

Н.В. САЗОНОВА

МИР
СЕФЕВИДСКИХ
ТКАНЕЙ

XVI – XVII ВЕКА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА



N.V. Sazonova

**WORLD
OF SAFAVID
TEXTILE**

16–17 centuries

HISTORY

AESTHETICS

TECHNOLOGY

SPHERE OF USE

THE MUSEUM COLLECTION CATALOGUE

Moscow

State Museum of Oriental Art

2004

Н.В. Сазонова

**МИР
СЕФЕВИДСКИХ
ТКАНЕЙ**

XVI—XVII века

ИСТОРИЯ

ЭСТЕТИКА

ТЕХНОЛОГИЯ

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ

КАТАЛОГ КОЛЛЕКЦИИ ГМВ

Москва

Государственный музей Востока

2004

Фотограф
Е.И.Желтов

H. В. Сазонова
С 12 **Мир сефевидских тканей (XVI-XVII века).** — М.: Государственный музей Востока, 2004. — 192 с.

В книге рассматривается текстильное ремесло на широком фоне культуры и экономики сефевидского Ирана (16-17 вв.).

Одновременно с анализом роскошных бархатных и шелковых тканей с точки зрения их художественной ценности рассматриваются вопросы развития текстильного ремесла, значения дорогих тканей в экономической и социальной жизни Ирана, знаковой роли костюма, экспорта тканей и их жизни в новых условиях. Чрезвычайно интересен анализ технологии производства тканей, которому посвящен отдельный раздел, сопровождаемый научным каталогом собрания музея Востока. Тщательно исследован в работе узор сефевидских тканей и его эволюция. Рассматривая узор на тканях как отражение всей изобразительной традиции сефевидского Ирана, автор особое внимание уделяет связи его с такими важнейшими элементами иранской мусульманской культуры, как каллиграфия и миниатюра.

Книга иллюстрирована уникальными образцами иранского искусства из коллекции музея Востока. Рассчитана на широкий круг специалистов.

ISBN 5-9900336-1-3

© Государственный музей Востока, 2004.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Богатейшие коллекции искусства Ирана, хранящиеся в Государственном музее искусства народов Востока¹, насчитывают около двух тысяч экспонатов и включают памятники с глубокой древности и до начала 20 века. Сюда входит и редкое по качеству исполнения и художественным достоинствам собрание шелков и бархатов эпохи Сефевидов (16-17 вв.). Этот раздел сформировался еще до войны, его основу составили образцы из крупнейших собраний известных коллекционеров П.И.Щукина, В.Г.Тардова, других частных собраний, а также государственных музеиных фондов Москвы и Ленинграда.

За прошедшие годы драгоценные ткани музеиного собрания неоднократно экспонировались на выставках, включались в музейные каталоги и альбомы. Однако по-настоящему глубокого изучения этого интереснейшего материала до настоящего времени не предпринималось. Предлагаемая работа является по существу первым в научной искусствоведческой отечественной литературе исследованием, в котором текстильное ремесло рассматривается на широком фоне культуры и экономики Сефевидского Ирана. Автор исчерпывающе представил технологию производства различных видов шелковых и бархатных тканей и ввел в научный оборот коллекцию иранских тканей музея, используя современную терминологию для их описаний. Впервые оказалось возможным совместить ткани определенной выработки с их историческими названиями (как русскими, так и персидскими), встречающимися в документальных источниках.

Ткани сефевидского периода — еще недостаточно исследованная область в истории декоративно-прикладного искусства Ирана. Отечественных исследований, посвященных этой теме, практически нет. Между тем сефевидские ткани 16-17 веков — яркое художественное явление не только иранского, но и мирового искусства — представляют весьма существенный интерес для историков и искусствоведов. Изучение тканых памятников сефевидского пери-

¹ Музей образован в 1918 году постановлением Всероссийской коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины.

ода приобретает особую актуальность в связи с необходимостью научной обработки отечественных музейных коллекций, в основном включающих ткани этого времени.

Производство шелков всегда занимало значительное место в экономике Ирана, в товарообмене с другими государствами. Особенный размах приобрела торговля тканями с Россией, которая практически до 18 века не имела своих шелковых материй. Поэтому дошедшие до нашего времени образцы персидских тканей, хранящиеся в российских музеях, представляют особый интерес для изучения.

Иллюстрации к книге дают представление не только о шелковой продукции Сефевидского Ирана, но и о миниатюрной живописи, оказавшей значительное влияние на оформление художественных тканей. Это миниатюра на отдельных листах из собрания музея.

В художественном наследии Востока культура Ирана оставила свой неповторимый след. В лучших памятниках искусства отразились представления человека предшествующих эпох о красоте и совершенстве.

Член-корреспондент
Российской Академии художеств,
заслуженный деятель искусств
Российской Федерации

В.А. Набатчиков

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга посвящена одному из важнейших участков Шелкового пути — иранскому, который был связующим звеном с китайской традицией текстильного производства. Именно иранские земли открывали Китаю путь в западном и северном направлении — к арабам, византийцам, европейцам и, наконец, России. В древности был освоен как южный рукав Шелкового пути, так и северный, через Большой Кавказ и Причерноморье. Это был путь не только для торговли тканями, но и для свободного обмена многими иными ценностями.

Древность и средневековые иранских народов от Бухары до Шираза были неотъемлемы от производства ткани и, что немаловажно, любования ею. Нет ничего удивительного, что знаменитая сасанидская керамика 10 века испытала явное влияние ткачества. Об этом стали писать Олег Грабар и его ученики. Здесь уже недалеко и до архитектуры, о чем проницательно говорил Земпер. Ткань, судя по персидской миниатюре, буквально эстетизировала быт иранцев, вводила его в совершенно другие измерения. То был необходимый элемент быта и бытия иранских народов. Этой важнейшей стороне дела автор полностью посвящает одну из глав, что, без сомнения, совершенно справедливо и весьма насущно. Не менее важен и обратный процесс: тканые изделия обрели широчайшее применение в быту — кроме одежды это был и переплет книг, и обтягивание разнообразных футляров, пеналов и ларцов. Именно ткань стала настоящим мерилом эстетической жизни иранца. В этой книге сефевидская ткань рассматривается во всех мыслимых аспектах: от проблем технологии производства и способов плетения, до эстетики и поэтических закономерностей.

Настоящее исследование обнимает микрокосм и макрокосм ткани, ее физику и метафизику. Отсюда и название: «Мир сефевидских тканей», которое вольно или невольно автор исключительно удачно согласовал с иранской манерой мышления. Иранцам свойственно думать объемно и интенсивно, прорабатывая вещь до мельчайших подробностей, не забывая и о воспарении. Недаром философия и поэзия этого народа столь развиты и глубокомыслены. Скрупулезное выделывание вещи и глубины вкладываемой в нее

метафизики — вот истинный мир иранцев. Весь для иранца — это всегда мир, вселенная (*дунъа* или ‘*алам* — от края и до края. Автор, кстати, достаточно подробно останавливается на интенсивной манере иранской мысли. В заголовках старых трактатов, да и в современных книгах часто присутствует слово *мир* (*дунъа*) в значении вселенная, космос. Потому в названии этой книги присутствует явный и скрытый смысл, вполне отвечающий творческой логике самих иранцев.

То же отличает и содержание исследования. Так, автор вскрывает не просто степень прямого влияния книжной миниатюры, перенос ее мотивов на тканые изделия. Все обстоит многое сложнее. Миниатюра буквально выплескивается за границы рукописи и вторгается в насущную жизнь. Объектом ее распространения становятся не только настенные росписи дворцов в Исфахане, но и ткани и ковровые изделия. Оказывается, что архитектура, миниатюра и ткань жили при Сефевидах неразделимой жизнью.

Обращаясь к искусству и ремеслу стран исламского региона, никак нельзя забывать о каллиграфии. И здесь на примере тканого производства тоже выявляются основания для суждения о взаимодействии *логосферы*, воплощением которой была каллиграфия, и *иконосферы*, воплощением которой является изображение человека и пейзажа. А ведь самостоятельный образ человека и пейзажа в искусстве мусульман появляется впервые в Иране. Именно двуединство логосферы и иконосферы и характеризует сефевидскую ткань как объект высокой художественной продукции.

И наконец, об импорте иранских тканей в Россию. Этот факт убедительно входит в историю русского искусства. Однако дело не просто во ввозе и широком использовании в России иранских тканей. Речь идет и о восприятии художественных ценностей, значение которых для русской культуры еще требует своего осмысливания. Не может быть, чтобы широкое внедрение иранских тканей в быт и их обращение в высокой культурной среде не отразилось на внутренних измерениях русской культуры. Д.С.Лихачев подробно описал механизм трансплантации византийской культуры на русскую почву. Путь проложен, и грешно не воспользоваться им. Иранский ориентир стоит теперь не только перед русской историософией, лингвистикой и поэзией. Он манифицирует свое присутствие и на уровне быта, словно приглашая исследователей к изучению проблемы.

Доктор искусствоведения
Ш.М.Шукurov

**МИР
СЕФЕВИДСКИХ
ТКАНЕЙ**

XVI—XVII века

ВВЕДЕНИЕ

Художественная культура сефевидского Ирана (16-17 вв.) представляет собой сложный организм, в котором ясно выраженная стилевая линия определяет взаимодействие всех видов искусства. Архитектурные формы, орнаментация ковра, декор керамики, оформление рукописной книги связаны единым стилем, чутким отношением к самой природе творчества. Можно с уверенностью сказать, что драгоценные шелка и бархаты, особенно с сюжетными композициями, в полной мере представляют эту многогранную культуру — и по способу производства, и по тому месту, которое они занимали в духовной и социальной жизни государства. Кроме того, дорогие тканые изделия, играя весьма важную эстетическую роль, являлись и выразительным знаком социального положения своих хозяев. Они не только имели функциональное назначение, но и несли особую семантическую нагрузку. Широко используясь в жизни высших слоев общества, ценные материи также находили применение в пространстве культовых зданий.

Производство шелков всегда занимало значительное место в экономике страны, в товарообмене с другими государствами. В 16 веке, с расширением торговых и дипломатических связей, иранские ткани стали предметом более широкого экспорта. В крупных центрах ткацкого производства наряду с относительно массовой продукцией выделялись более дорогие и редкие шелка и бархаты, которые особенно высоко ценились за пределами самого Ирана. Первоначально такие ткани попадали в европейские и другие страны, прежде всего как посольские дары. Так, в России они появлялись в качестве военных трофеев, а также даров русским царям и церкви. С 16 века, помимо обмена товарами дипломатическим

путем, налаживаются торговые контакты России с Ираном¹, хотя в ту эпоху дипломатия и внешняя торговля были еще тесно связаны, а купцы часто входили в состав посольств [74, с. 11, 46]. Однако и позже, когда Россия стала активно покупать роскошную продукцию текстильных центров Ирана, посольские подношения, или, как их называли в России «поминки», являлись своеобразной формой товарообмена с восточными странами. Торговля тканями с Ираном приобрела особый размах. А среди поминков иранские материи и изделия из них ценились наравне с драгоценными камнями и оружием. Для их хранения в 1494 году в Москве был специально построен Казенный двор. После объявления царю производилась оценка подношений, причем помимо материальной стороны иногда фиксировалась и художественная. Казенному двору предъявляли свои товары и приезжающие в Россию купцы для отбора лучших образцов в царскую казну. Привозные ткани шли на одежды знати и высшего духовенства, к ним относились очень бережно. Широко известен тот факт, что вышедшие из употребления вещи нередко подвергались *второму крою*, это в равной степени относится и к высоко ценившимся иранским изделиям. Облачения высшего духовенства буквально составлялись по частям из разных материй: турецких, иранских, итальянских шелков и бархатов и затем отделялись русскими кружевами, шитьем, драгоценными камнями. В дальнейшем эти предметы часто оседали в музеевых коллекциях, куда они попадали в разное время и разными путями.

Сохранились документы, позволяющие идентифицировать многие вещи музейных собраний. При атрибуции памятников исследователь часто вынужден опираться главным образом на стилистический анализ, поэтому предметы, которые сопровождаются разного рода историческими документами, находятся в более выигрышном положении по сравнению с остальными в силу того, что их можно точнее датировать, легче оп-

¹ С середины 16 века, после объединения в руках Русского государства всего волжского бассейна, большое значение приобрела торговля с Ираном по волго-каспийскому пути, носившая в начале столетия еще нерегулярный характер [74, с.7, 19].

ределять принадлежность к тому или иному производственному центру.

Продукция ткацких центров Ирана 16-17 веков, имевшая хождение внутри страны, а также служившая предметом вывоза, подробно описана и в русских, и в европейских источниках. В русских документах встречается как общее определение иранских тканей — *кизылбашские*, так и множество конкретных названий материй, получивших распространение в России 16-17 веков и более позднего времени. Однако до наших дней дошло лишь незначительное количество из всего ввезенного в то время разнообразия тканей. Скупые, хотя и образные описания не всегда позволяют определенно соотнести эти изделия с известными восточными материями.

Поскольку Россия практически до 18 века не имела своего шелкового производства, то дошедшие до нашего времени персидские ткани 16-17 веков, хранящиеся в российских музеях, равно как и архивные документы этого периода, представляют особый интерес для изучения.

Источниковедческой базой настоящего исследования стали, с одной стороны, реальные тканые изделия сефевидского времени, находящиеся в различных музейных собраниях, а с другой стороны, письменные источники, касающиеся развития текстильного производства в Иране.

Шелковые ткани 16-17 веков представлены в собраниях Ирана (музеев Тегерана и Исфахана, усыпальниц Мешхеда, Кума и Ардебиля), Ирака, а также в музеях и частных коллекциях европейских стран и США. Особенno богаты шелковыми тканями периода Сефевидов российские музеи — Государственный историко-культурный музей-заповедник Московский Кремль, Государственный исторический музей, Государственный Эрмитаж, Государственный музей искусства народов Востока и многие другие. Предпринятое автором изучение собрания Государственного музея Востока по существу положило начало данному исследованию.

К числу письменных источников относится ряд персоязычных сочинений, свидетельства путешественников, всевозможные архивные документы. Среди персоязычных источников

следует выделить произведения иранской историографии, которая имела весьма широкое развитие в 16-17 столетиях. Свидетельства путешественников в сочетании с другими источниками также представляют значительный интерес для политической и экономической истории страны.

Богатый материал для исследования представляют собой архивные документы Московской Руси. В течение 16-17 веков наряду с путешествиями русских духовных и светских лиц совершались неоднократные поездки официальных дипломатических представительств и отдельных гонцов в Иран. Помимо официальных государственных дел послам было поручено собирать разнообразные сведения о стране. С этого времени многочисленные официальные документы Московской Руси становятся одним из важнейших источников изучения Персии.

Что же касается исследований 20 столетия, то здесь опубликовано довольно много материала. Однако работы, непосредственно посвященные истории сефевидских тканей, весьма малочисленны. Более ранние издания содержат ценный материал, но они слишком описательны. Иранский текстиль 16-17 веков с сюжетными композициями хорошо представлен в собраниях как российских, так и зарубежных музеев. Однако публикации о коллекциях тканей чаще всего включаются в виде разделов в общие работы по искусству Ирана или каталоги выставок. Значительных же исследований о художественных тканях сефевидского времени не так много. Все изданные ранее работы интересны изложением фактического материала, однако, за некоторым исключением, носят общий, главным образом описательный характер или касаются вопросов технологии производства и атрибуции конкретных изделий с подробными ссылками на аналогичные памятники.

Подробный обзор источниковедческой базы и аннотированная библиография этого исследования опубликованы в приложении к настоящему изданию.

Несмотря на существование разного рода документальных источников, обилие реальных вещей этого времени, находя-

шихся во многих музеях мира, а также в частных коллекциях, работы западных ученых, посвященные этой теме, немногочисленны, а отечественных исследований нет вовсе. Между тем сефевидские ткани 16-17 веков — яркое художественное явление не только иранского, но и мирового искусства — представляют значительный интерес для историков и искусствоведов. Изучение тканых памятников сефевидского периода приобретает особую актуальность в связи с необходимостью научной обработки отечественных музейных коллекций, в основном включающих ткани этого времени.

Представляется, что исследованная в настоящем труде область в истории декоративно-прикладного искусства Ирана до сих пор недостаточно изучена. Кроме того, в науке явно назрела необходимость в качественно новом подходе к изучению материального наследия прошлого. Предлагаемая работа является по существу первой в отечественной искусствоведческой литературе попыткой обобщения и классификации сефевидских тканей, а также интерпретации представленных в них сюжетов.

В данном исследовании подробно охарактеризованы шелковые тканые изделия сефевидского времени, периода, когда текстильная отрасль вступает в период расцвета. При этом проанализировано то, в каких условиях развивалось это производство; что определяло его подъем, а затем и упадок; кто являлся творцом тканых изделий.

Исследована, обработана и введена в научный оборот коллекция иранских тканей сефевидского периода, хранящаяся в Государственном музее Востока в Москве и включающая образцы самого высокого качества. Для решения вопроса о правильном оформлении каталожных описаний проведена необходимая исследовательская работа, изучена современная терминология, используемая западными учеными, и разработана терминология на русском языке, примененная в научном каталоге коллекции ГМВ. В настоящей работе исследуется сложная структура иранских тканей, которые делятся на группы в соответствии с технологией ткачества. Параллельно с классификацией образцы тканей музейных коллекций сопоставляются с упоминаемыми в документальных источни-

ках известными привозными материями. Определенную помощь в этом оказали работы ряда исследователей, но потребовалось более глубокое изучение этого вопроса, чтобы при описании особенностей технологии изготовления ткани стало возможно приводить русское и восточное название параллельно.

Продукция ткацких центров Ирана 16-17 столетий, служившая предметом вывоза, подробно описана в русских источниках того времени (торговых книгах, посольской переписке). В документах встречается как общее определение иранских тканей, так и множество конкретных названий для разных типов продукции, получившей распространение в России. Однако до настоящего времени эти, подчас довольно образные, описания не всегда позволяли идентифицировать их с известными восточными материями. Помимо общей классификации образцы тканей музейных коллекций сопоставлены с описаниями материй в документах. В результате проделанной работы впервые оказалось возможным объективно отнести ткани определенной выработки с их историческими названиями (как русскими, так и персидскими). Полученные данные позволяют уточнить некоторые моменты, существенные для атрибуции восточных тканей в российских музеях.

В данной работе впервые анализируется весь комплекс изобразительных композиций на тканях, прослеживается их развитие и трансформация. Особо отмечается появление сюжетных тканей, что было связано не только с общим развитием культурной традиции, но, в первую очередь, с влиянием миниатюрной живописи, которая к 16 веку подверглась значительным изменениям. Дан обзор сюжетов, характерных для сефевидских тканей, сделан их подробный анализ и предложена попытка их интерпретации с точки зрения концепций суфизма. В процессе исследования выделены основные принципы организации композиционных построений, поставлены вопросы стилеобразования живописного пространства тканой поверхности. Раскрывается эстетическое значение ткани как сложного произведения искусства. Использован такой ранее не рассматривавшийся материал, как ткани из усыпальниц. Исследована роль подобных предметов в контексте сакраль-

Введение

ного пространства, что ранее не привлекало особого внимания историков искусства. Впервые рассмотрен материал, связанный с сакральным использованием тканых изделий, главным образом в усыпальницах. Описаны памятники, предназначавшиеся для усыпальниц Кума, Мешхеда, Ардебиля (Иран) и Ал-Наджафа (Ирак).

В работе представлена «жизнь» тканого памятника не только в своей, но и в иной культурной среде. Особое внимание удалено проблеме бытования сефевидских тканей именно в России. В Западной Европе существовало свое шелковое производство, и импорт восточных материй уже не имел для нее такого значения. Впрочем, связи Ирана с европейскими странами достаточно освещены западными учеными, поэтому эта тема осталась за рамками данного исследования. В России же тканые изделия Востока имели не только широкое распространение, но и были существенной составляющей в художественной культуре 16-17 веков.

Глава 1

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ШЕЛКОТКАЧЕСТВА В ИРАНЕ

ШЕЛКОТКАЧЕСТВО ДО СЕФЕВИДОВ

Художественное ткачество Ирана имеет давние и прочные традиции. Сохранившиеся памятники, в частности, литературные источники, свидетельствуют о том, что уже в 5 веке до н.э. в Иране выделялись художественные тканые изделия [55, с. 37-45]. Это подтверждается и археологическими находками. В одном из Пазырыкских курганов (№ 5) на Алтае в 1949 году был найден фрагмент материи, который был отнесен к иранскому производству и датирован 5 веком до н.э. (в настоящее время хранится в Государственном Эрмитаже). На ткани, выполненной из шерсти, изображены львы (подобные зверям на ахеменидских рельефах Персеполя), а также сцена с женскими фигурами у алтаря [34, с. 96; 35, с. 79; 56, с. 64-70].

Материалом для иранских тканей долгое время служили шерсть и лен. Шелк появился гораздо позже. Первые шелковые ткани экспортировались из Китая по торговому пути, который издревле шел из Китая через Иран. С некоторых пор по этому пути с востока на запад стали перевозить шелк — один из драгоценных товаров древности. Китайский шелксырец (*sericum*) стал важным товаром для парфянского Ирана. Торговля им шла через согдийские торговые фактории, распространившиеся по шелковому пути уже со 2-го столетия [34, с. 144].

Наруженная в период общеэкономического кризиса на Ближнем Востоке, международная торговля шелком вновь на-

ладилась при Сасанидах [14, с. 229-231; 34, с. 146; 46, с. 150-152]. Шелк, как и раньше, оставался главным товаром, влияя на экономические и политические отношения между государствами. А шелковые ткани играли роль международной валюты, ими выплачивали дань, подкупали племенных вождей, одаривали послов и монархов [34, с. 146; 45, с. 207].

Иран стремился наладить собственное производство шелковых тканей, используя выгодное положение на Шелковом пути. Начальный этап в развитии шелкоткачества здесь связывают с периодом династии Сасанидов, особенно со временем правления Шапура II (309-379 гг.) [46, с. 241]. Известным центром производства шелковых тканей в раннее Средневековье являлась провинция Хузистан на юго-западе страны с городами Шуштер и Ахваз [46, с. 228-229]. Роскошные шелка, имевшие значительный спрос на внутреннем рынке, а также являвшиеся важнейшей статьей иранского экспорта, ткались в царских мастерских. Их производство и сбыт полностью регламентировалось государством; шахи стремились удержать производство драгоценной мануфактуры в своих руках [46, с. 241-242]. По свидетельству источников, Шапур II поставил на широкую ногу производство дорогих изделий, в том числе фигурного с выделкой шелка — *диваджа* (т.е. парчи) [46, с. 240]. Из Ирана шелковая продукция вывозилась в Римскую империю, а позже — в Византию. Уже в то время у Ирана были сильные конкуренты. Освоив свое производство шелковых тканей в 6 веке, Согд пытался наладить торговлю с Византией, минуя Иран. Византия также желала избавиться от монопольного положения на рынках иранских купцов [18, с. 5; 45, с. 207].

О шелковых тканях сасанидского времени можно судить, например, по рельефам из Так-и-Бустана (7 в.) [19, с. 11; 128, с. 200], росписям столичного дворца Афрасиаба (Самарканд) последней трети 7 века [80, с. 15-21], на которых хорошо видны костюмы персонажей указанного периода. Сохранившиеся образцы ранних шелковых тканей датируются не ранее середины 7 века. В качестве примера можно привести изделия, найденные в Антиохе, и известный фрагмент из Хасаута [18, с. 12, 14, 33, 38]. Для выпуска тонких материй

использовался ближневосточный тип станка, на котором выпускали уточную *саржу*¹ типа *самит* [18, с. 7; 167, с. 13]. Такая ткань имела в большинстве случаев две основы: внутреннюю, более грубую, аранжированную по 2-3 нити, и основную², которая переплеталась с утком в пропорции 1:2. Плотность ткани составляла в среднем 14-19 нитей основы на 1 см и 26-39 нитей утка на 1 см. Нити были тонкие, слабо крученые. Раппорт узора составлял от 12 до 22 см [18, с. 7]. Рисунок на таком станке выполнялся по основе с помощью утков и мог механически многократно повторяться. Это был так называемый византийский прием поворота, дающий в процессе ткачества зеркально-симметричное удвоение рисунка [46, с. 228-241]. Этот принцип построения узора был связан с практической задачей увеличения ширины раппорта ткани. Впоследствии, с усовершенствованием станка, когда техническая необходимость в этом приеме отпала, он приобрел чисто художественное значение. Начиная с поздних Сасанидов этот технический прием поворота в иранском шелкоткачестве, видимо, почти не применялся [18, с. 24; 130, с. 31].

Стиль сасанидских тканей оказал сильное влияние на изделия более позднего времени. После завоевания Ирана арабами в 7 веке появились целые серии подражаний рисункам сасанидских изделий, «которые были в предшествующую эпоху гораздо более “замкнутыми”, традиционными и “аристократичными” по своему назначению» [19, с. 14]. При арабах на тканях появляются новые мотивы, совершенствуются и сами приемы ткачества. Производством драгоценных шелков продолжал славиться Хузистан. В городах этой области отмечалась специализация ремесел по выделке материй. Мукадаси в 10 столетии отмечает специализацию ремесел по выделке тканей в отдельных городах этой провинции. Ахваз славился тонкими покрывалами для женщин, Шуштер — парчой и фигурным шелком (*диваджем*), Сус — шелковыми тканя-

¹ Такой многониточный со многими ремизами станок был известен в 1-3 веках в Сирии, откуда, видимо, проник в Иран, как и саржевая техника переплетения, особенно удобная для получения рисунка на ткани [46, с. 228-242].

² А.А.Иерусалимская называет эту основу связующей.

ми. В других центрах ткали шелковые вуали, скатерти, покрывала. Было известно более десяти центров производства шелковых тканей в таких областях, как Фарс, Хорасан и Систан [46, с. 229, 240-241; 177, с. 40-111].

Дальнейшее развитие ткацкого искусства происходит при Сельджуках в 11-12 веках. В это время продолжает усложняться технология производства, растет мастерство ткачей. Драгоценная продукция по-прежнему играет значительную роль в экономике страны. Спрос на шелковые изделия постоянно увеличивается и в период правления монгольских ильханов Хулагуидов в 1256-1353 годах, и при Тимуридах в 14-15 веках. К сожалению, развитие шелкоткачества в период с 11 по 15 век мало изучено, а сохранившиеся образцы немногочисленны [см., например: 19; 94; 116; 129; 151; 177; 179; 195; 202]. Более того, тканей, датированных 15 веком, нет¹, поэтому их нельзя ни оценить, ни определить степень их влияния на изделия последующего, сефевидского периода, когда для текстильной отрасли наступает время небывалого расцвета.

ШЕЛКОТКАЧЕСТВО ПРИ СЕФЕВИДАХ

В начале 16 века в Иране устанавливается правление династии Сефевидов. В это время создаются благоприятные условия для расширения торговли и развития ремесел. Текстильная отрасль получает толчок для дальнейшего подъема. Постепенно в крупных городах Ирана ткачество становится наиболее развитой и значительной отраслью ремесленного производства. В начале 17 столетия секретарь Голштинского посольства в Персию Адам Олеарий отмечал: «Большинство ремесленников составляют ткачи и красильщики... которые занимаются обработкой хлопчатой бумаги и шелку, обращая их довольно искусно в разные ткани и в золотые парчи...» [40, с. 790].

¹ Если не считать ткани с медальонами, фрагменты которой хранятся в разных собраниях и публикуются с датировкой 15-16 веками [160, с. 132-133, № 29; 203, с. 206, № 36].

Шелковая продукция была достаточно разнообразной и производилась как во многих городах (здесь наблюдалась специализация ремесел по выделке тканей), так и в деревнях Ирана. Высокий уровень развития ткачества был достигнут в производстве не только дорогих сортов тканей, но и более простых, которые использовались в повседневной жизни. Нам неизвестно, какое количество шелковых тканей вырабатывалось в сефевидский период, однако, согласно французскому путешественнику Ж.Тавернье, «в шелковом производстве было занято людей больше, чем в любом другом ремесле» [189, с. 57].

