккале имеют оригинальную и порой даже избыточную орнаментацию. Среди особенностей их украшения – налепы-розетки, надглазурная роспись золочением, а также крышки в виде голов животных, ручки-хвосты, крылья на тулове. Все грубоватое и свободное по исполнению оформление свидетельствует о том, что корни этого искусства следует искать в народной культуре. Здесь ощущаются «реальность фантастического и материальная чувственность» [Гамзатова, 2002, с. 35], свойственные архаическому и народному искусству. Одну из разновидностей украшения кувшинов этого типа демонстрирует сосуд конца XIX в. из собрания стамбульского Чинили кёшк – его удлиненное горло завершает крышка



Тарелка

Чанаккале, втор. пол. XIX в.

красная глина, ангоб, подглазурная роспись

(по: Pasinli 1992, p. 125)

цилиндрической формы, разделенная на 12 сегментов (по числу имамов) и напоминающая по форме шапку члена суфийского ордена *бекташи* [Pasinli, 1992, p. 130].

Ту же форму имеют чашечки конца XVIII–XIX вв. стамбульского производства из турецких коллекций и из собрания Лувра [Kuşoğlu, 1994, s. 147; Лувр, инв. №№ МАО 939, 940]. Эти лощеные изделия из красной трубочной глины *люле* с тисненым и золоченым узором и серебряной инкрустацией производились в мастерских Топхане. Кроме чашек разной формы здесь делали наборы для письма, молочники, сахарницы, и прежде всего трубки для курения, давшие название этому производству (*люледжилек*). На одной из чашечек этого типа из собрания ГМВ рельефом по золотому фону выполнена

надпись: استانبولده *طوبخانه ده *لوله چی *ابراهيم *Istanbul'da*Tophane'de. Lüleci Ibrahim* – «В Стамбуле. В Топхане. Люледжи [гончар] Ибрагим»⁴² (инв. № 1008 II). В ГМВ хранятся также подсвечник, чаша с крышкой, пепельница (?), шкатулка в виде книги, происходящие из этого центра. Стамбульская продукция заметно отличается от грубоватых изделий Чанаккале – и тонким черепком из хорошо отмученной глины, и более изысканной орнаментацией, состоящей из цветков роз (ГМВ, инв. № 1013 II), картушей сложной формы, бордюров в виде витой тесьмы, изящных веточек, изображений *тугры* [ГМВ, инв. №№ 1007 II, 1008 II, 1010 II; Kuşoglu, 1994, s. 145]. Часть именно этих предметов из собрания ГМВ была представлена на выставке в Вене.

Несмотря на такую разницу, тема почитаемых в шиитской традиции двенадцати имамов появляется и в керамике Стамбула, и в изделиях Чанаккале. Широко известно сохранявшееся в течение веков сильное влияние дервишеских сект в османском обществе, особенно в ремесленнической среде, тесно связанной с идеями и традициями братства *ахи*. Однако подобные символы никогда не возникают в производстве «классического» османского периода, а становятся элементом декора именно в позднее время.

Мы видим, таким образом, что в ремесленной художественной промышленности, за исключением *эхл-и хиреф*, существовали, иногда в рамках одного центра, разные «уровни зависимости» от дворца и производилась продукция, рассчитанная на разного потребителя. Так, вероятно, обстояло дело и в Изнике, и в Кютахье. Справедливым кажется замечание Г. Неджипоглу, что изделия таких центров, как Бурса и Изник, демонстрировали синтез форм, изобретенных при османском дворе, с народными мотивами [Necipoğlu, 1990, p. 140]. С усилением центробежных тенденций, ослаблением центральной власти и как следствие определенной децентрализацией производства в последний период существования Османской империи было связано снижение внимания государства к искусству. Количество дворцовых заказов уменьшилось, контроль (и раньше, как было показано, не тотальный) ослаб, новоявленная местная знать не обладала изысканным вкусом воспитанной при дворе османской верхушки прошлого. В это время элементы народной культуры во всех ее проявлениях становятся особенно заметны и значимы в художественном ремесле. В большей степени это проявилось в керамическом производстве, а не в изготовлении тканей – возможно, за счет известного консерватизма искусства ткачества. Керамическое ремесло XVI – первой половины XVII в., как правило, анонимно в самом полном смысле этого слова, тогда как керамика XVIII–XIX вв. в силу особенности изображений порой раскрывает этноконфессиональную принадлежность мастеров и их заказчиков, характер окружения и даже некоторые черты их мировоззрения.

Впрочем, эта информативность, позволяющая увидеть как отмечавшуюся выше косвенную связь дворцового искусства со всем массивом художественного ремесла империи, так и другие истоки этого ремесла, прослеживается не только в оформлении керамики. Рассмотрим в связи с этим один изобразительный мотив, появившийся в османском прикладном искусстве в самый ранний период его существования. Речь пойдет об образе дракона, вернее, о его воплощении в турецких ремесленных изделиях османского периода.

Выбор в данном случае именно этого мотива неслучаен. Специфика развития мусульманской культуры в целом и исторических условий, в которых складывалось турецкое искусство, определили значительно меньшее внимание османских мастеров к антропоморфным и зооморфным образам, чем к растительному и геометрическому орнаментам. Как мы видели, мотивы такого плана присутствуют тем не менее в оформлении кютахийской и изникской керамики. Известна шелковая ткань с рисунком, включающим птицу и лань [Gürsu, 1988, p. 183], хотя вообще подобные изображения в ткачестве крайне редки. Некоторые мотивы в орнаменте азиатских ковров трактуются как стилизованные фигурки птицы, оленя, льва, скорпиона, змеи, дракона, собаки [Deniz, 2000, p. 186, 189–90]. Однако в целом украшение турецких ремесленных изделий редко включало образы живых существ – как реальных, так и фантастических, и это вызывает особый интерес к тем изображениям, которые все-таки входили в репертуар османских мастеров.

⁴² Благодарю Р.М. Шукурова за уточнения в прочтении надписи.



Кувшин

Чанаккале, втор. пол. XIX в.

глина, цветная глазурь, надглазурная роспись, налпы
ГМВ, инв. № 9165 II



Кувшин

Чанаккале, втор. пол. XIX в.

глина, цветная глазурь, надглазурная роспись, налпы
(по: Pasinli 1992, p. 130)



Чашка с блюдцем

Стамбул, втор. пол. XIX в. (по Kuşoğlu 1994, с. 147)

Фантастическое животное дракон интересно еще и тем, что играет важную роль в мифологии многих народов, хотя в разных культурах ему приписывается порой различное семантическое содержание. Предполагается, что образ дракона является развитием образа мифологического змея, обладающего многими признаками, свойственными дракону [Мифы, 1992, с. 394]. Змея как таковая также в определенные периоды выступает в качестве действующего лица в фольклоре, и ее изображение используется в оформлении художественных изделий. Очевидно, что это близкий дракону персонаж, они тесно связаны друг с другом, поэтому естественно рассмотреть их вместе.

Прежде всего следует оговорить, какого рода изображения мы определяем как образ дракона применительно к турецкому художественному ремеслу. В мифологии это крылатый змей, и его отличительная особенность – сочетание в одном существе разных элементов, обычно головы и туловища пресмыкающегося и крыльев птицы, а иногда также других животных – козла, собаки, рыбы [там же]. В изображениях на вещах этот волшебный зверь также приобретает разные черты. К тому же в силу специфики ремесленного производства, где декоративный мотив может быть и конструктивным элементом, а его исполнение должно быть подчинено форме и назначению украшенной им вещи, образ иногда воспроизводится не целиком. Достаточно часто встречается изображение лишь головы зверя. В этой ситуации «драконом» предлагается считать существо, обладающее основным свойством, то есть сочетающее в себе разных животных и таким образом не имеющее реального прототипа. Например, крылья и змеиное туловище могут соединяться с головой млекопитающего, голова змеи приобретает роговидный нарост и огромные зубы хищника и т.п.



Чашка с блюдцем

Стамбул, втор. пол. XIX в.

глина, лощение, штамп, роспись

ГМВ, инв. № 1008 II

В турецком прикладном искусстве образ дракона появляется довольно рано и продолжает повторяться в разном исполнении в изображениях на коврах, керамике, оружии и изделиях из металла. Существо со змеиным извивающимся телом, зубастой пастью и рожками изображено на монете чеканки 856 г.х./1452, периода правления султана Мехмеда Фатиха [Parlar, 1999, s. 361, çiz. 1]. Самый известный пример использования образа дракона в раннеосманский период – фрагмент ковра начала XV в. из собрания Берлинского музея, на котором запечатлена сцена его сражения с фениксом. Этот сюжет украшает и клинок ятагана Сулеймана Кануни 1526/27 г. [Akurgal, 1966, p. 180, 184; Rogers, Ward, 1988, p. 146–147]. Бронзовый светильник с двумя парами обращенных друг к другу голов на длинных изогнутых шеях из Музея турецкого и исламского искусства в Стамбуле (инв. № 4071) датируют обычно концом XIV – началом XV в., однако Дж. Сойхан предполагает, что эта вещь могла быть сделана позже, в середине XVI в. [Soyhan, 1989, s. 30–38].

Несмотря на высокую степень стилизации, объясняющуюся техническими особенностями ковроткачества, видно, что на берлинском ковре дракон похож на своих китайских «собратьев». В том же стиле изображен и дракон на клинке Сулеймана, а появление в паре с фениксом также выдает его дальневосточное происхождение. Четыре драконьи головы со светильника из Музея турецкого и исламского искусства выполнены в похожей манере – чешуйчатые шеи, длинные заостренные носы, открытые зубастые пасти, миндалевидные глаза, роговидные наросты и небольшие прижатые уши. При датировке этого памятника Дж. Сойхан обращает внимание именно на эту манеру исполнения, а также на набор декоративных мотивов, украшающих светильник, как присущие стилю *саз*, связанному с именем Шахкулу [Soyhan, 1989, s. 30]. Предполагается, что мастер Ахмед Текелю, оставивший свою подпись на клинке Сулеймана, мог быть, как и Шахкулу, выходцем

из Тебриза, одним из тех, кого вывез в Стамбул в 1514 г. султан Селим I [Rogers, Ward, 1988, p. 147]. Видимо, дракон, изображенный на всех этих вещах, действительно дальневосточный образ, пришедший в Турцию с китайскими изделиями и мастерами из соседнего Ирана, имевшими собственные традиции и хорошо знакомыми с китайским искусством. Косвенным подтверждением иранского «посредничества» является и персидское происхождение слова, обозначающего дракона в османском языке, – *эждеп* (*ejder*, *ejderhâ*, *ejdehâ*). Изображение китайского чудовища могло возникнуть в османском ремесле и благодаря шедшему через Балканы воздействию золотоордынского ремесленного производства, «в котором тема драконовидных монстров исключительно велика и в серебрodelии, и бронзолитейном деле, и в резьбе по кости» [Крамаровский, 2001, с. 57, 225]. Одно из самых известных произведений ювелирного искусства эпохи Сулеймана Кануни – хранящаяся ныне в музее Топкапы золотая фляга работы выходца из Боснии Босналы Мехмеда с изображением двух драконов [Atıl, 1998, il. 204, s. 464–465].

Итак, образ дракона проникает в придворное османское искусство, и прежде всего в изделия дворцовых мастеров. Появление рассмотренного мотива в том виде, в котором он возникает в турецких миниатюрах и на некоторых изделиях османского ремесла классического периода, является результатом дальневосточного влияния, в том числе в буквальном смысле «принесенного» в османское искусство руками иранских мастеров. Впрочем, для турок-османцев этот образ не был абсолютно новым. Свидетельство тому – искусство Малой Азии сельджукского периода, предыстории османского времени. Драконовидные существа встречаются в сельджукском архитектурном декоре [см., например: Parlar, 1999, s. 362, fot. 7, 8], известна анатолийская ткань XIII в. с подобным изображением [Parlar, 1999, fot. 9]. Бронзовый дверной молоток (или дверная ручка) мечети Улу Джами в Джизре (XIII в.) из коллекции стамбульского Музея турецкого и исламского искусства представляет собой пару одинаковых существ с головами и лапами млекопитающего, небольшими крыльями за спиной и змеиными чешуйчатыми туловищами. Драконы повернуты друг к другу затылками, пасти их открыты [см., например: Sözen, no. 113]. Подобные литые фигурки того же времени с небольшими различиями в форме и размерах хранятся в разных коллекциях – в Берлине, Лондоне, Копенгагене, что дает право говорить о своего рода моде на дверные украшения с изображениями драконов в сельджукское время [Земное искусство, 2000, с. 98–99]. Интересно, что и в османский период образ дракона сохраняется как мотив украшения тех же предметов – кольца с завершением в виде обращенных друг к другу драконовых голов укреплены на створках дверей построек XV–XVI вв., например, мечети Мехмед-паши в Амасье (1486, ныне находится в музее этого города), тюрбе шехзаде Мустафы и Джема в Бурсе (1479), минарета мечети Мурадие в Манисе (1585) и двора Улу джами в Тарсе (1579) [Çal, 1999, s. 277–278, res. 1–2]. Конечно, нельзя с абсолютной точностью датировать дверные кольца временем постройки сооружений, на которых они находятся, – их могли прикрепить туда и несколько позже, что признает и Халит Чал, автор посвященной этим изделиям статьи [Çal, 1999, s. 278]. Нет, однако, никаких оснований считать, что даты постройки зданий и изготовления дверных украшений намного отстоят друг от друга. Более того, голова дракона на манисском образце XVI в. и на китайском бело-голубом кувшине того же времени⁴³ выполнены в очень схожей манере. Как видим, разрыв в использовании мотива драконовидного существа между сельджукским и османским периодами, если он и был, не настолько велик, чтобы говорить о возможности полного забвения этого образа. Ни новым для турок, ни чуждым им мотив дракона не был, что и обеспечило его проникновение в османский художественный репертуар.

Сложно сказать определенно, как воспринимался образ дракона в Османской Турции. В китайской традиции дракон, как известно, – воплощение преимущественно положительного начала. Он связан с водной стихией, плодородием и благоденствием. К тому же это символ императорской власти, мудрости и силы. Украшения китайского происхождения с рельефными изображениями драконов из слоновой кости входили в

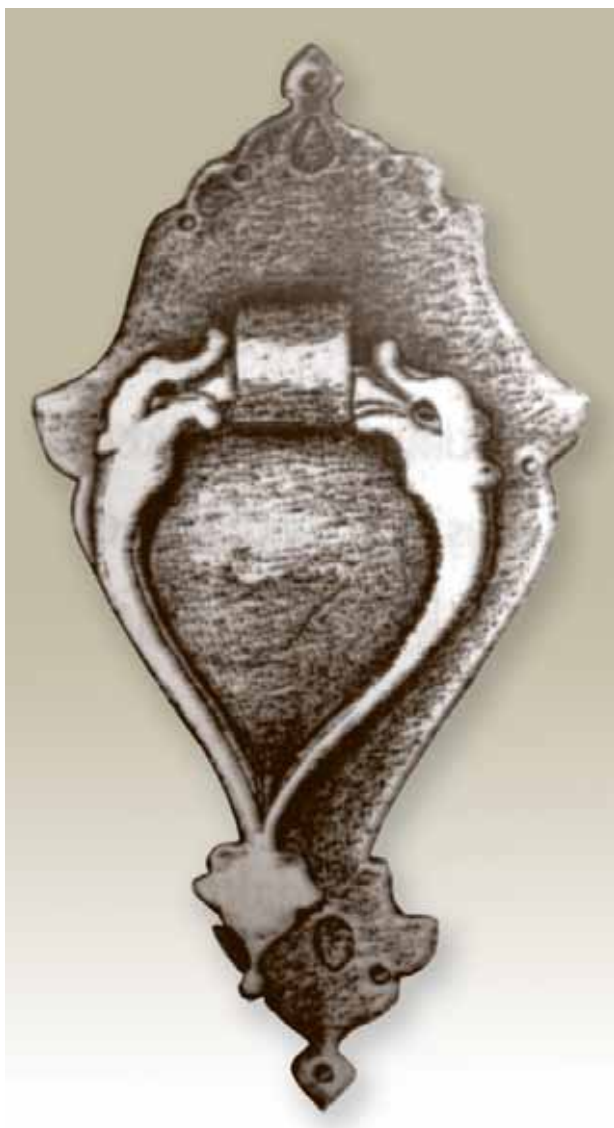
⁴³ Речь идет о работе турецкого мастера, в XVI в. снабдившего китайский кувшин украшением в виде головы дракона. Подробнее об этом см. ниже.



Светильник. XVI в. (?)

Музей турецкого и исламского искусства (Стамбул)
(по: Soyhan 1989, s. 35)

состав инвентаря детского захоронения поволжского могильника Маляевка V (кон. XIII – XIV вв.). М. Г. Крамаровский отмечает, что дарение подобных вещей детям объясняется, видимо, благопожелательной символикой образа дракона [Крамаровский, 2001, с. 42]. Этот образ не был чужд и древним тюркам – драконы были высечены на стелах древнетюркских вождей Бильге-хана и Кюль-Тегина [Крамаровский, 2001, с. 52]. Встречается он и в тюркских героических поэмах-*дестанах*. В огузском *дестане* это персонаж, уличающий виновных, в *дестане* «Эр-Тёштюк» он принимает облик врага [Deniz, 2000, р. 193]. В средневековом туркменском эпосе «Героглы» дракон также персонаж отрицательный [Мамедов, 2004, с. 59]. Вообще, похоже, что в тюркской традиции речь идет не столько о «добрых драконах» [Фаиз, 2002, с. 8], сколько об образе грозного и сильного существа. В тюркских текстах дракон – страшное чудовище, живущее в море и под землей, воплощение нижнего мира [Deniz, 2000, р. 191]. В турецких волшебных сказках дракон или мифический змей – существо, обладающее исключительно негативными свойствами, олицетворение злого начала [Стеблева, 2002, с. 24, 27]. *Эждер-и мянакаш* (буквально «разрисованный дракон») в османском языке означает «разгневанный», «свирепый», «безжалостный» [Devellioglu, 1999, s. 211]. В. А. Гордлевский, собравший легенды и предания о фантастических существах турецкого фольклора, приводит такое представление о драконе жителей Карахисара: «Дракон – страшное-страшное животное. Когда он рождается, он мгновенно вырастает, из пасти у него пышет пламя, и он сжигает все, что находится вокруг него...» [Гордлевский, 1962 (1), с. 320].



**Дверной замок мечети Мехмед-паши
в Амасье (1486)**

Прорисовка (по: *Parlar 1999, s. 278*)

На упомянутых выше ковре XV в. и ятагане Сулеймана — самых ранних изображениях собственно османского времени — дракон представлен в схватке с фениксом. Р. Эттингхаузен отмечает, что изображение этих двух персонажей в состоянии борьбы может объясняться изменением, произошедшим в восприятии дальневосточных образов в иной культурной среде, ибо в Китае оба они считаются несущими доброе предзнаменование и, бывает, изображаются вместе, но никак не могут сражаться между собой. «Видимо, — предполагает исследователь, — на Среднем Востоке они утратили это значение и символизировали мощь и враждебные силы» [Akurgal, Mango, Ettinghausen, 1966, p. 180]. Дальневосточный феникс стал волшебной птицей мусульманского мира.