Основные центры шелкоткачества

С подъемом сефевидской династии средоточие общественной и культурной жизни перемещается из Восточного Ирана в центральные области. Крупнейшими центрами шелкоткачества становятся Кашан, Йезд, Тебриз, которые уже к началу 16 века были известными производителями этой ценной продукции. Большинство населения этих городов было занято в различных отраслях шелкового ремесла, а сами центры неоднократно отмечаются в описаниях современников в течение всего периода правления Сефевидов. Так, согласно Ж.Шардену, «жизнь и существование Кашана зависели целиком от производства всех видов шелковых тканей, в том числе золотой и серебряной парчи... В городе около тысячи домов было занято производителями шелка, что составляло четверть всей территории» [109, т. 3, с. 3-4; т. 4, с. 152-154]. Томас Герберт отмечал, что в Кашане «находится весь процесс производства шелков, атласа и золотных тканей редкой выработки и расцветки, которых нет лучше в мире и в таком изобилии...» [143, с. 218]. В Кашане выпускали шелковую продукцию в огромном количестве. Ежедневно здесь можно было купить этого товара даже на такую огромную сумму, как десять тысяч дукатов [190, с. 72]. Этот город выделялся не только как место производства, но и рынок сбыта ценных изделий. Европейцы считали, что «здесь самая лучшая тор-

говля» [94, с. 2074]. Сходная ситуация наблюдалась и в Йезде, что было зафиксировано в шахском фирманде [126, с. 21]. В число крупных центров по выработке тканей входил также Тебриз. Так, Ж.Шарден отмечал: «Здесь ежегодно находятся в работе шесть тысяч тюков шелка... и выделяются лучшие тюрбаны в Иране» [109, т. 2, с. 327-328]. Текстильное производство было развито в Мешхеде, Реште и Казвине. При Аббасе I крупные государственные мастерские создаются в столичном городе Исфахане, и с этого времени все традиционные текстильные центры объединяются Исфаханом через систему хозяйств шахских *кархане* (крупные мастерские) [126, с. 21].

Ткачи производили шелковые ткани прекрасного качества: *шарбаф*, *зарбаф* (с золотной нитью)¹ и *симбаф* (с золотной и серебряной нитью), а также ткани, похожие на гладкую полосатую *тафту*, и множество других сортов, среди которых упоминаются *дивадж*, *хара* (плотный одноцветный шелк), *мушаджар* и т.д. [94, с. 2073; 126, с. 22]². Изделия высокого качества были очень дороги. Так, цена золотой парчи во времена Шардена (вторая половина 17 в.) доходила до 30 экю за дюйм (2,5 см) или до 50 туманов³ за газ (70 см) [109, т. 4, с. 6]. Ж.Таверные упоминал, что стоимость платья, полученного им в подарок от шаха Аббаса II (правил в 1642-66 гг.), составляла 800 экю [126, с. 22]. Однако прекрасные кафтаны можно было купить и за 20-25 экю. Плата за широкие парчовые кушаки колебалась от 20 до 100 экю [126, с. 22]. Согласно Ж.Шардену, для того, чтобы быть прилично одетым, придворный тратил от 300 до 400 франков, а самое дорогое обмундирование стоило от 1200 до 1500 франков [109, т. 4, с. 7-8]. Понятно, что такие цены были доступны лишь высшим слоям общества.

¹ Золотная нить — позолоченная серебряная нить.

² Даже к середине 18 века, когда ассортимент производимых тканей значительно снижается, источники отмечают более 60 видов изделий, ввозимых в Россию через Астраханский порт [150, с. 2163].

³ При Аббасе I была проведена монетная реформа. Новая единица — *аббаси* содержала 1 *мискаль* серебра (4,6 гр.) и равнялась 200 *динарам*, а 1 *туман* равнялся 50 *аббаси*, или 10 000 *динаров*.

Организация ремесла

Для производства элитных тканей были предназначены крупные мастерские — *кархане*¹ (включавшие шелковое производство назывались *шарбафхане*), принадлежавшие шаху или кому-то из верхушки знати. Такие мастерские по выделке ценных шелков, бархатов, шерстяных и хлопчатобумажных тканей для нужд двора финансировались казной. Как отмечают источники, уже первый представитель династии Сефевидов, шах Исмаил I (правил в 1501/2-1524 гг.), открыл за собственный счет несколько шарбафхане, где также шили одежду [90, с. 64]. Как отмечалось, еще при Сасанидах существовали шахские мастерские, где производились шелковые ткани [46, с. 241]. Однако в отличие от далекого прошлого при Сефевидах шелковое производство не было монополизировано [143, с. 218; 190, с. 73].

В шахских мастерских производили лишь часть наиболее редких и ценных тканей. В 16-17 столетиях шелковые ткани для рынка ткались главным образом в частных мастерских. Городские базары были наполнены разнообразной продукцией: бархатами, шелковыми коврами, шелками с золотной нитью и без нее, изделиями с рисунком и простыми гладкими тканями, которые свободно продавались, как и другие товары, что подтверждается многими источниками [например, 126, с. 22].

Обычно цены на товары устанавливали городские власти, правительство же занималось этим только в чрезвычайных обстоятельствах. Ж.Шарден и Сам Мирза (автор трактата «Тазкират ал-Мулук») поясняли, что цены на товары устанавливались раз в год для всего Ирана. Как правило, этим занималась комиссия из членов управления ремеслом и искусствами при шахском дворе, куда входили и старшины цехов (иногда же это делало финансовое ведомство). Комиссия рассматривала образцы товаров и, учитывая интересы шахской

¹ По мнению ряда исследователей, наличие таких мастерских по производству драгоценных тканей и одежды отмечается еще при ильханах (13-14 вв.) [10, с. 327; 26, с. 49-51].

казны, определяла цены на них. На товар ставилась печать с указанием цены [109, т. 4, с. 92-96; 188, с. 49, 83]. Иногда доброкачественность товара подтверждалась клеймом специального чиновника. По всей видимости, такой штамп ставился на товар, изготавлившийся в кархане [29, с. 358].

Эснафы

Свободные ремесленники в городах объединялись в ремесленные корпорации — эснафы [10, с. 326; 29, с. 342]¹. Еще ибн Батута (14 в.) отмечал, что «в Исфахане и Ширазе ремесленники каждого производства были объединены в особые производственные организации, имеющие своего главу, свои помещения для собраний, свои трапезы, празднества, свои средства и свои внешние отличительные признаки» [цит. по 88, с. 51].

Положение цехов было не одинаково и зависело от степени развития каждого вида ремесла в данном городе. Понятно, что в таких крупных ткацких центрах, как Кашан, Йезд, Тебриз, Исфахан, наиболее влиятельными были эснафы, связанные с текстильной отраслью. Как отмечает Н.Кузнецова, главы этих цехов были людьми весьма состоятельными и сами могли не участвовать в процессе ткачества [29, с. 361]. Ремесленные цехи в 16-17 веках играли заметную роль в жизни городов. Сефевидские шахи с их сильной властью оказывали значительное влияние на ремесленные организации, так, например, главы цехов в Исфахане назначались шахом [109, т. 4, с.93]. Глава цеха (или старшина) распределял налог среди ремесленников, иногда занимался выдачей права исполнения заказов, организацией сбыта товаров, следил за конъюнктурой на базаре и соотношением цен [29, с. 350]. Ж.Шарден отмечает тот факт, что цехи брали определенный процент за поставки ко двору и еще больший — за торговлю с иностранцами [109, т. 5, с. 355-356].

Эснафы были не только финансово-административными единицами в управлении городов. Одновременно они явля-

¹ Однако были и свободные мастера.

лись и религиозными союзами. К моменту оформления цехов на Ближнем и Среднем Востоке широко распространились идеи суфизма. Как отмечают исследователи, суфийские братства оказали заметное влияние на ремесленников и в известной мере послужили прототипом для эснафов [11]. Эта близость была настолько очевидна, что шах Исмаил II Сефевид прикрепил всех дервишей к различным ремесленным корпорациям [65, с. 235].

В Иране наиболее сильной была связь цехов с орденами шиитского толка *Хайдарийа* и *Ни'маталлахийа*. Оба ордена находились в постоянном соперничестве, определяющим моментом которого стала борьба за влияние среди городских торгово-ремесленных корпораций [21, с. 191]. Одну из трех групп, входивших в орден Хайдарийа, в 1469-1488 годах возглавлял Хайдар б. Джунайд, и именно он ввел в обычай для сторонников ордена носить отличительный головной убор (*тадж*) — высокую с тонким столбиком шапку (*кулах*) из войлока красного цвета с накрученной вокруг нее чалмой в 12 складок либо сшитую из 12 клиньев того же цвета. Отсюда прозвание его сторонников, а позже Сефевидов — *кизылбashi* («красноголовые») [21, с. 263-264].

Суфийские братства передали ремесленникам свою форму организации: строгую иерархию и дисциплину внутри корпорации, во главе которой стоял духовный глава, подчинение младшего старшему, непосвященного — посвященному, обряды посвящения, почитание патрона — покровителя ремесла [29, с. 347-349]¹.

Основная масса ремесленников состояла из мастеров, которые могли держать в обучении учеников, обычно одного-двух. Прием мастера в цех был свободным, от него ничего не требовалось, кроме устного заявления о знании ремесла. Личный опыт и умение при низкой ремесленной технике имели первостепенное значение. Обязанности мастера фиксировались в ремесленных трактатах (*рисале*). Так, в известном

¹ Как говорит Кази Ахмад в своем трактате, покровителем почти всех ремесел являлся Али [22:12] — четвертый «праведный» халиф, двоюродный брат и зять пророка Мухаммада, с именем которого связано зарождение в исламе шиитского движения.

труде Кази Ахмада Куми «Относительно появления калама и изобретения письма», датированном 1596 годом, очень наглядно показано, что при этом на первом месте стояли религиозные установки и нравственное воспитание и лишь потом обучение ремеслу как таковому [22, с. 125-128]¹. Причем обучение состояло в копировании известных образцов и постоянном шлифовании профессиональных навыков, которые следовало довести до автоматизма. Ученик должен был полностью овладеть этим мастерством. Внешняя форма вещи, выразительная эстетическую сущность произведения исламского искусства, требовала совершенного исполнения. В мусульманской традиции искусство создания художественной вещи считается сокровенным умением, секретом, который знает только учитель, и лишь он решает кому передать свои знания и «учит не тому, что мы видим, а тому, как мы видим» [76, с. 48-49].

Тема передачи тайного знания была столь важна, что она находит отражение как в литературе, так и в сюжетах миниатюрной живописи². Мастер сам выбирал учеников, стремясь в первую очередь обучать ближайших родственников для сохранения производственных секретов в собственной семье, однако мог обучать знатных особ или лиц, назначенных правителем [29, с. 351-354].

Широко известно, что, поскольку учителя не стремились открывать все производственные секреты своим ученикам, то отношения между ними были довольно сложными, и многие приемы работы, как и сведения о составах красителей, нередко утрачивались вместе со смертью мастера. По свидетельству Шардена, в кархане принимали учениками сыновей мастеров с 12-15 лет [109, т. 7, с. 333], а срок обучения устанавливался от 3 до 10 лет [29, с. 355]. Каждый мастер имел свой знак (*нишан, тамга*), который он ставил на изделия. Эти

¹ Оригинал рукописи хранится в Государственном музее Востока (инв. № 444 II).

² Можно вспомнить миниатюру Бальчанда «Состязание борцов» (ГМВ, инв. № 587 II). Это иллюстрация к одному из сюжетов произведения Саади «Гулистан» («Сад роз»), изображающая старого бойца, который побеждает ученика, применив неизвестный тому прием борьбы.

знаки утверждались цехами. Знак мог передаваться другому мастеру с небольшими изменениями, и по нему можно было узнать школу мастера [29, с. 353].

Кархане

Часть ремесленников обслуживала непосредственно нужды двора и подчинялась одному из ведомств дворцового управления. Такие мастера (*дарбесте*) жили при дворе шаха на полном содержании и были наиболее привилегированной частью ремесленников. По мнению Н.А.Кузнецовой, этот институт имел распространение в Иране с 14 столетия и просуществовал до 19 столетия [29, с. 344]. Как сообщает автор трактата «Тазкират ал-Мулук», раз в год работа этих ремесленников обсуждалась и подтверждалась их права на получение жалованья из казны [188, с. 49].

Небольшое число ремесленников находились по существу в полной зависимости от своего владельца (шаха или хана) и работали только по его заказу. Рабский труд фактически не применялся, однако в источниках 16 века, на которые ссылается И.П.Петрушевский, упоминаются шахские рабыни, которых отдавали для обучения золотошвейному мастерству тебризским мастерам-золотошвейцам. После обучения они становились шахскими ткачихами [43, с. 77].

Именно две последние категории ремесленников и работали в крупных мастерских — *кархане*, которые принадлежали шаху или же другому влиятельному лицу. В «Тазкират ал-Мулуке» указывается, что при Сефевидах было 32-33 шахских мастерских, приблизительно по 150 мастеров в каждой. Например, портных было 180, а художников — 72. Эти мастерские приносили шахской казне чистого дохода около 350 тысяч туманов в год, что говорит о довольно значительном объеме производства [188, с. 30]. Приблизительно такие же сведения приводит Ж.Шарден, который отмечает наличие в Исфахане шахских мастерских в 32 отраслях ремесла и от 70 до 180 ремесленников в каждой из них [109, т. 5, с. 499, т. 7, с. 329].

Ремесленники, сосредоточенные в кархане, удовлетворяли все потребности двора. Они получали акт с печатью шаха, другого владельца или главного мастера и сравнительно небольшую плату, которая должна была повышаться каждые три года. Однако этой привилегией пользовались далеко не все. Кроме того, работа в кархане была пожизненной, и, если кто-то терял трудоспособность, ему назначалось содержание [109, т.7, с. 329-334; 187, с. 21]. Внутренняя организация кархане была сходна с принятой в эснафах. В шахских кархане, по словам Ж.Шардена, каждому виду ремесла была отведена своя мастерская, к которой прикреплялись ремесленники определенной отрасли [109, т. 7, с. 328].

Самостоятельный ремесленник и даже небольшая мастерская не могли выполнять все множество известных операций, тогда как в кархане были объединены все родственные ремесленные отрасли с узкой специализацией мастеров, которых набирали среди самых искусных. В шарбафхане работала шелковарня, здесь же пряли шелк-сырец, мотали и красили нити, тянули золотые и серебряные нити, ткали. Большая концентрация производства сочеталась с относительно высокой производительностью труда, поскольку постоянное повторение одной и той же операции способствовало закреплению и совершенствованию определенных навыков. Внутри корпорации ткачей существовало довольно дробное разделение труда. Мастера специализировались на производстве золотой, серебряной или шелковой нити, а также предварительной окраске последней перед ткачеством. Специализация мастеров существовала и в самом процессе ткачества, и в последующих операциях. Известно, например, что перчатки для соколиной охоты шили специализировавшиеся на них мастера [22, с. 165].

К 17 столетию кархане, охватившие большую часть ткацкого дела в стране, получают значительное развитие, что объясняется необходимостью увеличения производства товаров не только на внутренний, но и на внешний рынок [10, с. 330-327]. Этому способствовала и направленная на централизацию государства политика Сефевидов первой половины 17 века (особенно Аббаса I).

Шелковая продукция и внешний рынок

В 16 веке, с расширением торговых и дипломатических связей Ирана с другими государствами, иранские ткани стали предметом более широкого экспорта. В крупных центрах ткацкого производства наряду с относительно массовой продукцией выделялись более дорогие и редкие шелка и бархаты, особенно высоко ценившиеся за пределами Ирана. Большинство шелковых и бархатных тканей музейных коллекций относятся к периоду подъема текстильного производства в Иране (16-17 вв.).

Высокое качество шелковой продукции поддерживало высокий спрос на нее на мировом рынке: часто ткани, производившиеся в других странах, просто не выдерживали конкуренции с иранскими изделиями. Делались даже попытки ограничить распространение иранских товаров, в том числе и тканей. В 17 и отчасти 18 столетиях промышленники Англии предпринимали меры против ввоза Ост-Индской компанией на английские рынки выделанных в Иране шелковых материй и набивного или крашеного коленкора (хлопчатобумажная ткань) [36, с. 156-157].

Как отмечает М.Х.Гайдаров, «качество и отделка производимых в кархане тканей были несколько хуже изготавливавшихся в мелких ремесленных мастерских, однако, ввиду дешевизны тканей, сделанных в кархане, они находили хороший сбыт, конкурируя на внутреннем и внешнем рынках с тканями, произведенными в мелких ремесленных мастерских» [10, с. 330]. Однако с этим нельзя согласиться безоговорочно, поскольку самые дорогие шелка и бархаты, сложные по технике выработки, особенно сюжетные ткани, выполнявшиеся по эскизам художников-миниатюристов, производились именно в крупных мастерских (*шарбафхане*).

Вместе с тем уже в конце 17 века общий экономический кризис в Иране, сокращение внешнеторгового оборота из-за перемещения торговых путей привели к упадку городского ремесленного производства и торговли. Сокращается ассортимент товаров, ухудшается их качество. Так, например, в 1692

году представители царских властей и русских торговых людей выражали протест шахскому послу, прибывшему в Москву, по поводу ухудшения качества ввозимых в Россию ремесленных изделий [10, с. 331]. На положении кархане, активно связанных с внешним рынком, отрицательно сказалось и развитие мануфактурного производства в странах Европы. Так, Ж.Тавернье писал: «Раньше в Европу вывозилось много бархата, парчи, тафты. Самое большое количество бархата вывозилось в Москву и Польшу, но теперь эти же тканирабатываются в Европе, такие же красивые, но дешевле» [189, с. 244-245].

Экспорт иранских тканей в западные страны (в основном это были Голландия, Англия, Франция) никогда не был особенно значительным, однако в конце 17 века он сокращается настолько, что ежегодные закупки, например, Ост-Индской компанией (EIC) производились буквально поштучно, что легко прослеживается по документам [подробнее см. 126, с. 23]. Представители EIC из всей продукции, которую они считали слишком дорогой, выделяли только тафту, которая подходила под европейские стандарты (ширина ткани составляла 68 см) и имела светлые и приятные оттенки [124, с. 354, 393-394].

В конце 17 столетия государственные мастерские, где окрашивались и выделывались драгоценные шелковые ткани, начинают упраздняться [126, с. 23]. Этот факт подтвержден и другими источниками, в частности, Ж.Шарден сообщал, что в результате закрытия шахских красильных и шелкоткацких мастерских большинство ремесленников лишились по-жизненного жалования [109, т. 7, с. 329-334; 188, с. 21]. Как поясняет М.Х.Гайдаров, эта привилегия соблюдалась, видимо, только для высококвалифицированных шахских мастеров [10, с. 329].

Однако такие неотъемлемые отрасли ткацкого дела, как окрашивание нитей, производство шелка, тканей с золотной и серебряной нитью, парчи и бархата все еще обеспечивались через систему государственных контрактов, которая получила название *тахвил-и эснаф* [188, с. 30, 95]. Поскольку в большинстве случаев сами ткачи были не в состоянии про-

финансиовать производство роскошной продукции, сам шах или другой богатый заказчик снабжали их сырьем и оплачивали труд в течение всего производственного цикла. Эту роль, например, мог выполнять государственный надсмотрщик за текстильными гильдиями — *малик ал-туджар* [подробнее см. 126, с. 23]. Постепенно производство наиболее роскошных тканей для рынка начинает ограничиваться, что было обусловлено как дорогим сырьем для конечного продукта, так и относительно небольшим числом мастеров, занятых в производстве такой продукции.

Художники, каллиграфы, ткачи

Сефевидский художественный текстиль стал заметным явлением не только для самого Ирана. Искусные шелка и бархаты его мастеров получили широкую известность далеко за его пределами. Однако изучение развития иранского шелкоткачества носит неравномерный характер. Отчасти это объясняется тем, что как труды придворных историографов того времени, так и отчеты путешественников гораздо обстоятельнее описывают периоды правления одних шахов, чем других. Так, годы правления Исмаила I (1501-1524), основателя Сефевидского государства, Тахмасба I (1524-1576), а особенно шаха Аббаса I (1587-1629), при котором Иран превратился в сильное централизованное государство, освещены куда более детально, чем годы правления Исмаила II (1576-1577), Султана Мухаммада Ходабанде (1577-1587), Сафи I (1629-1642), Султана Хусейна (1694-1722). Кроме того, большая часть тканей не опубликована или находится в частных коллекциях и недоступна для изучения. Нельзя не учитывать и временной фактор: ткани — недолговечный материал, и многие из них просто не сохранились до нашего времени. И хотя к периоду Сефевидов относится огромное число дошедших до нас иранских тканей, существует определенная сложность при их атрибуции, поскольку лишь немногие имеют надписи, включающие имена ткачей, даты, названия места производства или сохранившиеся торговые марки.

Образование централизованного государства Сефевидов не только способствовало росту экономики, торговли и ремесел, но и создавало благоприятные условия для развития культуры, в том числе и искусства. Уже первые шахи династии, Исмаил I и Тахмасб I, покровительствовали деятелям науки и искусства. Шах Исмаил I был талантливым поэтом и сочинял стихи под псевдонимом Хатаи. После захвата Хорасана Сефевидами в 1510 году часть художников переехала из Герата в Тебриз и работала в придворной мастерской шаха Исмаила I. Известно, что многие рукописи, переписанные в Герате, отправляли в Тебриз, где их иллюстрировали под руководством такого выдающегося художника, как Султан Мухаммад [25, с. 28].

Большим ценителем искусства был и Тахмасб I, который с детства занимался живописью. Как отмечает Искандар Мунши: «Его величество шах Тахмасб был учеником прославленного художника мастера Султана Мухаммада» [89, с. 127]. Тахмасб I был не только иллюстратором книг, но и каллиграфом [16, с. 127]. Во время своего правления (до 1548 г.) он лично патронировал работу дворцовой мастерской (*китабхане*). В этот период интенсивно развивались многие виды декоративно-прикладного искусства, особенно производство художественных ковров и тканей. Шах сам создавал рисунки для ковров [25, с. 12]. В его китабхане работали такие талантливые мастера, как Султан Мухаммад и его сын Мухаммади, в разные периоды возглавлявшие мастерскую. Художники работали и в других областях искусства, выполняли переплеты с росписью под лаком, создавали эскизы для ковров и тканей. Известно, что Султан Мухаммад был автором эскиза знаменитого «охотничьего» ковра для шаха Тахмасба, который затем выткали в мастерских Кашана [10, с. 147]. Впоследствии этот шедевр принадлежал австрийскому императору, а в настоящее время хранится в Музее прикладного искусства в Вене [187, ил. 1191-1192]¹. Исследователи отмечают, что в декоративном искусстве стиль Султана Мухам-

¹ В 1910 году этот громадный шелковый ковер был представлен на выставке в Мюнхене.

мада бытовал несколько десятилетий [25, с. 21; 94, с. 2075-2076]. Мухаммади был его учеником и также создал свою школу. Их стиль и манера исполнения в той или иной степени находили свое отражение в рисунках для тканей, ведь именно в период правления шаха Тахмасба появляются ткани с сюжетными композициями¹. Ф.Аккерман, в частности, пыталась выявить эти влияния на примере некоторых образцов [94, с. 2080-2088].

Вполне очевидно, что эскизы для тканей испытывали влияние определенных художественных школ. Вместе с тем можно предположить, по аналогии с работой над иллюстрированием рукописи, которое почти всегда являлось актом коллективного творчества нескольких художников², что эскизы для тканей могли выполняться и выполнялись не одним художником, а группами мастеров.

Ко времени Тахмасба относится самый ранний датированный шелк сефевидского времени, правда, не с сюжетной композицией, а с растительным рисунком. Надпись, сделанная на нем, помимо даты включает имя мастера и место производства (см. индекс I, 1). Само по себе это достаточно редкое явление, поскольку, как уже отмечалось, подавляющее большинство тканей не имеет никакой маркировки.

Война с Турцией и близость турецкой границы побудила власти в 1548 году перенести столицу из Тебриза в Казвин, а незадолго до этого придворные художественные мастерские были распущены. Вместе с двором шаха переехала лишь часть художников, а некоторые остались в Тебризе или разъехались по другим городам. Мастера, прибывшие в новую столицу, принесли с собой традиции тебризской школы первой половины 16 века, но уже к 60-м годам новая придворная школа вырабатывает свой живописный стиль. В 16 веке своя школа миниатюры развивалась также в Ширазе; ее расцвет

¹ Очевидно, что эскизы для тканей выполнялись в тебризской китабхане.

² В качестве примера можно привести тебризскую рукопись Низами 1539-1543 годов «Хамсе», в работе над которой принимали участие Султан Мухаммад, Ага Мирак, Мирза Али, Мир Сайд Али, Музaffer Али, Мир Муссавир [8, с. 128].

относится к 60-70-м годам. И.Щукин в составленном им каталоге 200 иллюминированных рукописей 16 века относит к ширазской школе 77 книг, к тебризской — 51 книгу, к казвинской — 37 книг [185]. Однако следует учитывать, что школы миниатюры развивались в условиях взаимосвязи и взаимовлияния, так как художники часто переезжали с места на место.

Крупным центром живописи 16 века являлся также Мешхед. Местная школа миниатюры сложилась здесь в те годы, когда городом управлял (возможно, с 1556-57 по 1564-65 или 1576 г.) Сефевид Ибрахим мирза — меценат искусств, покровитель художников, в «цветущей» китабхане которого работали как местные, так и приезжие мастера [подробнее см. 22, с. 15-21]. Именно для усыпальницы в Мешхеде была выполнена самая ранняя из известных нам датированных тканей с сюжетной композицией (см. индекс I, 2). Не исключено, что рисунок для нее мог быть сделан в местной художественной мастерской. Выткать это изделие также могли в Мешхеде, который был известен как центр шелкоткачества.

Вместе с тем не исключено, что эта ткань была сделана совсем в другом месте. Известно, что эскизы тебризских художников (и видимо, не только их) пересылались для воплощения на ткани в другие ткацкие центры, как это было и с ковровыми рисунками [подробнее см. 94, с. 2080; 170, с. 2357; 197, с. 59]. Так, они поступали в Кашан, крупный ткацкий центр, располагавший всеми возможностями для создания разнообразной шелковой и бархатной продукции, а также в Йезд, где выделывали шелковые ткани. Тот факт, что в середине и во второй половине 16 века, когда столица находилась в Казвине, Кашан, расположенный в центральной части Ирана¹, стал местом производства многих ковров и тканей, предназначенных для шахского двора, отмечен многими исследователями [см., например: 8, с. 147; 94, с. 2089-2091]. Очевидно, сложилось определенное сотрудничество между художниками-дизайнерами и ткачами.

¹ Это положение Кашан сохранял и позже, поскольку политика Аббаса I была направлена в основном на развитие центральных областей.

В конце 16 столетия для Ирана наступает тяжелое время. В 1585 году Тебриз, захваченный и разграбленный турками, теряет роль крупного культурного центра. Страна переживает серьезный экономический упадок, происходит сокращение внутренней и внешней торговли, нарушаются взаимосвязи между отдельными городами. Таким образом, ткацкие мастерские Кашана и Йезда лишаются возможности бесперебойного получения эскизов для создания шелков и бархатов со сложными рисунками. Мастера начинают использовать старые модели или создают новые, комбинируя старые элементы. Тканей становится меньше, прекращается их серийность [94, с. 2085-2088].

Однако нельзя не отметить и тот факт, что мастера всегда обладали определенной свободой выбора, воплощая набросок красками на бумаге в рисунок на шелковом полотне подчас очень сложной выработки, поскольку имели в своем арсенале специфические для ткачества приемы композиционного решения (повторяли рапортный узор, чередовали его в зеркальном отражении, использовали другие комбинации). Если на первых этапах картоны для тканей являлись той основой, на которую опирался ткач, чье искусство состояло не в простом механическом повторении рисунка, а в разнообразии его компоновки, то в дальнейшем стало возможным более свободное оперирование элементами узора уже устаревших картонов. В конце 16 — начале 17 века начинают работать мастера, которые, по мнению Ф.Аккерман, совмещали в одном лице функции ткача и художника-дизайнера [94, с. 2094].

Это вполне согласуется с высказыванием Кази Ахмада, автора уже упоминавшегося рисале: «[Он] ни минуты не бывает свободным от дел и живописи, не имеет равного в художестве, резьбе, работе по картону, раскраске, переплетном деле, постройке обложек, ювелирном деле, вырезывании домашней утвари, работе с ляпис-лазурью и других тонких работах» [22, с. 134]. Слова, адресованные конкретному лицу, в равной степени могут относиться ко многим средневековым иранским художникам, свидетельствуя о многогранности их творчества.

Новая эпоха связана со временем правления Аббаса I, когда производство шелковых тканей достигает особого размаха. В 1597-98 годах Аббас I переносит столицу в Исфахан. В это время, видимо, продолжают работать мастера, чьи имена нам известны, поскольку они подписывали свои изделия: Хусейн (см. индекс I, 3; II, 20), Абд-Аллах (см. индекс II, 9), Ибн Кутб ад-Дин (см. индекс I, 4), Гияс.