Волшебная птица — одна из универсальных мифологем, возникших в архаические времена. В тюркских волшебных сказках этот образ, как и образ дракона, сохранялся еще в середине XX в. В турецких текстах действуют птица Зумранка (иногда «Зумруд», «Изумруд») и птица Орлица [Стеблева, 2002, с. 26; 28–29]. В отличие от дракона, в сказках всегда враждебного герою существа, с которым приходится бороться (см., например, «Сказку о сыне падишаха», «Дэв Рюзгар» [Турецкие народные сказки, 1967, с. 31–39; 48–58]), птица, как правило, помогает человеку. Так, птица Изумруд, «падишах всех птиц», воскрешает героя-*шехзаде*, растерзанного *дэвом*, а в другой сказке птица Зумранка помогает герою вернуться домой в благодарность за спасение ее птенцов от дракона [там же, с. 34–35, 55]. Птица Зумранка (арабская *Анка*), как, видимо, и Орлица — образ иранского происхождения, отождествляющийся с птицей Симург, помогавшей богам и героям в эпосе «Шах-наме» [Стеблева, 2002, с. 28–29]. Именно эта

птица должна была изображаться на османских изделиях. И в данном случае ее битва с драконом не означает сражение двух носителей добрых сил. Видимо, действительно, воспроизводя изображения, турецкий мастер не вкладывал в них в полной мере тот смысл, каким их наделяли в Китае. Он создавал собственный сюжет, и в нем главной становилась не только грозная сила дракона и птицы, но и противопоставление добра и зла, верхнего и нижнего миров. Дракон изображался могучим, сильным и устрашающим, и именно эта его ипостась была преобладающей.

Не позднее XV в. турки познакомились с китайским фарфором, произведшим на них огромное впечатление. Фарфоровой утварью пользовались при султанском дворе и в домах знати, и обладать ею было весьма престижно. Постепенно ее стали целенаправленно собирать, и во дворце Топкапы в Стамбуле составила одна из лучших мировых коллекций китайского фарфора, включающая образцы с XIV по XX вв. Многие из



Изображение дракона

Рисунок Шахкулу (сер. XVI в.) (по: *Soyhan 1989, s. 37*)

этих изделий подвергались определенной доработке уже в Турции, где местные ремесленники старались «обогащать» китайский фарфор, украшая его драгоценными камнями и создавая золотые и серебряные оправы для чаш, сосудов и ваз. В XVI и XVII вв. с помощью серебряных, позолоченных, золотых, медных и бронзовых накладок реставрировали трещины на фарфоре или меняли назначение посуды: скажем, китайские бутылки и вазы трансформировались в курильницы. В XVIII в. доделки часто играли исключительно декоративную роль. Среди таких вещей привлекает внимание кувшин из бело-голубого фарфора, ручку и носик которого османский мастер в начале XVI в. снабдил серебряными накладками, причем каждая из них выполнена в виде головы дракона с открытой зубастой пастью. Подобное украшение на китайском селадоновом сосуде начала XV в., сделанное в середине XVII в., также изображает некое фантастическое животное с широко открытым ртом и выступом на голове. Наконец, носик кувшина конца XVII – начала XVIII в., тоже «усовершенствованного» на турецкий вкус, завершается металлической драконьей головой с обозначенными резьбой острыми зубами [Chinese Treasures, 2001, il. 6, 18, 35]. Очевидно, что в желании османского художника использовать этот мотив должен был сыграть роль его внешний вид – образ мифического чудовища впечатляет сам по себе и дает простор воображению. К тому же дополнение китайских фарфоровых изделий накладками в виде драконов могло казаться естественным, ведь изображение дракона турки встречали в том числе и на самих



Ружье с драконом

Османская империя, XVII в. (?)

Военный музей, Стамбул (по: Çötelioğlu, p. 27)

фарфоровых сосудах, привезенных из Китая. Можно, впрочем, предположить, что изображение дракона несло и определенный дополнительный смысл.

Связь образа дракона с водной стихией – мифологема, универсальная для культур разных народов. Часто именно дракон предстает в сказках и мифах персонажем, проглотившим воду, охраняющим источник и требующим с людей дань за разрешение набрать воды. Не является исключением и фольклор огузских народов. Так, по сюжету одной из турецких сказок дракон захватил воду в некоей подземной стране, и каждый год, чтобы набрать хоть немного воды, жители вынуждены отдавать ему на съедение девушку [Турецкие народные сказки, 1967, с. 33]. Таким образом, фантастический монстр, охраняющий воду, образ вполне естественный и для османского культурного пространства. Возможно, грозный дракон на сосуде мог восприниматься и как своего рода «хранитель» его содержимого. Есть упоминания о том, что султаны (а фарфоровая посуда, тем более украшенная драгоценными камнями и металлом, была дорогой и использовалась в основном при дворе) предпочитали селадоновую посуду – *мартабани* – полагая, что она обладает способностью трескаться от примеси яда и, следовательно, защищает своего владельца от отравления [Chinese Treasures, 2001, p. 109]. Несомненно, функция защиты жизни от посягательств была более чем актуальной в дворцовом быту. Не только грозным стражем ворот, но соответственно и охранителем владельца дома мог быть и дракон, изображавшийся на дверных кольцах и молотках.

В украшении вещей, в том числе керамики, находит отражение и еще одна универсальная тема, связанная с драконом, – тема героя-змееборца. На керамической фляге из собрания Государственного Эрмитажа, датирующейся XVIII в., всадник поражает копьем дракона, грубовато нарисованного двулапого крылатого змея [Миллер, 1972, с. 165]. Иконография рисунка говорит о том, что перед нами изображение св. Георгия. Фляга происходит из мастерских г. Кютахьи, где работали керамисты-армяне [там же, с. 166]. Еще одна эрмитажная вещь с этим сюжетом, произведенная на территории Османской империи, – изразец 1699 г. работы мастера Мусы, сына Истафана из Алеппо (инв. № Г-1477) [Во дворцах и в шатрах, 2008, с. 188]. Появление в украшении ремесленных изделий сюжета, связанного со сражением героя с драконом, говорит, в частности, об особенностях национально-религиозного состава Османской державы и сложившихся в ней черт организации ремесленного производства, в котором участвовали мастера-немусульмане⁴⁴. Образ дракона в данном случае

⁴⁴ Кроме этого Георгий Драконоборец был одной из главных некоранических фигур, почитаемых мусульманами. Особой славой пользовалась церковь св. Георгия в Каире, которую посещали представители разных конфессий, в том числе, как утверждали европейские путешественники XVIII–XIX вв., и турки, жившие в египетской столице [Кириллина, 2010, с. 464].



Наконечники ножен ятаганов

Османская империя, кон. XVIII – нач. XIX в.

серебро, чеканка, гравировка

ГМВ, инв. №№ 1616 II, 1920 II, 416 II



**Фрагмент клинка ятагана с перечислением имен
«семи отроков эфесских»**

ГМБ, инв. № 8025 II

связан с сюжетом из жития христианского святого, но сама его суть – спасение героем людей от страшного мифического существа – всеобщий и распространенный мифологический мотив. Он присутствует, в частности, в тюркоязычных – туркменских, азербайджанских и турецких сказках. В турецкой сказке дракон требует дочь падишаха в обмен на захваченную им воду, но когда он готовится схватить девушку, молодой герой-*шехзаде* вытаскивает меч и одним ударом отсекает дракону все семь голов. В другом сюжете умирающий падишах завещает сыновьям провести три ночи на его могиле и убить всех его врагов, и младший сын встречается на могиле отца огромного дракона и убивает его кинжалом. Одним ударом меча рубит головы дракона, стерегущего его похищенную невесту, герой сказки «Сын падишаха и дэв» [Турецкие народные сказки, 1967, с. 34, 49, 77]. Турецкая легенда гласит: когда Ахи Эврен – ученик Али, покровитель ремесленников – вступил в Кыршехир, именитые граждане жаловались ему на дракона и просили избавить их от чудища. Ахи Эврен смирил дракона, опутал его цепями, и, видя это, народ преклонился перед Ахи [Гордлевский, 1960 (1), с. 294]. Оформление кютахийской фляги христианским сюжетом – результат деятельности в османском ремесленном производстве особой этноконфессиональной группы. Изразец из Алеппо, возможно, и вовсе был сделан по специальному заказу одного из претендентов на Антиохийский патриарший престол [Во дворцах и шатрах, 2008, с. 189]. Однако помещенный на этих изделиях мотив вполне органично должен был восприниматься и мусульманским населением.

Изображения дракона можно встретить и в украшении других турецких изделий. В Военном музее Стамбула хранятся ружья с завершением ствола в виде головы фантастического животного. По свидетельству турецкой исследовательницы Т. Чорулу, они были модны в конце XVI – начале XVII в. и получили в литературе название «ружья с драконами» [Çoruhlu, 1993, s. 38–39]. Ружья этого типа есть и в собраниях московских музеев – Государственной Оружейной палаты и Государственного Исторического музея. В описи Оружейной палаты они значатся как ружья со стволами «змеиная голова». Э. Г. Аствацатурян пишет об одном из экземпляров коллекции ГИМ (инв. № 8203), где «голову продолжает чешуйчатое, извивающееся, заворачивающееся в три петли тело, по бокам которого с каждой стороны имеются по две тонкие лапки» [Аствацатурян, 2002, с. 205]. В каталоге турецкого вооружения из коллекции музея немецкого Карлсруэ ствол ружья описывается как заканчивающийся крокодильей головой, но очевидно, что речь идет о том же самом типе оружия «с драконами» [Die Karlsruher, S. 275].

Сложно точно ответить на вопрос, каково непосредственное происхождение фантастического зверя, изображавшегося на турецких ружьях XVI–XVII вв. Идея могла быть заимствована, причем, вполне вероятно, в данном случае из западных источников, вместе с заимствованием огнестрельного оружия как такового. Однако приживается, как правило, то, что созвучно собственным представлениям. Появление головы чудовища на стволе турецкого ружья XVI в. могло означать для османцев силу и могущество его владельца и угрозу врагам. Схожим образом заимствованный мотив «строенных кружков и волнистых полосок» на турецких тканях воспринимался, видимо, как имитация рисунка шкуры тигра и леопарда и, следовательно, как демонстрация



храбрости и мощи человека, облаченного в одежды из такой ткани. То же можно было бы сказать и о крестовинах некоторых османских палашей XVI–XVII вв., имевших завершение в виде драконьих голов [Аствацатурян, 2002, с. 130–132]. Функцию «устрашения» нужно признать достаточно важной в оформлении оружия, тем более что один из типов исполнявшихся на нем надписей носит такой же характер. Например, на клинках османских ятаганов помещались следующие высказывания: «От удара этого ножа враги будут разбиты»; «Рассекая врага, обрадуй нож твой...» [там же, с. 137]. Однако такая трактовка не исключает и других объяснений появления образа дракона на оружии.

В связи с этим представляют интерес ножны определенного типа, получившие широкое распространение в Османской империи в XVIII–XIX вв. и использовавшиеся для хранения ножей, кинжалов, и прежде всего, ятаганов. Подобные ножны, сплошь покрытые орнаментированным серебряным листом или имеющие бархатные вставки у устья, обычно оформлены несколькими поясками, разделенными узкими выпуклыми полосками, а наконецник, как правило, представляет собой рельефную головку животного. Не совсем очевидно, можно ли определить ее как голову дракона. Ю. А. Миллер, а вслед за ним Э. Г. Аствацатурян называют ее головой дельфина. В инвентаре ГМВ один наконечник такого типа описан как «голова чудовища», а М. Н. Серебрякова говорит о «стилизованной рыбе с открытым ртом» [Серебрякова, 1997, с. 153]. Наиболее естественным выглядит предположение, что речь идет именно о популярном на Западе изображении дельфина, так как оно распространяется одновременно с другими рокайльными мотивами, заимствованными в конце XVIII в. из европейского искусства. Правда, часть ножен перед головкой обычно (хоть и не во всех случаях) бывает заполнена чеканным орнаментом, очень реалистично воспроизводящим чешую, но, например, в европейской геральдике дельфин изображался как раз покрытым чешуей [Бидерманн, 1996, с. 69]. Тем не менее у зверя, запечатленного на ятаганных ножнах, мог быть и другой прототип. Близкий по характеру исполнения образ, только воспроизведенный полностью (его чешуйчатое тело заканчивается рыбьим хвостом), мы обнаруживаем на золотой чаше эрмитажного собрания из раскопок Царева городища (XIII – нач. XIV в., улус Джучи). Это несколько упрощенное изображение китайского «водного дракона» [Крамаровский, 2001, с. 62, рис. 23, кат. № 15]. В турецкое искусство он мог проникнуть как непосредственно, так и «кружным путем», проделав сначала путь с востока на запад, а затем снова на восток. В изображениях на османских ножнах головка животного воспроизводится во многих вариантах и, строго говоря, помимо головы дельфина (водного дракона?), иногда напоминает голову рыбы, а порой даже змеи. Ножны кинжала конца XVI – начала XVII в. из собрания Насера Д. Халили завершает, без сомнения, голова дра-

Ятаган

Османская империя, кон. XVIII – нач. XIX в.

сталь, белый металл, кость, филигрань, золотая насечка

ГМВ, инв. № 8025 II

кона – с острыми зубами и наростом на голове. Изображения фантастического «змея»-дракона встречаются также и на клинках сабель XVII–XVIII вв. [Миллер, 1958, с. 172], а извивающейся змеи – на саблях XVIII–XIX вв. [Аствацатурян, 2002, с. 116].

Авторы, описывавшие ножны данного типа, не останавливались на объяснении такого их оформления, что понятно: сознание человека XVIII–XIX вв. отличалось от мифологизированного сознания человека древности или даже средневековья, для которого каждый орнамент, каждое изображение несли глубокий дополнительный смысл. Искать подобный смысл в изображениях эпохи Нового времени достаточно нелепо. Естественно предположить поэтому, что мастер, впервые сделавший такое завершение ножен, просто следовал за удлиненной формой оружия, придавая ему черты сходства с длинным узким телом змеи или рыбы. Однако это объяснение, как, впрочем, и предположение об «ужасной» роли оформления оружия, не отвечает на вопрос о том, почему и на ружьях, и на ятаганах, и на саблях изображены исключительно морские и «ползучие» существа, реальные или фантастические. Изображение змеи на саблях и некоего сходного с реальным или фантастическим змеем существа на ножнах ятаганов связано с их принадлежностью в мифах разных народов, в том числе и тюрок, к хтоническому, «нижнему» миру. Появление именно такого образа и именно на оружии может объясняться тем, что образы обитателей «царства мертвых» считались еще и оберегами [Ремпель, 1987, с. 32]. Представители «нижнего» мира, в том числе змея и дракон, вообще во многих культурах понимаются как двойственные по смыслу существа, несущие зло и благо одновременно.

По мнению Л. А. Лелекова, «в Византии, странах Востока и на Руси образ зверя при всех его переосмыслениях в основном сохранял позитивно-магическую функцию скифо-сарматских племен и преобладающее значение благого начала» [Лелеков, 1976, с. 262]. Предполагается, что изображение змеи на древних дагестанских украшениях должно было (как и фигурки драконов) защищать от темных сил и злых духов, причем реликты этих воззрений сохранялись на Кавказе до недавнего времени [Мамаев, 1989, с. 45–46]. Именно функция оберега, приписываемая представителям «нижнего» мира, сохраняла свое значение в народном сознании очень долго, и не исключено, что в восприятии и ремесленника, и владельца ятагана украшение такого типа было своего рода амулетом. И в данном случае не так уж и существенно, какой именно зверь изображен на том или ином экземпляре – если один мастер придавал ему сходство со змеей или драконом, а другой – с дельфином или рыбой, смысл образа от этого не менялся. Важно, что охранительная роль приписывалась и оружию в целом – даже в XX в. с помощью ножа или стрельбы из ружья отгоняли злых духов. «Для очищения помещения *оджаклы* берет в руки меч, размахивает им и говорит: «Проклятая, быстро уходи...» Когда меч клали между девушкой и юношей на ложе, он служил девушке защитой, будучи символом грани, которую невозможно переступить [Серебрякова, 1997, с. 142, 150]. Видимо, охранительная функция оружия распространялась и на ножны, в которые оно вкладывалось. Не исключено, что семантика образа животного претерпевала со временем некоторые изменения, как и характер самого изображения, но кажется вероятным, что в XVIII–XIX вв. восприятие его не только как элемента украшения, но еще и именно как оберега могло сохранять определенное значение. Подтверждением такому объяснению может служить и то, что некоторые надписи, выполнявшиеся на оружии, и изображения, часто встречавшиеся на клинках, несли ту же смысловую нагрузку.

Так, один из вариантов надписи, по свидетельству Э. Г. Аствацатурян очень распространенный, – перечисление имен «семи спящих отроков эфесских» [Аствацатурян, 2002, с. 138]. В основе обычая помещать эти имена на клинках лежит легенда о семи юношах-христианах Иамлихе, Максимилиане, Мартиане, Иоанне, Дионисии, Екзакустодиане (Констанции), Антонине (Серapiоне), спрятавшихся вместе с собакой в пещере во времена гонений на христиан и заснувших на 300 лет. Проснулись они при императоре Феодосии II (408–450). В V в. эта легенда появилась в Малой Азии и в Сирии и позже была изложена в Коране, впрочем, без упоминания имен. «Вот юноши спрятались в пещеру и сказали: Господи наш, даруй нам от Тебя милосердие и устрой для нас в нашем деле прямогу», «И Мы закрыли их уши в пещере на долгие годы» [Коран, 18: 9(10); 10(11)]. «Освященное Кораном сказание получило широкое распространение в мусульманском мире. Магическую функцию приобрели называемые преданием имена спящих и имя их собаки – Китмир» [Мифы, 1992,



Ятаган

Османская империя (Балканы), 1174 г.х./1760 г.

сталь, белый металл, филигрань, кораллы, золотая насечка

ГМБ, инв. № 5026 II

Фрагмент клинка ятагана со «звездой Сулеймана»

ГМБ, инв. № 5026 II

с. 119]. Официально ислам не признавал чудодейственность имен *асхаб ал-кахф* («людей пещеры»), однако в «народном исламе» они завоевали большую популярность. Имена юношей, известных в мусульманском мире как Иамлех, Максельмин, Митальина, Мернут, Добернут, Шоазанут, Кафимашьют, и имя их собаки часто включались в тексты татарских *шамашлей* [Шамсутов, 2001, с. 153]. Именем пса – Китмир (или Катмир) – запечатывали письма для сохранности. Те же имена присутствуют на клинках трех ятаганов из собрания ГМВ (инв. №№ 471 II, 1616 II, 8025 II) разного типа, происходящих из разных географических областей. Видимо, и в украшении оружия они играли роль своеобразного талисмана.

Часто надписи включаются в определенные элементы орнамента. На одном из ятаганов ГМВ изображена шестиконечная звезда, вписанная в круг, а надписи располагаются в ее внешних углах. Тот же узор встречается на клинках из коллекции ГИМ [Аствацатурян, 2002, с. 144]. Шестиконечная звезда – мотив, пользующийся большой популярностью в мусульманском искусстве. У турок он носит название *мюхр-и Сулейман* (*mühr-i Süleyman*) – печать Сулеймана (Соломона), причем в народном представлении образ царя Соломона сливается с образом самого знаменитого из османских султанов Сулеймана Кануни. Изображение шестиконечной звезды исполнялось в османское время на разных предметах – от архитектурных сооружений до ювелирных украшений – и могло наделяться разным семантическим содержанием, понимаемое как знак могущества и власти, морального превосходства или покровительства высших тайных сил [Kuşoglu, 1994, s. 131–132]. Еще один распространенный вариант надписи, использовавшийся не только в Турции, но также, например, в Индии и Иране – арабские буквы **ب** «бā» (османская «бэ»), **د** «даль», **و** «вав» и **خ** «хā» (османская «хы»), вписанные в четырехугольник или изображенные в строчку. Они означали добрые пожелания и спасение от злых сил [Миллер, 1953, с. 198; Khorasani, 2006, p. 148].

Таким образом, в украшении ятаганов существовал целый блок надписей, узоров и сочетаний букв, не имевших отношения к ортодоксальному исламу, но служивших своего рода оберегами для владельцев оформленного ими оружия. В этом же смысловом ряду следует рассматривать и изображения на оружии змей и драконоподобных существ.

Как уже говорилось, в турецких волшебных сказках дракон – *эждер* – обычно персонаж негативного свойства. В художественном ремесле же изображение дракона становится чисто декоративным элементом или символом мощи воина, способом устрашения врагов. Кроме того, проявляется и другая сторона осмысления этого образа – грозный дракон может быть и защитником своего хозяина, то есть хозяина вещи, на которой он изображен.

В отличие от дракона змея, обозначаемая в турецком языке словом *йылан* (*yılan*), в роли сказочного персонажа способна помогать человеку. В туркменском фольклоре существует «белая змея», живущая рядом с человеком, – ее нельзя убивать, иначе произойдет несчастье. Приходит на помощь человеку и «серая змея» из современных турецких сказок [Стеблева, 2002, с. 24–28]. В некоторых из них герой спасает змею (иногда «белую»), а она платит ему за это добром [Турецкие народные сказки, 1967, с. 69, 75].

Если образ дракона, хоть и нечасто, присутствует в оформлении разных изделий турецкого ремесла на протяжении почти всей османской эпохи, изображение змеи возникает позже и в целом встречается значительно реже, преимущественно на оружии, а также на ковровых изделиях. Возможно, что основным здесь становится понимание образа змеи именно как положительного, помогающего человеку. В. А. Гордлевский отмечает, что турецкие легенды об Ахи Эврене носят следы змеиного культа. Считается, что он незримо присутствует в своем *тюрге* (мавзолее) в Кыршехире и иногда является верующим в образе змеи. Согласно другой легенде, во дворе *текке* (дервишеской обители) в Чоруме стоят деревянные корыта, ежедневно туда наливают молоко, и его приходят пить змеи [Гордлевский, 1960 (1), с. 292–293]. По наблюдению М. П. Вронченко, местные жители, седлая мулов, украшают широкие полосы седельной тесьмы «множеством змеиных головок» [Вронченко, 1839, с. 170].

Образ дракона встречался в османское время в оформлении ковров и *килимов*, и до сих пор он продолжает оставаться популярным. Изображение обычно условно, как большинство изображений в искусстве ковроде-

лия, хотя на некоторых образцах рогатая голова, длинная шея и чешуйчатое тело чудовища видны достаточно отчетливо [The Museum of TIA, 2011, p. 27]. По сей день одним из мотивов, используемых в ковроткачестве, остается и змея. Туркменский ковер с орнаментом из повторяющихся S-образных форм носит название *йылан бешир*, т.е. «змея, приносящая добрую весть» [Türkmen Halıları, 1995, no. 35].

По наблюдению автора исследования о тюркских коврах и тканях, в Анатолии мотивы, носящие названия *йылан* или *эждер*, а также *эгри* («изогнутый») или *чин булуту* («китайское облако»), могут означать как змею, так и дракона и имеют одинаковый смысл, прежде всего символизируя благоденствие и защиту [Deniz, 2000, s. 192–3]. Изображения змей и драконов на оружии, видимо, также наделялись схожим значением. Несмотря на то что в турецком фольклоре дракон не обладает никакими положительными свойствами, в декоративно-прикладном искусстве полисемантичность этого образа более очевидна. Здесь он сближается с родственным образом змеи, которая в соответствии с древними традициями и в турецкой мифологии воспринималась как носитель не только темных, злых сил, но и положительного начала. Двойственные, по сути, образы змеи и дракона, несущие в фольклоре разное значение, в художественном ремесле, особенно к XVIII–XIX вв., практически сливаются, и в их восприятии начинает превалировать положительное начало.

Итак, заимствованный образ дракона достаточно органично прижился на почве турецкого искусства, что связано с его универсальностью и с древними анатолийскими и тюркскими традициями. История его возникновения и существования в османском художественном ремесле отражает историческую ситуацию – на разных этапах использование и трансформация этого образа связаны с тесными отношениями с Ираном, знакомством с китайским искусством, с усилением в Новое время европейского влияния. Рожденный в османской *наккашхане* и получивший развитие в работах дворцовых мастерских, он постепенно проникает в оформление продукции ремесленников, не связанных с придворной эстетикой и образной системой и вкладывающих в это изображение иное содержание. На этом локальном примере можно видеть, как, условно говоря, персидские корни османского искусства переплетаются с тюркскими корнями народной культуры, оказывая взаимное влияние и создавая своеобразный синтез, характеризующий османо-турецкое художественное ремесло. В оформлении вещей XVIII–XIX вв. с мотивом змеи или драконовидного существа нашли также отражения явления, составляющие своеобразие османской жизни в последние столетия существования империи: отголоски древних верований, трансформированные в народном сознании, мусульманская мифология, проникновение в искусство европейских мотивов и сюжетов.

Заключение

Город на мусульманском Востоке всегда играл особую роль, будучи своего рода центром цивилизации, условием стабильного существования государства и оплотом центральной власти. Традиционная ближневосточная концепция государства предполагала благоденствие горожан под управлением военной администрации. Как все исламские правители, османские султаны осознавали значение городов и прилагали усилия для обеспечения их роста и процветания. Закономерно поэтому внимание, уделявшееся ими городским жителям – торговцам и ремесленникам, и ремеслу как таковому. Не случайно в классическую османскую эпоху обучение какой-то ремесленной профессии стало нормой для наследников престола – *шехзаде*. Ремесло выступало одной из важных составляющих экономической и культурной истории империи на протяжении всего времени ее существования. В противоречивых тенденциях эволюции ремесленного производства отразились как существенные перемены, происходившие в разных областях жизни османско-турецкого общества, так и свойственная ему устойчивость традиционных отношений, представлений и вкусов.

Расширяющиеся контакты с государствами Востока, Россией и Западной Европой способствовали созданию в музеях разных стран значительных коллекций, демонстрирующих уровень мастерства османских ремесленников. Изучение этих собраний показало, что музейные предметы ремесленного производства представляют собой серьезную источниковую базу для исследования османско-турецкого ремесла и выявления особенностей развития османского города, главным образом, связанных с функционированием его торгово-ремесленного населения. Предпринятый автором анализ состава отечественных, прежде всего московских коллекций, продемонстрировал их репрезентативность как комплекса материальных свидетельств по истории османского ремесла. Письменные документы, привлекавшиеся наряду с музейными материалами, дали дополнительные возможности для исследования различных форм организации ремесленного производства в Османской империи и перемен, произошедших внутри них в XVI–XIX вв.

Период, начавшийся со второй половины XVI в., стал в истории османского государства временем серьезного испытания жизнеспособности созданной в предшествующую эпоху имперской структуры. «Революция цен», вызванная как наплывом американского золота и серебра, так и заметным увеличением численности населения империи с конца XV в., нанесла серьезный урон османской экономике и нарушила равновесие в социальном устройстве державы. Ее последствиями стали не только заметное снижение уровня жизни значительной части сельского и городского населения, рост коррупции и nepотизма среди чиновников государственного аппарата, но и ослабление султанской власти, усиление центробежных тенденций и массовые волнения на всей территории империи.

Усилившееся разложение *тимарной* системы землевладения привело к изменениям внутри правящей верхушки и падению боеспособности османской армии. Вместе с тем оно осложнило жизнь в городах, которые стали терять свое привилегированное положение, что соответственно уменьшало долю прибавочного продукта, предназначавшегося на строительство и благоустройство, на поддержание городского населения. В связи с этим обозначились перемены и непосредственно в среде ремесленников, в их составе, имущественном положении, в характере производственных отношений. Отличительной чертой эпохи стало сближение торгово-ремесленного населения с янычарами и ослабление цехового контроля. Одним из результатов происходивших социально-экономических процессов явилось складывание на протяжении XVIII в. широкой социальной общности *шехирлю* (горожане), объединенной групповыми интересами и отношением к государственной власти. Торгово-ремесленное население было заинтересовано в сближении с янычарами, позволявшем им противостоять попыткам властей усилить налоговое обложение жителей городов. Немалые выгоды этот союз приносил и янычарам, в том числе потому, что благодаря его существованию они могли рассчитывать на массовую поддержку в противостоянии с правительством, пытавшимся добиться улучшения состояния своей армии.

Сдвиги в социально-экономической и политической жизни страны, отмечавшиеся со второй половины XVI в. и получившие наиболее полное развитие с конца XVII – начала XVIII в., оказали влияние на систему

организации ремесленного производства. Она складывалась в основном из трех составляющих: городских цехов (*эснафов*), корпораций дворцовых мастеров, функционировавших при султанском дворе (*эхл-и хиреф*), и домашнего ремесла. Еще одной своеобразной формой организации ремесла оставались производства, расположенные вне Стамбула и работавшие в иных условиях, нежели придворные мастерские, но связанные с дворцом системой заказов продукции и поставок сырья.

Примечательной особенностью процесса производства ремесленных изделий в Османской империи являлась взаимосвязь между различными формами его организации. Даже дворцовые мастерские не представляли собой полностью замкнутые объединения, доступ к продукции которых был открыт лишь потребителям внутри дворца. Эта своего рода «открытость» касалась не только реализации изделий, но и процесса производства: в изготовлении предметов декоративно-прикладного характера, создававшихся в придворных мастерских, могли участвовать и ремесленники, не принадлежавшие к структуре *эхл-и хиреф*. Степень близости к дворцу определила различный уровень творческой зависимости разных по типу объединений ремесленников от образцов, выходивших из дворцовой мастерской-*наккашхане*. Жесткое следование орнаментальным решениям, созданным художниками-*наккашами*, в большей мере было свойственно придворным мастерским, чем самостоятельным центрам, выполнявшим заказы двора. Благодаря особенностям технологии, зависимость от *наккашхане* более непосредственно проявлялась в текстильном производстве, чем, например, в керамическом (исключение составляет лишь изготовление изразцов в период активного имперского строительства). Разные «уровни зависимости» от дворца существовали иногда и в рамках одного центра, где производилась продукция, рассчитанная на разного покупателя.

Несмотря на то что ремесленники обладали определенной творческой свободой, косвенное влияние государственной политики и придворного вкуса ощущалось во всех отраслях ремесленного производства, в том числе в сфере домашнего ремесла, на всем протяжении исследуемого периода. В научной литературе по османской истории прочно утвердилось положение об очень высокой степени централизации имперского устройства и зарегулированности экономики, существовавшей в жестких рамках, установленных государством. Действительно, применительно к ремесленному производству очевидно стремление властей держать под контролем весь процесс, от распределения сырья до установления конечных цен. Более того, такая ситуация на протяжении длительного времени оставалась удобной для цеховых ремесленников, ориентировавшихся прежде всего на спрос со стороны господствующей верхушки и на государственный заказ. Тем не менее как письменные, так и материальные источники свидетельствуют о том, что не во всех случаях можно говорить о тотальном характере государственного контроля. Прежде всего, его уровень зависел от формы организации производства. Вероятно, степень свободы ремесленников в центрах, связанных с султанским двором системой заказов, могла быть выше, чем это обычно предполагается, даже в периоды, когда центробежные силы еще не определяли жизнь империи. По мере их усиления тенденция к ослаблению контроля государства над производством становится значительно более заметной.

Отмеченная выше характерная ситуация, когда стремление власти контролировать ремесленное производство сочеталось с «проницаемостью границ» между различными формами его организации, особенно заметна в «эпоху тюльпанов» (первая треть XVIII в.). Этот период характеризовался началом вовлечения Османской империи в орбиту мировой экономической системы и интересом части султанского окружения к достижениям европейской науки и техники. Мода на европейский стиль и мотивы западного искусства, возникшая в придворной *наккашхане*, достаточно быстро распространилась не только на изделия дворцовых ремесленников, но и на продукцию некоторых провинциальных центров, а также на предметы народного ремесла. Вторая характерная для того же времени тенденция в ремесленном производстве – попытка возрождения классического османского стиля – также исходила «сверху», и также была подхвачена сначала придворными художниками, а следом – производителями ремесленных изделий. В русле общего пути эволюции, частично впитывая модные тенденции, задаваемые дворцовым вкусом, существовало и народное ремесло.

Делая попытку рассмотреть процессы, происходившие в османском художественном ремесле со второй половины XVI в., автор, как правило, разделяет два больших периода, один из которых заканчивается во второй половине XVII в., а второй включает два последних столетия существования империи. Конечно, объединение XVIII и XIX вв. в один период, характеризующийся как существенными изменениями в экономической и социальной жизни, так и новыми веяниями в искусстве, условно. И потому, что явления, приобретшие определенность в XVIII в., уходят корнями в значительно более ранний период и начинают обнаруживаться раньше, по крайней мере, не позднее второй половины XVII в. И потому также, что различия между ситуацией, сложившейся в османском ремесле в XVIII в. и, например, во второй половине XIX в., весьма ощутимы – достаточно сказать о таком революционном, хотя и неровно развивавшемся в империи процессе, как создание фабрик. Кроме того, в XIX в. все отчетливее становилось экономическое давление иностранных держав, росла зависимость от мирового рынка. Тем не менее, если говорить о том сегменте ремесленного производства, которому посвящена данная работа, и рассматривать его применительно к «проблеме упадка» османской экономики, это условное объединение кажется оправданным. При всем различии этих столетий можно констатировать, что основные тенденции в развитии художественного ремесла на протяжении всего позднего периода сохранялись, и именно эта область производства, часто в «домашней» и кустарной форме, стала одним из способов выживания османской промышленности.

Исследование предметов османского ремесла второй половины XVII–XIX вв. показывает, что меняющиеся исторические условия оказывали воздействие не только на ситуацию в сфере организации производства, но и непосредственно на саму продукцию ремесленных мастерских и индивидуальных производителей. В этот период можно констатировать как постепенную трансформацию производственного пространства в результате перемещения центров некоторых ремесел, так и колебания в качестве и в объеме выпускаемых изделий. Ослабление правительственного контроля за состоянием хозяйственной жизни в империи и упрочение позиций не обладавшего изысканным вкусом провинциального аянства вызвали снижение интереса новой элиты к традиционным высокохудожественным изделиям османских мастеров и уменьшение государственного заказа. В этих условиях происходила переориентация ремесленников на других потребителей. С одной стороны, на новую османскую знать, усвоившую вкус ко всему западному (*алафранга*), и отчасти на Европу, переживавшую моду на ориентализм. С другой стороны, уменьшение роли султанского двора как заказчика привело к увеличению доли продукции, рассчитанной на обычных провинциальных потребителей, практически не связанных с колебаниями придворного вкуса, непритязательных с точки зрения сложности технологий и изысканности декора и склонных поддерживать традиционную линию в развитии ремесла. В результате в характерном для османского ремесленного производства синтезе форм стали особенно заметны и значимы народные мотивы.

Новые тенденции проявились к этому времени и во внутрицеховой жизни, где все больше развивалось имущественное расслоение между членами *эснафа* и, хотя и очень медленно, у ремесленников начинали появляться условия для проявления личной инициативы. Перемены коснулись и придворных мастерских, постепенно терявших свое значение, что объяснялось как материальными затруднениями, испытываемыми государственной казной, так и снижением заинтересованности правящей элиты в развитии дворцовых художественных производств. В наименьшей степени организационные изменения были ощутимы в сфере домашнего ремесла, однако и сюда, в основном уже со второй половины XIX в., начали проникать новые веяния, связанные, в частности, с использованием труда наемных работников.

Важно отметить, что снижение качества не представляло собой неуклонного поступательного процесса. Оно происходило неравномерно в различных видах ремесла, и в течение изучаемого периода некоторые из них переживали как падения, так и взлеты. Кроме того, большое количество изделий, хранящихся в музейных и частных коллекциях, свидетельствует о том, что ни в XVII–XVIII вв., ни даже в XIX в. речь не идет о полном упадке османского ремесленного производства. Скорее можно говорить о постепенном приспособлении ремесленников к новым условиям общественной жизни и меняющемуся характеру спроса на продукты их

труда. Это наблюдение позволяет сделать вывод об определенной гибкости данного слоя населения Османской империи, о его способности адаптироваться к переменам. Не меньшее значение в этом плане имела и устойчивость традиционного мировоззрения, способствовавшая длительному сохранению трудовых навыков и художественных представлений османских ремесленников.

Изучение музейных коллекций ремесленной продукции, произведенной в разных областях страны, позволило очертить круг материальных источников, составляющих османское ремесло, то есть предложить критерии, позволяющие выделить среди изделий, создававшихся в огромной по территории и гетерогенной по структуре Османской империи, предметы, принадлежащие османо-турецкому художественному ремеслу. Значимой особенностью Османской империи являлся многонациональный характер ее населения, занятого в ремесленном производстве, с чем связан весьма высокий уровень восприятия мастерами различных технологических и художественных идей. В изделиях османского ремесла отразились черты искусства многих народов: балканские тератологические традиции, китайские и персидские орнаментальные мотивы, кавказские и европейские темы и технические приемы.

Множество музейных вещей, произведенных в XVI–XVII вв. в Стамбуле, Бурсе, Изнике или других ремесленных центрах, обладает общими особенностями оформления, делающими османские изделия «классической» эпохи узнаваемыми и отличающими их как от изделий других мусульманских стран, так и от продукции, созданной на территории империи в более раннее или более позднее время. Очевидно тем не менее, что достаточно ограниченный круг предметов, представляющих «османское» ремесло в узкотерминологическом значении этого слова⁴⁵, не исчерпывает содержания всего массива ремесленных изделий османского времени. Помимо этой группы можно выделить произведения народного ремесла и продукцию различных, не связанных с двором периферийных центров, чье оформление характеризуется сочетанием османских придворных традиций с региональными. Вместе с тем часть художественных изделий, также произведенных на территории Османской империи, исходя из особенностей их конструкции и оформления, вряд ли может быть включена в понятие османо-турецкого ремесла.

Детальное изучение предметов, представляющих различные виды османских ремесленных изделий, с точки зрения их декоративного оформления, конструктивных особенностей и технических приемов исполнения позволило выделить общие, более или менее универсальные принципы атрибуции образцов османо-турецкого ремесленного производства. При этом следует еще раз подчеркнуть необходимость индивидуального подхода к каждой вещи, ибо многие ее характеристики могут быть показателем не только времени и места изготовления, но и уровня мастерства или вкуса конкретного исполнителя. Без подобного микроисторического анализа любые макроисторические заключения о состоянии ремесленного производства и тенденциях его развития остаются достаточно субъективными и спорными. В целом же, несмотря на отмеченную неоднородность массива вещей, составляющего османское ремесло, можно говорить о нем как о едином комплексе, характеризующемся слиянием и взаимопроникновением разных его составляющих. Его эволюция на протяжении большей части Нового времени отражает четкую взаимосвязь перемен в формах организации труда ремесленников, в их социальном и имущественном положении с процессами, определявшими состояние османского общества в целом. Поэтому те тенденции развития, которые исследователи отмечают в ремесленной среде, могут быть использованы в качестве показателей, характеризующих состояние разных групп трудового населения Османской империи. Высокая степень их адаптивности, во многом обеспеченная характером османского управления, способствовала сохранению гибкости и жизнеспособности имперских порядков в условиях превращения Османской державы в периферийный компонент мировой экономики. Постепенно теряя политическое влияние в мире и власть над собственными провинциями, империя не только продолжала существовать, но вплоть до второй половины XIX в. даже демонстрировала определенную устойчивость своей социально-экономической системы, что подтверждается и исследованием образцов османского ремесла.