В частности, об одном из них, Гиясе, известно достаточно много. Ходжа Гияс ад-Дин Али был известен как мастер сюжетных тканей (*нагшбанд*) высшего качества и происходил из города Йезда. Его дед Камал ад-Дин был известным каллиграфом. Гияс был человеком неординарным, имел живой ум, сочинял стихи, к концу жизни отличался глубокой религиозностью. Он занимал привилегированное положение при дворе шаха Аббаса I и даже входил в число его приближенных. Б.Заходер поясняет: «Несомненно, что выдающиеся художники, мастера, так сказать, первого ранга, пользовались всеми выгодами своей близости к феодальному “свету”. Мы встречаем их на интимных приемах “собраниях вина”...» [16, с. 135].

Известность Гияса была очень велика. Так, могольский император Акбар в числе 300 изделий, поднесенных ему Аббасом I, получил 50 тканей работы Гияса. Правители Индии, Турции, Византии посыпали ему подарки в надежде получить в ответ творения его рук [подробнее см. 92]. Известно семь имеющих его подпись тканей различной выработки и рисунка (см. индекс II, 13).

При Аббасе I начинают работать новые ткачи, в их числе сын Гияса Муиз ад-Дин ибн Гияс (см. индекс II, 15), Ага Махмуд (см. индекс II, 10), Расул. Что касается последнего, то из его подписных тканей сохранилась только одна (см. индекс II, 18). Однако известно огромное количество тканей такого типа — это парчовая тафта с большим раппортным рисунком, включающим обычно вытканные шелковыми и металлическими нитями цветочные мотивы. Такие изделия, появившиеся при Аббасе I, наводнили рынки Ирана и традиционно атрибутировались как продукция из Исфахана [94, с. 2131]. Ткани стали называть по имени известного мастера

— *расули* [см., например: 187, ил. 1046]. Это наименование использовалось в международной торговле для характеристики целого класса тканей [149, с. 2171].

Чем же объясняется практически полное отсутствие торговых марок на сохранившихся изделиях? Можно предположить, следуя за рассуждениями Ф.Аккерман [94, с. 2122-2123], что мастера ставили подпись, торговую марку или знак мастерской на узкой полоске ткани, с которой начинали ткать кусок материи (см. индекс II, 17, 22). А при шитье одежды эта полоска, как правило, отрезалась.

При Аббасе II (правил в 1642-1666 гг.) продолжается период экономического подъема. Придворным художником шаха был Шафи Аббаси, сын известного живописца Риза-йи Аббаси. Он был хорошо известен как рисовальщик цветов и птиц, творчество этого мастера отмечено влиянием дальневосточного искусства, которое заметно усиливается в период правления Аббаса Великого. Сохранились его рисунки для тканей. Один из них сопровождается надписью: «Для самого прославленного, самого святого, самого высочайшего... этот рисунок был сделан. Раб порога (преддверия) Шафи Аббаси, 1065» (1655 г.) [187, ил. 1056 С]. Подпись этого художника встречается и на тканях (см. индекс II, 24). Известно, что в конце жизни Шафи Аббаси уехал в Индию, где и умер в 1085 (1679) году.

Сохранилась расписная ткань (тафта) с изображением цветов и надписью: «Сделано для сокровищ Аббаса. Да сохранит Бог это цветение» [187, ил. 1054 А]. Скорее всего, это эскиз для шелковой ткани, который можно отнести к школе Шафи Аббаси [94, с. 2132].

Вторая половина 17 века, в частности, время правления Сулеймана I (правил в 1666-1694 гг.), относится уже к периоду закаташелкоткачества, однако и тогда продолжали работать яркие личности. В своем исследовании об иранских тканях Ф.Аккерман отмечает, что в одном трактате по истории Йезда, написанном в 1671 году, упоминается известный в то время ткач бархатных тканей Мухаммад Тахир. Ко времени написания этого сочинения он был уже достаточно стар, но у него было три сына, которые продолжили его ремесло. Ра-

ботал он в середине 17 века, однако изделия с его подписью неизвестны [94, с. 2108].

В 1669-70 годах Шах Сулейман сделал подношение в усыпальницу Шейха Сафи — надгробное покрывало, включающее в композицию стихотворную надпись. Мы не знаем имени ткача, выполнившего это изделие, однако имя каллиграфа, который трудился над эскизом, указано — Мухаммад Риза Имами [187, ил. 1084]. Известно еще одно изделие — шелковое покрывало, где также помещено имя каллиграфа — Мухаммад Му'мин [101, с. 109].

Каллиграфия занимала особое положение в Иране и ценилась исключительно высоко. Имена каллиграфов встречаются в надписях, которые часто входили в архитектурный декор. В рукописях¹ имя каллиграфа ставилось в колофонах на первом месте, тогда как имена художников могли не упоминаться вовсе. «В известные периоды он (каллиграф) лишь один имел право ставить свою подпись на произведении, в то время как имена других создателей рукописи скрыты от взора потомства» [16, с. 124]. Внимательное изучение сохранившихся тканей с надписями показывает, что и на этих изделиях встречаются имена каллиграфов, делавших для них эскизы.

Поскольку наши сведения о мастерах очень отрывочны, для полноты картины в работе приведена таблица с указанием имен ткачей сефевидского времени, оставивших свои подписи на изделиях (см. индекс).

Таким образом, законченное тканое изделие — это сложное произведение искусства, над которым трудился коллектив талантливых авторов, вкладывая в свой труд доведенное до совершенства мастерство. Поскольку эти дорогие шелка и бархаты носили явно элитарный характер и создавались в дворцовых или других крупных мастерских, то эскизы для них, как правило, выполнялись не одним, а группой худож-

¹ Глава миссии капуцинов, проживший много лет в Исфахане, отмечал: «Рукописи очень дороги, их оценивают строками, 50 букв составляют строку, тысяча оценивается не менее чем два аббаси, а то доходит и до пяти» [16, с. 127].

ников (как это происходило, например, при работе над миниатюрами), а в самом процессе ткачества тоже было задействовано по нескольку мастеров. По свидетельству Ж.Шардена, «пять или шесть человек одновременно заняты изготовлением тканей со сложными рисунками» [108, с. 156]. Помимо мастеров-ткачей в создании ткани сложной выработки и рисунка, особенно сюжетного, также принимал участие художник-миниатюрист, делавший эскиз. Если композиционное решение ткани было более сложным, в частности, предполагало включение эпиграфики, то эту работу выполнял профессиональный каллиграф. В этом случае его имя указывалось на ткани.

* * *

Почти два столетия (16-17 вв.) художественный текстиль Ирана находился в расцвете. Именно к этому периоду относится большинство тканей музейных коллекций (в то время как датированных 15 веком изделий нет вовсе).

В начале 16 столетия в стране устанавливается правление династии Сефевидов. В это время создаются благоприятные условия для расширения торговли и развития ремесла. Текстильная отрасль получает толчок для дальнейшего подъема. Ткачество начинает составлять наиболее развитую и значительную отрасль ремесленного производства.

Шелковая продукция весьма разнообразна, и наряду с относительно массовыми изделиями выпускаются более ценные шелка и бархаты сложной выработки. Ткани выделяются как в мелких мастерских, так и в крупных объединениях — кархане, принадлежавших шаху или верхушке знати.

Политика Сефевидов, особенно Аббаса I, направленная на централизацию государства, способствовала расширению торговых и дипломатических связей, увеличению производства товаров не только на внутренний, но и на внешний рынок. Шелковые ткани становятся предметом более широкого экспорта.

Однако уже к концу 17 века общий экономический кризис в Иране, снижение внешнеторгового оборота из-за пере-

мешения торговых путей привели к упадку ремесленного производства. Сокращается ассортимент товаров, ухудшается их качество. Производство драгоценных шелков для рынка, которое теперь обеспечивается через систему государственных контрактов, ограничивается.

Глава 2

ТЕХНОЛОГИЯ ПРОИЗВОДСТВА ИРАНСКИХ ТКАНЕЙ

Шелковая продукция сефевидского времени отличалась большим разнообразием. Это и простые гладкие ткани, вытканные в одном из трех существующих типов переплетения — *полотняном*, *саржевом*¹ или *атласном*; и узорные ткани, выполненные сменой одного плетения другим, что создавало узор на поверхности; а также огромное количество тканей с рисунком. Такие изделия имели довольно сложную структуру, где основным (базовым) элементом являлся один из трех видов переплетений. Базовое плетение выполнялось главной основой и главным утком и почти всегда служило фоном в тканях с рисунком². В сефевидский период шелковые ткани выделялись также в технике многослойного плетения, когда в процессе ткачества несколько разных плетений соединялось в единую структуру. Ткани имели высокую плотность и однородную структуру, в то время как нити были тонкими и слабо кручеными.

В мастерских Ирана использовался усовершенствованный ткацкий станок (*drawloom*), горизонтальный с механическими педалями [167, с. 13]. На станке такого типа узор получали с помощью различно окрашенных нитей уток (все ткани кроме бархатов). Для этой цели служили дополнительные,

¹ Название саржевого плетения происходит от латинского *sericus* — шелковый. Именно это плетение использовалось на Ближнем и Среднем Востоке для первых шелковых тканей с рисунком [177, с. 3].

² В тканях тип переплетения всегда определяется по основному плетению.

сквозные утки, которые шли через все полотно от кромки до кромки¹. Дополнительные утки проходили по изнанке ткани и выходили на лицо в участках узора, переплетаясь с главной основой в полотняном, саржевом или атласном плетении. Иногда из-за поверхностных утрат бывает довольно сложно определить характер переплетения нитей в узоре: впечатление такое, что нити просто имеют короткие пробросы. Обычно типы переплетения фона и рисунка в ткани не совпадают. На изнанке дополнительные утки или плотно переплетаются с главной основой, образуя единую структуру полотна, или свободно прорасыпаются, что более характерно для образцов позднесефевидского времени.

Следует особо оговорить, что изделия, вытканные на этом усовершенствованном станке, *не относятся к ручному производству*. Рисунок на ткани получался здесь с помощью различно окрашенных нитей уток (и только технология бархатов предполагала использование для узора нитей основы).

Рисунок на поверхности ткани мог создаваться не только сквозными дополнительными утками, но и парчовыми нитями, которые использовались только в определенных участках узора. На лице парчовые нити переплетались с основой в полотняном и саржевом плетении или делали короткие пробросы. На изнанке они вводились непосредственно в узор, на границе которого поворачивали, образуя петлю при прохождении через соседние нити, а после завершения узора отрезались или прорасыпались к соседнему элементу рисунка².

В иранских тканях помимо главной основы могли присутствовать и дополнительные основы, имевшие различное назначение. Во многих изделиях встречается *внутренняя основа*, находящаяся в слое полотна. Она хорошо видна, когда лежащие на поверхности нити сдвигаются в сторону. Внутренняя основа была важна для получения рисунка, она создавала возможность для более длинных пробросов уток.

¹ Кромка — узкая продольная полоса по краю ткани; может выделяться цветом, плотностью, плетением.

² В Иране введение парчовых нитей в полотно происходило более сложным способом, чем в Европе [167, с. 3].

Кроме того, такая основа служила для укрепления самой структуры ткани, не лишая ее в то же время мягкости и эластичности. Как правило, внутренняя основа отличалась по цвету от главной и была преимущественно светлых оттенков (кремового, розового). Внутренняя основа поднимала нити утков, когда они не использовались на лицевой стороне, но никогда не переплеталась с нитями утков и парчовыми нитями. Проходя внутри полотна, основа состояла из тонких, обычно аранжированных из нескольких (от 2 до 5)¹ нитей.

Использовалась также *связующая* основа, как правило, проходящая по изнанке ткани и удерживающая нити дополнительных утков. Благодаря переплетению со связующей основой, нити дополнительных утков могли прорываться по изнанке полотна, не переплетаясь с главной основой, и выходить на лицо только в участках узора. В качестве связующей основы применялись тонкие нити, преимущественно нейтральных, бежевых тонов.

Следует отметить, что в бархатных тканях узор создавался не уточными, а основными нитями, поэтому в качестве связующих нитей выступал дополнительный уток, а не основа. В бархатах также использовалась внутренняя основа и парчовые нити.

При анализе плетения ткань, имеющая дополнительные утки или основы, характеризуется как *усиленная*. Например, если фон изделия образован атласным плетением, а узор выполнен дополнительными утками, то ткань будет *усиленного атласного* плетения. Кроме того, всегда отмечается, если образец имеет парчовые нити.

Особый блеск иранским шелкам придавали широко используемые металлические нити. Встречаются ткани, где мерцают то серебристый или золотистый фон, то отдельные элементы узора, то весь рисунок целиком. Металлическая нить могла быть как уточной, так и парчовой, но никогда основной. Анализ изделий сефевидского времени выявил основные типы металлической нити.

¹ Как отмечают Н. Рис и Э. Сакс, внутренняя основа в европейских изделиях не встречается [167, с. 3].

Широко распространенной была металлическая нить, которая имела вид плоских позолоченных или серебряных полосок, обернутых вокруг шелковой основы. Нити эти получили название *пряденых* [27, с. 19-20]. Как правило, серебристая металлическая полоска была обвита вокруг основы белого шелка, а золотистая — вокруг основы желтого шелка. Такие нити широко встречаются в шелковых изделиях с металлическим фоном, в бархатах, а также в шелковых парчовых тканях. В более поздних образцах металлические полоски обернуты вокруг шелковой основы неплотно, и кроме металла виден цвет сердцевины.

Более редкой являлась позолоченная или серебряная полоска, которая вводилась в полотно ткани плоской, без основы. Такой тип нити использовался в производстве шелков, получивших название *нагде* [93, с. 2206; 167, с. 8-9] (перс. *نگد*). В данном случае персидское название тонкой золотной или серебряной нити было перенесено на саму ткань. Плоский металл в таких шелках создавал эффект особого сияния и делал их довольно жесткими, в сочетании с необычайно плотно вытканными узорами, казавшимися рельефными. Металлическая полоска без основы встречается и в бархатных тканях, где используется в качестве дополнительной *лицевой* уточной нити, то есть проходит по лицевой стороне полотна, не проникая внутрь. Она вводится в начале и отрезается в конце каждого уточного ряда [93, с. 2218]. По мнению Н. Рис и Э. Сакс, плоская металлическая нить без основы в постсефевидское время не встречается в иранских изделиях [167, с. 9]. Иногда в бархатах для отдельных элементов узора использовалась металлическая нить, образующая петли, выступающие над поверхностью ткани [27, с. 28-29]. Круглая в сечении проволочка вместо плоской полоски металла встречается редко (о тканях типа *алтабас* см. далее). Такой тип нити получил название *волоченых* [27, с. 19-20].

В сефевидское время металлические нити были довольно неоднородны по составу. Химический анализ показывает, что они имели смешанный состав, включая серебро, золото и другие элементы, в частности, медь [93, с. 2219; 142, с. 239]. Значительное содержание меди было выявлено в образцах

более позднего времени. К такому типу относится ткань 17 века из коллекции Келикяна. Металлические нити этого фрагмента были подвергнуты анализу, который показал наличие не только серебра, но и латуни (сплав меди и цинка), с преобладанием меди [167, с. 40]. Описанная ткань аналогична образцу из коллекции Государственного музея Востока (см. кат. № 5). Именно благодаря своей жесткости металлическая нить в этих изделиях довольно хорошо сохранилась, и ткани привлекают внимание контрастом блестящего золотистого фона с сине-зелеными тонами бархатного рисунка.

Н. Рис и Э. Сакс опубликовали несколько образцов, в которых был определен состав металлической нити: 1-2 — золото и серебро; 3 — позолоченное серебро; 4 — золото с примесью свинца; 5 — золото и серебро (причем золота больше); 6 — серебро [167, с. 83, № 2; с. 84, № 1; с. 85, № 1; с. 123, № 1; с. 126, № 2]. Микроскопический анализ полосок показал, что они делались двумя способами: либо разрезались на полоски две сложенные вместе и расплющенные тонкие пластинки, либо расплющивалась вытянутая до тончайшего диаметра проволока [142, с. 243].

Ж. Шарден так описывает этот процесс: «Мастера, которые вытягивают золотую проволоку и прядут из нее нити, работают очень проворно. Они берут слиток весом в мискаль или драхму¹ и вытягивают его длиной 900 гузов, или персидских элей²... Их инструмент похож на наш, используемый для ковки железа, но иного размера. Готовые нити наматывают на катушки или цилиндры и продают на монетном дворе. Их нити — миниатюрная проволочка величиной с булавку — прекрасного качества, такие ровные, какие только можно себе представить. Они вкладывают все свое искусство, чтобы сделать их живыми и яркими по цвету, этот эффект создается очень тонким и качественным золочением проволочки» [108, с. 268]. Общее название для золоченой пряденой нити в Иране — *зари* — происходит от слова «зар» (перс. زر) [133, с. 210].

¹ 1 мискаль = 1,5 драхмы = 4,8 гр.

² 1 эль = 113 см.

Нужно отметить, что химический состав металлических нитей Ближнего Востока существенно отличался от европейских. В восточных тканях металлические полоски, имевшие различный состав, но включавшие мало меди, были более мягкими, и при длительной носке изделий металл постепенно утрачивался, обнажая шелковую основу. В европейских тканях металлическая нить имела другой состав, была жестче и рвала нить основы, выходя из переплетения ткани [60, с. 313; 167, с. 8].

Кратко остановившись на анализе структуры шелков сефевидского времени, хотелось бы уточнить определение *парчовой* ткани. В основном представление о ней сводится к тому, что это узорчатая шелковая ткань, вытканная золотными или серебряными нитями. Однако такое понимание парчовой ткани ошибочно. Так, персидское слово «парче» (перс. پارچه), означающее «ткань», «материя», «ткачество», вовсе не дает оснований для приведенного толкования. Парча — это ткань с использованием парчовой нити. Как уже говорилось, парчовая нить определяет в процессе ткачества способ переплетения и не может зависеть от состава самой нити. Вполне естественно, что дорогую золотную или серебряную нить часто вводили в ткань именно как парчовую, то есть наиболее экономным способом. Видимо, постепенно произошло смешение акцентов, и все ткани с применением металлической нити стали называть *парчовыми*. Так, П.А.Савваитов поясняет: «Нынешнее название золотых и серебряных тканей парчою указывает только на вид, в котором эти ткани продавались: *парча* — значит кусок» [58, с.38-39].

ТКАНИ ПОЛОТНЯНОГО ПЛЕТЕНИЯ

Тафта

Самой простой среди шелков была ткань обычного *полотняного* плетения с однородной поверхностью, создававшаяся регулярным плетением одной основы и одного утка. Такая материя называлась *тафтой*. Крученые нити плотно перепле-

тались друг с другом. Тафта была хорошо известна и на Востоке, и в Европе, в том числе и в России. Этот термин встречается как в отечественной, так и в зарубежной специальной литературе [167, с. 4; 203, с. 161, 240]. Ф.Аккерман отмечает, что *тафта* — персидское слово и происходит от глагола *тафтан* — прядь, скручивать [93, с. 2200] (перс. شافتن). В частности, простое полотняное плетение в шелковых материалах получило название *тафтяного* [167, с. 31].

Название этой ткани встречается и в документах: например: «...покровец седелной, шиты камки и атласы золотные разными цветами в шахматы, а опушка тафта червчата¹» [42, с. 157].

Все исследователи сходятся на восточном происхождении тафты. П.Савваитов отмечает, что название этой шелковой ткани происходит от персидского слова «тафте», что значит «ткань» [58, с. 143] (перс. شافت). В Россию тафта впервые была привезена не позднее 15 века и имела неиранское происхождение².

Сортов тафты было много. Отличие одного от другого выражалось в толщине нитей: чем тоньше нити, тем дороже была ткань [74, с. 69]. Различали тафту гладкую, полосатую и пеструю. Помимо технологических особенностей нити полотна могли быть по-разному окрашенными. В такой простой ткани, как тафта, различно окрашенные основа и уток создавали одинаковый узор как на лице, так и на изнанке. Материя, не имеющая изнаночной стороны, то есть двусторонняя, в России носила название *двоеличной*, или *двуличной*. В Иране она называлась *доруи* (перс. دوروی).

Парчовая тафта

Помимо гладкой тафты в сефевидский период производилось огромное количество тканей с рисунком, для создания которых вводились дополнительные утки или парчовые ни-

¹ Чертчатый — темно-красный.

² Ткань под названием «ставта» встречается в духовной грамоте княгини Иулиании, супруги князя Василия Борисовича Волоцкого, около 1503 года [27, с. 59].

ти, как шелковые, так и металлические (золотные или серебряные).

Классическим примером тафты с рисунком можно считать ткань, где узор выткан парчовыми нитями. Она так и называется — *парчовая тафта*. Здесь используются цветной шелк и пряденые золотные или серебряные нити. В.Клейн, рассматривая тафту, в качестве примера приводит образец, хранящийся в Оружейной палате под № 12135 [27, с. 57-59]. В описях Оружейной Палаты за 1835 год она описана как «тафта золотная с травками разных цветов» [27, с. 58]. Примером парчовой тафты могут служить фрагменты из собрания Государственного музея Востока, имеющие характерную изнанку, образованную пробросами парчовых нитей (см. кат. № 16, 20).

Фата

Тафта — это легкая мягкая ткань однородного плетения. Вместе с тем такие ткани были достаточно разнообразны. Разновидностью тафты была шелковая ткань полотняного плетения из тонких некрученых нитей (в основе чуть тоньше, чем в утке), называемая *фатой*. Большая разряженность основы и утка делала ткань полупрозрачной [27, с. 59]. Сохранились описания такой ткани в документах: «...фата кизылбашская цветная, травы золото с шолки разных цветов — цена 6 руб.»; «две фаты полосаты, фата белая и пестрая» [42, т.3, с. 581; 58, с. 156].

Дороги

Полотняное плетение имела также ткань *дарайи* (перс. دارایی¹), в русском варианте — *дороги*. Так же определяют эту ткань некоторые исследователи [19, с. 83-84; 149, с. 2169; 27, с. 60-62]. Н.И.Веселовский приводит текст торгового документа на персидском языке с параллельным переводом

¹ Двусторонние ткани — *доруи* — следует отличать от шелковых тканей *дарайи*.

на русский, где фигурирует название ткани типа *дараи* — دارای [42, т. 3, с.113-114]. В.Клейн, описывая дороги как ткани полотняного плетения, отмечал, что в них почти всегда были по-разному окрашены нити основы и утка. Кроме того, часто нити основы были более тонкими, чем в утке. Такая ткань носила название *двоеличных дорог*. Если ткань имела вертикальные полосы, то есть станок заправлялся нитями основы двух цветов, которые чередовались, то ткань называлась *полосатыми дорогами* [27, с. 60-61]. Это название часто упоминается в документах 16-17 веков: «двои дороги, одни алы, другие черлены», «двои дороги мещецкие, одни полосаты, другие черлены», «дороги сахарный цвет, дороги темно-зелены», «кафтан... подложен... от пояса до подола дорогами ценинными¹, опушка дороги двоеличны, шелк синь да черлен» [42, т. 1, с. 130-131, 197].

Родес в прейскуранте цен за 1652 год называет ее персидской тафтой [31; 74, с. 74]. Что касается стоимости ткани, то М.В.Фехнер упоминает о ней как об одном из дешевых шелков [74, с. 74]. Эта полосатая или клетчатая материя, иногда с золотым или серебряным рисунком, употреблялась для одежды и одеял, но преимущественно шла на подкладку и подшивку. Так, в Описной книге № 140 за 190 (1682) год приведены следующие описания: «распашница..., подкладка дороги зеленые гилянские»; «кафтан..., дороги кизылбашские с травками золотными»; «одеяло, верх дороги кизылбашские алые, по ней травки мелкие золотые и серебряные»; «одеяло, верх дороги кизылбашские по брусничной земле, по ней деревца золотные с шолками» [58, с. 33].

Кроме того, в сефевидский период хотя и достаточно редко, но встречаются образцы тканей с использованием особой техники окрашивания нитей перед ткачеством таким образом, что вариации в цвете проявляются по всей длине нити². В Иране такие изделия были известны под названием *алидже* (перс. **الجے**)³, хотя сохраняли и общее название

¹ Ценинный — синий.

² Этот способ окрашивания нитей зародился в Малайзии под названием *икат* (от малайского слова «повязка», «пучок»).

³ Алидже (тур.) — пестрый [91, с. 281; 203, с. 161].

дарайи [133, с. 202-204; 203, с. 161]. Это название встречается также в торговых документах [149, с. 2167]. Здесь можно упомянуть стихарь патриарха Никона, поступивший в 1920 году в Оружейную палату (№ 13184 охр.). В работе В.Клейна он описан как предмет «из тафты, но введены нити пестрой “узловой” окраски (желтые и зеленые), отчего ткань имеет полосатый вид» [27, с. 60]. В работе этого автора, а также в русских документах 16-17 веков подобные ткани относятся к типу *дорог*.

Еще одним примером тканей редкого типа *алидже* является фрагмент из собрания Текстильного музея в Вашингтоне (№ 3.103 а), опубликованный под наименованием *парчовая тафта* (brocaded taffeta), хотя в самом описании отмечено, что основа выполнена в технике *икат*, и этот образец отнесен к тканям алидже (дарайи) [203, с. 160-161]. В этом фрагменте нити — более толстые в утке, чем в основе, — создают эффект рубчиков по линии утка. В.Клейн называет это *репсовой* выработкой [27, с. 61]. В сефевидский период изделия с репсовой выработкой полотна встречаются довольно часто.

Следует отметить, однако, что нередко ткачи лишь имитировали сложную технику алидже. Подобные образцы известны [см., например: 203, с. 162-167].

Узорные ткани полотняного плетения

Среди простых тканей полотняного плетения с одной основой и одним сквозным утком вырабатывались такие, узор на поверхности которых создавался нерегулярным чередованием нитей основы и утка. Обычно эффект достигался контрастом блестящего рисунка на матовом фоне (или наоборот). Шелковые нити были почти одинаковой толщины, иногда в основе несколько тоньше, чем в утке. Подобного типа ткани принадлежат к разряду узорных изделий. В.Клейн определяет их название как *камка* и относит к числу «самых употребительных в России из шелковых материй» [27, с. 50-56]. Это его замечание совершенно справедливо, поскольку он не выделяет иранские ткани среди разнообразия всего привозного

ассортимента. Вместе с тем известные западные исследователи в области текстиля отмечают, что узорные шелковые ткани полотняного плетения в сефевидском Иране были довольно редки, и сохранилось лишь несколько таких примеров [167, с. 30-31]. Вспомним, что ткани с таким названием были хорошо известны в древнем Китае. Камка была одним из самых распространенных типов шелковых тканей периода Хань. Изучение техники китайских материй позволило сделать вывод о том, что в камчатных тканях узоры образуются различными переплетениями на полотняном фоне [33, с. 9]. По предположению Ф.Аккерман, ткани этого типа получили распространение в Иране в 13 веке под названием *камха* (перс. کامخا), или *камхаб* (перс. کامخاب) [94, с. 1998]. (Подробнее о тканях этого типа см. далее).

Ткани усиленного полотняного плетения

В сефевидский период вырабатывались ткани *усиленного полотняного плетения*, включающие помимо базового плетения *внутреннюю* основу, дополнительные утки для создания рисунка, а также металлический *лицевой* уток для обогащения фона (см. кат. № 10, 24).

В исследовании Н.Рис и Э.Сакс отмечены шелковые ткани усиленного полотняного плетения с использованием плоских (плащевых) металлических нитей без основы, известных как *нагде* [93, с. 2206; 187, ил. 1071 В, 1072 А]. Сохранившиеся образцы тканей такого типа относятся к 17 веку и оформлены небольшими по размеру композициями. Металлическая нить в этих фрагментах по составу является позолоченным серебром и практически вся утрачена [167, с. 8-9, 29].

Двойное (тройное) полотно

К сложным по технике выработки тканям полотняного плетения относится двойное (редко тройное) полотно. Они описаны в литературе [167, с. 30-32]. Ткани, вытканные таким образом, имеют сложную структуру двухслойного (и трехслойного) плетения, где один слой полотна переплетает-

ся с другим, причем каждый имеет свои основы и утки. Обычно один ряд (или один сброс) утков одного полотна чередуется с рядом утков другого полотна. Это двусторонние, не имеющие изнанки ткани. К этому типу относятся многие образцы. Некоторые вытканы в технике двойного полотна с использованием парчовых нитей (металлических и шелковых). По предположению зарубежных специалистов, именно такой тип изделий описан Ж.Шарденом как *зарбаф доруи*, то есть двусторонняя золотная ткань [203, с. 164-165]. (Подробнее о тканях *зарбаф* см. далее).

ТКАНИ САРЖЕВОГО ПЛЕТЕНИЯ

Среди тканей саржевого плетения наиболее простыми были изделия с одной основой и одним утком, образующими базовое плетение с характерным рубчатым рисунком.

Ткани усиленного саржевого плетения

Среди более сложных образцов этих изделий известны ткани *усиленного саржевого плетения*, где главная шелковая основа переплетается с главным же металлическим утком, а для создания рисунка введены дополнительные утки или парчовые нити. Один из таких образцов, в котором использованы как металлические, так и шелковые нити, хранится в Государственном музее Востока (см. кат. № 21). Кроме того, в структуру полотна могла входиться внутренняя основа (см. кат. № 12, 13). В последних двух изделиях присутствуют также лицевой металлический уток, дополнительные утки и парчовые нити.

Российские исследователи А.Н.Свирин и В.Клейн определяли ткани саржевого плетения с главной шелковой основой, главным металлическим утком и дополнительными утками для рисунка как *объари* [27, с.42; 63, с. 12]. П.А.Савваитов полагал, что это название происходит от персидского слова «абдар» (ابدر) — «волнистый», «блестящий» [58, с. 87-88]. В.Клейн считал, что русские торговые люди объединили эти

ткани под общим названием — *объярь* — из-за отличающего их блеска (яри) [27, с. 41]¹. В качестве примера обояри В.Клейн приводит образец, аналогичный музеиному фрагменту (см. кат. № 13). Образцов обоярей сохранилось довольно много.

Узорная саржа

Помимо образцов, где основа и металлический уток имеют регулярное переплетение, известны *узорные саржи*, где узор создается определенными вариантами в переплетении саржевого рубчика, что дает узоры зигзагом (шевроны, ромбы, контраст между участками основной и уточной саржи и т.д.). По всей видимости, узорные саржи можно отнести к типу обоярей.

Ткани саржевого плетения описанных выше типов рассматриваются во многих исследованиях [см., например: 167, с. 26-28; 203, с. 168-169]. Однако термин *объярь* в работах западных авторов не встречается².

Обоярь была одной из любимых тканей в русском быту. Ее использовали преимущественно на пошив верхней одежды (платна, опашни, кафтаны, ферязи, телогреи, шубы, верхи шапок), притом не только на светской, но и церковной [27, с. 19-38]. Образцов обоярей сохранилось довольно много, так же как и их описаний в документах 16-17 веков: «портище обоярей таусинных³», «обоярь шолк червчат, по ней струя золотная, на оба лица» [42, с. 157, 196].

Алтабас

Чисто внешне с обоярью очень сходна ткань, носившая название *алтабас*. В России эта материя считалась одной из

¹ Раннее употребление термина «обоярь» мы находим в духовной грамоте Великого Князя Ивана Даниловича Калиты 1328 года [27, с 38]. Объяснение двоякое — плотная шелковая ткань с золотными и серебряными «струями» и узорами.

² Это же отмечал и В.Клейн [27, с .39].

³ Таусинный — вишневый или имитирующий оперенье павлина цвет.

самых ценных. По мнению В.Клейна, алтабас был известен в России, по всей видимости, со второй половины 16 столетия [27, с. 22]. М.Левинсон-Нечаева, проводившая исследование тканей Оружейной палаты, опираясь на сохранившиеся первые описи, отмечает, что даже в документах алтабас могли ошибочно называть объярью, и лишь исследование металлической нити устанавливает действительный тип ткани [32, с. 366]. Отличие состояло лишь в том, что объарь — более мягкая и легкая шелковая ткань — имела прядевые металлические нити, тогда как алтабас — ткань более жесткая — в качестве лицевого утка для фона включала исключительно *волоченое золото* в виде тонкой проволочки без шелка [27, с. 19-20]. В качестве примера можно привести епитрахиль из алтабаса с узором в виде цветов в клеймах (Оружейная палата — № 13169 охр.) [67, № 45], а также образцы одежды 16-17 веков из бывшей Патриаршой ризницы [27, с. 18].

Алтабасами называли большей частью западные ткани. Видимо, в отношении иранских изделий это не было принято. Например, К.Иностраницев, ссылаясь на Н.И.Веселовского, утверждает: «...в наших сношениях с Востоком эта ткань совершенно не упоминается» [20, с. 82].

ТКАНИ АТЛАСНОГО ПЛЕТЕНИЯ

В.Клейн описывает атлас как высокий сорт сатина, который свое название (араб. «гладкий») получил от особой системы переплетения в раппорте семи нитей. Разница между сатином и атласом заключалась в том, что для атласа вводилось большее число ремизок, то есть использовалось большее число нитей на единицу раппорта, чем и достигалась плотность [27, с. 48].

Дамаск

Помимо гладких атласных тканей регулярного плетения производились образцы (хотя и редкие в сефевидский пери-

од), выполненные в технике узорного атласного ткачества, известные под названием *дамаск*. Это ткани, имеющие одну основу и один уток, где рисунок создавался фактурным контрастом в системе переплетения [103, с. 32]. Известным образцом такого плетения является изделие с растительным орнаментом, один из фрагментов которого хранится в Музее текстильного искусства в Вашингтоне (№ 3.214). Ф.Акерман отмечает еще одну ткань, выполненную в той же технике. Это материя 16 века с сюжетным рисунком, вытканная темно-красным и светло-желтым шелком [187, ил. 1012]. М.Сандей так характеризует эти изделия: «...ткани типа дамаск были двусторонними, изнаночной стороны не имели. Плетение имели такое, как саржа 3:1, атлас 4:1 или 7:1»¹ [182, с. 57-58].

В Иране все типы узорных тканей, такие, как камка или дамаск, носили общее название *мошаджар* (или *мошаджджар*, перс. مشجر). Это название отмечено в исследовании Ф.Акерман [94, с. 2074]. Подобные ткани часто украшались растительными мотивами.

Ткани усиленного атласного плетения

В тканях атласного плетения, помимо дамаска, рисунок мог создаваться только путем усложнения структуры ткани, например, введением дополнительных утков или парчовых нитей.

В технике *усиленного атласного плетения*, где рисунок выткан несколькими дополнительными утками цветного шелка, выполнено довольно большое количество изделий, есть среди них и образцы Государственного музея Востока (см. кат. № 7, 17). Многие ткани усиленного атласного плетения включают как шелковые дополнительные утки, так и золотые или серебряные парчовые нити (см. кат. №№ 4, 8, 11, 15, 18, 19, 22, 23).

¹ Здесь указывается, на сколько нитей одиночное перекрытие следующей нити удалено от такого же перекрытия предыдущей нити одной и той же системы в пределах данного раппорта переплетения.

Шелковые атласные ткани были хорошо известны в России, где в 16-17 веках они получили значительное распространение. До настоящего времени дошло немало таких тканей и изделий из них. Сохранился кафтан патриарха Никона из атласной ткани (Оружейная палата — № 12133), который зафиксирован в документах следующим образом: «...атлас кизылбашский, по зеленой земле цветные гвоздики и гиацинты» [27, с. 50]. Различали атлас гладкий (без рисунка), узорный (с рисунком),¹ и золотный. Последняя группа атласных тканей часто упоминается в русских документах. Например, в посольской переписке конца 16 века: «Кафтан атлас золотный с разными шолки, круги большие, подкладка атлас червчат» [42, т. 1, с. 157]; или во вкладной 1655 года в Троице Сергиеву лавру: фелонь (№ 1819) — «ризы атлас золотный по червчатой земле» [63, с. 31-33, № 14]. Золотные атласы могли быть названы в документах золотной парчой.

Лампас

Продукция ткацких мастерских Ирана сефевидского времени включает и сложные ткани с многослойной структурой. К числу таких изделий относится двойное (и тройное) полотно, а также ткани, получившие в современной западной литературе название *лампас*². В таких материалах сочетаются два типа плетения — основное (или главное) и дополнительное, каждое из которых имеет свои основы и утки. В известных изделиях сефевидского времени основное атласное плетение сочетается с дополнительным саржевым. Атласное плетение используется для фона, а рисунок создается саржевым плетением. На лицевой стороне ткани хорошо видны нити ос-

¹ Следует различать значение термина *узорная ткань* в современной специальной литературе и в документах 16-18 веков, где имеется в виду ткань с рисунком.

² Термин *lampas* рекомендован Международным центром исследований древних тканей в Лионе (CIETA) [194, с. 28]. Ткань с таким названием вырабатывалась во Франции 18 века и характеризовалась плотным рисунком по гладкому фону [69, с. 307]. В российской литературе нет эквивалентного термина, и поэтому мы будем пользоваться его прямой транслитерацией.

новы атласного плетения и уточные нити саржевого плетения. Рисунок создается несколькими уточными нитями разных цветов и оттенков. В изделиях этого типа два разных плетения тесно взаимосвязаны. Уточные нити основного атласного плетения переплетаются не только со своей основой, но и с нитями основы дополнительного саржевого плетения. При этом каждому утку атласного плетения соответствует уток саржевого плетения. Основное атласное плетение лежит между нитями уток дополнительного саржевого плетения, которые выходят на лицо ткани по рисунку, перекрывая в этих участках нити основы, и на изнанку. На изнаночной стороне уточные нити саржевого плетения полностью перекрывают нити атласного плетения. Изделий этого типа известно достаточно много (см. кат. № 1, 2). Интересно отметить, что в 19 веке ткачи Лиона попытались скопировать одну из таких тканей (см. кат. № 1), но воспроизвести столь сложное плетение им не удалось [94, с. 2086].

В тканях этой группы могли использоваться парчовые нити, обычно это тонкая металлическая полоска, пряденная на шелковую нить. Иногда, из-за полной утраты металла, такие изделия довольно сложно выделить. Так, в образце из собрания Государственного музея Востока парчовая металлическая нить практически вся утрачена, сохранились лишь незначительные фрагменты (см. кат. № 1) [61, с. 33, ил. 20]. В аналогичных образцах из Музея прикладного искусства в Дрездене [160, с. 264] и Музея Виктории и Альберта в Лондоне [167, с. 35] парчовая металлическая нить сохранилась лучше.

Образцы этой группы выделяются не только техникой выработки, но и, как правило, сложным сюжетным рисунком. Как назывались такие ткани в России, сказать однозначно довольно сложно. Их могли относить к разряду атласных тканей.

В фундаментальном исследовании Н.Рис и Э.Сакс сложные ткани типа лампас рассматриваются как сефевидские атласы [167, с. 34-35]. Их также могли, по всей вероятности, называть и камками. Подобные ткани в описях царской одежды часто встречаются под названием «камка кизылбаш-

ская». В Оружейной палате Кремля хранится кафтан восточного покроя с изображением Искандера, убивающего дракона (№ 3671), который в документах фигурирует как сшитый из камки [32, с. 342, рис. 21, 22]. М.В.Фехнер также определяет одну из сюжетных тканей собрания Государственного музея Востока (см. кат. № 2) как камку [73, с. 76]. Известно, что оба изделия выполнены в технике лампас.

Иранским тканям лампас близки по технике турецкие изделия, получившие название *кемха* [152, с. 13; 141, с. 27]. В Иране ткани лампас, вероятно, носили такое же название. У П.А.Саввайтова читаем: «Камха — дамасский шелк одного цвета, кимха (или кемха. — Прим. Н.В.С.) — дамасский шелк разных цветов» [58, с. 45]. Напомним, что дамасский шелк представляет собой то же, что и ткань дамаск, то есть узорную ткань, рисунок которой образован сменой переплетения. Ткань типа кемха характеризуется не просто как узорная, но еще и многоцветная. В сефевидском Иране вырабатывались большей частью многоцветные материи со сложным рисунком. А *кемха* и *камка* перекликаются по звучанию.

М.В.Фехнер считает камку одной из самых дорогих шелковых материй и описывает как плотную, довольно толстую ткань, одноцветную или многоцветную [77, с. 68]. Ткани, именуемые *камка*, в значительных количествах ввозились из Ирана, о чем часто упоминается в посольской переписке и различных описях. Например, «камка кизылбашская по серебряной земле шолк червчат, по ней люди на конех и пешие меж деревья — цена 30 рублей» [42, т. 1, с. 130]. Камка имела много сортов, среди них — одноличные, двуличные (с одинаковым узором на оба лица, где основа и уток разного цвета) и золотные (с нитями пряденого золота или серебра в утке) [27, с. 50-56]. Такая характеристика этой ткани соответствует ее описаниям в документах: «камка кизылбашская, шолк бел да черн, на конех люди, промеж людей барсы»; «камка шолк черлен да рудожелт¹, кружки, а в кругах люди на конех», «камка ценинная на оба лица гладкая еская», «камка кизылбашская еская, на оба лица на таусинной зем-

¹ Рудожелтый — оранжевый.

ле, шолк сканный¹ жолт, а по ней корабли, а в них люди» [42, т. I, с. 130, 157, 196]. Как видно даже из довольно кратких описаний, все эти ткани различны по технике выработки: здесь отмечены как гладкие, так и с рисунком, как с одной лицевой стороной, так и не имеющие изнанки.

Для дальнейшей характеристики техники выработки тканей камка рассмотрим подробнее вышеописанный образец, с изображением кораблей и людей. Под это описание подходит только одна известная нам ткань, фрагменты которой многочисленны и разбросаны по многим зарубежным коллекциям [203, с. 242-243]. Она не имеет изнаночной стороны, выткана с использованием красного, белого шелка и металлических нитей в технике двойного полотна. В данном случае, как мы видим, камкой названо двойное полотно. Иранские ткани, выполненные в технике сложного плетения, достаточно тонкие, плотные, хороший выделки. Визуально они не отличались от узорных тканей простого полотняного плетения, образующих узор путем смены переплетения, что и характеризует изначально ткани камка. Поэтому в документах и простые, и более сложные по выработке изделия могли называть и называли *камками*.

Как отмечает Ф.Аккерман, в музейных собраниях довольно много тканей камка, однако они очень разнятся по технике [94, с. 2046-2048]. В.Е.Сыроечковский отмечает, что по сортам различали, например, камку тяжелую и легкую [68, с. 54]. В документах сохранились такие описания: «камочка кизылбашская, шолк червчат с золотцем», «камочка кизылбашская светло-зелена» [42, т. I, с. 445]. Очевидно, что более легкие камки и ткани, вытканные в технике лампас, значительно отличались друг от друга.

ЗАРБАФ

Самыми дорогими в Иране считались ткани типа *зарбаф* (от перс. زربافت), буквально «золотая ткань». Это отмечают многие исследователи [27, с. 44-45; 58, с. 38; 93, с. 2171].

¹ Шелк сканный — т.е. с прядеными металлическими нитями [58, с. 91].

Само название указывает на вывоз ее из Персии. Ж.Шарден, французский коммерсант и ювелир, живший в 1660-х годах при дворе шаха Аббаса II и затем Сефи II (Сулеймана), писал: «Они называют парчу зарбафом, то есть золотой тканью. Есть простая — сто сортов; двойная, называемая доруи, то есть двусторонняя, потому, что у нее нет изнанки; и махмале зарбаф, то есть золотный бархат... Что замечательно в этих прекрасных тканях, это то, что в них никогда не видно конца отдельных ниток, что золото и серебро всегда сохраняют свой блеск и цвет и не изменяются, пока существует ткань» [108, с. 277]. Таким образом, очевидно, что *зарбаф* — общее название для многих типов тканей. Так, сорта более низкого качества носили название *шарбаф* (перс. رباف), а дорогие назывались *диба* (перс. دیبا) или *дибадж* (перс. دیباج).

Ткань типа *дибадж* (перс. — парча) известна еще со времен Сасанидов [46, с. 240]. Ф.Аkkerman пишет, что первоначально название *дибадж* использовалось для обозначения муарового шелка¹ [94, с. 1996], но этот термин долго употреблялся для любой очень дорогой ткани, в то время как слово «шарбаф» имело широкое хождение в Европе (в различных вариантах написания) для обозначения персидского шелка [149, с. 2172]. Такие общие названия очень осложняют идентификацию конкретных изделий. Ж.Шарден отмечал, что зарбаф был наиболее дорогой тканью, стоимость которой доходила до 50 туманов за газ, или аршин (70 см), то есть примерно 5500 франков за метр. Особо дорогими типами тканей были *зарбаф доруи* и *махмале зарбаф*: «Пять или шесть человек одновременно заняты изготовлением тканей со сложными рисунками, используя от 24 до 30 челноков вместо обычных двух» [108, с. 152-156, 277].

К.Бир, исследуя уже упоминавшийся выше фрагмент ткани, который был выполнен в технике двойного полотна, предположила, что, возможно, такой тип материи Ж.Шарден

¹ *Muar* (франц. moiré — волнообразный, с разводами) — рисунок, текстура, узор с волнообразными градациями тона. Шелковая ткань, обработанная специальными прессами, сдвигавшими нити так, что на поверхности появлялись волнистые разводы [9, с. 689].

описал как зарбаф. Эта полосатая ткань включает две основы (шелк четырех цветов), два утка (шелк двух тонов) и парчовые нити, в том числе пряденые металлические [203, с. 164].

В.Клейн определял зарбаф как шелковую золотную ткань. При этом в полотно вводилось тонкое пряденое ленточное золото и серебро [27, с. 44]. Следует уточнить, что в Иране шелка с использованием золотых и серебряных нитей носили несколько другое название, а именно *симбаф* (перс. سیمباف) [203, с. 22]. В русских же документах встречается только *зарбаф*.

В описях Патриаршей ризницы 17 столетия отмечено три одежды из зарбафа, в том числе два подризника. Позднее один из них был передан в Оружейную палату (№ 12134). Рисунок изделия включает изображения цветов — ирисов и гвоздик. В описях Оружейной палаты 1720 года он зафиксирован так: «Изорбаф... полосатый — полосы золотные и серебряные, по полосам травки — шелк разных цветов» [27, с. 44-45, рис. 36]. Внимательно изучивший эту ткань В.Клейн отмечал, что она имеет атласное плетение, образованное тонкой шелковой основой (узкими полосками чередуются белый и желтый) и двумя утками (шелком зеленого цвета и золотной нитью — ленточное золото). Рисунок ткани выткан парчовыми нитями четырех цветов (голубой, красный, розовый и серый шелк) [27, с. 44-45].

Известно еще одно изделие из зарбафа. В 1622 году Василием Ивановичем Нагим был сделан вклад в Троице-Сергиеву лавру. В описи 1756 года (л. 163, № 8) отмечен фелонный «подольник кушака изорбафного» (ширина 7 см), рисунок которого состоит из клейм, где шелками разных цветов вытканы персидские надписи, чередующиеся с мотивом терзания хищником травоядного животного. Важно отметить, что исследовавший эту ткань А.Н.Свирин не обнаружил в ней металлических нитей [63, с. 25-27, табл. IV,2]. Поскольку в документе отмечен кушак *изорбафный*, то скорее всего эта полоса ткани, проходившая по подолу, была значительно изношена и «мягкие» металлические нити были полностью утрачены.

Название ткани этого типа часто упоминается в документах 17 века: «зарбаф золотной, по нем травки в кружках серебряны», «зарбаф серебрен, по нем деревца шолк ал да зелен с золотом», «зарбаф серебрен, по нем травки золоты с шолки с зеленым да с червчатым» [58, с. 39]. Ее привозили в значительных количествах и использовали для праздничных верхних одежд. Из нее шили верхи шапок и шуб, кафтаны и т.д. Поскольку название материи встречается в русских документах только с 17 века, считается, что зарбаф (или изорбаф) стали привозить в Россию только с этого времени [27, с. 45]. Скорее всего, однако, подобные ткани ввозились и раньше, но фигурировали в документах под другими названиями. Так, в документах конца 16 века при перечислении поминков русскому царю Федору Иоановичу от шаха Аббаса упоминается ткань *диба*: «диба золотная на одно лицо, золото, шелк рудожелт, а по-русски — байберечек» [42, т. 1, с. 196].

Отметим еще раз, что дорогие сорта зарбафа назывались *диба*. Возможно, в России чаще использовалось свое название — *байберечек*, что и отмечено в документе. В.Клейн поясняет, что этот сорт шелковой ткани неоднократно встречается в документах 17-18 веков и является самой легкой, тонкой и мягкой из всех золотых материй [27, с. 47].

Зарбаф — общее название золотых тканей в русских документах 16-17 веков, наряду с которым, видимо, использовалось и *байберек*. Так, В.Клейн пишет о тканях типа байберек, что они «относятся к числу самых сложных для объяснения», при этом появление этого названия в документах он относит не ранее чем к 1640 году [27, с. 45-46]. П.И.Савватов определяет байберек как гладкую ткань из крученого шелка с золотыми и серебряными узорами [58, с. 6]. Поскольку это довольно общее название, то дать определенную характеристику такой ткани просто невозможно.

В.Клейн отмечал, что до нашего времени дошло довольно много образцов байберека, но они очень разнятся по внешнему виду, а отчасти и по материалу. В качестве примера он приводит саккос, скроенный из «байберека по рудожелтой земле, а по нем травы — золотые и серебряные», который по

описи 1720 года находился в числе предметов Патриаршей ризницы (Оружейная палата, № 12028). Он отмечает, что ткань имеет репсовую выработку фона — в основе нити тонкие, в утке толще, некрученые. Кроме того, используется металлический лицевой уток для фона и дополнительный металлический уток для рисунка [27, с. 45, рис. 37].

Возможно, что именно репсовая выработка изделия, в числе прочего, определяла название материи «байберек». Так, в описи Оружейной палаты сохранились следующие записи: «байберек (атлас) — № 3732, № 3733»; «байберек (тафта) — № 3734» [41, ч. II, кн. III, с. 218].

М.Н.Левинсон-Нечаева также определяет шелковую рубчатую ткань как *байберек* [32, с. 320].

БАРХАТЫ

Продукция иранских ткацких центров не ограничивалась выпуском искусственных шелков. Здесь вырабатывались также дорогие бархатные ткани. Исследователи отмечают, что в Иране до 15 века бархаты неизвестны. Первые из них датируются 16 веком [167, с. 37; 182, с. 82]¹. Однако их совершенство, сложный рисунок и многообразные сочетания цветов предполагали длительный опыт и наложенную технологию [94, с. 2061]. Основное, базовое переплетение бархатных тканей, так же как и шелковых, могло быть полотняным, саржевым или атласным. В сефевидских бархатах использовалось главным образом атласное переплетение [182, с. 82]. Встречаются также иранские бархаты, в которых применяется саржевое плетение, но это ткани более позднего времени [183, с. 192]. Сефевидские бархаты, выполненные в саржевом плетении, неизвестны [182, с. 83].

Рисунок здесь создавался не дополнительными утками, как обычно, а дополнительными основами, которые служи-

¹ Самый ранний известный нам персидский бархат датируется 15 веком. Однако, как отмечают исследователи, его рисунок более поздний. Хранится в Музее декоративного искусства в Париже [94, с. 2068].

ли также и для образования бархатного ворса. Для этого нити дополнительных основ, которые были в несколько раз длиннее (обычно в три раза), вытягивались или пропускались над специальной проволочкой («булавкой») с желобком, которая затем удалялась, оставляя петли, выступающие над поверхностью ткани на лицевой стороне [27, с. 24-28; 133, с. 210]. Эти петли могли разрезаться (*разрезной бархат*), а могли оставаться неразрезанными.

В Иране в основном выделялись два вида бархатов: разрезные гладкие, целиком покрытые ворсом — *махмале саде* (перс. مخمل ساده), а также разрезные — с отдельными участками без ворса — *махмале гадар* (перс. مخمل گادر). В последних эффект достигался контрастным сочетанием бархатного ворса и свободных от него участков. Такие бархаты в западной литературе получили название *voided*¹ [167, с. 38; 182, с. 77]. Бархатным ворсом мог создаваться только рисунок или фон и часть рисунка. Однако большей частью встречаются бархаты с гладким фоном и ворсовым рисунком.

В отечественной литературе при описании таких бархатов используют термин *рытые*. Однако если иметь в виду особенности технологии производства бархатов, то применять его нужно весьма осторожно. Еще В.Клейн отмечал, что *рытый бархат* — условное название для бархатов различной выработки. Объединяющей чертой в рытых бархатах являются рельефные узоры, высоко лежащие на различных землях (то есть фоне): то ворсовой гладкой, то золотной. Наиболее правильное употребление этого термина в случаях, когда рытость достигается аппретурой, производимой по гладкому бархату горячим металлическим валом с гравированным на нем узором. Рельефный узор придавливает ворс бархата.

Обобщая термин *рытые*, В.Клейн пишет, что в России он использовался для тех бархатов, которые вообще не были гладкими [27, с. 25-26]. Очевидно, что термин *рытый бархат* возможно применить правильно лишь в одном случае: когда

¹ *Voided* (англ.) — букв. «пробельный, пустотный». В российской литературе нет эквивалентного термина. В.Клейн называет такие бархаты кизылбашскими (т.е. персидскими) [27, с. 34-35].

речь идет об узоре, созданном механическим путем. И оказывается, что для бархатов типа *voided* эквивалентного термина в отечественной литературе нет.

К типу гладких разрезных бархатов относится образец, на котором представлена сцена охоты [203, с. 200-201]. Рисунок здесь создан использованием контрастных цветов: зеленого на белом фоне.

Бархатные ткани типа *voided* можно разделить на две группы исходя из их технических особенностей. Первая группа характеризуется тем, что бархатные дополнительные основы разного тона идут через всю длину изделия, причем часть из них располагается полосами. Каждый цвет повторяется через определенные интервалы, в соответствии с требованиями узора [167, с. 37-38]. Вводится специальная основа черного шелка для выделения контуров. Изделия этой группы характеризуются включением в структуру полотна хлопчатобумажного основного утка (см., например, кат. № 5, 9, 14). Исследователями уже отмечено появление хлопчатобумажного утка в тканях этой группы [167, с. 42].

Ко второй группе относятся образцы, в которых некоторые бархатные дополнительные основы идут через всю длину ткани, а прочие вводятся на изнанке на определенную длину, а затем отрезаются. Такой прием позволяет использовать дополнительные цвета, что обогащает общий колорит. Концы таких дополнительных основ, отрезаемые выше и ниже участка, где они используются, не связываются с другими нитями. На изнаночной стороне таких бархатов хорошо видна «бахрома» отрезанных основных нитей. Высокая плотность ткани позволяет нитям удерживаться на месте, не нарушая структуры полотна [167, с. 37-38] (см., например, кат. № 3, 6). В таких изделиях могло использоваться до пяти бархатных основ различных оттенков [167, с. 37].

Как видно из описания типов бархатов, а также из анализа их структуры, в 17 веке только в изделиях одного типа присутствует хлопчатобумажный уток [167, с. 41]. В.Клейн, описывая иранские бархаты, не делил их на типы, а только отмечал, что в утке восточных бархатов вместо шелка почти всегда используются толстые бумажные нити [27, с. 33]. Ха-

рактеризуя бархаты в целом, Н.Рис и Э.Сакс полагали, что в 17 веке преобладал определенный их тип: разрезной бархат *voided* (т.е. с участками без ворса) с атласным фоном, покрытый золоченой или серебряной нитью в саржевом плетении [167, с. 40]. Именно золотные бархаты — *махмале зарбаф* (перс. مخمل زرباف) описаны Ж.Шарденом как одни из самых дорогих, о чем уже было сказано выше.

Металлическая нить в бархатах используется как дополнительная лицевая уточная, то есть проходит целиком по лицу, не проникая внутрь ткани. В бархатах 16 века металлическая нить проходит сквозным утком, а в 17 столетии она вводится в начале и отрезается в конце каждого уточного ряда. Такие ткани в работе В.Клейна, как и в письменных источниках, называются золотыми бархатами [27, с. 27-29; 42, т.1, с. 195]. Золотые нити в таких изделиях не проравывались сквозным утком, а использовались для фона или отдельных участков узора и вводились подкладным челноком [27, с.29].

В изделиях 16-17 столетий применяется плоская металлическая нить без основы (*волоченая*) (см., например, кат. №№ 3, 5, 9, 14). По мнению ряда исследователей, такая нить в постсефевидское время не встречается [167, с. 9]. Известны бархаты 16 столетия, где для отдельных элементов узора использовались металлические нити, которые образовывали петли, выступающие над поверхностью полотна [203, с. 166-167]. В тканях 17 века употреблялись главным образом пряденные металлические нити, которые вводились в пределах уточного ряда (см. кат. № 6).

Бархатные иранские ткани высоко ценились и в России. Бархат был одной из самых распространенных материй и предназначался для праздничных одежд, обивки разного рода изделий и настенных покрытий. Из бархатных тканей выполнялись также занавесы, покровцы и другие изделия. Многие из такого рода предметов находятся в музейных коллекциях, например занавеса из собрания Государственного музея Востока (см. кат. № 6-7) и покровец из Оружейной палаты [41, с. 335, № 6363]. Сохранилось множество упоминаний бархатов в документах 16-17 веков: «бархат кизылбашский,

шолк червчат да лазорев с золотом», «бархат на рудожелтой земле, гладкий по нем люди и дикие звери и травы всякие розные шолки», «бархат на золотой земле, по нем люди, а в руках у них скляницы и чарки, деревье и птицы розные шолки», «бархат по серебряной земле рыт шолк таусинен, в разводах круги большие» [42, т. 1, с. 129, 196-197].