⁴⁵ Т.е. датирующихся XVI–XVII вв., обладающих специфическими особенностями декора и, как правило, высоким уровнем исполнения.

Глоссарий

аба – шерстяная ткань, использовавшаяся для шитья одежды, в том числе армейской; род верхней одежды типа плаща

абаджи – производители *абы* или одежды из нее
аджеми огланлар – “чужеземные мальчики”, пажи-рекруты, набранные по *девишirme* и проходившие предварительную подготовку перед зачислением в янычары или службой во дворце

айналы пуллу – изобразительный мотив «с зеркальными бляшками»

акче – мелкая серебряная монета, основная денежная единица в Османской империи до конца XVII в.; чеканилась с XIV в.

аладжа – хлопчатобумажная ткань, предназначенная для шитья одежды.

алафранга – мода на европейский образ жизни в быту, в способах проведения досуга, в архитектуре и искусстве; расцвет этого явления наступил после турецкого посольства во Францию 1720–1721 гг. и связан с деятельностью великого везира Ибрагим-паши Невшехирли (см. *эпоха тюльпанов*)

ализари (позже *ализарин*) – красный краситель из корня *марены*

ангоб – раствор белой или цветной глины, наносившийся тонким слоем на керамические изделия до обжига для создания однотонной и ровной поверхности или фона для росписи

арз одасы – зал аудиенций дворца Топкапы

аскери – «военные» – правящий класс в Османской империи; лица, не участвующие в материальном производстве и освобожденные от уплаты налогов; в общем виде делились на «людей меча», состоявших на военной службе, и «людей пера» – служащих государственного аппарата и представителей мусульманского духовенства

ахи – духовное братство, объединявшее ремесленников; обладало большим влиянием в Анатолии начиная с XIII в., его основателем считался Ахи Эврен; некоторые из первых османских правителей были членами братства

аяны – провинциальные нотабли, в конце XVII – начале XVIII в. благодаря накопленным богатствам, часто посредством системы *маликяне*, занимавшие

важные позиции в государстве; в течение XVIII в. узурпировали большую часть административных и военных постов в провинциях

аяр эвлери – «пробирные дома»

балык диши – букв. «рыбий зуб», т.е. моржовый клык; часто использовался для изготовления рукоятей холодного оружия

бекташи – суфийский орден, основанный в конце XV – начале XVI в.; его члены носили шапки цилиндрической формы

беста – право некоторых ремесленных цехов принимать в свои ряды лиц, просящих убежища; по свидетельству Эвлии Челеби, решение об этом принималось на общем собрании *эснафа*

басмаджи – набойщики рисунка на хлопчатобумажных тканях

бёлюки – ассоциации родственных ремесленных цехов, а также подразделения в османских войсках

богасы – тип саржевой ткани, использовавшейся для шитья одежды (от итал. *bocassino, bogasin*)

бохча – украшенная вышивкой ткань квадратной формы, использовавшаяся обычно как упаковка

бояджи – красильщик, цех красильщиков

вакыйе – единица измерения веса, равная 400 дирхемам или 1,28 кг

венисы/вениса – (др. русск.) гранаты (полудрагоценный камень)

гедик – многозначный термин, здесь – документ, дающий разрешение на занятие каким-либо видом ремесла или торговли

гедик хюджети – патент, выдаваемый владельцу *гедика*

гёмлек – нижняя рубашка, принадлежность как женского, так и мужского традиционного костюма

гёрдес – тип ковров; одна из разновидностей узлов, образующих ворс ковровых изделий: симметричный (двойной) узел, наиболее часто встречающийся в турецком ковроткачестве (происходит от названия города Гёрдес в Анатолии)

гремил – предмет епископского литургического облачения, представляющий собой большое покрывало квадратной или продолговатой ткани с вышитым крестом, которое возлагали на колени епископа во время определенных церемоний (лат. *gremiale*, от лат. *gremium* – «лоно»)

дамга – клеймо, в том числе ставившееся на серебряные изделия

дамгаджибаши – главный пломбирщик

дарпхане – монетный двор

девширме – в Османской империи система принудительного набора мальчиков из христианских семей для обучения и последующей государственной службы; официально просуществовала до 1750 г., хотя последняя известная дата применения девширме – 1637 г.

дефтер – общий термин, употребляемый для различных реестров, списков, переписей

джамбия – кинжал с сильно изогнутым клинком; получил распространение в арабских странах

джебебджи – цех починщиков оружия, занимавшихся ремонтом, хранением и изготовлением оружия и снаряжения.

джебебджи-баши – глава цеха *джебебджи*

джевахир безирганы эснафы – эснаф торговцев драгоценными камнями

джемаат-и зердузан – община вышивальщиков

джемаат-и каличе бафан-и хасса – община ковровщиков

джемаат-и кашигеран – община керамистов

джемаат-и кемхабафан – община *кемхаджи*

джемаат-и накашан – община художников

джемаат-и накиш-и бендан-ы хасса – община *накиш бендов*, отвечавших за выполнение технической задачи переноса узора с бумаги на ткань

джепхане/джебебхане – мастерские *джебебджи*; склад оружия

джирид/джириг – древковое метательное оружие (дротик), представлял собой короткое копьё с металлическим острием и рукоятью; дротики обычно носили на боку в специальных чехлах, состоявших из трех отделений и имевших то же название (*джирид*), иногда в одно из отделений вместо дротика могло вкладываться какое-то клинковое оружие; парадные чехлы богато украшались металлическими обкладками с гравированным орнаментом, драгоценными камнями

диба-и руми – разновидность парчовых атласных тканей

диваль (диваль иши или мараи иши) – одна из техник вышивания, при которой узор выполняется по настилу из кожи, нитей или картона

диван-и хумаюн – имперская канцелярия, султанский верховный совет

дирхем – серебряная монета; мера веса (3,25 г)

долашмалы – орнаментальная композиция из расположенных вертикально, изгибающихся стеблей с цветами и листьями; широко использовалась в украшении османских тканей, вышивок и керамики

зергеран – золотых дел мастера

зербафтчи – мастер золотного ткачества

зердюз – шитье золотным или серебряным шнуром

ин'ам дефтерлери – ежемесячные реестры дворцовых расходов, в том числе на оплату труда мастеров

индиго – краситель растительного происхождения; использовался для окраски тканей в различные оттенки синего цвета

ипек – общий термин для обозначения шелковых тканей (тур. *ipek* – шелк)

ихтиярлар – «старики», в османском торговом ремесленном цехе – совет старейшин

йаглык – разновидность салфеток с вышивкой на основе из ткани полотняного переплетения

йастык йюзю – наволочка на подушку: прямоугольная ткань в виде «коврика» с декоративной каймой с двух сторон; кайма состоит из повторяющихся клейм-арок с цветочным узором внутри; часто выполнялись из ткани *чатма*, иногда – в ковровой технике

йелек – жилет

йигитбаши – букв. «глава храбрецов», официальное лицо в администрации османского ремесленного цеха, помощник *кетхуды*

йюре – минерал, своего рода замена китайского «фарфорового камня», использовавшийся при производстве изникской керамики

кадаиф – сладкое блюдо из теста

кади/кадий – судья, фактически глава административного аппарата определенного района (*каза*), в чьем ведении находились судебные дела, надзор за исполнением законов и контроль цен на рынке

кадифе – общее название для бархатных тканей

казы/каза – судебно-административный округ, находящийся под управлением *кади*

калемкеры – изделия из хлопчатобумажных тканей с росписью, выполненной кистью и красками и иногда дополненной набивным рисунком

калфа/халфа – подмастерье в ремесленном цехе

канун-наме – свод законов

кетхуда/кахья – букв. «хозяин», «управляющий», воинская и гражданская должность или звание; в османском ремесленном цехе – главное административное лицо (от перс. *кед* – «семья» и *хюда* – «глава»)

кашихане – гончарная мастерская

кемха – сложная двуструктурная атласная ткань, вытканная в двух типах переплетений – основном атласном и дополнительном саржевом (см. *лампас*)

кемхаджи – ткач-производитель *кемхи*
керамика «Золотого Рога» – тип османской керамики с характерным орнаментом в виде закрученных спиралями тонких веток с мелкими листьями и цветками; производилась в первой половине XVI в.

килим – ковер, вытканый в технике безворсового ткачества

кошениль – общее название нескольких видов насекомых, которые используются для получения красной краски кармина, которая широко применялась до появления синтетических красителей

куйумджубаши – глава цеха ювелиров

кундекаран – резчик

кутни/кутну – полушелковая атласная ткань, производившаяся в Средней Азии, Индии, на Ближнем и Среднем Востоке, отличается сочетанием матовых хлопчатобумажных и блестящих шелковых нитей, создающих полосатый узор; в Османской империи производилась в Багдаде и Дамаске, позже большую популярность завоевала *кутну* из Бурсы

кярхане – крупная ремесленная мастерская, обычно работавшая на государство и управлявшаяся государственными чиновниками, могла включать сотни и даже тысячи работников; в них производилось необходимое снаряжение для армии и флота и изделия для султанского двора

лампас – тип ткацкого переплетения, состоящего из основного атласного и дополнительного саржевого переплетений

левенды – первоначально морское войско, воины ополчения и провинциальных пашей; в XVIII в. рост грабежей с участием *левендов* привел к тому, что этим словом стали называть отряды разбойников (от итал. *levantino*)

лёк – лаковый состав для получения малиново-красного цвета

линчжи – «волшебный гриб», в Китае – один из ингредиентов «эликсира бессмертия»; его стилизованное изображение часто встречается в китайском декоративном искусстве, а заимствованное османцами стало одним из распространенных мотивов в украшении изникской керамики

люледжилик – букв. «изготовление трубок»: производство изделий из глины, в том числе курительных трубок и разнообразных предметов утвари

маликяне – система пожизненных откупов

марена – многолетние травы или кустарники,

корни которых при различной обработке использовались для создания фиолетового, красного, желтого и других красителей

мартабани – восточное название китайского фарфора из мастерских Лунцюаня, покрытого матовой зеленоватой, иногда желтоватой или серо-голубой глазурью; изделия этого типа европейцы в XVIII в. называли селадонами, т.к. цвет глазури ассоциировался с зеленым цветом одежд Селадона (*Céladon*), героя популярного романа Онорэ д'Юрфэ «Астрейя»

миллеты – религиозно-национальные общины в Османской империи

мири кумашихане – текстильная мастерская

михраб – ниша в стене мечети, указывающая направление на Мекку и Каабу; часто бывает богато орнаментирована

мукарнасы – «сталактиты», в архитектуре Ближнего и Среднего Востока декоративные выступы призматической формы, расположенные нависающими друг над другом рядами

мухтекир – спекулянты

мухтесиб – государственный чиновник, контролировавший рынки

мушкетон – облегченное кремневое ружье со стволом, имеющим на конце раструб для стрельбы картечью

мюстакар – *гедик* под конкретную мастерскую

мюхр-и Сулейман – «печать Сулеймана» – шестиконечная звезда; в Турции ее изображение связывается не только с пророком Сулейманом, но и с османским султаном Сулейманом Кануни; в «народном исламе» этому образу приписывается роль оберега

накибы – помощники *шейха* в ремесленном цехе

накибендлер – специалисты, ответственные за перенос рисунка с бумажного образца на ткань (от перс. *накишабанд* – «создатель узора»)

нарх дефтерлери – реестры, фиксировавшие в разные периоды установленные государством цены на товары

нафака дефтерлери – реестры заработной платы государственных служащих

низам-и джедид – букв. «новый порядок», реформы Селима III (1789–1808), центральным событием которых было создание воинских частей *низам-и джедид*

оджаклы – букв. «снабженный печкой», в некоторых случаях употреблялось как «кузнец»

орю – зоны добычи сырья, к которым приписывались разные области

ошюр/ашар – «десятина», основной подоходный налог в Османской империи; реально составлял от десятой до ½ части урожая

наперсть/наперсь – конский нагрудник

пернат/пернач – вид булавы с наконечником в виде щитков («перьев»)

пир – «покровитель» торгово-ремесленного цеха

полуфаянсы – вид изделий из фаянса, покрытых прозрачной свинцовой глазурью

поминки – подарки иностранных государей, передаваемых с посольствами

райя – податное население в османском государстве; с XVIII в. так называлось немусульманское население империи

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

риджаль аль баб – «люди Порты», букв. «люди ворот»: туркоговорящие чиновники и военные в арабских провинциях Османской империи

рисале – «послание», социально-политический дидактический трактат, обращенный, как правило, к султану; содержал критическую оценку положения в государстве и предлагал пути его исправления; подобные трактаты получили широкое распространение в Османской империи в XVI–XVIII вв.

руми (ислими) – декоративный мотив в виде раздвоенного листка, широко распространенный в мусульманском искусстве; в Турции использовался во всех видах прикладного искусства как в доосманское, так и в османское время, остается популярным и сегодня; является одним из компонентов композиции арабески (термин происходит от названия Малой Азии – *Дийар-и руми*)

садразам – великий везир, «первый министр» султана; глава государственного совета – *дивана*; ведал всеми политико-административными и военными вопросами в империи (пост учрежден в 1327 г.)

санджак – губерния, административная единица в Османской империи, входящая в область (*эялет*).

сандык – в османском ремесленном цехе – цеховая касса

саз – изобразительный стиль, созданный во второй четверти XVI в. тогдашним главой придворной художественной мастерской Шахкулу; первый этап развития «османского дворцового» стиля, для кото-

рого характерны изображения крупных изогнутых листьев с зубчатыми краями, стилизованных цветочных розеток *хатаи*, мифических существ; возможно, Шахкулу вдохновило знакомство с альбомами рисунков из тимуридского Герата и туркменского Тебриза, хранившимися в библиотеке дворца Топкапы; слово *саз* переводят как «волшебный лес» или «тростниковое перо».

саккос – архиерейское облачение, надеваемое поверх подризника, в виде длинной просторной одежды с широкими рукавами; в России известен с XV в.

сграффито – техника, широко использовавшаяся в Европе в декоре зданий; известна также в керамическом производстве – при орнаментации изделий рисунок процарапывается по слою *ангоба*; в турецком искусстве была популярна в XV в., однако в производствах, не связанных с дворцом, употреблялась и позже (от итал. *sgraffito* – «процарапанный»)

седефкярлык – техника инкрустации разными материалами по дереву

седжаде – молитвенный ковер, тканый или выполненный в ковровой технике

севаи – тип шелковых тканей с мелким цветочным орнаментом, серебряной и золотой нитью, завоевавший особенную популярность в XVIII–XIX вв.

селимие – тип шелковых тканей, часто с узором в полоску и мелкие цветочки, получивший распространение с начала правления Селима III

сенне – одна из разновидностей узлов, образующих ворс ковровых изделий, так называемый «персидский» асимметричный (двойной) узел; слово происходит от старого названия города Сенджент в Западном Иране (Иранский Курдистан)

серасер – дорогая шелковая ткань с золотой, серебряной или позолоченной нитью, отличалась не только большим содержанием металлической нити, но также характерным крупным рисунком; само слово *серасер* означает «от начала до конца», что подчеркивает тот факт, что рисунок из золота и серебра занимает всю ширину ткани; часто использовалась для шитья парадной султанской одежды, церемониальных халатов, включалась в самые почетные подарки султана иностранным послам и государям; вероятно, производилась в Стамбуле

сиджилы – кадийские реестры, описывавшие конфликтные ситуации и судебные дела

сипердузан – изготовители щитов

ситиль пушидеси – вышитое покрывало, которое

стелили на поднос или набрасывали на плечо во время кофейной церемонии. Обычно круглое, около 1 м в диаметре, часто с бахромой.

соргучджюян – изготовители украшений для тюрбанов

соф – ткань из шерсти ангорских коз

стихарь – облачение священно- и церковнослужителей, длинная одежда с широкими рукавами и разрезами от подмышек; оплечья стихарей обычно делаются из другой ткани

сюрахи – бутылка с высоким горлом

сюрюгюн – «изгнание, ссылка», система «приписывания» иностранных мастеров к османскому двору

теваккуф деври – «период остановки» (кон. XVI – кон. XVII в.) в османских завоеваниях и территориальных приобретениях, имевшей серьезные последствия для империи

текке – дервишеская обитель

тереке дефтерлери – описи наследуемого имущества

тефферрюч – праздник цеха ювелиров

тимар – в Османской империи условное земельное пожалование с годовым доходом до 20 тыс. *акче*

тимарная система – система условного землевладения в Османской империи

томпак/томбак – сплав на основе меди и изделия из него; из блестящего красноватого *томпака* делали столовую утварь, в том числе для дворцовых нужд; известный в Анатолии с XIII в., этот материал особенно вошел в моду в XVIII в., когда из него создавались целые наборы посуды, украшенной чеканкой, гравировкой, вставками из бирюзы и кораллов

тугра – 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 драгоценных металлов; использовалась, кроме того, в качестве орнаментального мотива, украшавшего здания и произведения прикладного искусства

«турецкое рококо» – декоративный стиль в османском искусстве, связанный с европейским влиянием, постепенно усиливавшимся на протяжении XVIII в.; традиционные орнаментальные мотивы использовались одновременно с новыми западными формами – маленькими, редко расположенными цветами, гирляндами, бантами, букетами

тюфенг – ружье (совр. тур. *tüfek*)

уста – мастер в торгово-ремесленном цехе

устлюк – жакет

фелонь – облачение православных священников трапезиевидного покрова, без воротника и рукавов, часто с декоративным оплечьем

ферман – султанский указ

фетва меджмуалары – сборники фетв XVI–XVIII вв., состоящих из вопросов на разные темы, заданных *шейх-уль-исламу*, и его ответов

финджанджи – изготовители чашек

футувва – духовное движение, распространившееся по всем городским общинам мусульманского Востока; термин появился в VIII в. и происходит от ар. *fatā*, букв. «молодой человек»; с XVI в. *футувва* (*futuwwa*) глубоко проникла в ремесленные цехи и стала своего рода «катехизисом» корпораций; одним из двух наиболее важных условий или принципов для вступления в *футувва* было исповедовать ислам, другим – иметь профессию; *футувва* призывала к ответственности духовному кодексу, а также ориентировала на занятие определенным ремеслом

футувветнаме – руководства по *футувва*, разъясняющие цеховые традиции и принципы регулирования отношений между членами цеха

хазинедарбаши – начальник казначейства, старший казначей личной казны султана

хайат агаджи – «древо жизни», универсальная мифологема, вариант понятия «мировое древо», выступающего моделью пространства; этот мотив находит вербальное и изобразительное выражение в народной культуре

ханак – кружка цилиндрической (*танкард*) или конической формы с ручкой

харадж – подать; налог с немусульманского населения

харемлик – женская половина в традиционном турецком доме

хасс – вид условного земельного пожалования с годовым доходом свыше 100 тыс. *акче*; владения султанов и их родственников назывались *хасс-и хумаюн*

хасса наккашлары – «особые художники»

хатаи – тип орнамента дальневосточного и центральноазиатского происхождения; этот термин обычно употребляется по отношению к стилизованным формам цветов лотоса, но сами изображения содержат в себе и элементы других цветов; мотив *хатаи* наряду с «кинжальными» листьями составляет основу стиля *саз*

хатт – указ

хедие дефтерлери – перечни подарков, подносившихся султану придворными ремесленниками

хаваи – *гедик* определенному лицу на конкретный вид деятельности

хил'ат – почетное одеяние, вручавшееся в качестве награды или подарка служащим при дворе или иностранным послам (ар. *khil'at*)

хороз – курок ружейного замка

хырка – короткая куртка на вате

цилин – мифическое животное, образ дальневосточного происхождения; начиная с XIII в. завоевал большую популярность в культуре Ирана, в первой половине XVI в. был заимствован османскими придворными художниками

чарык – тип уличной обуви из бычьей кожи; шьются из нескольких кусков и фиксируются на ноге ремешком

чатма кадифе – тяжелые парчовые разрезные бархаты, в которых фон создан чаще всего атласным переплетением главной основы и главного утка и дополнительной (ворсовой) основой

чауши – посыльные, исполнители решений глав администрации

чинтемани/чинтамани – (от санскр. *cintāmaṇi* «драгоценный камень») в мифологии буддизма и индуизма – драгоценность, исполняющая желания, «философский камень»; часто изображается в виде трех жемчужин в пламенном ореоле, т.н. *triratna* (санскр. «тройная драгоценность»), символ трех драгоценностей буддизма – Будда, Дхарма (Учение) и сангха (община монахов); применительно к османскому искусству термин используется для описания изображения, составленного из трех аранжированных в форме треугольника кружков и двух/трех параллельных полосок; получило также название «тигровых полос» и «леопардовых пятен»

чин булуту – изобразительный мотив китайского происхождения («китайское облако») в виде прихотливо изогнутой ленты

чифтлик – крестьянский земельный надел, а также крупное земельное владение, использовавшее труд батраков и издольщиков и ориентированное на рынок

шакирд – ученик в торгово-ремесленном цехе

шам – «простой дамаск»; вид стали

шахнамеджи – историограф-летописец при османском дворе, часто работал со специальной

группой художников, иллюстрировавших его сочинения

шейх – мусульманский богослов, глава дервишеского ордена или общины; в османском торгово-ремесленном цехе – религиозно-нравственный руководитель общины

шейх-уль-ислам – в Османской империи глава мусульманского духовенства

шемсели – композиция, состоящая из заостренных с двух сторон овальных клейм *шемсе*; в русских документах эти клейма носят название *купы* (по сходству с коваными «купчатыми» решетками из изогнутых прутьев); вероятно, так же называлась и декоративная схема из окруженных лучами круглых форм (в русских документах – «солнцы»).