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ В СВЯЗИ С ПРОБЛЕМОЙ АТРИБУЦИИ

Полнота анализа технологии текстильного производства в сефевидском Иране требует рассмотрения двух весьма узких, но довольно важных для решения проблем атрибуции этих изделий вопросов, а именно особенностей кромок и ширины тканей.

Кромки тканей

В некоторых работах по технологии тканей кромочные нити, сохранившиеся в отдельных образцах, подробно анализируются [167; 203], в других — на них практически не обращается внимания [27; 93; 160]. Однако принято считать, что особенности кромочных нитей — степень их выделенности, цвет, ширина, плетение и т.д. — могут быть эффективно использованы при решении вопросов о времени и месте изготовления тканей [167, с. 9]. Поскольку эти данные еще слишком разрозненны и неполны, они мало что дают для такого рода атрибуции; однако, суммировав как уже известный, так и новый материал, собранный при анализе тканей из коллекции Государственного музея Востока, уже можно сделать некоторые выводы. При изучении кромок (как и прежде, при анализе технологии ткачества) мы будем последовательно рассматривать известные виды плетений.

Как отмечают Н. Рис и Э. Сакс, преобладающий тип кромок в сефевидский период — это утолщенные нити основы, имеющие вид шнура [167, с. 9]. Как правило, кромочные нити по цвету отличаются от фона ткани.

В простом полотняном плетении, или тафте, выявлены кромки из шелковых нитей в виде одного, иногда двух шнурков, скрытых за нитями утка [167, с. 9]. В двух известных примерах этого плетения (а это парчовая тафта 17 века) кромочные нити оказались разными. В одном случае — плетение полотняное, особо не выделенное (см. кат. № 16); в другом — по краю проходит один шнур желтого шелка, отличный от цвета фона ткани [203, с. 161, № 12].

Усиленное полотняное плетение, часто с металлическим фоном, характеризуется двумя шнурами из белого шелка, которые скрыты нитями утка [167, с. 3]. Из трех имеющихся примеров только один (ткань 17-18 вв.) совпадает с описанным типом кромок, но с нитями оранжевого цвета [203, с. 174, № 19]. Во втором случае (ткань 17 в.) — по краю проходит один шнур светлого шелка, скрытый нитями утков (см. кат. № 10). В третьем (ткань начала 18 в.) — по краю проходят три шнура: два внешних белого шелка и один внутренний светло-зеленого [203, с. 228, № 48].

Двойное полотно характеризуется двумя шелковыми шнурами [167, с. 9]. Вместе с тем в одном из известных образцов в ткани 16 века с изображением Лайлы и Маджнуна выявлена кромка полотняного плетения в 6 мм шириной. По мнению Н. Рис и Э. Сакс, это изделие является исключением [167, с. 9]. Однако в сравнительно недавно опубликованном аналогичном образце отмечена кромка полотняного плетения шириной 7 мм и два шнура белого шелка по краю [203, с. 187, № 26]. Возможно, в одной ткани кромочные нити сохранились не полностью. В еще одном случае (ткань 16 в.) выявлена кромка из трех шнурков белого и оранжевого шелка, проходящих по краю [203, с. 164, № 14].

Что касается усиленного саржевого плетения, то известно семь образцов тканей, имеющих кромки. Пять изделий (две ткани 17 в. и три ткани 17-18 вв.) имеют кромки в виде двух шнурков светлого шелка, проходящих по краю (см. кат. № 12, 13, 21) [203, с. 171, № 17, с. 177, № 20]. Два других изделия имеют аналогичные кромки, но с нитями оранжевого и светло-желтого шелка [203, с. 172, № 18, с. 178, № 21].

В выявленных изделиях усиленного атласного плетения определены кромки девяти образцов (четыре фрагмента 17 в. и пять фрагментов начала 18 в.). В трех образцах 17 века это один шнур светлого шелка, проходящий по краю и скрытый нитями утков (см. кат. № 4, 11, 15). В двух тканях 17 века кромочные нити выделены атласным плетением из белого шелка (шир. 2 и 4 мм) и одним шнуром по краю (см. кат. №№ 7 и 17). Четыре оставшихся образца (18 в.) имеют разные кромочные нити. В первом фрагменте (начало 18 в.) кромки выделены атласным плетением цвета фона изделия (шир. 3 мм) и одним шнуром по краю (см. кат. № 18). Во втором примере (того же времени) кромочные нити выделены атласным плетением голубого цвета (шир. 7 мм) и двумя шнурами по краю (см. кат. № 19). В третьей ткани кромочные нити выделены атласным плетением белого цвета (шир. 5 мм) и двумя шнурами по краю (см. кат. № 22). В последнем случае кромочные нити выделены атласным плетением голубого, коричневого и оранжевого шелка (шир. 3-4 мм, край неровный) и одним шнуром по краю (см. кат. № 23).

В тканях типа *лампас* отмечено атласное плетение, отличное по цвету от фона ткани. Нити часто белого шелка, ширина кромки от 2 до 8 мм [167, с. 9]. Из четырех образцов два (ткани начала 16 и 2-й половины 17 в.) подпадают под характеристику Н. Рис и Э. Сакс [203, с. 179, № 22, с. 206, № 36]. В третьем образце (ткань начала 16 в.) кромочные нити выделены атласным плетением розового шелка с одной желтой нитью в центре (шир. 6 мм) и оранжевым шнуром по краю [203, с. 207, № 37]. В последнем же случае (ткань 16 в.) кромочные нити выделены атласным плетением желтого шелка с одной красной нитью в центре (шир. 4 мм) [203, с. 248, № 59].

В бархатных тканях отмечено атласное плетение кромок и редко (образцы 16 в.) саржевое плетение. В центре кромки обычно идет полоска другого тона. Ширина кромок здесь от 1 до 1,5 см, то есть шире, чем в других иранских тканях [167, с. 10]. Известно пять образцов бархатов, имеющих те или иные отличия в кромках. Первый (ткань 17 в) имеет кромки атласного плетения (шир. 1,3 см) синего шелка с

двухмиллиметровой полоской белого шелка в центре (см. кат. № 3). Второй образец (ткань 17 в.) имеет кромки атласного плетения (шир. 9 мм) голубого шелка (см. кат. № 14). В третьем случае (ткань 17 в.) кромки саржевого плетения (шир. 1,5 см) светло-зеленого цвета [203, с. 140, № 2]. Четвертый образец (ткань 16 в.) имеет кромки атласного плетения (шир. 8 мм) зелено-голубого цвета [203, с. 194-197, № 30-32]. В последнем же случае (ткань 16 в.) мы видим кромочные нити атласного плетения (шир. 1,1 см) белого и голубого шелка [203, с. 250, № 60].

Среди рассмотренных тканей, даже одинаковых по технике и времени изготовления, заметны различия в кромках. Таким образом, вариации в ширине, цвете и переплетении кромок сефевидских тканей предполагают, что каждый ткацкий центр имел определенную специфику оформления этого элемента своих изделий. Наблюдаются различия и в кромках образцов в зависимости от времени их изготовления.

Вместе с тем, несмотря на большое разнообразие кромок, есть определенные признаки, позволяющие выделять ткани Ирана среди изделий других текстильных центров. Так, например, за исключением некоторых бархатов, саржевое плетение кромок в Иране не встречается, а для дальневосточных тканей такая кромка вполне обычна [167, с. 11]. Как уже отмечалось, по краю иранских тканей, как правило, идет 1-2, редко 3 шнур, а в европейских тканях — несколько [167, с. 9]. Атласные кромки встречаются и в турецких, и в иранских атласах и бархатах, но в первых они заметно грубее и уже [167, с. 9].

Ширина тканей

Что касается ширины иранских тканей, то большинство шелковых изделий имеют здесь устойчивую ширину около 70 см в соответствии со стандартом станка [203, с. 128], тогда как ширина европейских тканей составляет 60 см [167, с. 11].

Тафта, ткани с металлическим фоном, имеют среднюю ширину 72 см [167, с. 11]. Такова же ширина изделий атласно-

го плетения из коллекции Государственного музея Востока (см. кат. №№ 4, 11, 17-19, 22, 23). Отмеченная ширина тканей саржевого плетения в Государственном музее Востока заметно меньше — всего 65 см (см. кат. № 21). Для тканей плетения типа лампас это $68 \text{ см} \pm 2,5 \text{ см}$ [167, с. 76]. Ширина сефевидских бархатов отмечается от 70 см [167, с. 11] до 73 см (как например, в ткани из коллекции Государственного музея Востока: см. кат. № 10). М.Сандей также отмечает ширину бархатов в $72 \text{ см} \pm 2,5 \text{ см}$ [182, с. 76]. Ширина готовых изделий — шарфов и тюрбанов была меньше (около 60 см) и определялась их назначением [167, с. 11]. Так, фрагмент пояса, выполненный в усиленном полотняном плетении, из коллекции Государственного музея Востока имеет ширину 62,5 см (см. кат. № 10).

Разумеется, существовали и такие изделия, ширина которых выходила за рамки обычной. Например, ширина шелкового знамени, вытканного в Кашане в 1692 году составляла 109 см [167, с. 12], а ширина надгробного покрывала из сокровищницы Имама Ризы в Мешхеде — 101,6 см [187, ил. 1084]. Это покрывало также было выткано в Кашане в 1669 году. Очевидно, кашанские ткачи неоднократно выполняли подобного рода нестандартные заказы и имели соответствующие станки.

* * *

Обобщая проведенное исследование технологии иранских тканей, следует резюмировать его итоги.

Нами рассмотрены как простые, так и более сложные виды плетений. К первым относятся изделия, вытканные в одном из трех существующих типов плетений — полотняном, саржевом и атласном, а также узорные ткани, выполненные сменой одного плетения другим, что создавало узор на поверхности полотна. К числу более сложных структур относятся усиленные и многослойные плетения. Простые плетения имеют одну главную основу и один главный уток. Ткани, имеющие помимо главных дополнительные утки и основы, характеризуются как ткани усиленного плетения. Многослой-

ные плетения включали в структуру два разных вида плетений (к ним относятся двойное полотно и лампас).

Следует особо отметить включение в ткань парчовых нитей. Поскольку таковые вводятся в полотно лишь на отдельных участках, то они не оказывают влияния на основную структуру ткани, но усложняют узор и обогащают цветовое решение.

Помимо различно окрашенных шелковых нитей (тонких, слабо крученых) в тканях сефевидского времени широко применялись золотные (позолоченное серебро) и серебряные нити двух видов: пряденные и волоченые. Пряденные нити имели вид плоских позолоченных или серебряных полосок, обернутых вокруг шелковой основы. Волоченые нити вводились в ткань без основы, имели вид круглой в сечении проволочки или расплющенной полоски. Волоченые нити использовались гораздо реже, чем пряденные.

Различные виды тканей имели свои названия, связанные с особенностями технологии производства (в глоссарии приведена сводная таблица иранских тканей 16-17 веков, которые подробно рассмотрены в данном разделе).

Таким образом, нами проанализированы основные типы шелковых материй, производившихся в Иране в 16-17 веках, главным образом наиболее роскошные из них, поскольку именно такая продукция определяла расцвет этого вида прикладного искусства. Следует лишь отметить, что поскольку в работе рассмотрены только самые дорогие и ценные шелка и бархаты, то огромное количество вещей осталось за рамками данного исследования.

Глава 3

СЕФЕВИДСКИЕ ТКАНИ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ИРАНА

Лучшие образцы текстильной продукции сефевидского Ирана (1502-1737) относятся к тому времени, когда это искусство достигает подлинного расцвета, и потому вызывают несомненный художественный интерес. М.Диманд вполне справедливо называет этот период «золотой эрой» ткачества [114, с. 264].

Нам практически не известны ткани иранского производства предшествующего периода. Ряд изделий с датировкой 13-14 веками лишь условно определяются как иранские [160, с. 122-123, ил. 3; 202, № 97, 98]. Точно датированных изделий 15 века нет вовсе. И лишь несколько вещей из известных музеиных собраний относятся к концу 15 — началу 16 столетий [см. публикации: 114, с. 263-264; 160, ил. 29; 203, с. 206, № 36]. Один из таких фрагментов датируется концом 15-го [114, ил. 172] — началом 16-го столетия [160, с. 132-133, ил. 29] без достаточных на то оснований. А вот датировка образца с рисунком из медальонов, включающих сложный арабесковый узор и упорядоченных в сетке из цветочных розеток (конец 15 — начало 16 в.), вполне убедительна. К.Бир аргументирует это в своем исследовании тем, что данный фрагмент отличается от тканей сефевидского времени и по технологии, и по способу построения раппортной композиции¹ [подробнее см. 203, с. 206].

¹ Раппорт здесь строится и по вертикали, и по горизонтали, а в сефевидское время — только по горизонтали [182, с. 58-72; 203, с. 206].

Вместе с тем сохранилось значительное число памятников, относящихся именно к периоду Сефевидов. Ткани начала 16 века в общих чертах повторяют композиции немногочисленных примеров более раннего времени. Известны образцы, где сложный арабесковый узор растительного характера сплошь заполняет поверхность изделия или упорядочен внутри образующих сетку медальонов различной формы [см., например, 187, ил. 1007 А, В].

Ткани сефевидского времени, как и предшествующего периода, продолжали включать в композицию эпиграфический орнамент. Это могли быть как изречения из Корана, так и стихотворные строки известных или неизвестных авторов. По свидетельству А. Олеария: «В Реште и Кашане есть такие искусные ткачи, которые на шелковой ткани выводят всевозможные фигуры, преимущественно же свои письмена, так тонко и изящно, что и лучший писец не в состоянии написать красивей...» [40, с. 790-791].

Эпиграфический орнамент имел первостепенное значение в качестве средства художественного выражения. Арабская каллиграфия в целом отличается особой функциональностью, что объясняется самим назначением «слова» в исламской культуре. Каллиграф (а следом за ним и ткач) не ограничивался простым начертанием букв, а превращал их в органичную составляющую единого орнамента, делая словесную надпись подлинным произведением декоративного искусства. Таким образом, эпиграфическая композиция не только несла смысловое содержание, но и решала высокоэстетическую задачу. Довольно часто, акцентирование декоративной функции заметно вуалировало смысл написанного, или наоборот, удачно выбранная декоративность подчеркивала содержание надписи. Понять смысл надписи значило восстановить соответствие между формой и содержанием, декоративностью и функциональностью, материей и духом [76, с. 44-45]. На тканях сефевидского времени строгий, тяготеющий к геометрическим формам почерк *куфи* встречается все реже, уступая место торжественному *сульсу*, гибкому курсивному *насху* и изящному *насталику*, более подходящим для оформления фигурных элементов, изогнутых форм.

Вместе с тем, наряду с привычными мотивами, к середине 16 века, а именно так датируются самые ранние из дошедших до нас тканей, появляются сюжетные сцены¹. Возникновение сюжетных рисунков на тканях связано не только с общим развитием культурной традиции, но и, в первую очередь, с влиянием миниатюрной живописи, которая уже к началу 16 столетия подверглась значительным изменениям.

Еще в конце 14 века в миниатюре, иллюстрирующей литературные произведения, складывается новое отношение к окружающему человека пространству. По словам Ш.Шукурова, «традиционная многослойность пространства, в основе которого лежали представления о дискретности пространственной структуры мироздания, разрушается и заменяется целостным восприятием “картины мира” в ее метафизической незыблемости» [84, с. 173].

В новом качестве предстает и растительный орнамент, который обретает статус изобразительной среды, жизненного пространства изображений и наряду с передачей иллюстрируемого сюжета становится объектом изображения [84, с. 169]. Появляется и начинает выделяться пейзаж как самостоятельная единица изобразительной композиции. И уже не важно, где происходит действие — даже если по сюжету это пустынная местность, скалистые горы, сад или интерьер дворца — в любом месте человек изображается и постоянно пребывает среди вечно цветущей природы, сопоставимой с райскими кущами.

Важно отметить, что в исламском мире пейзаж как жанр искусства впервые появляется и получает свое развитие именно в Иране. Разрабатывая эту тему, художники создают редкие образцы чисто пейзажной живописи [139, с. 85-109].

¹ Ткани с изображением человеческих фигур и животных были известны и раньше. Например, на образце из коллекции Музея Виктории и Альберта в Лондоне [116, с. 35, ил. 24] представлен сюжет, аналогичный росписям керамических изделий 12-14 веков. Здесь же речь идет не о простом включении в композицию ткани фигурок людей и животных, как это было и раньше, а о качественно новом этапе понимания изобразительного пространства и ином принципе построения изобразительного образа.

Здесь можно отметить миниатюры к рукописям «Антология поэзии» 1398 года (Музей турецкого и исламского искусства в Стамбуле, № 1950) [137, с. 68-69] и «Калила и Димна» 1410-1420 годов (Библиотека дворца Гулистан в Тегеране) [137, с. 78, 80]. Однако исламское искусство по сути своей призвано к выражению *отвлеченного понятия*, и потому природа в нем вовсе не служит выражением подлинной реальности. Она абстрактна и выступает только как один из элементов целостной системы мироздания или макрокосма, причем элемент автономный, обладающий собственной ценностью.

Вместе с теми изменениями, которые происходят внутри самой миниатюры, меняется и соотношение иллюстрации и листа книги. Живописцы осваивают все пространство рукописной страницы: сначала расширяют пределы миниатюры, а затем, вырываясь за ограничительную рамку композиции, заполняют и поля рукописи. В 16 веке появляются переплеты, украшенные миниатюрной живописью под лаком¹. Стремясь к расширению поля деятельности, художники-миниатюристы начинают покрывать такой росписью филенки дверей, предметы мебели, изделия художественного ремесла, создают рисунки для ковров и роскошных тканей [94, с. 2075-2145; 136]. Один из современных исследователей справедливо отмечает, что в сефевидском искусстве развитие растительных узоров (*ракш ан-набати*), создающих образ расцветающего и плодоносящего сада, требовало все более широкого пространства, все большей освещенности и яркости и влияло на внешний вид зданий и предметов [76, с. 100].

Один из самых ранних из датированных фрагментов сюжетных тканей (отнесен к середине 16 в.) хранится в собрании Государственного музея искусства народов Востока (кат. № 1) [61, с. 32-35, ил. 20]. Довольно сложная композиция его рисунка включает несколько миниатюрных сюжетов. Четыре основные сцены с изображением персонажей в саду и четыре небольшие, с мотивом терзания хищником парнокопытного животного, чередуясь попарно, располагаются в двух

¹ Первые переплеты, украшенные росписью под лаком, воспроизвели именно пейзажные сцены [140, с. 1984; 139, с. 85-109].

вертикальных полосах. Художник, создавший эскиз для этой ткани, хотя и независим от книжного листа, но еще следует старым живописным нормам, привычно ограничивая каждую сцену орнаментальной рамкой. Поскольку это ткань, то сюжеты повторяются по горизонтали (насколько позволяет ширина полотна) и по вертикали (в зависимости от размера вытканного куска). И если бы не ограниченные размеры куска материи, узор мог бы повторяться без конца. Принцип бесконечности, определяющий тканую композицию, является основополагающим для всей системы построения исламского орнамента, иначе *арабески*.

Известно еще несколько тканей с подобным построением композиции. На одной из них, датированной 16 веком, вытканы четыре сюжетные сцены, чередующиеся с медальонами, включающими эпиграфический орнамент, а также изображения зверей и птиц [воспроизведена: 203, с. 184-185]. Миниатюрные сцены и медальоны располагаются в трех вертикальных полосах. Художник не просто изобразил персонажей известной поэмы «Хосров и Ширин», но и включил в композицию стихотворное сопровождение темы. Таким образом, мастер фактически следует оформлению рукописной страницы, где есть сама миниатюра, ограничивающая ее рамка и поясняющий изображение текст. На то, что это произведение другого порядка, указывает не только композиция, имеющая характерное для тканей раппортное построение узора, но и вторая надпись из газели Фаррухи: «Я покинул Систан с караваном торговцев одеждой, в одеянии, спряденном из [моей] любви и сотканном из [моей] души»¹. Такие сложные рамочные конструкции, оформленные поэтическими строками, были весьма редки для тканей.

Обычно мотивы свободно растекаются по поверхности ткани, не нарушая, однако, законов рапортных построений. Именно так располагается рисунок на образце 16 века, где представлен сюжет с изображением Маджнуна, традиционно называемый «Маджнун в пустыне среди диких зверей» [воспроизведен: 203, с. 188-189]. Человеческие фигуры, живот-

¹ Перевод автора с английского текста [203, с. 184].

ные и растительные формы заполняют всю поверхность полотна, где одна сцена переходит в другую. Бесконечно развивающийся узор этой ткани также построен по принципу арабески.

Известно достаточно много тканей, иллюстрирующих классические литературные сюжеты. Сохранилось немало таких фрагментов. Каждая тема разрабатывалась в нескольких вариантах, но круг сюжетов был весьма ограничен: «Ширин и Фархад», «Хосров видит купающуюся Ширин», «Маджнун в пустыне среди диких зверей», «Искандер, убивающий дракона» и несколько других. Некоторые сцены довольно сложно идентифицировать из-за фрагментарной сохранности. Так, на одной ткани сохранились только ноги дива, небольшой пруд и изображение газели [опубликована: 187, ил. 1013 А]. Кроме того, известны такие сюжетные ткани, как например, фрагмент с изображением лодок, датируемый концом 16 — началом 17 века из Музея текстильного искусства в Вашингтоне [опубликована: 203, с. 242-243], которые хотя и не имеют прямых аналогий с литературными сюжетами, но перекликаются с современными им миниатюрами. Упомянутый образец можно сравнить с книжной иллюстрацией 1526 года «Искандер, охотящийся на уток» из рукописи Мир Алишера Навои «Диван», хранящейся в Национальной библиотеке Парижа [137, с. 131].

Художественные ткани включали также изображения отвлеченного характера. Разрабатывались жанровые сцены, в том числе тронные, а также пленение, охота, рыбная ловля и другие¹. Иногда создавались сложные многофигурные композиции, где границы перехода одной сцены в другую по просту отсутствуют. Такова ткань со сценой охоты, реконструкция которой, проведенная американским исследователем М.Сандеем, позволила представить рисунок по всей ширине полотна [182, с. 64].

В тканых композициях, однако, очевиден гораздо более жесткий отбор сюжетов по сравнению с миниатюрной жив-

¹ Ткани с такими сюжетами хранятся во многих музеях мира [см. например: 8; 32; 37; 50; 114; 160; 167; 187; 203].

вописью. Все изображаемое на тканях было тесно связано с комплексом традиционных понятий. Художник, как и в живописи, использовал традиционные иконографические мотивы и устоявшиеся атрибуты. Если живописное произведение безусловно объединяло два плана восприятия — сюжетное соответствие иллюстрируемому тексту и внесюжетные связи с более широкими представлениями общекультурологического значения (теологического и мистического) [84, с. 143], — то это относится и к изображениям на тканях, многие из которых имеют в своей основе литературные прототипы.

Как правило, литературное произведение открывается иллюстрациями общего характера, к которым относятся сцены, где царь пишет во дворце, в саду или в открытом павильоне. Такие (тронные) композиции есть и на тканях. Сохранился образец шелка 17 века [опубликован: 187, ил. 1045 А], где изображен шах, восседающий на троне в окружении слуг. Действие происходит в летней дворцовой постройке, над которой проплывают легкие облачка *чи* и птица Симург. Композиция построена по принципу зеркальной симметрии (когда мотивы повторяются в зеркальном отражении). Царь — Совершенный человек, он является охранителем рая, в котором растет Древо Жизни [201, с. 122]. Вполне возможна смысловая эквивалентность образов царского трона и Древа Жизни [84, с. 225-231]. Известна еще одна ткань с изображением царственного персонажа на троне в цветущем саду (хранится в собрании Музея Виктории и Альберта в Лондоне) [опубликована: 102, с. 165].

Царственный персонаж наделяется героическими чертами. Тема борьбы сил света и добра над тьмой и злом — один из самых древних мотивов. Поединок царственного персонажа или героя с драконом берет начало в иконографических штампах на геммах [72, с. 253]. Сасанидские цари охотятся уже на диких животных. Происходит трансформация противника героя в реального зверя, хотя в основе лежит миф о борьбе царя со змеем и соответствующее ему ритуальное действие *sada'* — добыча и охранение огня при организации мира [подробнее см.: 84, с. 68-81]. В поэме Низами сцена «Бахрам убивает дракона» воспроизведена на стене замка Ха-

варнак — символического замка-судьбы праведного шаха [1, с. 33, 45].

Тема подвига царственного персонажа, идущая с древних доисламских времен, продолжает сохранять свою актуальность. На тканях сефевидского Ирана она воплощается в целом ряде известных сюжетов: во фрагменте с изображением ног дива, пруда и газели [опубликован: 187, ил. 1013 С], в сцене «Искандер убивает дракона» (известны два варианта этого сюжета) [опубликованы: 8, с. 145, ил. 207-208; 203, с. 198-199], и в сценах охоты (известно несколько вариантов этой темы) [опубликованы: 187, ил. 1022, 1023, 1025]. Эти образы уходят корнями в древность и могут воскрешать в сознании воспринимающего нужный архетип скорее, чем повествующие о тех или иных подвигах литературные сюжеты [1, с. 334-335]. Ритуальный аспект подобных сцен отступает, остается в ушедшем сознании, важным остается собственно сюжет [84, с. 81].

Достаточно близко к теме подвига на охоте лежит тема победы в поединке. Эта идея воплощена на сефевидских тканях в мотиве пленения. Известный в миниатюре поединок персонажей с гибелью одного из героев не нашел отражения в изобразительном пространстве ткани. Однако тема пленения неизменно вдохновляла мастеров. Так, сегодня известно по крайней мере десять вариантов этого мотива [см., например: 187, ил. 1008, 1009, 1012, 1014 А, В, 1015 В, 1030, 1044 А; 203, № 23]. Обычно пеший персонаж или всадник тащит на веревке пленника. Исследователи пытались трактовать эту тему по-разному. Так, Ф.Аккерман, описывая сюжет одной такой ткани, полагала, что на ней изображена сцена из «Шах-наме» — Рустам, ведущий плененного им Белого Дива [95, с. 3526]. Рассматривая сюжет другого фрагмента (см. кат. № 2) [94, с. 2085], она посчитала пленника монголом. На этой ткани знатный всадник в сефевидском тюрбане тянет на веревке пленника с огромными усами, одетого в длинный узорный халат. На коне позади всадника изображена женская фигурка небольшого размера. Между победителем и пленником изображен платан, на раскидистых ветвях которого сидит легко узнаваемая птица Симург. Уэлч

предлагал интерпретировать этот сюжет как победу Сефевидов над узбеками¹ [200, с. 67, № 23], однако так истолковывать можно лишь одну-две ткани. Безусловно, этот сюжет воспринимается как метафора, своеобразный отклик на реальное историческое событие. Известно, что иранские художники 16 века, «изображая любой историко-литературный сюжет, переносили его в современность и трактовали его как сцены из современной жизни» [25, с. 31]. К.Бир отмечает, что мотив пленения олицетворял государственную власть Сефевидов. Видимо, это модернизация древнего символа царской власти, которым являлся лев, терзающий парнокопытное [203, с. 248].

Интересно, что воплощенный на тканях сюжет пленения затем находит отражение уже в миниатюрной живописи, например, в костюме персонажа на миниатюре Мухаммада Харави [см. 94, с. 2082-2083].

В 16 веке миниатюра «перерастает» свой литературный источник и превращается в самостоятельное произведение, насыщаясь новым метафорическим смыслом. Теперь сюжетные рисунки на тканях, как и опирающиеся на литературные истории миниатюры, композиционно оформляются гораздо сложнее, чем работы более раннего времени. В особенности это относится к отвлеченным развернутым сюжетам, где каждая деталь дает ключ к дополнительной интерпретации. Так, среди персонажей довольно часто встречается *саки* (виночерпий) с чашей и сосудом в руках, помещаемый среди цветущих деревьев [203, с. 138-139, 246-247]. Так, Ш.Шукров отмечает, что именно в сефевидском Иране шиитский мотив ностальгии по раю приобретает особо заостренную эмоциональную выразительность. Эта черта находит отражение в архитектуре, садово-парковом искусстве, миниатюре, искусстве ковра [85, с.139] и, не в последнюю очередь, в сюжетных тканях. Райский сад, в центре которого бьет источник жизни, на микрокосмическом уровне сравнивается с сердцем —

¹ Эта тема была достаточно актуальна, поскольку в пограничных городах восточных областей Ирана ремесленники часто попадали в плен к туркменам, узбекам и афганцам, и тогда все члены цеха собирали деньги для выкупа товарища [29, с. 361].

сокровенным центром человека [84, с.153]. Именно в саду возникает образ виночерпия:

*И предстал предо мной виночерпий, чей лик
Словно солнце сиял, мглой кудрей окаймлен.
Он восторг мой постиг, он налил мне вина...
(Саади)*

Виночерпий, иными словами, *муршид* (духовный наставник), являющийся «порогом к вездесущему», поит жаждущих «вечным вином». В суфийском понимании чаша с вином — метафорический образ «истины и знания» [84, с. 155]. Традиционные суфии говорили об «опьянении» как совершенно особом состоянии, в котором мистик больше не сознает ничего, кроме Бога; но это состояние — еще далеко не последняя достижимая стадия Пути. В классическом понимании суфийское опьянение — это состояние, предшествующее более совершенной стадии, называемой второй трезвостью [79, с. 222]. Ощущение вездесущности Бога, вера в то, что он манифестирует себя в каждой видимой форме, прекрасно выражено у Джами: «Иногда мы называем Тебя вином, иногда — чашей...» [79, с. 222].

Среди других сюжетов известна ткань с изображением райских дев (*гурий*), птиц и растительных арабесок [187, ил. 1018]¹. Ткань выткана в технике бархата. Раппорт не очень большой (34 см). Некоторые из гурий с изящными тонкими крыльями изображены с нимбами в виде листа-пальметты сидящими на октагональной по форме тахте², другие же — на простых ковриках. В руках каждая держит сосуд для вина с длинным горлом. Изобразительное пространство ткани заполнено спиралевидным растительным узором, который движет-

¹ Ф.Аkkerман опубликовала эту ткань как хранящуюся в коллекции The Comtesse de Behague. Известен еще один небольшой фрагмент аналогичной ткани в коллекции Kunstmuseum, Prague [94, с. 2076-2077].

² Такие же гурии изображены в бордюре ковра 16 века из коллекции Musée des Arts Décoratifs [187, ил. 1214]. Пери на ковре помещены на фоне листа-пальметты, форма которого напоминает форму головного убора гурий на нашей ткани.

ся в разных направлениях, симметрично развиваясь из двух волнистых стеблей. Это на первый взгляд хаотичное движение подчиняется волнобразному ритму летящих птиц и распахнутых крыльев персонажей. Вместе с тем узор здесь включен в строгую геометрическую схему, он организован сеткой из прямых линий, образованной изображениями пера. Персонажи чередуются в рядах. Рисунок выткан на красном фоне с использованием желтого, зеленого и голубого шелка, а также золотных нитей, проходящих через бархатный ворс лицевым утком. Ткань окаймляет полоса с растительным узором, включающим овалы, образованные парой рыб, с плодом граната в центре. Рисунок с использованием красных, желтых, белых, голубых и золотых (металлические нити) тонов выполнен по бежевому фону.

Сюжет с изображением гурий в райском саду воспроизведен на миниатюре рукописи «Мирадж-наме» (1436 г.), выполненной в Герате. Как отмечает А.Е.Бертельс, «эта рукопись представляет собой уникальный памятник мусульманской сакральной живописи» [1, с. 368, 385, ил 11].

По представлениям мусульман прекрасные гурии — награда умершим праведникам, которые попадают в рай. В суфийской традиции *гурии* представляют собой формы проявления духовных сил, с которыми дух человека вступает в мистическое бракосочетание. Райские девы предстают «большеокими», вечно юными, в возрасте 15 лет. В них нет ничего телесного или чувственного. Так, Кирмани, описывая представления о рае, не забывает и о гуриях. Последние понимаются им как «прославленные экстазы», то есть состояние отрешенности, когда человеческий дух соединяется со всеобщим «Я» [3, с. 94]. Ибн ал-Араби в комментариях к Корану различает гурий, пребывающих «в раю души» и «в раю сердца». Гурий «в раю души» он сравнивает с рубином, который, кроме своей красоты, чистоты, блеска и прелести, имеет красный цвет, что соответствует цвету души; а находящихся «в раю сердца» — с жемчугом за их крайнюю белизну и светлость [3, с.89].

Основная линия развития сюжетных композиций на тканях сефевидского времени, тесно связанная с миниатюрой и

характерная для особо дорогих шелков и бархатов, к началу 18 века практически сходит на нет, однако это вовсе не означает того, что такие изделия исчезают совсем. Как материал ткани недолговечны, они быстро изнашивались, но они нередко выполнялись на заказ, что предполагало возможное воспроизведение. Поэтому очевидно, что рисунки для тканей использовались неоднократно, однако при этом могли вноситься некоторые изменения. Так появляются сюжетные образцы, датируемые 18 веком, но их уже крайне мало¹.

Уже в 16 веке появляются ткани с такими композициями, в которых фигурки людей, скрывающиеся в переплетении цветущих растений, фактически теряют самостоятельное значение (см. образец из Текстильного музея в Вашингтоне) [203, с. 248-249]. Иногда изображение человека помещают среди высоких побегов с крупными цветами, заключенными в медальоны. В сложном переплетении растительного узора такие фигурки просто теряются (см. образец из Текстильного музея в Вашингтоне) [187, ил. 1019]. Подобные образцы дают достаточно наглядное представление о том, что тканые композиции подчиняются законам арабески, где изображения живых существ используются как чисто декоративный элемент.

Наступает момент, когда человек вовсе исчезает из композиционного пространства тканого рисунка. Остается только пейзаж как самостоятельный объект изображения — «мир мечты, мир снов, вечная весна, вечно цветущий сад» [165, с. 205]. Эти слова о персидской миниатюре 15-17 веков в полной мере относятся и к сюжетным тканям².

Еще столетие пейзаж, который мыслится как идеальный цветущий мир красоты и царственного изящества, будет присутствовать на иранских тканях, постепенно упрощаясь, освобождаясь от многочисленных деталей и сводясь к немногим повторяющимся мотивам. Как правило, это цветущие

¹ Ткани 18 столетия есть в собрании Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге, в коллекции Текстильного музея в Вашингтоне и др. [65, с.53-56; 209, с. 144-145].

² Подобные образцы хранятся во многих музеях, включая Государственный музей Востока (см. кат. № 5, 6, 8, 11).

кустики или отдельные цветы (см., например, кат. №№ 3, 6-7, 13).

Ткани с рисунками, в которых преобладали растительные формы, составляют самую обширную и разнообразную по характеру композиций группу. Взятые из местной флоры мотивы, повторяясь в горизонтальных рядах и по диагонали, сливаются в подчиненный определенному ритму непрерывный узор. Нередко элементы одного мотива (ветви деревьев, мелкие цветы, птицы и т.д.) незаметно переходят в другой, подчеркивая неразрывность тканой композиции. «Пустой» фон полностью отсутствует. В представлении мусульманских философов, пустота — это неподвластное проникновению мысли скрытое пространство, а заполнение пустоты — необходимое действие, осуществляющее стремление человека к совершенствованию на пути к истине [76, с. 46].

Рисунок повторялся в рядах, чье монотонное чередование нарушалось изменением направленности элементов в каждом повторе, что подчеркивало вертикальное движение композиции. В узоре часто встречаются такие растительные элементы, как цветы шиповника, гвоздики, гиацинты, нарциссы и тюльпаны. Цветочные формы выполняются или отдельно, или сочетаются друг с другом. Так, на одном побеге могут вырастать разные цветы: ирисы и гвоздики или гиацинты, гвоздики и розы. Вместо цветка на концах тонких, плавно изогнутых побегов иногда повисает пальметка. Наряду с разнообразными цветочными формами продолжают появляться цветущие плодовые деревья и платаны, а также летающие среди зелени птицы и бабочки. При этом детально прорабатываются все элементы изображения: не только стебли, листья и цветы, но даже корни растений с комочками земли.

Многие исследователи выводят структуру исламского орнамента из двух элементов: рациональной формы со строгой геометрической линией в ее основе и творческого начала, где господствует произвольная линия. То есть в основе структуры произведения им видится единство двух абстрактных форм, называемое *аль-хайт ва рами* («прямое и изогнутое») [76, с. 43]. Рассмотрим этот принцип на примере иранских тканей, где чисто геометрический орнамент почти не встре-

чается, но используется как организующий плоскость композиционный элемент и где все подчинено геометрической структуре узора. Овалы, круги, сетки из медальонов (иногда двойные) служат основой для создания композиций с растительным узором, равномерно заполняющим всю поверхность полотна. Во многих тканях своеобразную сетку образуют пары птиц и рыб или цветущие побеги. Отсутствие явных сеток ничего не меняет в общей композиции, где все элементы растительного узора все равно выстраиваются по прямой или косоугольной сетчатой структуре, соединяются, пересекаются, повторяются, как ячейки решетки, которые могут неограниченно продолжаться. В случае прямых стеблей элементами криволинейного узора становятся листья, лепестки и тычинки, но чаще всего и стебли имеют s-образный изгиб. Вместе с тем вся композиция симметрично выстраивается относительно вертикальной оси. Узор иранских тканей строится по принципу «изогнутого», но организован рациональной геометрической системой. «В итоге, даже самый насыщенный узнаваемыми изображениями, “живой” растительный узор оказывается отвлеченным, существующим вне каких-либо связей с реальным миром» [76, с. 58].

Дорогие шелка и бархаты, как и изящные миниатюры, создавались при дворах правителей и служили для их неги и усадьбы. Ткани являлись одновременно произведениями декоративного искусства и несли функциональную нагрузку. Исходя из принципов исламского искусства в них не могло быть ничего случайного: ни в декоре, ни в материале. Эстетические задачи решались через критерий пользы. Ткань должна была отвечать эстетическому чувству мусульманина и гармонировать не только с окружающими предметами, но и с самим человеком.

В исламской традиции красота присуща каждой вещи, воплощаясь в ее совершенстве. Признаком красоты являлось устройство вещи, ее идеальная структура. Мастера переносили на тканый объект яркие сюжетные композиции, а широкие технические возможности иранского текстильного производства позволяли им добиваться удивительных результатов. Существующая технология выработки материи давала возмож-

ность создавать не просто сложные, но и многослойные типы переплетений (такие, как сложные атласы, бархаты, двойные полотна, ткани типа лампас и другие), при этом каждая нить основы или утка могла быть окрашена в свой цвет. Иранские мастера, виртуозно владевшие этим приемом, включали в свои произведения до 15 различных оттенков [см., например, образцы опубликованные в 203, с. 144, 152, 168]. Столь свободное владение цветом обусловлено рядом причин, связанных в целом с культурной традицией средневекового Ирана. Многие основополагающие моменты цветовых построений перешли в художественный текстиль под влиянием миниатюрной живописи, где «все перенесено в странный светящийся мир, поскольку [художник] даже и не пытается передать свет и тени в природе; каждый предмет сверкает отдельно как драгоценный камень. Ибо обыденное видение обычного человека заменено видением, в котором мир — это мир славы и блеска, дочиста омытый магическим светом, слепящий своими красками» [104, с. 81].

На тканях, по аналогии с двумя планами миниатюры, различаются два изобразительных слоя. В роли переднего плана изобразительной плоскости выступает сюжетная или орнаментальная композиция, а второй план занимает окрашенный фон. В основе колористического решения иранских тканей заложен не принцип контрастности, а гармоничное сочетание цветов, иногда с одним доминирующим тоном. Однако это утверждение следует принять с некоторыми оговорками, поскольку если рассматривать собственно фон и размещенный на нем рисунок, то они изначально противопоставляются друг другу. Характерно сочетание монохромно заполненного фона с полихромностью изобразительных и орнаментальных мотивов. Фон обычно окрашен красным, желтым или белым цветами. Часто желтый шелк заменяется золотными нитями, а белый — серебряными. Иногда желтый шелк и золотые нити идут параллельно. На таком стабильном фоне разворачивается живая красочная картина природы с водоемами, цветущими травами и деревьями, среди которых летают птицы и бабочки. Не только сюжет, но и многоголосье оттенков вызывают ассоциации с окружающим человека изменчивым, зыб-

ким, преходящим миром, а также и более глубокие, рождающие метафорический образ сада-рая.

Золотые пейзажи на тканях (см., например, кат. № 6) невольно вызывают ассоциации с изображениями райских садов в миниатюрной живописи. Так, на одной из миниатюр к рукописи «Хавар-наме», выполненных в 1480 году в Ширазе (частное собрание, США), «Джабраил, прославляющий Али», персонажи представлены в саду, написанном золотом [137, с. 107]. О раздвоении средств изобразительности, а также выделении золота из общего ряда красок в традиционных культурах писал П.А.Флоренский: «Все невидимое, умопостигаемое, то, что не дано чувственному опыту, должно быть обособлено от изображений чувственного... Золото не имеет цвета, хотя и имеет тон... оно отвлеченно... [это] чистый беспримесный свет, и его никак не поставишь в ряд красок, которые воспринимаются как отражающие свет: краски и золото зрительно оцениваются принадлежащими к разным сферам бытия...» [75, с. 116-118].

Особенности миниатюрной живописи — линейность, четкий силуэт, ограничивающий цветовое пятно, замена рельефа контуром — способствовали точной передаче сюжетных изображений в текстильном искусстве. Для тонкой линии контура вводилась специальная нить утка (обычно черная). Контуром выделялась не только общая форма, но и подчеркивались отдельные элементы рисунка.

Для создания узора ткачи могли использовать несколько окрашенных нитей одновременно, могли чередовать цветные утки, пропуская их полосами, полностью заменять оттенки при повторе мотива, включать золотые и серебряные нити. Более того, если в полотно вводились золотые или серебряные пряденные нити, то в цвет подбиралась и шелковая основа, соответственно — желтая (оранжевая) или белая.

В шелковых тканях Ирана узор ткался с помощью уточных нитей, а в бархатах в создании рисунка были задействованы и нити основы. В полотно вводилось несколько дополнительных нитей основы, по-разному окрашенных, которые при необходимости замены цвета просто отрезались на изнанке. Однако в силу того что иранские ткани отличались

очень высокой плотностью и сложной технологией переплетений, эти нити надежно удерживались самой структурой полотна. Определенную колористическую нагрузку получил такой прием, как введение еще одного контрастного оттенка для выделения мелких деталей, например крыла бабочки или кончика листа растения (см. кат. № 10, 12). Мастера умело использовали в своих изделиях богатую палитру цветов, умножая их игру многослойным окрашиванием. Это был сложный многоступенчатый процесс с возможной заменой красителей, в результате чего получался нужный оттенок. Известно, что многие технологические приемы были перенесены на иранскую почву из Китая [181; 32, с. 224]. Проведенные анализы красителей персидских образцов из коллекции Государственного музея Востока не только подтвердили это, но и добавили ряд интересных деталей¹. Оказалось, что мастера окрашивали шелковые волокна сразу в два-три близких оттенка, а кроме того, почти не использовали чисто-белый цвет, делая светлые нити нежно-матовыми, что придавало их изделиям еще большую выразительность. Колористическое решение иранских тканей определялось не только сиянием металлических нитей или яркого шелка, но и более нежными, пастельными оттенками — светло-розовыми, кремовыми, бледно-желтыми, светло-зелеными и другими. Известно, что еще при Сельджуках в стране выделялись ткани, получившие название *ранг-о-ним ранг* («тон и полутон») [57, с. 33].

* * *

Подводя итог, можно сказать следующее. Изначально самый простой узор на поверхности ткани строился по вертикали (т.е. по нитям основы) или по горизонтали (т.е. по уточным нитям). Л.Маки полагает, что развивающийся вертикально (т.е. по нитям основы) узор ткать легче, и потому, возможно, на первых этапах он был более распростра-

¹ Эти данные получены кандидатом биологических наук Всесоюзной исследовательской лаборатории реставрации В.П.Голиковым в 1989 году в результате проведенных им химических анализов музеиных образцов.

нен. В дальнейшем же появляются комбинации горизонтальных и вертикальных полос, образующие клетки или ячейки решетки, которые заполнялись различными мотивами [154, с. 136]. Изображение на поверхности ткани могло создаваться двумя путями. Это был либо рисунок с открытой композицией, элементы которого сочетались так, что могли бесконечно повторяться в разных направлениях, не нарушая общего строя, или же сюжетный рисунок, который имел верх, низ и стороны. В основе композиции всегда лежал принцип рапортности, то есть существовал определенный набор элементов, которые затем повторялись в той же последовательности. Рапорт строился таким образом, что это напрямую зависело от процесса ткачества, он располагался на поверхности ткани так, что его стороны были параллельны нитям основы, а верх и низ — параллельны нитям утка. В иранских тканях при повторе рисунка граница соседних рапортов не выделялась конечной линией и была практически незаметна.

Внимательное изучение принципов построения орнамента на ткани имеет немаловажное практическое значение, поскольку позволяет его реконструировать. Известно достаточно много примеров, когда в коллекциях хранятся фрагменты изделий небольшого размера или образцы, имеющие значительные утраты. В большинстве случаев вполне возможно восстановить рисунок целиком¹ [подробнее см. 182].

Итак, в композициях сефевидских тканей органически сочетаются растительный и эпиграфический орнаменты, а также сюжетные мотивы, появляющиеся на материалах к середине 16 века. Чисто геометрический орнамент практически не встречается, однако используется как элемент, организующий композицию в целом. Очевидно, что тканый узор строится по законам арабески. А орнамент, как тип художественной системы, в исламском искусстве был главным выражителем основного организующего принципа, которым служит принцип единственности — *таухид* [76, с. 40-41].

¹ Эти исследования позволили также с большей точностью определить среднюю ширину шелковых и бархатных тканей.

Таким образом, ткани являлись произведениями искусства и несли функциональную нагрузку. Эстетические задачи в искусстве ислама решались через критерий пользы, в такой вещи не могло быть ничего случайного: ни в декоре, ни в материале. Красота была присуща каждой вещи, выражаясь, в частности, и в ее идеальной структуре. Иранские мастера разработали такую технологию ткачества, которая давала возможность получать не просто сложные, но и многослойные типы переплетений (такие, как сложные атласы, бархаты, двойные полотна, ткани плетения типа лампас). Они уделяли пристальное внимание цвету, что выражалось в разнообразии колористических решений и богатстве палитры (сефевидские ткани могли включать до 15 различных оттенков), которые требовали весьма трудоемких способов многослойного окрашивания шелковых волокон.

Появление на тканях сефевидского времени сюжетных композиций было связано не только с общим развитием культурной традиции, но, в первую очередь, с влиянием миниатюрной живописи, которая к 16 веку подверглась значительным изменениям. В частности, появляется и начинает выделяться пейзаж, который не только становится лейтмотивом всех изобразительных композиций, но и выступает как самостоятельная единица тканых рисунков. Все изображаемое на тканях было тесно связано с комплексом традиционных понятий. Здесь, как и в живописи, художник использовал устоявшиеся иконографические мотивы и атрибуты. На тканях были представлены как сюжеты, взятые из классической литературы, так и изображения отвлеченного характера, где каждая деталь давала ключ к дополнительной интерпретации.

Глава 4

СФЕРА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СЕФЕВИДСКИХ ТКАНЫХ ИЗДЕЛИЙ

БЫТОВАНИЕ ШЕЛКОВ В ИРАНЕ

Дорогие шелковые и бархатные ткани использовались прежде всего для пошива одежды. Ткани, снятые со станка, имели стандартный вид. Метровые обычно ткались «кусками не длиннее 10-12 локтей, потребных на постройку одного персидского кафана» [40, с. 790].

Богатый материал по костюму сефевидского времени представляют миниатюры этого периода и письменные источники. Довольно подробное описание персидского костюма 30-х годов 17 века оставил А.Олеарий: «Мужчины носят на голове большие толстые повязки (чалмы) из бумажных и ситцевых платков, обмотанных один на другом, и повязки эти называются мендиль; ткутся платы эти обыкновенно с пестрыми полосами, и некоторые из них прошиты золотыми нитками; длиною они обыкновенно в 16-18 локтей. ...Они носят длинные... кафтаны из бумажной и шелковой материи разных пестрых цветов. ...На бедрах Персияне повязываются особым платком или поясом, называемым джаркеси, потому что он бывает длиною в 4 локтя. Если же чуть дозволяют достатки, то сверх этого они опоясываются еще другим, щегольским шелковым поясом, который они называют шалью. ...Поверх описанного кафана Персияне познатнее, а также и сам Шах, носят еще короткие плащи... называемые курди, достигающие только до бедер; плащи эти без рукавов, спереди отвороты у них обложены... соболем... Когда Персияне вы-

ходят куда или выезжают верхом, то поверх такой одежды надевают еще один кафтан, обыкновенно шелковый, шитый золотыми цветами; кафтан этот называется якуб кани... Штаны у них из бумажной материи, под коленами суживаются, достигают до щиколотки ... шнуром собираются в складки; чулки они носят суконные... Башмаки у Персиян, кафс, остроносые, с низкими задками... Одежда женщин еще легче мужской; они не опоясываются вокруг тела, штаны и рубахи носят по образцу мужчин, чулки у них большей частью из красного и зеленого бархата, на голове они не носят никаких особенных украшений, но заплетают волосы в косы... Вокруг щек и подбородка они надевают ряд или два жемчуга или пряжки, так что у них почти все лицо завешено...» [40, с. 768-771].

Сефевидский костюм облегал фигуру, имел небольшой объем, гармонирующий с объемом тела человека (воротник практически отсутствовал, рукав был коротким или длинным и узким). Основой выразительности одежды был прямоугольный или треугольный (слегка расширяющийся вниз) силуэт, построенный на плавных и спокойных линиях. Вертикальное направление основных линий уравновешивалось горизонтальным членением посредством подчеркнутой и выделенной поясом линии талии, а также украшенного отделочными полосками подола. В композиционном решении костюма активная роль отводилась поясу и головному убору. Однако главный декоративный акцент был сделан на саму материю, из которой шилась одежда, на ее живописный характер со сложным узором, заполняющим всю плоскость полотна. Рисунок любой иранской ткани имел ритмично повторяющийся раппорт, а такой орнамент создавал впечатление уравновешенности и стабильности. Сложный метафорический пласт рисунка тканого пространства ясно читался, хотя само это пространство изгибалось и сворачивалось вокруг центра, которым являлся сам человек.

До нас дошли отдельные образцы такой одежды, хранящиеся в музеиных собраниях. Среди них можно отметить два цельнокроенных в талии распашных кафтана [опубликованы: 32, с. 344; 102, с. 167], а также фрагмент изделия,

хранящийся в собрании Государственного музея искусства народов Востока (см. кат. № 2). Один предмет выполнен из бархата, два других из плотной шелковой ткани лампас. Рисунок всех трех изделий крупный. В этом отношении интересен упомянутый фрагмент одежды, который в одном из каталогов рассматривается исходя из его формы, как «часть кафтана, видимо, правая его пола» [70, с. 3]. Авторы другой работы предполагают, что эта ткань, имея значительный по размерам раппорт рисунка (h-74 см), могла использоваться для настенных покрытий [167, с. 36].

Вместе с тем огромное количество тканей, предназначавшихся для одежды, украшалось некрупным рисунком. Таков шелк сложной выработки (лампас) с изображением сцен в саду. Размеры этих миниатюрных композиций ($12,6 \times 8,4$; $4 \times 8,4$ см) мало отличаются от размеров книжного рисунка. Очевидно, что атласы, объяри или другие легкие ткани с некрупным изящным узором больше подходили для нижней одежды, поясов и головных уборов. Плотные же ткани, такие, как бархаты или ткани лампас с крупным рисунком, чаще использовались для верхних одежд.

Помимо тканей, изготавливавшихся куском и использовавшихся для пошива одежды, настенных и других покрытий, выделялись и штучные изделия из дорогих материй, в том числе шелковые платки и пояса. Длинные шелковые пояса широко применялись в сефевидский период. Они имели вид широких шарфов из тонкой ткани и являлись принадлежностью как мужского, так и женского костюма. Пояса достигали шести метров в длину и, скручиваясь, мягко обивали фигуру. Такие изделия украшались поперечными полосами из мелкого растительного узора и каймой на концах, зачастую с пятичастной композицией из крупных растительных форм (см. кат. № 10).

Изделия ткацких центров Ирана имели широкую сферу применения. Они использовались для одежды, для декора дворцовых помещений, где ими драпировали окна, двери, иногда стены, покрывали диваны и лежанки; из них делали футляры для книг и официальных грамот; ими устилали дорогу перед процессией при торжественном выезде, обивали

седла и ларцы; из них шили шатры, военные палатки, знамена и многое другое¹.

Дорогие ткани использовались не только в жизни высших слоев общества, известны изделия, предназначавшиеся для сакрального пространства культовых зданий. Следует отметить, что этот аспект исследован очень мало, правда, и область применения тканей в таком пространстве весьма узка.

Всем известное покрывало (*кисва*) закрывает стены Каабы (ал-Ка ўбы). Кисва традиционно шивалась из восьми кусков шелковой с хлопком материи черного цвета и украшалась золотым шитьем (бордюр, медальоны), воспроизводящим суры Корана [28, суры: 39, 18, 19, 20, 39, 67]. Вход в святилище закрывало особое полотнище (*бурка*), также вышитое изречениями из Корана.

Укрытие Каабы, как магическое действие, восходит еще к доисламскому времени [21, с. 138]. Древний обычай был использован культурой ислама и получил свое религиозное обоснование. Существующие представления о необходимости покровов для сакрально отмеченных лиц и входов в сакральное пространство связывались с сокрытием их от праздных взоров, а также накоплением духовных сил [84, с. 137]. Поэтому в исламской культуре столь широко используются всевозможные занавесы, покрывала и накидки. Так, в Иране занавесами оформляли дверные проемы мечетей и усыпальниц, покрывалами драпировали гробницы святых и особо почитаемых лиц. Обычно эти изделия включали коранические изречения на арабском языке, универсальная сакральность которого сразу определяла их принадлежность храмовому сознанию.

К числу таких изделий относится покрывало (119×90 см), целиком покрытое эпиграфическим орнаментом (хранится в The David Collection, Copenhagen — № 30/1971) [опубликовано: 101, с. 109, № 80]. Надписи вытканы голубым шелком по желтому фону. Эпиграфическая композиция ограничена в верхней и нижней части узкими полосами черного цвета. По

¹ Опубликованы только некоторые из сохранившихся изделий [32, с.344; 187, ил. 1059, 1060, 1066, 1039 А].

нижнему краю выткана полоса, где указано имя ткача: «Амал [сделал] Мухаммад Хусейн б. Хаджа Мухаммад Кашани». Основной текст расположен горизонтальными полосами. Текст первой и последней заключен в фигурные картуши и содержит имя жертвователя: «Завещала Хаджа Хванзаде дочь Казима из Ибанаки». Это, пожалуй, единственный известный пример, где встречается женское имя. Рядом с именем указана дата — 1053 (1643) год. Далее следуют надписи, расположенные в двух повторяющихся полосах, следующего содержания: «О, Али, кто обладает силой творить чудеса. Смотри! Победа и завоевания принадлежат Аллаху». Надписи в каждой полосе многократно повторяются и разделены между собой узкими вертикальными полосками. В первом вертикальном фрагменте указано имя каллиграфа: «Написал Мухаммад Му’мин. Во имя Аллаха милостивого, милосердного!» Во втором же сказано: «Скорейшее его утверждение. Победа даруется Аллахом¹. Следует отметить, что имя каллиграфа помещено в самой эпиграфической композиции, тогда как имя ткача указано на обычном месте — узкой, завершающей ткань полоске. Этот памятник следует более ранней традиции, так как его композиция включает только эпиграфический орнамент. Особо интересно то, что на изделии не только отмечена дата, но и приведены имена всех лиц, принимавших участие в его создании: заказчика, каллиграфа и ткача.

С развитием культа святых в исламе тесно связано почитание их гробниц и реликвий, включая паломничество к ним. Так, посещение определенных гробниц шиитских имамов и суфийских шейхов могло приравниваться к «малому хаджу» в Мекку [43, с. 237]. Одной из главных святынь и мест паломничества в Иране является гробница Али ибн Мусы, более известного как Али ар-Риза (восьмого из 12 имамов, признанного мучеником за веру). Рядом с местом его погребения впоследствии вырос город Мешхед, а вокруг усыпальницы («Святой чертог Ризы») построен грандиозный культовый ансамбль. Над кенотафом был воздвигнут мавзолей, а рядом — мечеть, одна из изумительных по красоте построек

¹ Перевод автора с английского текста [опубликован: 105, с. 109].

тимуридского времени. В период Сефевидов 20-метровый купол мавзолея был украшен позолоченной плиткой.