шехирлю – в Османской империи горожане, совокупность городского населения

эждер – дракон

энтари – свободное верхнее платье без воротника, с застежкой спереди, имеет один или два длинных разреза по подолу

«*эпоха тюльпанов*» – период османской истории, связанный с правлением султана Ахмеда III и главным образом его великого везира Дамада Невшехирлиоглу (1718–1730); характеризуется повышением интереса к европейским достижениям, оживлением культурной жизни; отличительная особенность этого времени – ностальгия по культурному расцвету XVI в. и стремление возродить классический стиль; свое название период получил благодаря некогда заимствованной европейцами и вновь вернувшейся в Турцию моде на тюльпаны, превратившейся в настоящую тюльпаноманию; эта мода проявилась как в разведении многочисленных видов тюльпанов и в соревновании между вельможами за лучшие экземпляры, так и в широком распространении этого цветка как изобразительного мотива и поэтического образа

эснафы – гильдии, цехи – профессиональные союзы, объединявшие большую часть трудящегося городского населения Османской империи (мн. ч. от арабского *snf* – «род занятий»)

эхли дефтерлери – списки дворцовых мастеров

эхл-и хиреф – «специалисты», «талантливые люди», ремесленники, специально отобранные для работы при султанском дворе и состоявшие на жалованье

эхли хиреф меваджиб тефтиш дефтери – реестр проверки жалованья *эхл-и хиреф*

Указатель имен

- Абди-паша – 87
Абдуллах Бухари – 152
Абдулмеджид – 127
Абдулхамид I – 14
Абдул Хамид-хан II – 131
Аджян А. А. – 22
Айверди Э. – 152
Айдын «армянин» – 27
Албайрак С. – 18
Алексан «немусульманин» – 42
Александр I – 90
Алексей Михайлович – 14, 128
Али – 180
Али лаз – 27
Али Черкес «распильщик» – 32
Али Ускюдари – 152
Аллан Дж. – 74
Анна Иоанновна – 15
Аралов С. И. – 28
Арифи – 64
Арсевен Дж. – 92, 152
Асланапа О. – 68
Аствацатурян Э.Г. – 17, 76, 77, 81, 82, 109, 111, 180, 181, 182
Атасой Н. – 32, 59, 60, 88, 92, 118
Ахи Эврен – 180, 184, 190, 202
Ахмед I – 116, 118, 150
Ахмед II – 90
Ахмед III – 44, 46, 90, 112, 118, 152, 163, 164, 195
Ахмед Али Эльхадж – 113
Ахмед Недим – 163
Ахмед Текелю – 89, 173
Ахмед Черкес – 32
- Базили К. М. – 78, 114, 126, 128, 129, 134, 135
Бали – 148
Банчи Андреа – 148
Баязид I – 58
Баязид II – 27, 31, 32, 34, 74, 150
Бельский Богдан Яковлевич – 14
Беляев Н. Т. – 53
Беляева С. А. – 73
Бетлен Габриэль – 150
- Бильге-хан – 175
Бильги Х. – 165
Биниок И. – 97, 108
Бирол И. – 60, 92
Бодье Мишель – 36
Боралеви А. – 160
Босналы Мехмед – 32, 174
Бродель Ф. – 6, 9
- Веймарн Б. В. – 57
Вельфлин Г. – 64
Вишневская И. И. – 88
Ворд Р. – 38, 57
Вронченко М. П. – 19, 47, 48, 52, 53
- Гарбузова В.С. – 8
Гарде Рус – 32
Гаспарен де, графиня – 126
Гейдаров М. Х. – 35
Гейер А. – 87
Гёк Алп Зия – 57
Гёльпынарлы А. – 21
Гёмюрджинский Кочи-бей – 19, 34, 41, 113
Годунов Борис – 87, 88
Голицын В. В. – 14
Гордлевский В. А. – 21, 22, 23, 53, 175, 184
Готье Теофиль – 125, 126, 134
Гудиашвили Д. А. – 22
Гюрджи Гебр Симон – 31
Гюрджи Гебр Тороз – 31
Гюрсу Н. – 92, 94, 97, 156
- Давид К. Л. – 106
Давтян С. – 72, 73
Давуд-ага – 34
Даламан С. – 116
Дамад Ибрагим-паша Невшехирли (см. также Ибрагим-паша Невшехирли) – 44, 163, 195
Дахир Эль-Омар – 114
Дауд ювелир – 28
Делибаш С. – 58, 148, 162
Денни В. – 35, 64, 92, 96, 99, 120
Дервиш Хасан – 152
Дерман У. – 152
Дерман Ч. – 60, 92
Дионисий, митрополит – 88
- Екатерина II – 13, 14

Зулалян М. К. – 22

Ибрагим I – 19, 34, 122

Ибрагим-паша (везир Ахмеда III, см. также Ибрагим-паша Невшехирли, Дамад Ибрагим-паша Невшехирли) – 152

Ибрагим-паша (везир Сулеймана Кануни) – 156

Ибрагим-паша Невшехирли (см. также Дамад Ибрагим-паша Невшехирли, Ибрагим-паша) – 43, 47, 190

Иван Грозный – 88

Иван Калита – 13

Иван Рус – 32

Иванов Н. А. – 21, 22, 137

Иванов С. М. – 8, 134

Иналджик Х. – 8, 21, 22, 30, 37, 42, 45, 127, 132

Итзель Ф. – 22

Йенишехирли Абдуллах-эфенди – 24

Йенишехирлиоглу Ф. – 138, 139, 140, 142, 151

Кантакузин Фома – 13, 14

Камал (Кемаль) Феодорит – 13, 14

Кара Меми – 34, 58, 60, 62, 62-63, 144

Карсвелл Дж. – 142, 145

Касим Черкес – 32

Кастеллан А. – 19

Кверфельд. Э. К. – 11

Кемаль-паша Мустафа – 28

Кинаева К. Г. – 108, 131

Клейн В. – 92, 105

Ковел Джон – 48

Коджа Устад – 88

Коч, семья – 11

Коэн А. – 18, 22, 26, 30, 42, 43

Краснокутский А. Г. – 50, 114

Кубе А. Н. – 60

Курылев В. П. – 22, 23

Кятиб Челеби – 113

Ласикова Г. В. – 148, 158

Левни – 153

Леконт П. – 19, 47, 49, 50, 52, 72, 89, 114, 126, 127, 129, 131, 132, 134, 162

Лелеков Л. А. – 182

Лейн А. – 116, 141, 146

Ленц Э. – 53

Локман – 64

Луис Б. – 21

Лыков Б. М. – 14

Лютфи-паша – 113

Макки Л. – 62, 66, 68, 88, 96

Малама Я. Д. – 50, 53, 129

Манас Атанас – 154

Мантран Р. – 22

Марсильи Л. – 76, 101, 102

Марсэ Ж. – 70

Масиньон Л. – 21

Мейер М. С. – 7, 8, 10, 22, 27, 44

Менавино Джованни Антонио – 32, 34, 36

Ментешезаде Абдуррахим-эфенди – 21

Мехмед (клиночник) – 90

Мехмед II Фатих – 7, 113, 120, 128, 150, 173

Мехмед III – 150

Мехмед, шехзаде – 37

Миллер Ю. А. – 22, 24, 26, 53, 60, 74, 82, 90, 109, 110, 115, 141, 150, 181

Мир Шейх Тебризи – 32

Михаил «грек» – 27

Михаил Федорович (Романов) – 102

Монтегю Мери Уортли – 19, 118, 125, 126

Мстиславский Ф. И. – 14

Мурад III – 37, 90, 150

Мурад IV – 19, 42

Мустафа II – 90

Мустафа III – 43, 124

Мустафа Али – 113

Мустафа (калфа) – 22

Мустафа Наима – 113

Мустафа-паша – 102

Мустафа-паша Байрактар – 114

Мустафа Селяники – 37

Насух – 42

Насух Аккерман – 31

Неджиоглу Г. – 47, 58, 64, 143, 144, 170

Некрасова Н. П. – 108, 131

Оней Г. – 152

Орешкова С. Ф. – 57

Ортайлы И. – 8

Орхан – 58

Осман (I) – 58

Осман II – 88

Осман Челеби «албанец» – 27

Оттон Баварский – 71

Палотай Г. – 70

Пасинли А. – 116

Пейсонель Шарль де – 119

Петр II – 15

Петр III – 15

Петр Алексеевич (Петр I) – 15, 83

Пещерева Е. М. – 23

Потемкин П. И. – 102

Раджаб Дж. – 70

Раи Мехмед-паша – 125

Роджерс Дж. – 38, 57, 116

Романов Никита Иванович – 102

Рославцева Л. И. – 72

Рустем-паша – 64, 156, 163

Рэби Дж. – 52, 60, 62, 64, 74, 104

Саид Мехмед бин Саид Алааддин ал-Хусейни ар-Радави – 18

Селим I (Селим-хан) – 13, 14, 26, 27, 31, 32, 46, 92, 113, 129, 150, 158, 174

Селим II – 74

Селим III – 13, 14, 114, 124, 125, 192, 193

Семь отроков и собака (Иамлих, Максимилиан, Мартиан, Иоанн, Дионисий, Екзакустодиан/Констанций, Антонин/Серапион, Иамлех, Максельмин, Митальина, Мернут, Добернут, Шоазанут, Кафимашьют, Китмир/Катмир) – 182

Серебрякова М. Н. – 181

Симон Старовольский – 53

Синан – 64, 140

Смилянская И. М. – 22, 42, 44, 124, 126

Сойхан Дж. – 173

Стеблева И. В. – 167

Стенин П. А. – 19, 110

Сулейман, пророк – 183, 184, 192

Сулейман Кануни (Великолепный) – 7, 8, 9, 27, 31, 35, 46, 58, 64, 78, 89, 113, 150, 153, 156, 158, 173, 174, 184, 192

Сулейман Пенах-эфенди – 113

Сярова Н. – 19

Табакзаде Изникли Мехмед – 154

Табакоглу А – 58

Тезджан Х. – 36, 58, 148, 150, 162

Текели Мехмед-паша – 140

Тимур – 58

Тодоров Н. – 21, 22, 29, 42

Унат Ф. – 113

Утрехт Якоб Клаас ван – 68

Фадеева И. Л. – 43

Фароки С. – 7, 8, 22, 27, 29, 38, 41, 120, 125, 130

Фатима (жена чиновника) – 125

Фатьма-султан (дочь Ахмеда III) – 118, 164

Феодосий II – 182

Фольсах фон К. – 106

Фридрих Великий – 124

Халил ибн Шейх Хасан Тебризи (сабельщик) – 32

Халили Насер Д. – 182

Хасан-эфенди кятиб – 34

Хачатур армянин – 27

Худадат Рус – 32

Хюсейн Сейид Вехби – 163

Хюсейн Хезарфенн – 113

Чал Х. – 174

Чизакча М. – 8, 120, 122

Чорлулу Али-паша – 125

Чорулу Т. – 75, 83, 92, 109, 180

Чубинский А. Н. – 80

Шахкулу – 58, 60, 62, 64, 66, 173, 177, 193

Шеин А. С. – 102

Шеремет В. И. – 135

Шуази О. – 45

Щукин П. И. – 15, 16, 17, 70

Эвлия Челеби – 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 50, 52, 54, 116, 118, 127, 128, 164, 190

Эттингхаузен Р. – 176

Юджель Й. – 18, 19

Юнус накшбенд – 32

Юрьев Иван – 14

Юсуф Черкес (мастер) – 32

Указатель географических названий

Аден – 78
Азербайджан – 83
Азия – 70
Азов (Азак) – 119, 144
Аккерман (Белгород-Днестровский) – 31, 119, 144
Аксай – 12
Аланья – 49
Албания – 12, 49, 76, 80
Алжир – 69, 87
Амасья – 174, 176
Америка – 126, 130
Анатолия (Восточная Анатолия, Западная Анатолия, Северо-Западная Анатолия, Центральная и Западная Анатолия) – 19, 28, 32, 48, 49, 51, 52, 53, 72, 74, 109, 122, 134, 158, 185, 190, 194
Анкара – 12, 40, 50, 125, 126
Анталья – 12, 119, 126, 140, 166
Аравийский полуостров – 78
Армения (Западная [Турецкая] Армения) – 72, 83
Атлантика – 7
Африка (Северная Африка) – 70, 78
Ачи-кале (Очаков) – 73, 119, 144

Багдад – 192
Балканы (Балканский полуостров) – 21, 24, 25, 44, 49, 53, 58, 66, 74, 76, 77, 78, 80, 109, 110, 122, 128, 174, 183
Бергама – 132
Берлин – 12, 119, 174
Биледжик – 25, 150
Битлис – 128
Ближний Восток – 43, 53, 78, 80, 124, 129, 192
Болгария – 47, 53, 76
Босния (Босна, Босне) – 12, 32, 53, 80, 110, 111, 174
Бостон – 12
Босфор – 11, 46, 47, 72, 125
Будапешт – 70, 74, 131
Бурса – 12, 17, 25, 30, 32, 34, 37, 38, 42, 46, 48, 49, 50, 54, 58, 64, 86, 88, 94, 97, 106, 107, 120, 121, 124, 125, 126, 129, 138, 139, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 156, 164, 170, 174, 189, 192

Ван, озеро – 128
Варшава – 12
Вашингтон – 12, 62, 96, 141, 162
Вена – 12, 44, 170
Венгрия – 12, 40, 70, 74
Венеция – 106, 148
Восток – 11, 14, 126, 131, 162, 182, 186, 194

Герат – 58, 193
Германия – 119, 134
Гёрдес – 88, 108, 131, 132, 133, 158, 190
Греция – 12, 53
Грузия – 31, 32, 82

Дамаск – 43, 44, 64, 78, 124, 126, 192
Демирджи – 131
Джизра – 174
Днепровский лиман – 119
Дрезден – 12
Дюссельдорф – 119

Европа (Восточная Европа, Западная Европа, Юго-Восточная Европа) – 8, 11, 12, 34, 40, 47, 48, 50, 58, 69, 70, 79, 84, 92, 106, 107, 108, 115, 119, 126, 130, 131, 132, 152, 154, 156, 186, 188, 193
Египет – 49, 50, 78, 129, 130

Женева – 126

Забид – 78
Закавказье – 13, 80, 81, 83, 84
Земляной город (район Москвы) – 115

Иерусалим – 22, 24, 25, 26, 27, 28, 42, 51
Изник – 12, 17, 25, 30, 32, 33, 37, 38, 46, 47, 52, 54, 58, 60, 64, 74, 98, 99, 100, 104, 109, 115, 116, 117, 118, 120, 124, 130, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 148, 151, 152, 153, 154, 164, 168, 170, 189
Индийский океан – 7
Индия – 11, 51, 52, 53, 184, 192
Ирак – 78
Иран (Персия) – 11, 27, 34, 48, 51, 53, 83, 92, 120, 122, 124, 134, 148, 174, 184, 185, 193, 194
Иранский Курдистан – 193
Ислимье (Сливен) – 25
Испания – 27, 101

Йедикуле (квартал Стамбула) – 30

- Йемен – 78, 79, 80
Кавказ – 50, 80, 83, 102, 182
 Каир – 42, 66, 89, 92, 128, 129, 150, 151, 178
 Карлсруэ – 12, 180
 Касимов – 12
 Касымпаша (квартал Стамбула) – 30
 Катар – 12
 Кафа – 31
 Кёльн – 119
 Китай – 11, 58, 94, 176, 178, 192
 Китай-город (район Москвы) – 115
 Конья – 12, 28, 78, 96, 132
 Копенгаген – 174
 Краков – 12, 160
 Крым – 13, 72, 73, 84, 119, 168
 Крымское ханство – 72
 Кубачи – 81
 Кувейт – 12, 65, 70, 126, 128, 162
 Кула – 88, 108, 131, 132, 160
 Кусково (в черте Москвы) – 17
 Кыршехир – 132, 180, 184
 Кютахья – 12, 17, 25, 27, 52, 101, 118, 119, 120, 138, 144, 146, 153, 154, 164, 166, 167, 168, 178
- Лион** – 12
 Лондон – 12, 44, 96, 116, 145, 174
 Лядик – 88, 132
- Македония** – 45, 49, 50
 Малая Азия – 19, 21, 24, 27, 38, 45, 47, 48, 52, 53, 58, 66, 76, 77, 85, 109, 128, 129, 132, 174, 182, 193
 Малатья – 25, 49
 Малоазийский полуостров – 53
 Маниса – 25, 31, 174
 Мараш – 174
 Медина – 152
 Мендерес (река) – 49
 Милас – 132
 Москва – 13, 14, 15, 17, 115
 Мюлуз (Малхауз) – 134
 Мюнхен – 12
- Наблус** – 126
 Нью-Йорк – 12
- Османская империя** – 6, 8, 9, 10, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 41, 44, 47, 49, 52, 54, 57, 62, 64, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 83, 85, 87, 101, 103, 110, 113, 115, 119, 120, 127, 128, 129, 134, 137, 144, 148, 152, 154, 158, 164, 165, 170, 178, 179, 181, 183, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195
 Османская Турция – 92, 106, 174
 Париж – 44, 49, 128
 Польша – 72, 121
 Португалия – 27
 Призрен – 111
- Рагуза (Дубровник)** – 74
 Россия – 11, 12, 13, 14, 54, 72, 83, 96, 115, 121, 126, 130, 168, 186, 193
 Руан – 134
 Рубэ – 134
 Румелия (румелийский санджак) – 19, 28, 53, 73
 Румыния – 12
 Русе – 29
- Саксония** – 154
 Салоники – 27, 45, 54
 Сана – 78, 80
 Санкт-Петербург – 12, 15, 116
 Сараево – 25, 90, 110, 111
 Сарачхане (район Стамбула) – 36, 144
 Сербия – 12, 49, 53
 Сергиев Посад – 123
 Сивас – 132, 134
 Сирия – 42, 53, 78, 182
 Смедерево – 74
 США (Соединенные Штаты Америки) – 92
 София – 74
 Средний Восток – 80, 176, 192
 Средняя Азия – 23, 192
 Стамбул – 6, 11, 12, 14, 17, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 42, 44, 47, 49, 50, 52, 53, 56, 64, 72, 77, 78, 88, 89, 90, 98, 102, 104, 105, 108, 110, 112, 116, 118, 119, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 134, 138, 143, 144, 146, 148, 150, 152, 158, 159, 164, 168, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 187, 189, 193
 Старочеркасск – 119
 Старый Свет – 6
- Тебриз** – 101
 Токат – 12, 25
 Трабзон – 25, 27, 74, 108, 128, 129
 Трансильвания – 131
 Турция – 8, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 21, 28, 40, 46,

50, 51, 53, 72, 79, 80, 85, 88, 89, 92, 94, 100, 108, 110, 115, 119, 126, 130, 138, 168, 174, 177, 184, 192, 193, 195

Урфа – 162, 163, 165

Ускюдар (часть Стамбула) – 47, 125, 46, 158

Ушак – 25, 38, 50, 66, 88, 129, 130, 32, 150, 151

Фенер (квартал Стамбула) – 125

Филибе (Пловдив) – 25

Фракия (западная Фракия) – 49, 52, 71

Франция – 119, 128

Хадрамаут – 78

Халеб (Алеппо) 50, 78, 124, 126, 180

Хереке – 47, 90, 131, 158

Чанаккале 12, 17, 49, 52, 101, 109, 120, 164, 166, 168, 169, 170, 171

Черкесия – 81

Чукурова (река) – 49

Эдирне – 34, 36, 63, 118, 125, 140

Эльмалы – 140

Эрдзинджан – 49

Эрзурум – 25, 74, 76, 128, 129, 194, 196

Эрзурумский вилает/Эрзерумский виляет – 50, 129

Эрзурумский эялет – 52

Библиография

Источники

Аралов, 1960 – *Аралов С. И.* Воспоминания советского дипломата. Москва, 1960.