К числу предметов из усыпальницы Имама Ризы относится надгробное покрывало [187, ил. 1083], имеющее надпись: «Сделал Мир Низам из Решта» и дату — 952 (1545) год. Это самое раннее датированное изделие из шелка сефевидского времени [94, с. 2076]. Покрывало выполнено в технике усиленного полотняного плетения. Композиция покрывала состоит из полос с арабесковым узором, включающим розетки, листья, а также изречения из Корана, божественные имена и имена имамов. Покрывало отличается от памятников более раннего времени не только необычной цветовой гаммой с использованием голубых, черных, золотых и глубоких красных тонов, но и включением в общую композицию изображений птиц и цветочных розеток¹.

В этой усыпальнице находится еще ряд вышитых и тканых надгробных покрывал, включающих в композицию изображения различных птиц [98, с. 1908].

В этой же усыпальнице хранится еще одно надгробное покрывало, длинное и узкое, датированное 1080 (1669) годом [187, ил. 1084]. Оно выткано из шелка в технике усиленного полотняного плетения с использованием металлических нитей. Прежде всего это изделие интересно поэтическим посланием, проливающим свет на его появление в усыпальнице:

*Властитель времен, Сулейман Падишах,
С чьими желаниями находится в согласии
Изменчивая судьба и удача,
Дарует в усыпальницу Властителя Ризы,
Шудда², с величайшим бескорыстием.*

¹ Надгробные покрывала более раннего времени включали эпиграфический и геометризованный орнамент и, как правило, выполнялись в черных и темно-синих тонах, иногда с добавлением белого [187, ил. 985, 991].

² Очевидно, не *шудда*, а *шухада*. Это слово, как и *машхад*, происходит от арабского глагола *свидетельствовать*. *Машхад* значит «место исповедания (веры)» или «место мученичества (за веру)»; отсюда термин «гробница мученика за веру». *Шухада* — множественное число от арабского «шахид» — «исповедник веры», «мученик за веру» [43, с. 254].

Тахир начертал для этого такую хронограмму (*тарих*):

«От Сулеймана шудда передается Имаму».
Каллиграфом был Мухаммад Риза Имами.¹

Хронограмма заключается в числовом значении букв, составляющих фразу: «От Сулеймана шудда передается Имаму», что соответствует 1080 (1669) году.

В композицию вытканного в светлых тонах покрывала помимо поэтических строк включены коранические изречения, выполненные торжественным почерком сульс. Горизонтально идущие надписи чередуются с растительным орнаментом из листьев и пальметт.

Помимо усыпальницы Имама Ризы в Мешхеде излюбленным местом паломничества в Иране служит гробница суфийского шейха Сефи ад-дина Ардебили (предок династии Сефевидов; 1252–1334), находящаяся в Ардебиле. Из нее происходит покрывало на гробницу шейха Сефи [опубликовано: 187, ил. 1036]². Оно сшито из нескольких полотнищ, два из которых выполнены в Йезде в 1000 (1591) году известным мастером Гиясом. На изделии сохранилась его подпись: «работа Гияса» [94, с. 2096]. Ткань выполнена в довольно редкой технике тройного полотна с использованием шелковых и металлических нитей. Заполняющая ее арабесковая композиция имеет большой рапорт, включающий пальметты, вьющиеся побеги с узкими листьями, различные цветы (в том числе мак), а также мотив *чи* (китайские облачка), и не оставляет свободных участков фона.

Покрывало подбито еще одной тканью, выполненной в технике тройного полотна с включением голубого и оранжевого шелка, а также золотных нитей (использованы пряденые нити в виде металлической полоски, обернутой вокруг основы желтого цвета). Рисунок организован в полосах, по которым вытканы цветочные мотивы и фигурки животных. Полосы отделены одна от другой поясками со стихотворными строками [94, с. 2100, рис. 680 а, б]. По предположению

¹ Перевод автора с английского текста [опубликован: 94, с. 2134].

² По информации Ф.Аkkerman, это покрывало хранится в Национальном музее в Тегеране [187, ил. 1036].

Ф.Аккерман, эта вторая вытканная Гиясом ткань предназначалась не для надгробного покрывала, а для светской одежды, поскольку поэтические строки представляют собой хвалебные стихи, посвященные монарху:

*O! Как хорошо царское одеяние сидит на фигуре!
Царская корона сверкает бриллиантом.*

А в поперечных поясах вытканы благопожелания: «Пусть это принесет блаженство, победу и счастье»¹. Можно лишь добавить, что появление такой ткани в усыпальнице стало возможным в 16 веке в шиитском Иране. Это покрывало выделяется из ряда более ранних и далеким от религиозного сознания верующего светским характером надписи, а также включением в его композицию (как и многих других изделий) не только эпиграфического, но и растительного орнамента. Таким образом, изменения коснулись сначала «слова», то есть содержания надписей, а затем и изобразительного пространства.

Работе Гияса приписывается еще одно надгробное покрывало (235×124 см) из той же усыпальницы [94, с. 2096; 101, № 81; 187, ил. 1037]². Ткань изготовлена в технике усиленного полотняного плетения с использованием металлических нитей. В верхней части композиции, ограниченной фестончатой аркой, помещена крупная лотосовидная пальметта, от которой «летят» вниз по темно-голубому полю серебристые цветы и листья. Изделие отличается изысканной цветовой гаммой. А благодаря дробности и изолированности мелких узоров декор обретает ажурную легкость и движение, прерывающееся бордюром с кораническими высказываниями и именами 12-ти шиитских имамов (почерк — сульс). «Живой» ковер из множества цветов имеет не только эстетическое значение, его семантика значительно глубже. Растительный побег на могиле усопшего воспринимается как метафора достижения им «райских кущ». Согласно мусульманской традиции, простые смертные должны ждать дня Страшного Суда

¹ Перевод автора с английского текста [опубликован: 94, с. 2100].

² Покрывало хранится в музее Иран Бастан в Тегеране — № 3314.

в своих могилах, но души пророков и мучеников попадают в рай сразу же после земной смерти [1, с. 378]. Рассматривавший проблему стилевого оформления интерьера мусульманского храма растительными мотивами Ш.Шукuroв пишет: «Храм и растительный побег как метафора правоверного и “райских кущ” — две топологические реалии, образующие целостную картину мироздания» [85, с. 208].

Из музея Усыпальницы в Куме — религиозного центра Ирана, где находится гробница Фатимы, сестры восьмого Имама, — происходит ткань с изображением дракона и птицы Симург среди цветущих побегов. Она выполнена в технике лампас. Рисунок выткан по зеленому фону [опубликована: 94, с. 2087-2088, рис. 676]. Очевидно, в усыпальницу изделие попало в качестве пожертвования.

Изображения на тканях, входящих в круг сакрально выделенных объектов, не исчерпываются уже рассмотренными композициями. Так, в сефевидское время в усыпальницах шиитского Ирана появляются материи с сюжетными рисунками.

Одним из наиболее ярких из доступных нам памятников этого направления является изделие, предназначавшееся для комплекса в Мешхеде [опубликовано: 187, ил. 1029]¹. Оно представляет собой полотнище, вытканное на ширину станка, по всей видимости, в технике лампас. Его вертикальная композиция включает надпись вверху в центре: «Сделал в подарок для Святого места Гулям Ширзаде», а также дату — 979 (1571) год. Опубликовавшая эту ткань Ф.Аккерман поясняет, что, совершенно очевидно, под «Святым местом» подразумевается святыня в Мешхеде. Возможно, Гулям Ширзаде являлся мастером, а возможно, он был паломником, который заказал это подношение, чтобы таким образом проявить свое благочестие [94, с. 2142]. Рисунок выткан по принципу «зеркальной симметрии». Представлены два персонажа в цветущем саду. Один из них, стоящий под сенью кипариса, протягивает другой, коленопреклоненной, фигуре с воздетыми руками

¹ Ф.Аккерман пишет, что изделие хранится в коллекции Периш-Уотсон [187, ил. 1029].

ми букет цветов. Второй персонаж помещен под кроной цветущего дерева, на ветвях которого сидят две птицы. Третья птица пролетает рядом с кипарисом. Прекрасно выстроенная композиция изображает сцену в саду, однако ясно, что за реальным садом предстает образ райского вечно весеннего сада. Именно в этом пространстве сада с метафорической точки зрения происходит единение «влюбленного» и «Возлюбленного» [176, с. 181].

В суфизме с мистическим Возлюбленным отождествляется образ духовного учителя, который, как врач, исцеляет сердце влюбленного [79, с. 88]. Верующий, ученик (*мурид*) сосредотачивал все свои помыслы на духе избранного святого или своего наставника (*муршида*) с целью достичь полного единения с ним. Одним из путей поиска такого единения было «состояние созерцания». Если наставник умирал, то это действо могло происходить у его могилы, что, как считалось, немало способствовало достижению цели [73, с. 173]. Вот одно из описаний этой духовной практики: «Едва ли это имеет практический смысл, разве что применительно лишь к тому, чья душа столь чиста от природы (или в ком стремление является врожденным). Для того чтобы достичь этого, необходимо воссоздать внутри себя образ своего шейха. Образ этот появляется у правого плеча. Затем он видится в движении от правого плеча к сердцу, эта мысленная линия служит как бы проходом, через который дух шейха может овладеть этим органом. Этот процесс, если его поддерживать непрерывно, непременно поможет достичь состояния полного растворения в шейхе (*ал-фана фиш-шайх*)» [73, с. 173]. Шейх здесь выступает в роли посредника, он — «врата к Богу». Мурид должен сначала потерять себя в шейхе, после чего сможет постигнуть *фана* (саморастворение) в боже.

Собственно, все вышесказанное воплощено и достаточно четко выстроено на ткани. Композицию определяет принцип бесконечности, который выражен зеркальным построением мотива, одинаковые элементы которого воспроизводятся не только по горизонтали, но и по вертикали. Ритмичное чередование зеркально отражающегося мотива придает рисунку волнообразное движение, подчеркнутое белыми шапками

цветущих растений и белыми тюрбанами персонажей, один из которых находится под сенью кипариса. Кипарис — Древо Жизни, растущее в Райском саду, — часто олицетворяет мистического Возлюбленного [85, с. 170]. В руках фигуры, вместо ожидаемых чаши и сосуда, мы видим букет цветов, от аромата которого можно опьянеть так же, как от вина¹. В персидской поэзии достаточно часто встречаются такие образы как «букет вина» или «цветы, распространяющие хмель». Так, например, А.Шиммель отмечает, что поэзия обеспечивала совершенно неограниченные возможности для создания новых связей между мирскими и сакральными идеями, и едва ли ты съешь хоть одну строку, которая не отражала бы в той или иной мере религиозную основу мусульманской культуры [79, с. 225].

Коленопреклоненный персонаж находится под кроной цветущего дерева, на ветвях которого сидят две птицы. Одна из них, с длинным хвостом, — Симург. Ее изображения нередко встречаются не только на тканях, но и на миниатюрах. Обычно Симург изображается в китайском стиле в виде царственной птицы (китайское — фэн). У птицы фэн голова курицы, шея змеи, спина черепахи, хвост рыбы и перья пяти цветов [1, с. 241-242]. Абсолютная, истинная, божественная сущность человека или, как называют ее суфии, «душа души», сравнивается с птицей Симург [1, с. 269]. Вторая птица — горлица *фахта* («украшенная ожерельем», то есть с белой полоской на шее), что также является метафорой, связанной с концепцией мистической любви к «другу» [1, с. 247]. Третья птица пролетает рядом с кипарисом. Возможно, это горлица *кумри*, поскольку поэтическая традиция связывает два этих образа. Вместе с тем, не зависимо от справедливости этой идентификации, важно отметить, что птица бесспорно ассоциируется с такими понятиями, как *душа, благодать, вера, свет* [79, с. 239; 85, с. 200].

Для этого изделия была выбрана светлая гамма. Рисунок с использованием красного, желтого и белого цветов выткан

¹ На одной из тканей изображена девушка, которая одной рукой держит букет нарциссов, а другой подносит чашу [103, № 2366].

на светло-зеленом фоне. Вполне очевидно, что зеленый цвет был выбран неслучайно. Ткань предназначалась для усыпальницы Имама Ризы, а именно при его жизни официальный черный цвет Аббасидов (цвет знамен, одежд должностных лиц и пр.) был заменен зеленым — излюбленным цветом шиитов [43, с. 253]. Следует отметить и то, что эпитет *сабзпуш* («носящий зеленое») прилагался к тем, кто живет на самом высоком духовном уровне [79, с. 86]; а в иранских поэтических текстах и памятниках архитектуры мусульманского времени небо и своды часто оказываются зеленого цвета [83, с. 130].

В комплексе Имама Ризы на многих дверях, ведущих в усыпальницу, висят драпировки, украшенные шитьем с изображением человеческих фигур [98, с. 1908].

Кроме того, в сефевидское время и в усыпальницу Сефи ад-Дина в Ардебиле были сделаны пожертвования, включавшие прекрасные шелковые ткани с сюжетными композициями. Т.Арнольд причисляет к этим дарам три предмета, опубликованные Ф.Аккерман, которая отмечает, что они хранятся в Национальном музее в Тегеране [98, с. 1908; 187, ил. 1013 А, 1014 В, С]. Нет никаких указаний на то, что эти изделия имеют какие-либо надписи или даты.

Первая ткань, датированная 16 столетием, выткана в технике лампас с использованием черного шелка и металлических нитей. Композиция изделия сложная, близкая рассмотренному выше образцу из коллекции Государственного музея Востока (кат. № 1). Судя по композиционному решению, изображение должно включать несколько (видимо четыре) сцен. У Ф.Аккерман полностью воспроизведены только две из них. На обеих действие происходит на фоне цветущих плодовых деревьев и трав. На первой — один персонаж протягивает другому чашу, на второй — всадник перед пешей фигурой.

Вторая ткань того же столетия выткана в технике лампас, с использованием металлических нитей на красном фоне. Среди витых побегов с цветами и листьями изображены мужская и женская фигуры в сефевидских костюмах. Мужчина протягивает руку к женщине, которая ее отклоняет.

Третья ткань (16 в.) также выткана в технике лампас. Ее рисунок помещен на черный фон. Среди длинных побегов с мелкими цветами и огромными узкими листьями изображен виночерпий с пиалой в руке. На цветущей ветке сидит птица Симург.

Мужские и женские фигуры с чашами и сосудами в руках, персонажи с букетами цветов или цветущими ветвями лейтмотивом проходят через большинство тканых композиций. В персидской поэзии чаша и цветок стоят рядом, а форма чаши нередко сравнивается с цветком:

*Из сиреневой тучи на зелень равнин
Целый день осыпается белый жасмин.
Наливаю подобную лилии чашу
Чистым розовым пламенем — лучшим из вин.
(Омар Хайям)*

В суфийской традиции на метафорическом уровне эти образы тесно связаны и даже переплетены. Чаша с вином указывает на истинную любовь, достичь которой можно лишь в райском цветущем саду.

Усыпальницы известных святых постепенно наполнялись весьма значительными сокровищами. Так, описывая гробницу Шейха Сефи, Адам Олеарий отмечает: «По множеству царских вкладов, обычных даров и ежедневных приношений мазар этот имеет огромные богатства... Полагают, что в случае войны он имеет гораздо большие средства и наличные деньги для снаряжения войска, чем сам шах» [40, с. 591]. Среди многочисленных пожертвований этим святым местам в сефевидское время появляются и драгоценные ткани. Важно отметить, что среди них есть изделия, украшенные сюжетными композициями. Мы видим здесь разные вклады.

Примером царского дара может служить покрывало, поднесенное шахом Сулейманом (правил в 1520-1566 гг.) с соблюдением всех принятых установлений. И если раньше у государей преобладала традиция направлять в «святые города» собственноручно переписанные ими экземпляры Корана (само такое переписывание считалось богоугодным делом) [16, с. 126], то теперь круг таких предметов значительно расши-

ряется. Шах Сулейман заказывает надгробное покрывало, а известный каллиграф выполняет надпись для этого изделия. Строки сложены поэтом и завершаются традиционной хронограммой, где зашифрована дата того события, о котором идет речь (в данном случае это год подношения). Одни вклады делались на заказ, для определенного «святого места», в их числе пожертвования Хаджи Хванзаде и Ширзаде; другим же не придавалось такого значения, и они, повидимому, выделялись из личных запасов дарителя по мере необходимости.

ИРАНСКИЕ ТКАНИ В РОССИИ

В России практически до 18 века не было налажено шелкоткацкого производства¹. В 16 веке, шелка являлись одной из самых значительных статей импорта. Иранские ткани нередко составляли более 70% общей стоимости ввозимых за год товаров [74, с. 66-67]. В этой связи следует отметить то, что художественный текстиль может представлять интерес не только как явление собственно иранской культуры. Попадая в иную (в данном случае российскую) культурную среду, иранские ткани функционально использовались по существу так же, однако обретали совсем иное звучание.

Как в Иране, так и в России шелковые изделия высоко ценились и имели хождение среди высших слоев общества, в первую очередь удовлетворяя потребности двора и церкви. О стоимости восточных тканей на русском рынке можно судить по данным монастырских приходно-расходных книг, расходной книге Казенного двора и другим источникам [74, с. 76-78]. Ткани продавались на аршины или целыми куска-

¹ Конечно, в разное время делались попытки освоить производство шелков. Так, в 1630-31 годах при московском царском дворе был создан Бархатный двор. Здесь выделяли бархаты и камку. Образцы не сохранились, однако они известны по описи царской казны 1630-32 годов [32, с. 352]. С 1681-82 годов в России работал мастер по бархату Захар Паульсон, открывший свою мастерскую в Москве. Однако заметного развития это предприятие не достигло [66, с. 394]. До 18 века шелкоткацкое производство в России не получило товарного значения, хотя техника выработки и была освоена [32, с. 373-374].

ми («косяками»). По сохранившимся сведениям, в куске шелковой или хлопчатобумажной ткани было семь, восемь с половиной или девять аршин. Один кусок содержал такое количество материи, которое было необходимо для шитья длиннополого платья [74, с. 76]. Драгоценные шелка и бархаты шли на светские одежды: опашни, ферязи, кафтаны, пояса и т.д.; ими покрывали верхи шапок и шуб. Такие шубы нередко посыпались в качестве даров в страны Востока. Например, в одном из документов отмечено, что в подарок послу иранского шаха была дана «шуба, камка золотная, на соболях» [42, ч. 1, с. 202]. Помимо одежд шелковые ткани использовались для украшения конских уборов, седел, чепраков, пологов, санных полостей, всякого рода завес, покровцов, мебели и экипажей. Ввозились в Русское государство и готовые текстильные изделия: кафтаны, платна (верхняя парадная одежда), тесьма, санные полости [74, с. 78]. Можно отметить, что одежды из шелковых и золотных тканей занимали одно из главных мест в общем декоративном облике царского двора 16-17 веков [32, с. 307].

Ткани восточного происхождения использовались для пошива разнообразных предметов церковного обихода, включая покрова, фелони, пелены, одежды на престолы. Шелка и бархаты также служили в качестве вкладов и пожертвований церкви. Например, 16 веком датируются вклады Иоанна Грозного в б. Кирилло-Белозерский монастырь, а также князей Годуновых, Нагих, Трубецких и других известных лиц в Троице-Сергиеву лавру; к 17 столетию относятся вклады в б. Новодевичий, Новоспасский монастыри и т.д. [63, с. 1-69; 66, с. 374]. Такие дары, как правило, сопровождались документами, и многие из них сохранились до настоящего времени уже как музеиные экспонаты [32; 63; 64].

Поскольку собственных шелковых тканей в России не производилось, то к привозным относились исключительно бережно. Известно, что нередко они подвергались «второму крою». Сохранились не только старые изделия, но даже отдельные фрагменты вышедших из употребления вещей, которые учитывались при описи имущества. Так, в описях казны царевича Ивана Ивановича отмечен «спорок ферезной,

камка кизылбашская, на голуби разные шолки, без золота, мужики и птицы» [32, с. 342]. Встречаются предметы, составленные из множества фрагментов, часто не совпадающих по рисунку. Так, в собрании Государственного музея Востока хранится завеса из 45 небольших фрагментов бархатных и шелковых тканей 17 века (кат. № 6-7).

Особенно живописное зрелище в этом отношении представляли церковные облачения — фелони. Традиционный покрой фелони включал определенные детали украшения: *кружево* (полоса ткани или настоящее кружево по подолу), *звезду* (квадрат ткани, нашитый на заднее среднее полотнище внизу) и *крест* [подробнее см.: 63, с. 6-11]¹. Все эти детали, а также оплечье изделия выполнялись, как правило, из тканей разного происхождения. Так, в одежде могли соединяться турецкие, иранские, итальянские ткани, а также русское кружево и шитье. Большое число фелоней включает турецкие ткани с декоративным рисунком и большими рапортами. Ткани иранского производства, как более изысканные, использовались заметно реже; примеры можно видеть в изделиях № 1310 и 1342 [63, с. 37-38, 49-50, табл. X]. Гораздо чаще иранская материя применялась в деталях церковных одежд, например, в фелони № 1346 иранский шелк использован в качестве такой детали, как кружево. Этот фрагмент (шир. 7 см) описан как «подольник кушака изорбафного» [63, с. 25, табл. IV, 2]. Ткань, помимо растительного орнамента и изображений животных, включает в композицию стихотворные строки из газели известного поэта Хафиза:

*Когда одежды с тела совлекает та [красавица]
с мускусной родинкой,
Это луна, подобной которой нет по красоте:
В груди благодаря тонкости [телесной оболочки]
у нее сердце
Как камень гранат [в прозрачной воде].²*

¹ Начиная с 18 века, покрой фелони становится проще.

² Перевод В.А.Гордлевского [66, с. 127]. Переводчик отмечал, что в тканом тексте перепутан порядок нескольких слов, а некоторые вовсе пропущены [63, с. 27].

Надпись выполнена почерком сульс, который достигает здесь наивысшего эстетического выражения. В исламе эпиграфический орнамент является в первую очередь носителем информации и только затем элементом украшения. Однако в России, в совершенно иной культурной среде, незнакомая вязь, вплетенная в сложный растительный узор, воспринималась исключительно как причудливый декоративный узор, и ее присутствие в церковном облачении мы можем осмысливать только так.

Узоры ввозимых в Россию драгоценных шелков и бархатов не могли не отразиться на тех произведениях текстиля, которые вырабатывались и в дворцовых мастерских, и в среде отдельных ремесленников. Особенno это касается шитья. Например, сохранились такие описания: «Нашивка серебряна на кизылбашское дело короткая, сорок семь гнезд. Делана в Мастерской Палате», «Нашивка делана в золоченом серебре с белым шелком на кизылбашское дело 15 гнезд» [15, т. 2, с. 814, 819, 834]. При воспроизведении восточных образцов, с помощью вышивки передавались не только определенные мотивы тканей или отдельные их фрагменты, но и целые композиционные схемы с добавлением своих элементов. Поскольку дорогие материи были доступны лишь знатным слоям общества, а желание их иметь было массовым, то это породило копирование восточных узоров в набойке на хлопчатобумажных тканях. В Московской Руси набойка использовалась не только для одежды, из нее делали *бумажники* (легкие туфячки), которыми покрывали лавки и табуреты, занавесы, знамена, шатры, церковные облачения и т.д. [66, с. 390].

* * *

Итак, драгоценные художественные ткани, производившиеся в сефевидском Иране, высоко ценились как на внутреннем, так и на внешнем рынках.

В Иране дорогие шелка и бархаты находили широкое применение не только в жизни высших слоев общества. Ряд изделий предназначался для сакрального пространства куль-

товых зданий. Это главным образом завесы, оформляющие дверные проемы в мечетях и усыпальницах, и покрывала, драпирующие гробницы святых и особо почитаемых лиц. Такие изделия, относящиеся к более раннему периоду, включали эпиграфический (коранические изречения, божественные имена, имена имамов на арабском языке) и геометризованный орнамент и, как правило, выполнялись в черных и темно-синих тонах с добавлением белого. В 16 веке цветовая гамма этих предметов значительно высыпается, используется цветной шелк и даже золотые нити. В усыпальницах появляются ткани с надписями, содержащими помимо коранических цитат стихотворные строки иного рода: посвящения заказчика, похвалы в адрес монарха, надписи благопожелательного характера. Кроме того, на многих изделиях указывались имена дарителя, каллиграфа, ткача, а также той персоны, кому эта вещь предназначалась. Эпиграфический орнамент в первую очередь выполнял свою основную функцию — нес смысловую нагрузку.

Помимо эпиграфического и геометризованного орнамента тканые композиции завес и покрывал начинают включать растительный узор, изображения птиц, животных и, наконец, даже сюжетные рисунки. Таким образом, в художественной культуре Ирана произошли определенные изменения, которые коснулись сначала «слов», то есть содержания надписей, а затем и изобразительного пространства.

Все, что изображалось на одеждах, покрывалах и т.д., имело глубокий смысл. Знаку и символу на одежде придавалось большое значение. Именно на своих длинных одеждах один из ранних суфиев начертал с одной стороны букву «Х», чтобы всегда помнить об *ихласе* (искренности), а с другой стороны «М», чтобы помнить о *мурувве* (добродетели) [79, с. 91]. Существовали определенные приемы прочтения этого смысла на метафорическом уровне. И если поэзия обеспечивала неограниченные возможности для создания новых связей между мирскими и сакральными идеями [79, с. 225], то она, в свою очередь, сама питалась образами реального, вещественного мира. Можно привести следующие строки из рассказа Руми: «Дакуки выступил вперед, чтобы совершить молитву:

молившиеся с ним были шелковой одеждой, а он был вышитой каймой» [79, с. 123].

В России художественные шелка и бархаты использовались очень широко и в светской жизни, и в церковном обиходе. Однако, попадая в другую культурную среду, они обретали иное звучание. Сложный метафорический пласт тканого пространства становился полностью скрытым. На первый план выступала функциональность изделия. Высоко ценились декоративность: богатый колорит, изысканные орнаментальные построения, сложные композиции. С одной стороны, с дорогими тканями обращались очень бережно, сохраняя даже небольшие их фрагменты, а с другой — русские мастера, следуя своим вкусам и привычкам, обильно нашивали на готовые изделия драгоценные камни и жемчуг, украшали их шитьем, так что зачастую значительная часть узора становилась не видна. Вместе с тем вполне очевидно, что восточные ткани, в том числе и иранские, оказали значительное влияние на формирование художественного вкуса разных слоев российского общества, как и на русскую художественную культуру 16-17 веков в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В 16-17 веках в сефевидском Иране производство драгоценных шелков и бархатов достигает подлинного расцвета. Это время было справедливо названо «золотой эрой» ткачества. В период правления династии Сефевидов создаются благоприятные условия для расширения торговли и развития ремесла. Ткачество начинает составлять наиболее развитую и значительную отрасль ремесленного производства. Шелковая продукция этого времени весьма разнообразна, и наряду с относительно массовыми изделиями выпускаются более ценные шелка и бархаты сложной выработки. Ткани выделяются как в мелких хозяйствах, так и в крупных мастерских — кархане, принадлежавших шаху или верхушке знати.

В Иране шелковые ткани всегда играли значительную роль в товарообмене с другими государствами. Политика сефевидских шахов, особенно Аббаса I, направленная на централизацию государства, способствовала расширению торговых и дипломатических связей, увеличению производства товаров не только для внутреннего, но и для внешнего рынка. Шелковые изделия становятся предметом более широкого экспорта. Торговля с Россией приобретает особенно широкий размах с установлением прямого Волго-Каспийского торгового пути. В первой половине 17 века интенсивность товарообмена возрастает, однако уже к концу столетия ситуация серьезно ухудшается. Сокращение внешнеторгового оборота из-за перемещения торговых путей, а также общий экономический кризис и нестабильная политическая обстановка внутри самого Ирана приводят к упадку ремесленного производства. Сокращается ассортимент товаров, ухудшается их качество. В конце 17 столетия шахские текстильные

мастерские упраздняются и ограничивается круг богатых заказчиков, что резко понизило спрос на дорогие ткани. Сами же ткачи в большинстве случаев были не в состоянии финансировать производство изделий высокого класса. С этого времени производство драгоценных шелков для рынка стало обеспечиваться только через систему государственных контрактов.

Значительное число иранских тканей в российских музеиных коллекциях относится именно к периоду расцвета этого искусства. Анализ коллекции Государственного музея Востока, включающей достаточно разнообразные образцы высокого качества, позволяет разделить текстильную продукцию Ирана на четкие группы, связанные с особенностями технологии ткачества.

При Сефевидах дорогие тканые изделия являлись знаком социального положения, играли важную эстетическую роль. Ткани являлись одновременно произведениями декоративного искусства и несли функциональную нагрузку. Материи отличались сложной структурой и богатством цветовой гаммы. Они украшались арабесковым узором растительного характера, эпиграфическим орнаментом, который нес в первую очередь смысловую нагрузку. Чисто геометрический орнамент практически не встречался, но использовался как элемент, организующий композицию в целом.