Базили, 2006 – *Базили К. М.* Очерки Константинополя. Босфор и новые очерки Константинополя. Москва, 2006.

Базили, 2007 – *Базили К. М.* Сирия и Палестина под турецким правительством. Иерусалим-Москва, 2007.

Вронченко, 1839 – *Вронченко М. П.* Обзорение Малой Азии в нынешнем ее состоянии. СПб., 1839.

Готье, 2000 – *Готье Т.* Путешествие на Восток. Москва, 2000.

Книга законов, 1969 – Книга законов султана Селима I. Публикация, перевод и комментарии А.С. Тверитинова. Москва, 1969.

Коран – Коран / Пер. и коммент. И. Ю. Крачковского. Москва, 1990.

Краснокутский, 1815 – *Краснокутский А. Г.* Дневные записки поездки в Константинополь Александра Григорьевича Краснокутского в 1808 году, самим им писанные. Москва, 1815.

Малама, 1874 – *Малама Я. Д.* Описание Эрзерумского вилаяета. СПб., 1874.

Марсильи, 1737 – *Марсильи де.* Военное состояние Оттоманской империи с ее приращением и упадком. СПб., 1737.

Опись, 1884 (1885, 1886) – Опись Московской Оружейной палаты. Ч. 1-7. Москва, 1884 -1893.

Симон Старовольский, 2003 – *Старовольский Симон.* Двор Цесаря Турецкого и пребывание его в Царьграде // История Турции. Киев-Москва, 2003, с. 260-318.

Смирнов, 1873 – *Смирнов В. Д.* Кучибей Гёмюрджинский и другие османские писатели XVII века о причинах упадка Турции. СПб., 1873.

Стенин, 1892 – *Стенин П. А.* Историко-географическое и этнографическое обозрение Левантского мира. СПб., 1892.

Тверитинова, 1953 – *Тверитинова А. С.* Второй

трактат Кочибея // Ученые записки ИВ АН СССР. Т. 6. Москва-Ленинград, 1953, с. 212–268.

Турецкие народные сказки, 1967 – Турецкие народные сказки. Москва, 1967.

Эвлия Челеби, 1983 – *Эвлия Челеби.* Книга путешествия. Вып. 3. Земли Закавказья и сопредельных областей Малой Азии и Ирана. М., 1983.

Сярова, 2004 – *Сярова Н. Л.* Един италианец в двора на султана. Дж. Менавино «Пет книги за нравите, обичаите и живота на турците». София, 2004.

Albayrak, 2000 – *Albayrak S.* (hazırlayan). 60 orijinal belge ışığında Osmanlı'da Sosyal Yapı ve Istanbul. Istanbul, 2000.

Embassy to Constantinople, 1988 – Embassy to Constantinople. The Travels of Lady Mary Wortley Montagu. Td. by C. Pick. London, 1988.

Evliya Çelebi, 2003 – *Evliya Çelebi* Seyahatnâmesi: Istanbul. 1. c., 2. kitap. Istanbul, 2003.

Ankara'nın sicilleri – Ankara'nın numaralı şer'îye sicili. Ankara, [197?].

Lecomte, 1902 – *Lecomte P.* Les Arts et les métiers de la Turquie et de l'Orient. Paris, 1902.

Özcan, 2003 – *Özcan T.* Fetvalar Işığında Osmanlı Esnafı. Istanbul, 2003.

Choisy, 1875 – *Choisy A.* Asie Mineure et les Turcs en 1875. Paris, 1876.

Yücel, 1974 – *Yücel Y.* Osmanlı Devlet Düzenine ait metinler. I. Kitâb-i Müstetâb. Ankara, 1974.

Yücel, 1992 – *Yücel Y.* 1640 Tarihli Es'âr Defteri. Ankara, 1992.

ГМВ, Архив сектора учета – Архив сектора учета Государственного Музея Востока (1918–1925; 1934).

РГАДА 89 – Приезды в Россию турецких послов, гонцов и купчин (1512–1564 гг.). РГАДА, ф. 89, оп. 1, д. 1.

Исследования

Абрамян, 1971 – *Абрамян В. А.* Цеховые организации армян-ремесленников в городах Закавказья (с 18-го по начало 20-го веков) (на арм. яз.). Ереван, 1971.

Аджян, Зулалян, 1979 – *Аджян А. А., Зулалян М. К.* Ремесленное производство в Стамбуле в 1 пол. XVII в. // Страны и народы Ближнего и Среднего Востока. Т. 10. Ереван, 1979. С. 163–198.

Аствацатурян, 2002 – *Аствацатурян Э. Г.* Турецкое оружие. СПб., 2002.

Аствацатурян, 2004 – *Аствацатурян Э. Г.* Оружие народов Кавказа. СПб., 2004.

Ахмедов, 1988 – *Ахмедов М. М.* О регламентации торгово-ремесленной сферы в позднесредневековых турецких городах // Проблемы зарубежного Востока: история и современность. Баку, 1988. С. 111–124.

Беляев, 1906 – *Беляев Н. Т.* О булатах. СПб., 1906.

Беляева, 1998 – *Беляева С. А.* О культурно-исторических связях Северного Причерноморья и Анатолии в XVII–XVIII вв. (по находкам поливной керамики в Очакове) // Историко-культурные связи Причерноморья и Средиземноморья X–XVIII в. по материалам поливной керамики. Симферополь, 1998. С. 41–42.

Беляева, 2006 – *Беляева С. А.* Украина и Османская империя: некоторые особенности контактов и интеграции культур // *Turcica et Ottomanica*. Сборник статей в честь 70-летия М. С. Мейера. Москва, 2006. С. 141–149.

Богданович, 2011 – *Богданович Б.* Холодное оружие Османской империи и Албании. Москва, 2011.

Бидерманн, 1996 – *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов. Москва, 1996.

Буниятов, 1999 – *Буниятов З. М.* Избранные сочинения. Т. 3. Баку, 1999.

Веймарн, 2002 – *Веймарн Б. В.* Классическое искусство стран ислама. Москва, 2002.

Витол, 1987 – *Витол А. В.* Османская империя. Начало XVIII в. Москва, 1987.

Вишневская, 1980 – *Вишневская И. И.* Коллекция иранских и турецких тканей Оружейной палаты как источник по истории культурных связей России с Ираном и Турцией в 16–17 в. (к постановке вопроса) // Тезисы докладов на 2-й научной конференции аспирантов и преподавателей МВХПУ. Москва, 1980.

Вишневская, 1984 – *Вишневская И. И.* К вопросу об атрибуции саккоса митрополита Дионисия // Произведения русского и зарубежного искусства XVI – нач. XVIII в. Москва, 1984. С. 83–101.

Вишневская, 1996 (1) – *Вишневская И. И.* Драгоценные ткани // Сокровища Оружейной палаты. Посольские дары. Москва, 1996. С. 229–265.

Вишневская, 1996 (2) – *Вишневская И. И.* Ювелирные изделия и торевтика Востока // Сокровища Оружейной палаты. Посольские дары. Москва, 1996. С. 199–227.

Войтов, 2003, 2006 – *Войтов В. Е.* Люди. Вещи. Дела. Материалы по истории Государственного музея Востока. Т. 1–2. Москва, 2003–2006.

Восточное оружие, 1973 – Восточное оружие. Памятники материальной культуры Азербайджана / Под ред. П. Азизбековой. Вып. 1. Баку, 1973.

Восточные и европейские ткани – Восточные и европейские ткани в собрании ГИМ. – Москва : ГИМ, [198?].

Во дворцах и в шатрах, 2008 – Во дворцах и в шатрах. Исламский мир от Китая до Европы // Каталог выставки. СПб., 2008.

Выставка, 1960 – Выставка иранского и турецкого искусства XVI–XVII в. Москва, 1960.

Гамзатова, 2002 – *Гамзатова П. Р.* Архаические традиции в народном декоративно-прикладном искусстве. К проблеме культурного архетипа. Москва, 2002.

Гарбузова, 1940 – *Гарбузова В. С.* Эвлия Челеби о стамбульских ювелирах XVII в. // Труды отдела Востока. Т. 3. Ленинград, 1940. С. 313–324.

Гарбузова, 1958 – *Гарбузова В. С.* Из истории производства малоазийских фаянсов в XIII–XIX в. // Ученые записки ЛГУ. История и филология стран Востока. № 256. Ленинград, 1958. С. 21–40.

Гейдаров, 1962 – *Гейдаров М. Х.* Об организации и развитии крупных ремесленных мастерских в городах Сефевидского Ирана XVII века // О генезисе капитализма в странах Востока (XV–XIX в.): Материалы обсуждения. Москва, 1962. С. 326–331.

Гордеева, 1988 – *Гордеева О. Г.* Восточные ковры в собрании ГИМ // Искусство восточных ковров: Материалы международного симпозиума 5–11 сент. 1983 г. Баку, 1988. С. 109–115.

Гордлевский, 1960 (1) – *Гордлевский В. А.* Дервиши Ахи Эврена и цехи в Турции // Избранные сочинения. Т. 1. Москва, 1962. С. 289–306.

Гордлевский, 1960 (2) – *Гордлевский В. А.* Из жизни цехов в Турции. К истории «ахи» // Избранные сочинения. Т. 1. Москва, 1962. С. 276–286.

Гордлевский, 1960 (3) – *Гордлевский В. А.* О футуветнаме // Избранные сочинения. Т. 1. Москва, 1962. С. 307–318.

Гордлевский, 1962 (1) – *Гордлевский В. А.* Из османской демонологии // Избранные сочинения. Т. 3. Москва, 1962. С. 299–325.

Гордлевский, 1962 (2) – *Гордлевский В. А.* Эксплуатация недр земли в Турции // Избранные сочинения. Т. 3. Москва, 1962. С. 225–263.

Гордлевский, 1968 – *Гордлевский В. А.* Рукописи Восточного музея г. Ялты // Избранные сочинения. Т. 4. Москва, 1968. С. 257–261.

Гордлевский, 2005 – *Гордлевский В. А.* Организация цехов у крымских татар (из поездки в Карасубазар) // Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре старожильческого населения Крыма. Часть 1. Симферополь, 2005. С. 378–387.

Государева Оружейная палата, 2002 – Государева Оружейная палата. СПб., 2002.

Государственная Оружейная палата, 1958 – Государственная Оружейная палата Московского Кремля / Автор-составитель Г. А. Богуславский. Москва, 1958.

Гудиашвили, 1975 – *Гудиашвили Д. А.* Ремесленные организации городов Турции по «Сеяхатнаме» Эвлии Челеби // Экономическое развитие стран Ближнего и Среднего Востока. Москва, 1975. С. 49–58.

Гусач, 1998 – *Гусач И. Р.* Турецкие полуфаянсы XVIII в. из Азова // Историко-культурные связи Причерноморья и Средиземноморья X–XVIII вв. по материалам поливной керамики. Симферополь, 1998. С. 76–80.

Гусач, 2005 – *Гусач И. Р.* Изникские полуфаянсы из турецкой крепости Азов // Археологические записки. Вып. 4. Ростов-на-Дону, 2005. С. 137–144.

Гусач, 2006 – *Гусач И. Р.* Археологические исследования на территории турецкой крепости Азак // Историко-археологические исследования в Азове и на Нижнем Дону в 2004 г. Вып. 21. Азов, 2006. С. 127–141.

Давиташвили, 1973 – *Давиташвили К.* Древнегрузинская вышивка. Тбилиси, 1973.

Давтян 1972 – *Давтян С.* Армянская вышивка. Ереван, 1972.

Демская, Семенова, 1993 – *Демская А. А. Семенова Н. Ю.* У Щукина, на Знаменке... Москва, 1993.

Денисова, 1954 – *Денисова М. М.* Конюшен-

ная казна. Парадное конское убранство XVI–XVII веков // Оружейная палата Московского Кремля. Москва, 1954. С. 247–304.

Забелин, 1990 – *Забелин И. Е.* Домашний быт русских царей в XVI–XVII в. Т. 1–2. Москва, 1990.

Земное искусство, 2000 – Земное искусство – небесная красота. Искусство ислама. СПб., 2000.

Иванов Н., 1990 – *Иванов Н. А.* Арабо-османский цех в XVI–XVII в. // Османская империя. Государственная власть и социально-политическая структура. Москва, 1990. С. 185–202.

Иванов Н., 1984 – *Иванов Н. А.* Османское завоевание арабских стран 1516–1574. Москва, 1984.

Иванов Н., 2008 – *Иванов Н. А.* Упадок Востока и переход мировой гегемонии к странам Западной Европы // В.: Н. А. Иванов. Труды по истории исламского мира. Москва, 2008.

Иванов Н., Орешкова, 1999 – *Иванов Н. А., Орешкова С. Ф.* Османская империя в XVI–XVII в. // История Востока. Т. 3. Восток на рубеже средневековья и нового времени XVI – XVIII в. Москва, 1999. С. 67–98.

Иванов С., 1991 – *Иванов С. М.* О некоторых чертах переходного периода в условиях Османской империи // Восток в Новое время. Экономика, государственный строй. Москва, 1991. С. 31–47.

Иванов С., 2006 – *Иванов С. М.* Османская империя в XIX – начале XX в.: движение основных экономических форм // *Turcica et Ottomanica*. Сборник статей в честь 70-летия М. С. Мейера. Москва, 2006. С. 238–247.

Инджикян, 1979 – *Инджикян О. Г.* К вопросу об экономическом отставании Османской империи // Страны и народы Ближнего и Среднего Востока. Т. 10. Ереван, 1979. С. 136–162.

Искусство Ислама, 1990 – Искусство Ислама. Каталог выставки. Ленинград, 1990.

Кверфельд, 1947 – *Кверфельд Э. К.* Керамика Ближнего Востока. Ленинград, 1947.

Кинаева, Некрасова, 1998 – *Кинаева К. Г., Некрасова Н. П.* Молитвенные ковры в собрании ГМВ // Памятники культуры. Новые открытия. Москва, 1998. С. 424–436.

Кириллина, 2010 – *Кириллина С. А.* Очарованные странники. Арабо-османский мир глаза-

ми российских паломников XVI–XVIII столетий. Москва, 2010.

Клейн, 1925 – *Клейн В. К.* Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII в. и их терминология. Москва, 1925.

Клейн, 1926 – *Клейн В. К.* Путеводитель по выставке тканей VII–XIX в. собрания музея (ГИМ). Москва, 1926.

Коваль, 2010 – *Коваль В. Ю.* Керамика Востока на Руси. Конец IX–XVII век. М., 2010

Кодрикова, 1996 – *Кодрикова З. А.* Посольские дары в Оружейной палате // Сокровища Оружейной палаты. Посольские дары. Москва, 1996. С. 9–25.

Крамаровский, 2001 – *Крамаровский М. Г.* Золото Чингисидов: культурное наследие Золотой Орды. СПб., 2001.

КРЭ 2003 – *Краткая Российская Энциклопедия.* Т. 2. Москва, 2003.

Кубе, 1923 – *Кубе А. Н.* История фаянса. Берлин, 1923.

Кулланда, 2002 – *Кулланда М. В.* Османские ткани 16–18 вв. в собрании ГМВ // Научные сообщения ГМВ. Вып. XXV. Москва, 2002. С. 128–149.

Кулланда, 2003 – *Кулланда М. В.* Османский ятаган // Восточная коллекция, № 4. Москва, 2003. С. 111–116.

Кулланда, 2004 – *Кулланда М. В.* Османское огнестрельное оружие и вопросы атрибуции // Вестник Московского Университета. Сер. 13. Востоковедение. № 1. Москва, 2004. С. 3–20.

Кулланда, 2006 – *Кулланда М. В.* Собрания художественного ремесла Турции в московских музеях // Научные сообщения Государственного музея Востока. Вып. XXVI. Москва, 2006. С. 131–154.

Кулланда, 2007 (1) – *Кулланда М. В.* Османский художественный текстиль XVI – начала XX в. Собрание Государственного музея Востока. Москва, 2007.

Кулланда, 2007 (2) – *Кулланда М. В.* От домашнего ремесла до дворцовых мастерских: организация ремесленного производства в Османской империи в XVI–XIX в. // Народное творчество стран Востока: структура, художественные особенности, дефиниции. Москва, 2007. С. 71–84.

Курылев, 1975 – *Курылев В. П.* К организации ремесленных цехов в Турции // Социальная история народов Азии. Москва, 1975. С. 260–270.

Ласикова, 2006 – *Ласикова Г. В.* Накшбанд и наккаш – два творца одного узора. Художники в сефевидских ткацких мастерских // Научные сообщения ГМВ. Вып. XXVI. Москва, 2006. С. 67–92.

Левинсон-Нечаева, 1954 – *Левинсон-Нечаева М. Н.* Одежда и ткани XVI–XVII в. // Оружейная палата Московского Кремля. Москва, 1954. С. 305–387.

Лелеков, 1976 – *Лелеков Л. А.* Наследие звериного стиля в искусстве средневековья и Древней Руси // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. Москва, 1976. С. 258–270.

Лисициан, 1955 – *Лисициан С. Д.* Очерки этнографии дореволюционной Армении // Кавказский этнографический сборник. Вып. 1. Москва, 1955. С. 182–264.

Мамедов, 2004 – *Мамедов М. А.* Генезис образа драконов в искусстве Центральной Азии (к проблеме интерпретации изображения на портале мечети Анау) // Bibliotheca Turcmenica. Культурные ценности. Международный ежегодник 2002–2003. СПб., 2004. С. 56–69.

Малицкий, 1954 – *Малицкий Г. Л.* К истории Оружейной палаты Московского кремля // Оружейная палата Московского Кремля. Москва, 1954. С. 509–559.

Масиньон, 1978 – *Масиньон Л.* Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культура и литература. Москва, 1978. С. 51–52.

Мейер, 1975 – *Мейер М. С.* Влияние «революции цен» в Европе на Османскую империю // Народы Азии и Африки, 1975, № 1. С. 96–107.

Мейер, 1978 – *Мейер М. С.* К вопросу об изменениях в структуре и составе правящего класса в Османской империи в XVIII в. // Проблемы истории Турции. Москва, 1978. С. 60–66.

Мейер, 1984 – *Мейер М. С.* Новые тенденции в социально-политической жизни Османской империи XVII – XVIII в. (на примере института кетхуды) // Государственная власть и общественно-политические структуры в арабских странах. Москва, 1984. С. 32–50.

Мейер, 1985 – *Мейер М. С.* Аяны и их место в османской истории // Тюркологический сборник 1979. Османская империя: проблемы истории и источниковедения. Москва, 1985. С. 50–63.

Мейер, 1990 (1) – *Мейер М. С.* Кризис осман-

ских имперских порядков: меняющиеся отношения центра и периферии в XVIII в. // Османская империя. Государственная власть и социально-политическая структура. Москва, 1990. С. 66–80.

Мейер, 1990 (2) – *Мейер М. С.* Особенности экономической жизни городов Османской империи в XVI–XVIII в. // Зарубежный Восток. Вопросы экономической истории города. Москва, 1990. С. 5–32.

Мейер, 1991 – *Мейер М. С.* Османская империя в XVIII в. Черты структурного кризиса. Москва, 1991.

Мейер, 1996 – *Мейер М. С.* Основные этапы ранней истории русско-турецких отношений // Османская империя: проблемы внешней политики и отношений с Россией. Москва, 1996. С. 47–116.

Мейер, 1999 – *Мейер М. С.* Османская империя в XVIII в. // История Востока. Том 3. Восток на рубеже средневековья и нового времени XVI–XVIII в. Москва, 1999. С. 375–389.

Мейер, Фаизов, 2008 – *Мейер М. С., Фаизов С. Ф.* Письма переводчика османских падишахов Зульф리카ра-аги царям Михаилу Федоровичу и Алексею Михайловичу 1640–1656. Турецкая дипломатика в контексте русско-турецких взаимоотношений. Москва, 2008.

Миллер, 1953 – *Миллер Ю. А.* Художественное производство холодного оружия в Турции в XVI–XVIII в. (по материалам Государственного Эрмитажа). Ленинград, 1953 (дисс.).

Миллер, 1958 – *Миллер Ю. А.* Художественное оформление холодного оружия Турции XVII–XVIII в. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 2. Москва-Ленинград, 1958. С. 167–178.

Миллер, 1965 (1) – *Миллер Ю. А.* Искусство Турции. Москва-Ленинград, 1965.

Миллер, 1965 (2) – *Миллер Ю. А.* Изображения живых существ на турецкой керамике XVI в. // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. 26. Ленинград, 1965. С. 33–35.

Миллер, 1967 – *Миллер Ю. А.* К вопросу о датировке средневековых турецких тканей // Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы ГЭ за 1966 г. Ленинград, 1967. С. 38–39.

Миллер, 1972 – *Миллер Ю. А.* Художественная керамика Турции. Ленинград, 1972.

Миллер, 1978 – *Миллер Ю. А.* О некоторых

контактах искусства Турции XVI–XVII в. с художественной культурой других стран // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 19. Культура и искусство народов Востока, 8. Ленинград, 1978. С. 106–114.

Миронова, 1996 – *Миронова О. И.* Восточное парадное конское убранство // Сокровища Оружейной палаты. Посольские дары. Москва, 1996. С. 177–197.

Мифы, 1992 – Мифы народов мира. Т. 1. Москва, 1992.

Орешкова, 1996 – *Орешкова С. Ф.* Византия и Османская империя: проблема преемственности // *Revue des Études Sud-Est Européennes. Civilisations-mentalités.* Т. XXXIV, 1996, № 3–4. P. 239–253.

Орешкова, 1971 – *Орешкова С. Ф.* Русско-турецкие отношения в начале XVIII в. Москва, 1971.

Орешкова, 1990 – *Орешкова С. Ф.* Османский источник второй половины XVII в. о султанской власти и некоторых особенностях социальной структуры османского общества // Османская империя. Государственная власть и социально-политическая структура. Москва, 1990. С. 228–305.

Орешкова, 2006 – *Орешкова С. Ф.* Некоторые размышления о развитии тюркологии и османистики // *Turcica et Ottomanica.* Сборник статей в честь 70-летия М.С. Мейера. Москва, 2006. С. 15–29.

Патрик, 1985 – *Патрик А. Н.* Вышивка Урфы. Ереван, 1985.

Петросян, 1979 – *Петросян И. Е.* Турецкий источник труда Марсильи «*Stato militare dell’Imperio Ottomano*» // Тюркологический сборник 1979. Москва, 1985. С. 99–109.

Петросян, 1992 – *Петросян И. Е.* О реликтах домусульманских верований у османских турок в 14–15 в. // Тюркские и монгольские письменные памятники. Москва, 1992. С. 36–44.

Пещерева, 1959 – *Пещерева Е. М.* Гончарное производство Средней Азии. Москва-Ленинград, 1959.

Погребова, Раевский, 1997 – *Погребова М. Н., Раевский Д. С.* Закавказские бронзовые пояса с гравированными изображениями. Москва, 1997.

Подольский, 2010 – *Подольский М. Л.* Зверь, который был сам по себе, или феноменология скифского звериного стиля. СПб., 2010.

Ремпель, 1987 – *Ремпель Л. И.* Цепь времен. Ташкент, 1987.

Рославцева, 1998 – *Рославцева Л. И.* Крымская вышивка в собрании ГМВ (опыт историко-этнографического исследования) // Памятники культуры. Новые открытия: ежегодник. Москва, 1998. С. 437–446.

Рославцева, 2000 – *Рославцева Л. И.* Одежда крымских татар конца XVIII – начала XX в. Москва, 2000.

Роузентал 1978 – *Роузентал Ф.* Функциональное значение арабской графики // Арабская средневековая культура и литература. Москва, 1978. С. 150–160.

Саббах, 2006 – *Саббах Л.* Аспекты интеллектуальной жизни в арабских провинциях в османскую эпоху // История Османского государства, общества и цивилизации. Т. 2. Москва, 2006. С. 172–262.

Сазонова, 2004 – *Сазонова Н. В.* Мир сефевидских тканей. Москва, 2004.

Сазонова, 2002 – *Сазонова Н. В.* Сравнительный анализ иранских и турецких шелков к. 17 – 1 пол. 18 в. К атрибуции 4-х экспонатов из собрания ГМВ // Научные сообщения Государственного музея Востока. Вып. XXV. Москва, 2002. С. 116–127.

Серебрякова, 1992 – *Серебрякова М. Н.* К вопросу об истоках эволюции традиционного мировоззрения турок // Традиционное мировоззрение у народов Передней Азии. Москва, 1992. С. 61–94.

Серебрякова, 1997 – *Серебрякова М. Н.* Нож в этнокультурной традиции турок // Кунсткамера. Этнографические тетради. Вып. 11. СПб., 1997. С. 139–156.

Смилянская, 1979 – *Смилянская И. М.* Социально-экономическая структура стран Ближнего Востока на рубеже Нового Времени. Москва, 1979.

Смилянская, 1984 – *Смилянская И. М.* Османское провинциальное управление и общественные институты в Сирии XVIII в. // Государственная власть и общественно-политические структуры в арабских странах. Москва, 1984. С. 51–80.

Смирнов, 1946 – *Смирнов Н. А.* Россия и Турция в XVI – XVII в. Том 1–2. Москва, 1946.

Соболев, 1934 – *Соболев Н. Н.* Очерки по

истории украшения тканей. Москва-Ленинград, 1934.

Соболев, Ермолов, 1954 – *Соболев Н. И., Ермолов В. А.* Огнестрельное привозное оружие XVI–XVII в. // Государственная Оружейная палата Московского Кремля. Москва, 1954. С. 389–434.

Сокровища прикладного искусства, 1979 – Сокровища прикладного искусства Ирана и Турции XVI–XVIII в. из собрания ГММК. Москва, 1979.

Сокровища Эчмиадзина, 1984 – Сокровища Эчмиадзина. Ереван, 1984.

Стеблева, 2002 – *Стеблева И. В.* Очерки турецкой мифологии. Москва, 2002.

Столярик, 1982 – *Столярик Е. С.* Турецкая художественная керамика XVI в. из Белгородо-Днестровского // Памятники Римского и средневекового времени в Северо-Западном Причерноморье. Киев, 1982. С. 173–183.

Стоянович, 1973 – *Стоянович Д.* Сербское шитье XIV–XIX в. Москва, 1973.

Тодоров, 1976 – *Тодоров Н.* Балканский город XV–XIX в. Социально-экономическое и демографическое развитие. Москва, 1976.

Фадеева, 2001 – *Фадеева И. Л.* Концепция власти на Ближнем Востоке. Москва, 2001.

Фаиз, 2002 – *Фаиз С. Ф.* Тугра и Вселенная. Москва-Бахчисарай, 2002.

Фехнер, 1956 – *Фехнер М. В.* Торговля русского государства со странами Востока в XVI в. // Труды ГИМ. Вып. 31. Москва, 1956.

аль Халлаб, 1999 – *аль-Халлаб, Ассифа.* Эстетические основы исламского орнамента. Москва, 1999.

Художественное шитье, 1983 – Художественное шитье древней Руси в собрании Загорского музея. /Автор-составитель Т. Н. Манушина. Москва, 1983.

Царскосельский арсенал, 2000 – Царскосельский арсенал. СПб., 2000.

Чепурина, 1938 – *Чепурина П. Я.* Орнаментальное шитье Крыма. Москва-Ленинград, 1938.

Шамсутов, 2001 – *Шамсутов Р. И.* Искусство татарского шамаила (сер. XIX – нач. XX в.). Казань, 2001.

Шеремет, 1986 – *Шеремет В. И.* Османская империя и Западная Европа. Вторая треть XIX в. Москва, 1986.

- Шумейко, 1982 – *Шумейко Т. А.* Турецкая керамика в собрании ГМИНВ // Научные сообщения ГМИНВ. Вып. XVI. Москва, 1982. С. 152–170.
- Щукин, 1910 – *Щукин П. И.* Щукинский музей за 18 лет своего существования (1892–1910). Москва, 1910.
- Юдже, 2006 – *Юдже Н.* Османско-турецкий язык // История Османского государства, общества и цивилизации. Том 2. Москва, 2006. С. 3–19.
- Старинното оръжие, 1981 – Старинното оръжие на Българите. Пловдив, 1981.
- Acar, 1982 – *Acar B.* Kilim, Cicim, Zili, Sumak. Türk Dokuma Yaygıları. Istanbul, 1982.
- Akşit, 1995 – *Akşit Z.* L'Artisanat des tapis turcs. Istanbul, 1995.
- Akurgal, Mango, Ettinghausen, 1966 – *Akurgal E., Mango G., Ettinghausen R.* Les Trésors de Turquie. Geneve, 1966.
- Akurgal, 1981 – *Akurgal E.* L'Art en Turquie. Fribourg, 1981.
- Allan, Raby, 1982 – *Allan J., Raby J.* Metalwork // Tulips, Arabesques and Turbans. London, 1982, p. 17–48.
- Altun 1999 – *Altun A.* Osmanlı çiniciliğinde Iznik // Osmanlı. 11. cilt. Kültür ve Sanat. Editör G. Eren. Ankara, 1999, s. 213–219.
- Altun, Carswell, Öney, 1991 – *Altun A., Carswell J., Öney G.* Sadberk Hanım Museum. Turkish Tiles and Ceramics. Istanbul, 1991.
- Anatolian Rugs, 2007 – In Praise of God. Anatolian Rugs in Transylvanian Churches 1500–1750. Istanbul, 2007.
- Apak, Gündüz, Eray, 1997 – *Apak M., Gündüz F., Eray F.* Osmanlı dönemi Kadın Giyimleri. Ankara, 1997.
- Arça, 2008 – *Arça S.* 18th Century Developments in the Weaving Industry // Reformer, Poet and Misician: Sultan Selim Han III. Istanbul, 2008. P. 75–81.
- Arseven, 1939 – *Arseven G.* L'Art Turc depuis son origine jusqu'à nos jours. Istanbul, 1939.
- Art Treasures, 1966 – Art Treasures of Turkey. Washington, 1966.
- Artan, 2006 – *Artan T.* Arts and Architecture // The Cambridge History of Turkey. Vol. 3. Cambridge, 2006. P. 408–480.
- Askeri müze, 1993 – Askeri müze. Istanbul, 1993.
- Aslanapa, 1965 – *Aslanapa O.* Anadolu'da türk çini ve keramik Sanatı. Istanbul, 1965.
- Aslanapa, 2005 – *Aslanapa O.* Türk Halı Sanatının bin yılı. Istanbul, 2005.
- Atasoy & Raby, 1989 – *Atasoy N. & Raby J.* Iznik. The Pottery of Ottoman Turkey. London, 1989.
- Atasoy 1992 – *Atasoy N.* Splendors of the Ottoman Sultans. Memphis, 1992.
- Atasoy, Denny etc. 2001 – *Atasoy N., Denny W., Mackie L. etc.* Ipek. Imperial Ottoman Silks and Velvets. London, 2001.
- Atasoy, 2002 – *Atasoy N.* Osmanlı kumaşları // Osmanlı Uygarlığı. 2. cilt. Ankara 2002. S. 761–787.
- Atıl, 1973 – *Atıl E.* Exhibition Catalogue of Turkish Art of the Ottoman period. Washington, 1973.
- Atıl, 1987 – *Atıl E.* The Age of Sultan Süleyman the Magnificent. Washington-New York., 1987.
- Atıl, 1998 – *Atıl E.* Osmanlı Sanatı ve Mimarisi // Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi. 2. cilt. Istanbul, 1998. S. 447–480.
- Aydın, 1999 – *Aydın H.* Topkapı Sarayı'ndaki Osmanlı Padişah kılıçları // Osmanlı. 11. cilt Kültür ve Sanat. Editör G. Eren. Ankara, 1999. S. 561–572.
- Ayverdi, 2006 – *Ayverdi E.* The Tulip in the 18th century. Ed. by U. Derman. Istanbul, 2006.
- Bağcı 2002 – *Bağcı S.* Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar // Osmanlı Uygarlığı. 2. cilt. Ankara 2002. S. 737–759.
- Baker, 1995 – *Baker P.* Islamic Textiles. London, 1995.
- Barışta, 1997 – *Barışta H.* Techniques from Turkish Embroidery. Ankara, 1997.
- Barışta, 1998 – *Barışta H.* Türk el sanatları. Ankara, 1998.
- Barışta, 1999 – *Barışta H.* Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri. Ankara, 1999.
- Benaki Museums, 2008 – A Pocket Guide to the Benaki Museums. Athens, 2008.
- Bilgi, 2006 – *Bilgi H.* Kütahya çini ve seramikleri. Suna ve İnan Kıraç vakfı koleksiyonu. Istanbul, 2006.
- Bilgütay, – *Bilgütay E.* Islamic cutting weapons // Military museum collections. Istanbul. P. 62–70.
- Biniok, 1985 – *Biniok I.* Osmanische Stoffe und Kostüme // Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. Band 2. Frankfurt am Main/Essen, 1985. S. 240–255.
- Birol, Derman, 2005 – *Birol I., Derman Ç.* Türk Tezyînî Sanatlarında Motifler/Motifs in Turkish Decorative Arts. Istanbul, 2005.

Bodur, 1987 – *Bodur F.* Türk Maden Sanatı. İstanbul, 1987.

Boralevi, 2007 – *Boralevi A.* Western Anatolian village Rugs and Ottoman silk textiles // In: Praise of God. Anatolian Rugs in Transylvanian Churches 1500-1750. İstanbul, 2007. P. 103–111.

Brief Guide, 1950 – Brief Guide to Turkish woven fabrics, V&A Museum. London, 1950.

Carswell, 2001 – *Carswell J.* The Influence of Chinese Porcelain on Ottoman Art // Chinese Treasures in İstanbul. Ed. in Chief by A. Üçok. İstanbul, 2001. P. 130–156.

Carswell, 2006 – *Carswell J.* Iznik Pottery. London, 2006.

Carswell, 2003 – *Carswell J.* Iznik. Pottery for the Ottoman Empire. London, 2003.

Chinese Treasures, 2001 – Chinese Treasures in İstanbul. Ed. in Chief by A. Üçok. İstanbul, 2001.

Cohen, 2001 – *Cohen A.* The Guilds of Ottoman Jerusalem. Leiden-Boston-Köln, 2001.

Costumes historiques, 1986 – Costumes historiques des femmes turques. İstanbul, 1986.

Christie's 2002 – Islamic Art and Manuscripts. Christie's. London, 23 April 2002.

Christie's 2007 – Indian & Islamic Works of Art. Christie's. London, South Kensington, April 2007.

Çal, 1999 – *Çal H.* Osmanlı kapı halkaları ve kapı tokmakları // Osmanlı. 11. cilt Ankara 1999. S. 275–284.

Çoruhlu, 1993 – *Çoruhlu T.* Osmanlı tüfek, tabanca ve teçhizatları. Ankara, 1993.

Çötelioglu – *Çötelioglu A.* Askeri müze Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Ateşli Silahlar Kataloğu. İstanbul, [198?]

Decorative Arts, 1982 – Decorative Arts from Ottoman Empire. London, 1982.

Deniz, 2000 – *Deniz B.* Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygıları. Ankara, 2000.

Denny, 1972 – *Denny W.* Ottoman Turkish Textiles // TMJ. Vol. III, decembre. Washington, 1972. P. 55–66.

Denny, 1978 – *Denny W.* Ottoman Textiles and Urban Life // Warp and Weft of Islam. Seattle, 1978. P. 120–253.

Denny 1982 – *Denny W.* Textiles // Tulips, Arabesques and Turbans. Decorative Arts from Ottoman Empire. London, 1982. P. 121–144.

Denny 2004 – *Denny W.* Iznik. The Artistry of

Ottoman Ceramics. London, 2004.

Denny, Krody, 2012 – *Denny W. & Krody S.* Floral Branding // Hali. Issue 172. London, Summer 2012. P. 95–97.

Devellioğlu, 1999 – *Devellioğlu F.* Osmanlıca-türkçe ansiklopedik lûgat. Ankara, 1999.

Ellis, Wearden, 2001 – *Ellis M., Wearden J.* Ottoman Embroidery. London, 2001.

Empire of the Sultans 2002 – Empire of the Sultans. Ottoman Art from the Khalili Collection. London, 2002.

Encyclopaedia of Islam – The Encyclopaedia of Islam. CD-ROM Edition. Leiden, 2003.

Faroghi, 1980 – *Faroghi S.* Textile Production in Rumeli and the Arab Provinces: Geographical Distribution and Internal Trade (1560-1650) // Osmanlı araştırmalı. The Journal of Ottoman Studies I. İstanbul, 1980. P. 61–83.

Faroghi, 1984 – *Faroghi S.* Towns and Townsmen of Ottoman Anatolia (1520–1650). Cambridge, 1984.

Faroghi, 2006 (1) – *Faroghi S.* Guildsmen and handicraft producers // The Cambridge History of Turkey. Vol. 3. Cambridge, 2006. P. 336–355.

Faroghi, 2006 (2) – *Faroghi S.* Declines and revivals in textile production // The Cambridge History of Turkey. Vol. 3. Cambridge, 2006. P. 356–375.

Faroghi, 2006 (3) – *Faroghi S.* Introduction // The Cambridge History of Turkey. Vol. 3. Cambridge, 2006. P. 3–18.

Faroghi, 2011 – *Faroghi S.* Osmanlı Zanaatkârları. İstanbul, 2011.

Feher, 1965 (1) – *Feher G.* L'influence turque sur les arts décoratifs populaires Hongrois // Atti del secondo congresso internazionale di arte turca. Venezia, 26–29 settembre 1963. Napoli, 1965. P. 119–122.

Feher, 1965 (2) – *Feher G.* Quelques problèmes des objets d'art métalliques turc-osmanlis mis au jour en Hongrie // Atti del secondo congresso internazionale di arte turca. Venezia, 26–29 settembre 1963. Napoli, 1965. P. 123–128.

Folsach, 1993 – *Folsach K.v.* Dating and localizing Islamic Textiles: some methods and problems // Woven Treasures. Textiles from the World of Islam. Copenhagen 1993. P. 26–64.

French, 1972 – *French D.* A 16-th Century English Merchant in Ankara // Anatolian Studies. Vol. XXII. London, 1972. P. 241–247.

- Jaeckel, 1985 – *Jaeckel P.* Wehr und Waffen der Türken // Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. Band 2. Frankfurt am Main/Essen, 1985. S. 343–346.
- Jounstone, 1985 – *Jounstone P.* Some Unusual Turkish Embroideries of the early XVIII-th c. // TMJ, 1985, vol. 24. P. 75–81.
- The Great Ottoman-Turkish Civilisation – The Great Ottoman-Turkish Civilisation. Vol. 4 (Culture and Arts). Ankara 2000.
- Geijer, 1951 – *Geijer A.* Oriental Textiles in Sweden. Kopenhagen, 1951.
- Geijer, 1979 – *Geijer A.* A History of Textile Art. Stocholm, 1979.
- Gillow, 2010 – *Gillow J.* Textiles of the Islamic World. London, 2010.
- Gürsu, 1988 – *Gürsu N.* The Art of Turkish weaving. Istanbul, 1988.
- Hayes, 1981 – *Hayes J.* Excavations at Saraçhane in Istanbul. Vol. 2. Princeton/Dumbarton, 1981.
- Hitzel, 2007 – *Hitzel F.* Artisans et commerçants du Grand Turc. Paris, 2007.
- Hütteroth, 2006 – *Hütteroth W-D.* Ecology of the Ottoman lands // The Cambridge History of Turkey. Vol. 3. Cambridge, 2006. P. 18–43.
- Inalcik, 1973 – *Inalcik H.* The Ottoman Empire. The Classical Age 1300–1600. London, 1973.
- Inalcik, 1978 (1) – *Inalcik H.* Capital formation in the Ottoman Empire // The Ottoman Empire: Conquest, Organization and Economy. Collected Studies. London, 1978. P. 97–140.
- Inalcik, 1978 (2) – *Inalcik H.* The Ottoman Economic Mind and Aspects of the Ottoman Economy // The Ottoman Empire: Conquest, Organization and Economy. Collected Studies. London, 1978. P. 207–218.
- Inalcik, 1978 (3) – *Inalcik H.* The Socio-Political Effects of the Diffusion of Fire-arms in the Middle East // The Ottoman Empire: Conquest, Organization and Economy. Collected Studies. London, 1978. P. 195–217.
- Inalcik, 2002 – *Inalcik H.* The Ottoman Civilization and Palace Patronage // Ottoman Civilization. Vol. I. Ed. by H. Inalcik, G. Renda. Ankara 2004. P. 13–27.
- Inalcik, 2007 – *Inalcik H.* Turkish Carpets: Trade and Patronage // In Praise of God. Anatolian Rugs in Transylvanian Churches 1500–1750. Istanbul, 2007. P. 25–29.
- Elislam, 1977 – L'Islam dans les collections nationales. Paris, 1977.
- Islamic Arms, 1982 – Islamic Arms and Armour from Private Danish Collections. København, 1982.
- Kal'a 1995 – *Kal'a A.* Esnaf // Türkiye diyanet vakfı. Islâm Ansiklopedisi. 11. cilt. Istanbul, 1995. S. 423–430.
- Kalter, Schönberger, 2003 – *Kalter J., Schönberger I.* Der Lange Weg der Türken. 1500 Jahre türkische Kultur. Stuttgart, 2003.
- Die Karlsruher Türkenbeute, 1991 – Die Karlsruher Türkenbeute. München, 1991.
- Keblow Bernsted, 1993 – *Keblow Bernsted A.-M.* A few characteristic weaving techniques used in Islamic textiles//Weaving Treasures. Textiles from the World of Islam. – Copenhagen, 1993. – P. 65 – 93.
- Khorasani, 2006 – *Khorasani M.* Arms and Armor from Iran. The Bronze Age to the End of Qajar Period. Tübingen, 2006.
- Khoury, 2006 – *Khoury D.* The Ottoman centre versus provincial power-holders: an analysis of the historiography // The Cambridge History of Turkey. Vol. 3. Cambridge, 2006. P. 135–156.
- Klusáková, 2002 – *Klusáková L.* The Road to Constantinople. The Sixteen-Century Ottoman Towns through Christian Eyes. Prague, 2002.
- Krody, 2000 – *Krody S.* Flowers of Silks and gold. Four Centuries of Ottoman Embroidery. Washington, 2000.
- Kuşoğlu, 1994 – *Kuşoğlu M.* Dünkü sanatımız kültürümüz. Istanbul, 1994.
- Kütükoğlu, 2001 – *Kütükoğlu M.* The Structure of the Ottoman Economy // History of the Ottoman State, Society and Civilization. Vol. 1. Istanbul, 2001. P. 643–674.
- Lane, 1971 – *Lane A.* Later Islamic Pottery. London, 1971.
- Lane, 1957 – *Lane A.* The Ottoman Pottery of Iznik // Ars Orientalis. The Arts of Islam and the East. Vol. II. Michigan, 1957. P. 247–281.
- Mackie, 1973 – *Mackie L.* The Splendor of Turkish Weaving. Washington, 1973.
- Mackie, 1976 – *Mackie L.* A Turkish carpet with spots and stripes // TSJ. Vol. IV, n. 3. Washington, 1976. P. 4–20.
- Majda, 2000 – *Majda T.* Reception of Turkish Culture and Art in Poland // The Great Ottoman-Turkish Civilisation. Vol. IV. Ankara 2000, p. 30–35.

- Mantran, 1962 – *Mantran R.* Istanbul dans la seconde moitié du XVII siècle. Paris, 1962.
- Mantran, 1984 – *Mantran R.* L'Empire Ottoman du XVI au XVIII siècle (Collected studies series). London, 1984.
- Marçais, 1937 – *Marçais G.* Les broderies turques d' Alger // *Ars Islamica*. Vol. 4. Michigan, 1937. P. 145–153.
- Martiniani-Reber etc., 1995 – *Martiniani-Reber M., Rinuy A., Galizia A.* Çeyiz. Broderies de l'Empire Ottoman. Geneve, 1995.
- Melanesi, 1999 – *Melanesi E.* The Carpet. Origins, Art and History. New York, 1999.
- Miller, 2000 – *Miller Y.* Caucasian Arms from the State Hermitage Museum. St. Petersburg, 2000.
- Musée des Tissus – Musée des Tissus de Lyon. Guide des collections. Lyon [199?].
- The Museum of TIA, 2011 – The Museum of Turkish and Islamic Arts. Istanbul, 2001
- Necipoğlu, 1990 – *Necipoğlu G.* From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteen Century Ceramic Tiles // *Muqarnas*. An annual on Islamic Art and Architecture. Vol. VII. Ed. by O. Grabar. Leiden, 1990. P. 136–170.
- Nekrasova, Kinaeva, 1997 – *Nekrasova N., Kinaeva K.* Türk, azeri ve türkmen seccadeleri. Ankara, 1997.
- Neumann, 2006 – *Neumann C.* Political and diplomatic developments // *The Cambridge History of Turkey*. Vol. 3. Cambridge, 2006, p. 44–62.
- Ölçer, 2002 – *Ölçer N.* Osmanlı Dönemi Türk Halı Sanatı // *Osmanlı Uygarlığı*. 2. cilt. Ankara 2002. S. 789–823.
- Öney, 2002 – *Öney G.* Çini ve Seramikleri // *Osmanlı Uygarlığı*. 2. cilt. Ankara 2002. S. 699–735.
- Parlar, 1999 – *Parlar G.* Fatih Sultan Mehmed'in hayvan figürlü iki sikkesi // *Osmanlı*. 11. cilt *Kültür ve Sanat*. Editör G. Eren. Ankara 1999. S. 360–364.
- Pasinli, Balaman 1992 – *Pasinli A., Balaman S.* Les Fainces et les Céramiques Turques. Istanbul, 1992.
- Porter, 2005 – *Porter V.* Islamic Tiles. London, 2005.
- Rajab, 1984 – *Rajab J.* Some Towels and other Turkish Embroideries // *Arts of Asia*. Hong Kong. May – June 1984. P. 83–87.
- Ramazanoğlu, 1976 – *Ramazanoğlu G.* Turkish Embroidery. New York, 1976.
- Raymond, 1973-74 – *Raymond A.* Artisans et commerçants au Caire au XVIII siècle. Vol. 1–2. Damascus, 1973–74.
- Sultan Selim Han III. Catalogue, 2008 – Reformer, Poet and Musician: Sultan Selim Han III. Istanbul, 2008.
- Riesterer, 1985 – *Riesterer W.* Das Osmanische Heerwesen // *Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit*. Frankfurt am Main/Essen, 1985. S. 62–67.
- Rogers, 1983 – *Rogers J.* Islamic Art & Design 1500 – 1700. London, 1983.
- Rogers, Ward, 1988 – *Rogers J., Ward R.* Suleyman the Magnificent. London, 1988.
- Schuckelt, 2010 – *Schuckelt H.* Staatliche Kustsammlungen. Dresden, 2010.
- Sotheby's 2000 – Antiquities and Islamic works of Art, Sotheby's. New York, 2000
- Soustiel, 2000 – *Soustiel L.* Suna-Inan Kıraç ve Sadberk hanım müzesi koleksiyonlarından Osmanlı Seramiklerinin Görkemi. XVI. – XIX yüzyıl. Istanbul, 2000.
- Soyhan, 1989 – *Soyhan C.* Ejderli şamdan // *Türkiyemiz*. Istanbul, şubat 1989. S. 30–38.
- Sözen – Sözen M. Turkish Art and Architecture. Istanbul [198?].
- Splendeur des armes, 1988 – Splendeur des armes orientales. Paris, 1988.
- The Splendor, 1988-89 – The Splendor of Turkish Civilization. Ottoman Treasures of Topkapı Palace. Tokyo/Osaka, 1988-89.
- Tabakoğlu, 2006 – *Tabakoğlu A.* Osmanlı Mirası // *Osmanlı Medeniyeti*. Siyaset, İktisat, Sanat. Istanbul 2006. S. 15–24.
- Tareq Rajab, 1997 – Tareq Rajab Museum. Kuwait, 1997.
- Tezcan, Delibaş, 1986 – *Tezcan H., Delibaş S.* The Topkapı Saray Museum. Costumes, Embroideries and other Textiles. Ed. by J. Rogers. Boston, 1986.
- Tezcan, 1987 – *Tezcan H.* The Topkapı Saray Museum. Carpets. Ed. by J. Rogers. London, 1987.
- Tirri, 2003 – *Tirri A.* Islamic Weapons. Magrib to Mogul. Washington, 2003.
- Tkanina Turecka 1983 – *Tkanina Turecka ze zbiorów polskich XVI–XIX w.* Warszawa, 1983.
- Turkish Handwoven Carpets, 2005 – Turkish Handwoven Carpets. 5. cilt. Ankara, 1995.

Türkmen halıları, 1995 – Türkmen halıları. Turkey, 1995.

Ülgen, 1999 – *Ülgen A.* Osmanlı kuyumculuğu // Osmanlı. 11. cilt Kültür ve Sanat. *Editör G. Eren.* Ankara, 1999. S. 235–250.

Ünver, 1951 – *Ünver S.* Müzehhib Karamemi. Biyografisi ve Metodu. İstanbul, 1951.

Vanludheden, 1986 – *Vanludheden K.* Schatten uit Turkije. Leiden, 1986.

Veleanu, 2006 – *Veleanu M.* Antique Swords and Daggers. Surrey, 2006.

Vishnevskaya, 2001 – *Vishnevskaya I.* Ottoman Silks and the Orthodox World // Hali. Issue 116, May-June. London., 2001. P. 117–125.

Wearden, 1986 – *Wearden J.* The saz style // Hali. Issue 30, April/May/June. London, 1986. P. 23–29.

Wojna i Pokój, 2000 – *Wojna i Pokój.* Skarby sztuki tureckiej ze zbiorów polskich od XV do XIX wieku. Warszawa, 2000.

Woven Treasures, 1993 – *Woven Treasures.* Textiles from the World of Islam. Copenhagen, 1993.

Yenişehirlioğlu, 1994 – *Yenişehirlioğlu F.* Iznik Seramik üretimi ve Ustaları // Tarih çevresi, 10. mayıs-haziran. Ankara, 1994. S. 33–38.

Yenişehirlioğlu, 2000 – *Yenişehirlioğlu F.* The Ideology of the Sultanate and Ottoman Art // The Great Ottoman-Turkish Civilization. Vol. IV. Ankara 2000. P. 3–8.

Yetkin, 1954 – *Yetkin S.* Islâm sanatı tarihi. Ankara, 1954.

Zick-Nissen, 1985 – *Zick-Nissen J.* Keramik // Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. Band. 2. Frankfurt am Main/Essen, 1985. S. 129–173.

Züher, 1971 – *Züher H.* Türk Süsleme Sanatı. Ankara, 1971.

Список сокращений

ГМВ; Музей Востока – Государственный музей Востока / Государственный музей искусства народов Востока (Москва)

ГИМ – Государственный Исторический музей (Москва)

ГЭ – Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург)

ЛГУ – Ленинградский государственный университет

НМФ – Национальный музейный фонд

РГАДА – Российский Государственный архив древних актов

СПб. – Санкт-Петербург

TMJ – Textile Museum Journal

TIA – The Museum of Turkish and Islamic Arts (Istanbul)

çiz. – çizim (тур.) – чертеж, прорисовка

des. – desen (тур.) – рисунок

lev. – levha (тур.) – зд. иллюстрация (вклейка)

res. – resim (тур.) – рисунок, фотография

şek. – şekil (тур.) – изображение

s. – sayfa (тур.) – страница

Summary

Maria Kullanda in her work *The Ottoman Artistic Crafts 1550-1900* examines the evolution of craftsmanship against the background of changing society. It is believed that the 16th century AD or, more precisely, the rule of Sulayman Kanuni (1520–1566), was the acme of the Ottoman state and society. The ensuing centuries have been regarded as degradation and steady decline. In recent decades this concept has come under criticism. However, scholars dealing with the issue have used primarily written sources. The present author tries to look at it from another angle using, besides documents and narrative sources, the corpus of Turkish applied arts of the Ottoman epoch. The starting point of the study was the collection of the Moscow State Oriental Museum with the use of artifacts from other museums pertaining to the territories related to the Ottoman Empire in some way or another, i.e. the Balkans, Crimea, Near East, and Transcaucasia. The author focuses primarily upon fabrics and pottery. The work is prefaced with a detailed description of Moscow collections of Turkish arts and crafts enabling one to evaluate their representativeness.

Chapter I summarizes the data on the organization and evolution of Ottoman handicrafts on the basis of written sources and historiography of the Ottoman city and state. Ottoman industry in the 16th – 19th centuries was composed of several constituents, i.e. trade guilds, palace workshops, and home crafts. Their relative significance varied from period to period. They differed in quantity and quality of artisans, their nearness to the court, the degree of government control and in the character of products. It appears that, in spite of all distinctions, trade guilds and palace workshops showed not only similar patterns of production but also a certain degree of interpenetration. Even home craft was to some extent integrated into this system.

Chapter II deals with a key factor of collecting, the attribution of artifacts. In this connection it was necessary to analyze the so-called Ottoman style designed to become, along with the Islam, a unifying factor for the

enormous empire, which comprised territories differing in economy, ethnic and cultural traditions. This style was a form of artistic self-identification of those who called themselves Osmanlı. Such conventional terms as 'Ottoman art' or 'Ottoman handicrafts' pertain to a limited period and a limited range of artifacts. The latter were connected with aesthetic requirements of the court but not necessarily manufactured at palace workshops. They show specific artistic traits irrespective of the place of production. However, throughout the history of the Ottoman Empire there existed handicrafts that did not enter the mainstream of arts and crafts. Therefore Chapter II deals with various kinds of articles that, though manufactured within the boundaries of the empire, can hardly be regarded as 'Ottoman' *sensu stricto*; sometimes they bear no relation whatsoever to the Ottoman art. Thus, Ottoman applied arts are a fairly heterogeneous assemblage of articles. The study of museum collections of handicrafts produced in different regions of the empire enabled us to evaluate the criteria for the assignment of artifacts to the Ottoman-Turkic arts and crafts. The author regards this craftsmanship as a single complex characterized by merging and interpenetration of its components.

Chapter III is an attempt to trace the influence of social-economic processes on craftsmanship in the Ottoman Empire, i.e. the dependence of production on state policy and tastes of the court, the traditions reflected in Turkish handicrafts of the Ottoman epoch, their transformation and interaction. In the late 17th – 19th centuries changing circumstances influenced not only the organization of craftsmanship but the output of workshops as well. A gradual decentralization of production due to the shift of centres of certain crafts and changes in the quality and volume of production can be detected in this period. The process of degradation of quality, however, was not a steady onward march and manifested itself differently in different kinds of craftsmanship. Moreover, no handicraft showed complete decline even if in one of its centres the manufacture stopped altogether. Rather the production was re-orientated towards other consumers with the ensuing change of some technological and artistic characteristics. Traditional handicrafts survived in spite of a vogue for European style and demand for western

articles established as early as in the 18th century and notwithstanding the influx of foreign goods. Traditional manufacture was able to avoid, at least partially, direct competition with European industry as evidenced by the output of traditional workshops. The rise of Ottoman art, including applied arts, was due to the court patronage, i.e. the protection of the sultans and their entourage. The weakening of the government and the rise of provincial gentry lacking in exquisite taste resulted in a certain indifference to arts on the part of the new élite and the decrease of governmental orders. An indirect influence of state policy and court taste, however, was perceptible in arts and crafts during all the period under study. The administration of the Ottoman Empire combining centralization and decentralization ensured high adaptability of craftsmen's milieu. Hence flexibility and vitality of the imperial regime enabling it to become a component, if only peripheral, of world economy. Gradually losing political influence and the power over its own provinces the Empire not only continued to exist but up to the second half of the 19th century demonstrated a certain stability of its social-economic system as implied by the study of samples of Ottoman handicraft.



Государственный

МУЗЕЙ
ВОСТОКА

Мария Всеволодовна Кулланда

Османское художественное ремесло второй половины XVI – XIX вв.

Эволюция производства как отражение перемен в жизни империи

M.V. Kullanda

The Ottoman Artsistic Crafts 1550–1900

На 1-й стр. обложки:

Пороховница

XVIII в. ГМВ, № 5072 II

На 4-й стр. обложки:

Фраемент ножен ятагана.

Балканы, 1813 г. ГМВ, № 416 II

Генеральный спонсор музея



Подписано в печать 00.00.2014

Печать офсетная. Тираж 200 экз.

Типография **Imak Ofset Basim** Yayın San. Tic. Sti, Турция