Тканый узор иранских тканей строился по законам арабески. А орнамент как тип художественной системы был в исламском искусстве главным выразителем основного организующего принципа единственности — *таухид*.

К середине 16 века на тканях появляются сюжетные композиции, что связано не только с общим развитием культурной традиции, но в первую очередь с влиянием миниатюрной живописи, которая к этому времени подверглась значительным изменениям. Появляется и начинает выделяться пейзаж, который не только является лейтмотивом всех изобразительных композиций, но и выступает как самостоятельная единица тканых рисунков. Следует особо подчеркнуть, что все изображаемое на тканях было тесно связано с комплексом традиционных понятий, где, как и в живопи-

си, художник использовал устоявшиеся мотивы и атрибуты. На тканях представлены как сюжеты из классической литературы, так и изображения отвлеченного характера, где каждая деталь дает ключ к дополнительной интерпретации.

Все, что находило изображение на тканях, имело глубокий и многоплановый смысл. И мы смогли убедиться в том, что существовали определенные приемы прочтения этого смысла на метафорическом уровне. Проведенное исследование позволяет сказать, что в сефевидском Иране существовала несомненная связь между концепциями суфийских орденов, мировоззрением ткацких цехов и их интерпретацией в художественных решениях тканых изделий.

Важно отметить, что дорогие ткани не только широко использовались в жизни высших слоев общества, но и находили применение в сакральном пространстве культовых зданий.

К сожалению, сведения о таком применении тканей разбросаны по разным публикациям, отрывочны и неполны. Но анализ доступного материала позволяет сделать ряд выводов, в частности, об изменении характера тканых композиций занавес и надгробных покрывал. Так, с 16 столетия цветовая гамма этих предметов становится более светлой, используются цветной шелк и золотые нити. В усыпальницах появляются ткани с надписями, содержащими помимо коранических цитат хвалебные стихи в адрес монархов, надписи благопожелательного характера и посвящения со стороны заказчика.

Специфика использования тканей в сакральном пространстве определяла и особенности их эстетико-философского наполнения. Так, изделия с вытканными датами позволяют подтвердить вывод о последовательности смены узора: сначала появляется растительный орнамент, затем изображения птиц и зверей и наконец сюжетные рисунки. Таким образом, очевидно, что происходившие в художественной культуре Ирана изменения не могли не повлиять и на тканые памятники, предназначавшиеся для культовых зданий. Эти изменения коснулись как содержания надписей, так и самого изобразительного пространства.

Если же композиционное решение рисунка ткани предполагало использование эпиграфического орнамента, то эту ра-

боту выполнял профессиональный каллиграф. В этом случае его имя включалось непосредственно в тканую композицию, что убедительно подтверждает тезис об исключительной роли каллиграфии в исламском искусстве.

Вместе с тем имена ткачей упоминались далеко не всегда. Лишь в ряде случаев имена известных мастеров присутствуют на ткани, повторяясь в каждом рапорте рисунка. Менее известные ткачи тоже помечали свои изделия, но такие метки, как и клейма мастерских, воспроизводились не в самом изобразительном пространстве ткани, а на узкой полоске, с которой начинали ткать полотно. Впоследствии при кройке костюма эти полоски утрачивались.

Основная линия развития сюжетных композиций на тканях сефевидского времени, тесно связанная с миниатюрой и характерная для особо дорогих шелков и бархатов, к началу 18 века практически сходит на нет, однако это вовсе не означает того, что такие изделия исчезают совсем. Известны сюжетные образцы, датируемые 18 веком, но их уже крайне мало.

Сефевидский художественный текстиль стал заметным явлением не только для самого Ирана. Его прекрасные шелка и бархаты были хорошо известны и ценимы далеко за пределами страны. Особого внимания заслуживает использование дорогих иранских шелков в России, где практически до 18 века шелкоткацкое производство не получило товарного значения. Здесь эти ткани ценились очень высоко, являясь одной из значительных статей импорта и нередко составляя около 70% общей стоимости ввозимых за год товаров.

Следует особо подчеркнуть то, что сефевидский художественный текстиль представляет интерес не только как явление собственно иранской культуры. Попадая в российскую культурную среду, дорогие шелка, практически используясь по-существу точно так же, обретали совсем иное смысловое звучание. Сложный метафорический пласт тканого пространства оказывался полностью скрытым. На первый план выступала функциональность этих изделий, высоко ценилась их декоративность: богатый колорит, изысканные орнаментальные построения, сложные композиции.

Широко используясь и удовлетворяя потребности двора и церкви, иранские ткани занимали одно из главных мест в общем декоративном облике царского двора 16-17 веков. Узоры ввозимых в Россию шелков и бархатов находили отражение и в тех произведениях текстиля, которые вырабатывались и в дворцовых мастерских, и в среде ремесленников, где главное место занимало шитье. Поскольку дорогие материи были мало доступны широким слоям общества, а желание их иметь было достаточно велико, это породило копирование восточных узоров в набойках на хлопчатобумажных тканях. Очевидно, что иранские шелка и бархаты оказали значительное влияние как на формирование художественного вкуса, так и на русскую культуру 16-17 веков в целом. Неудивительно, что они занимают видное место и в общемировой истории прикладного искусства.

**КАТАЛОГ КОЛЛЕКЦИИ
ИРАНСКИХ ТКАНЕЙ 16-17 ВЕКОВ
В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ ВОСТОКА**

№ 1

Фрагменты ткани с сюжетным рисунком

Иран. Третья четверть 16 в.

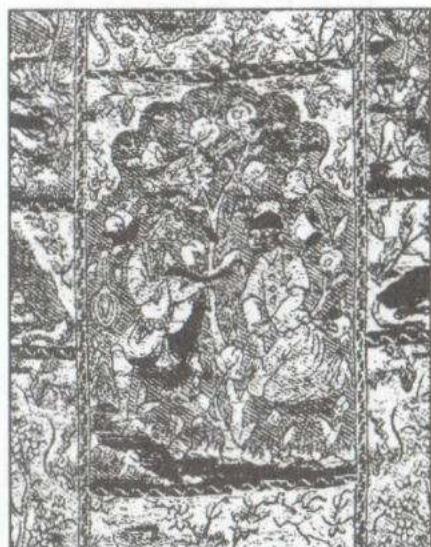
39×25,5 см

Инв. № 605 II

Поступили в 1919 г. из ГИМ.

История и сохранность: В ГИМ фрагменты были переданы из коллекции П.И.Щукина — № 19361 Щ (номер сохранился на экспонате).

Ткань прямоугольной формы соединена из двух фрагментов с нарушением рисунка. Утраты нитей, красители выцвели.



Технология: Переплетение *lampas*, основное *атласное* плетение 4:I¹ и дополнительное *саржевое* плетение 1z3.

Основы: 1 гл. — шелк (черный)² нити слабо z-крученые.
2 доп. — шелк (цвета соломы), нити слабо s-крученые.

Пропорции: 5 гл. основ на 1 доп. основу.

Шаг узора: 7 гл. основ.

Количество: 100 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (черный), нити слабо z-крученые.

2-6 доп. — шелк (светло-зеленый, ярко-желтый, розовый, светло-малиновый, темно-малиновый, синий, кремовый, оранжевый, коричневый). Цвета чередуются.

В каждом сбросе доп. *саржевого* плетения 5 утков.

Количество: 28-30 гл. утков/см.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 36×17 см.

Кромки: Кромочные нити не сохранились.

Описание: Рисунок выполнен в двух вертикальных повторяющихся полосах. В каждой полосе представлены две *са-*

¹ Указывается, на сколько нитей удалено одиночное перекрытие последующей нити от такого же перекрытия предыдущей нити одной и той же системы в пределах данного раппорта переплетения.

² Цвета шелка, измененные временем, в каталоге определены визуально.

довые сцены, чередующиеся с двумя небольшими сценами с мотивом звериного гона. Каждая сцена отделена от следующей узкой орнаментальной полосой. В первой полосе две сцены. 1 — девушка подносит юноше чашу с напитком, облокотившемуся на ветку цветущего дерева. 2 — девушка играет на струнном инструменте, ее слушает юноша, сидящий около цветущего дерева. У его ног пруд с рыбками. Во второй полосе 3 и 4 сцены. 3 — девушка и юноша сидят у ручья, девушка держит в руках раскрытую книгу. 4 — один персонаж помешивает в кotle, подвешенном над костром, другой держит посуду. Сохранилась только верхняя часть этой композиции¹. В каждой из четырех сцен изображено цветущее дерево, а в 3-й сцене — дерево с плодами граната. На каждом из деревьев сидит птица Симург. Все миниатюрные сюжеты завершаются фестончатой аркой. В композицию включены дальневосточные мотивы (мотив чи, мотив жемчужины, птицы). Размеры миниатюрного сюжета 12,6×8,4 см, сцены со звериными мотивами: 4×8,4 см. Деление изобразительного пространства ткани на отдельные замкнутые сцены является одной из характерных композиционных схем изделий 16в².

В ткани сочетаются два типа переплетений — основное *атласное* и дополнительное *саржевое*, имеющие свои основы и утки. Основное плетение полотна выполнено черным шелком и просматривается в разграничительных полосах между миниатюрными сценами, а также выступает в роли контуров элементов узора. Для создания рисунка используются цветные уточные нити дополнительного плетения. Многие тона чередуются друг с другом, меняясь в каждом повторе рисунка. Плотность изделия высокая.

Публикации: [37, ил. 83-84; 61, ил. 20; 65, с. 128, ил. 70; 70, кат. № 9; 103, № 2360].

Аналогии: Государственный Эрмитаж, С-Петербург — № VT-1010 [8, № 204 б; 47, с. 39-42]; Victoria and Albert Museum,

¹ Полностью сюжет воспроизведен на аналогичных тканях (например, коллекция ГЭ — № VT-1010).

² Известны ткани с аналогичными композициями в коллекциях: The Textile Museum, Washington [203, № 25], The National Museum, Tehran [187, ил. 1013 А].

London — № 718-1899 [187, ил. 1026]; Museum für Kunsthandwerk, Dresden — №№ 28232, 28233 [160, №№ 14-15; ил. 38-39].

№ 2

Фрагмент ткани с сюжетным рисунком

Иран. Вторая половина 16 в.

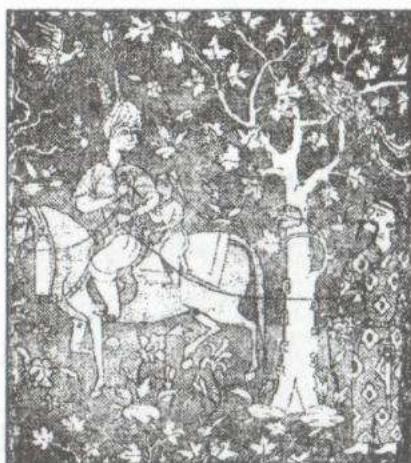
Размеры: 120,5×34 см

Инв. № 606 II

Поступил в 1919 г. из ГИМ.

История и сохранность: В ГИМ фрагмент был передан в 1905 г. из коллекции П.И.Щукина — № 19378 Щ (номер сохранился на экспонате).

Ткань была куплена П.И.Щукиным в 1887 г. в Константинополе (Стамбуле) у антиквара Келикьяна [86, с. 35-36]. Фрагмент прямоугольной формы (верхний край срезан углом). Предположительно фрагмент являлся правой полой кафана [70, с. 5]. Изделие реставрировано в 1977 году С.В.Волковой: ткань промыта, укреплены нити ткачества и их разрывы. Утраты нитей, красители выцвели, значительные утраты металлической нити.



Технология: Переплетение *lampas*, основное плетение *атласное* 4:1 и дополнительное плетение *саржевое* 1s3.

Основы: 1 гл. — шелк (красно-малиновый), нити s-крученые.

2 доп. — шелк (цвета соломы), нити слабо s-крученые.

Пропорции: 4 гл. основы на 1 доп. основу.

Шаг узора: 7 гл. основ.

Количество: 126 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (цвета соломы), нити слабо z-крученые.

2-5 доп. — шелк (черный, светло-зеленый, голубой, синий, светло-желтый, оранжевый и кремовый), нити почти не крученые, 4 утка в каждом сбросе доп. *саржевого* плетения.

1-2 *парчевые* нити — метал. полоска (потемнела), плотно z-пряденая на светло-желтую шелковую нить, со-

проводаемая желтой шелковой нитью; метал. полоска (потемнела) плотно з-пряденая на шелковую кремовую нить, сопровождаемая белой шелковой нитью.

Шаг узора — утки в двух последовательных сбросах доп. *саржевого плетения*.

Количество — 31 гл. утков/см.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта: h-74 см, ширину по данному фрагменту установить нельзя.

Кромки: Кромочные нити не сохранились.

Описание: Рисунок сюжетный, повторяющийся по вертикали. В каждом повторе меняется не только направление, но и колорит рисунка. Изображен всадник на оседланном коне, в богатых одеждах, сефевидском тюрбане. За его спиной женская фигура (меньше по размеру). Всадник ведет на веревке пленного со связанными сзади руками. Пленный с непокрытой головой, длинными опущенными вниз усами. Он одет в узорный халат, у пояса кинжал. Между всадником и пленником изображен платан с раскидистыми ветвями. Каждый лист кроны прорисован отдельно. На дереве сидит птица Симург, рядом изображен летящий петушок. По фону ткани свободно разбросаны мелкие цветочные кустики. Тема пленения — одна из часто встречающихся [94, с. 2075-2076, 2083-2087; 187, ил. 1008, 1012, 1014 В, 1027, 1030].

Рисунок выткан утками дополнительного *саржевого плетения*. Для контуров узора выбран уток черного тона. Рисунок отличается тонким цветовым решением. В каждом элементе узора использовано по несколько цветов — например, лист платана выткан в три цвета (не считая контурного утка), меняющихся в каждом повторе рисунка.

Кроме дополнительных уток для выделения определенных элементов использованы *парчевые нити*. В.Клейн написал небольшую статью об этой ткани [150], в частности, отметив используемые красители — кошениль, индиго и др. Вместе с тем сама структура ткани описана им не так, как это принято в современных исследованиях.

Публикации: [8, ил. 203, с. 145; 37, ил. 81, с. 91; 59, с. 19; 66, ил. 69; с. 129; 70, кат. № 10; 86, табл. ХХV, с. 35-36; 103, № 2355; 187, ил. 1014 А].

Аналогии: Государственный исторический музей, Москва [Восточные и европейские ткани в собрании ГИМ. — М, б/г, Иран, № 2]; Музей западного и восточного искусства, Киев — инв. № 633 [38, № 504, табл. XXI]; Metropolitan Museum of Art, New York [138, с. 158, ил. 91]; Musée Historique des Tissus, Lyon [94, с. 2085]; Musée des Arts Décoratifs, Paris [L'art et décoration, 1907, № 1].

№ 3

Фрагмент ткани с растительным рисунком

Иран. Первая половина 17 в.

Размеры: 110×75 см

Инв. № 615 II

Поступил в 1919 г. из ГИМ.

История и сохранность: В ГИМ фрагмент был передан в 1905 г. из коллекции П.И.Щукина — № 19367 Щ (номер сохранился на экспонате).

Ткань куплена коллекционером на Нижегородской ярмарке, куда привезена из Тобольска [86, с. 38]. Фрагмент прямоугольной формы. В 1983 г. изделие было реставрировано реставратором С.В.Волковой: прошито, укреплены нити ткачества. Утраты нитей, значительные утраты металлической нити, красители выцвели.



Технология: Бархат разрезной, *voided*, основное атласное плетение 4:1.

Основы: 1 гл. — шелк (бежевый), нити слабо z-крученые. 2-5 доп., образующие ворс и проходящие через всю ткань — шелк (красно-малиновый, голубой, светло-желтый, фисташковый), нити слабо s-крученые.

6-8 доп., образующие ворс и вводящиеся на отдельные участки, — шелк (светло-розовый, кремовый, желтый), нити слабо s-крученые.

Пропорции — 6 гл. основ на 1 ворс. основу.

Количество ворс. петель/см — 12 по вертикали; 11 по горизонтали.

Утки: 1 гл. — шелк (бежевый), нити слабо s-крученые. 2 доп. связующий — шелк (светло-желтый), нити слабо z-крученые.

3 доп. *лицевой* (на отдельных участках) — метал. плоская полоска (потемнела).

Переплетается в *саржевом* плетении 1s4.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 30,6×24,5 см.

Кромки: Кромочные нити сохранились с двух сторон — 1,3 см, шелк (синий, в центре белый — 0,2 см), плетение *атласное*. Ширина ткани от кромки до кромки — 73 см.

Описание: Композиция из повторяющихся элементов. Выполнена своеобразная сетка из фигурных медальонов. Контуры сетки утолщенные, из сплетающихся растительных побегов, внутри разработаны цветами и листьями. В местах соединения ячеек сетки вытканы крупные 8-лепестковые розетки. Рисунок, заполняющий ячейки сетки, чередуется в двух рядах. В одном ряду вытканы кусты цветущих нарциссов с листьями и бутонами на изогнутых s-образных побегах. В другом — изображены кусты с крупным цветком на прямом стебле в окружении побегов с листьями. Композиция с повторяющимися элементами тяготеет к симметрии. Использованы характерные для сефевидского времени детали — s-образный изгиб побегов, загнутые кончики листьев, извилины контуров сетки, ростки над цветочными розетками, меняющие направление цветочные кусты, что оживляет композицию. Представленные «в движении» мотивы чередуются с более статичными — крупными розетками сетки, кустами с крупным цветком. Такие элементы встречаются на многих тканях [101, № 72; 160, №№ 8, 41; 187, ил. 1019, 1022 В].

Фон ткани красно-малинового тона как и тонкие внутренние контуры некоторых элементов рисунка. В узоре использованы тона дополнительных основ. Цвета основ, вводящиеся на отдельные участки, чередуются, обогащают цветовую гамму. Кремовый оттенок основы, чередуясь с желтым тоном, просматривается в контурах цветочных розеток сетки. Желтый цвет основы используется для листьев, светло-розовый — для центрального крупного цветка и для нижней части куста и т.д. Фон и узор, кроме цветочных розеток сетки, выполнен в технике *бархата*. На изнанке нити основ плотно переплетаются с утком, вве-

денным для укрепления ткани. Розетки сетки обогащены лицевым металлическим утком, который покрывает лицо ткани, не проходя внутрь полотна.

Публикации: [70, № 16; 86, табл. XXIX, I, с. 38].

Аналогии: Близкие аналогии мотивов в Государственном Эрмитаже, Санкт-Петербург [Иранские ткани XVI-XVIII веков: коллекции Эрмитажа. Вып. 26 (набор открыток). — Л., 1975]; Gulbenkian collection [127, № 23]; Kunstgewerbemuseum, Berlin — 1978,273 [160, № 8]; Textile Museum, Washington — 3.55 [203, с.166-167, № 15].

№ 4

Фрагменты ткани с растительным рисунком

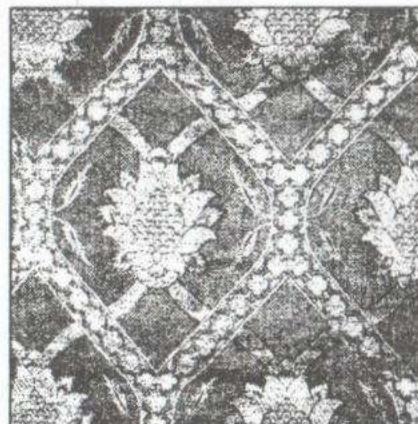
Иран. Первая половина 17 в.

Размеры: 96×71 см (А); 91×85 см (Б)

Инв. № 1298 II А, Б

Поступили в 1934 г. из ГИМ.

История и сохранность: В ГИМ фрагменты были переданы из коллекции П.И.Щукина — № 20701 Щ (номер сохранился на экспонате). В музей поступили два фрагмента: А — прямоугольной формы; Б — полукруглой формы, сшит по центру из двух частей. Металлическая нить почти вся утрачена, красители выцвели.



Технология: Усиленное атласное плетение 4:1, с парчовыми нитями.

Основы: 1 гл. — шелк (красно-малиновый), нити слабо s-крученые. Количество — 80 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (цвета соломы), нити слабо кручены. 2-3 доп. — шелк (желтый, зеленый), нити почти не кручены.

1-2 парчовые нити — золотистая метал. полоска, плотно z-пряденая на шелковую белую нить.

Пропорции: 1 уток на 1 парчовую нить.

Количество: 14 гл. уток/см.

Раппорт: Композиция открытая. Размеры технического раппорта: 31×16,2 см.

Кромки: Кромочные нити сохранились с двух сторон — одна утолщенная нить основы, светлая, идет по краю, скрыта нитями утков. Ширина ткани от кромки до кромки — 71,5 см.

Описание: Композиция из повторяющихся элементов. Выполнена двойная сетка из ромбов. Контуры крупных ромбов образованы цепочкой четырехчастных медальонов. В центре ромба изображен крупный цветок граната, окруженный тонкими остроконечными листьями. Цветы акцентируют углы второй, внутренней сетки. Близкие аналогии см. [187; ил. 1006].

Рисунок крупный. На первый взгляд, близок турецким тканям, где часто встречается цветок граната. Но в данной ткани стилизованные цветы граната (выполнены фронтально) имеют тонкую цветовую и орнаментальную разработку лепестков и центра цветка, что свойственно иранским тканям (см., например, [187; ил. 1007 В, 1054 В, 1086]). В иранском искусстве цветок, даже существенно стилизованный, не перестает быть цветком, имеющим лепестки, тычинки и т.д. Он не превращается, как в турецких тканях, в отвлеченную форму, только контурами напоминающую цветок. Кроме того, в тканях Турции более характерным является не стилизация естественного цветка, а декоративная разработка формы мелким рисунком в виде цветов, листьев и др. элементов.

Фон образован *атласным* плетением главной основы и главного утка. Нити основы полностью скрывают нити утка. Рисунок выполнен дополнительными утками и *парчовыми* нитями. Дополнительные утки используются все вместе и плотно переплетаются с главной основой. Они выходят на лицо в участках узора, переплетаясь с главной основой в *саржевом* плетении. Контуры элементов рисунка вытканы зеленым шелком, им же выделены тонкие листья. Желтым шелком образована сетка, контуры тонких листьев, некоторые элементы цветка граната. *Парчовые* нити вводятся для разработки цветка граната (золотная нить) и четырехчастных медальонов (серебряная нить). На изнанке *парчовые* нити образуют короткие *пробросы* нити при переходе от одного элемента к другому, при повороте проходят через соседние нити, образуя петлю. После заверше-

ния элементов отрезаются. Характерный образец ткани се- февидского времени: имеет плотную структуру (все основы и утки используются одновременно), тонкие, хорошей выработки нити, сложную цветовую гамму.

Публикации: [70, № 14].

Аналогии: Близкие аналогии композиции — Kunstgewerbemuseum, Berlin — 95,1028 и 1978,141 [160, №№ 1, 13]; близкие аналогии пальметты-граната — Boston Museum of Fine Arts [187, ил. 1077 В]; Kunstgewerbemuseum, Berlin — 1978, 319 [160, № 20]; Victoria and Albert Museum, London [187, ил. 1047].

№ 5

**Фрагмент ткани с растительным рисунком
и изображением птиц**

Иран. Первая половина 17 в.

Размеры: 44,5×32,5 см

Инв. № 1559 II

Поступили в 1924 г. из ГИМ.

История и сохранность: Фрагмент был передан в ГИМ в 1905 г. из коллекции П.И.Щукина, который приобрел ткань из собрания Г.Д.Филимонова [86, с. 5].

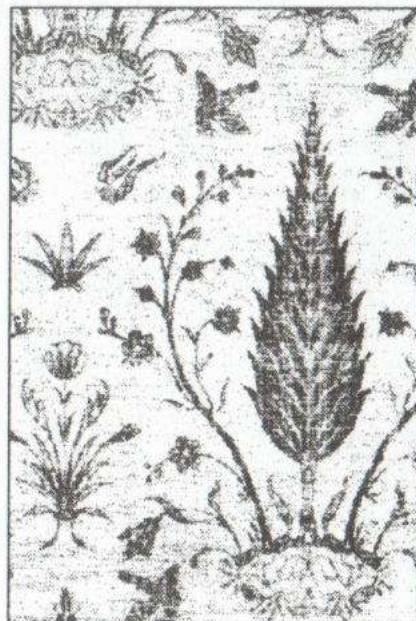
Ткань прямоугольной формы. В 1994 году реставрирована Т.И.Бурлуцкой: промыта, укреплены нити ткачества. Значительные утраты металлической нити, красители выцвели.

Технология: *Бархат* разрезной, *voided*, основное *атласное* плетение 4:1, метал. нить в *саржевом* плетении.

Основы: 1 гл. — шелк (кремовый), нити слабо s-крученые.

2-3 доп. для ворса (проходят через всю ткань) — шелк (синий, темно-зеленый, светло-зеленый), нити почти не кручены.

4-6 доп. для ворса (проходят полосами, чередуясь) — шелк (ярко-желтый, кремовый, оранжевый), нити почти не кручены.



Пропорции: 5 гл. основ на 1 ворс. основу.

Количество ворс. петель/см: 10-11 по вертикали, 11 по горизонтали.

Утки: 1-2 гл. — хлопок (цвета соломы), нити толстые, почти не кручены.

З доп. (проходит по лицу) — метал. полоска золотистого цвета, плоская.

Раппорт: Композиция открытая. Размеры технического раппорта в данном фрагменте установить нельзя (предположительно: h-69 см).

Кромки: Кромочные нити не сохранились.

Описание: Рисунок из повторяющихся элементов расположен в вертикальных рядах. Изображены кипарисы с проросшими корнями, окруженные цветущими ветками. Вверху пара птиц. Кипарисы чередуются с цветущими маками, побегами и мотивом *чи*. Сочетание кипариса с одним или двумя цветущими деревцами очень характерно для изобразительного искусства сефевидского Ирана. Композиция из повторяющихся кипарисов встречается на тканях (см., например, № 8, 11 данного каталога), а также в ковровом искусстве Ирана 16-17 вв. [101, с.103, № 68; 162, № 334].

Фон ткани сплошь заткан золотной плащеной нитью, которая проходит от кромки до кромки. Анализ металлической нити аналогичной ткани из коллекции Келикяна показал большое содержание меди, отчего нить довольно жесткая, а потому и хорошо сохранилась [167, с. 9, 40]. Очевидно, металлическая нить музейной ткани аналогична по составу. Рисунок выполнен дополнительными основами в технике *бархата*. Сине-зеленые оттенки использованы для контуров побегов, стеблей, кипарисов, листьев. Следует отметить, что зеленая нить окрашена в два тона светло- и темно-зеленый. Основной рисунок разработан кремовым, оранжевым, ярко-желтым цветами. 17-ым столетием датируется большое количество бархатных «ковриков» с тканой каймой, в базовом плетении которых использован хлопчатобумажный толстый уток [167, с. 41-42]. Фрагмент данной ткани относится именно к такого рода изделиям.



1. Фрагмент ткани. Иран. 3-я четв. 16 в.
Шелк, плетение лампас. 39×25,5 см



2. Фрагмент ткани. Иран. 2-я пол. 16 в.
Шелк, плетение лампас. 120,5×34 см



3. Фрагмент ткани. Иран. 1-я пол. 17 в.
Шелк, плетение — бархат разрезной
с участками без ворса. 110×75 см



4. Фрагменты ткани. Иран. 1-я пол. 17 в.
Шелк, усиленное атласное плетение с парчовыми нитями.
а) 96×71, б) 91×85 см



5. Фрагмент ткани. Иран. 1-я пол. 17 в.
Шелк, хлопок, плетение — бархат разрезной с участками без
ворса. 44,5×32,5 см



6. Фрагменты ткани. Иран. 1-я пол. 17 в.
Шелк, плетение — бархат разрезной
с участками без ворса. 151×120 см



7. Фрагменты ткани. Иран. 1-я пол. 17 в.
Шелк, усиленное атласное плетение. 151×120 см



8. Фрагмент ткани. Иран. 1-я пол. 17 в.
Шелк, усиленное атласное плетение
с парчовыми нитями. 52×27,5 см



9. Фрагмент ткани. Иран. 17 в.
Шелк, хлопок, плетение — бархат разрезной. 35×58 см



10. Конец пояса. Иран. 17 в.
Шелк, усиленное полотняное плетение. 36×62,5 см



11. Фрагменты ткани. Иран. 17 в.
Шелк, усиленное атласное плетение с парчовыми нитями.
а) 116×70, б) 76×71 см



12. Фрагменты ткани. Иран. 17 в.
Шелк, усиленное саржевое плетение с парчовыми нитями.
дм. 163, дл. 93,5 см



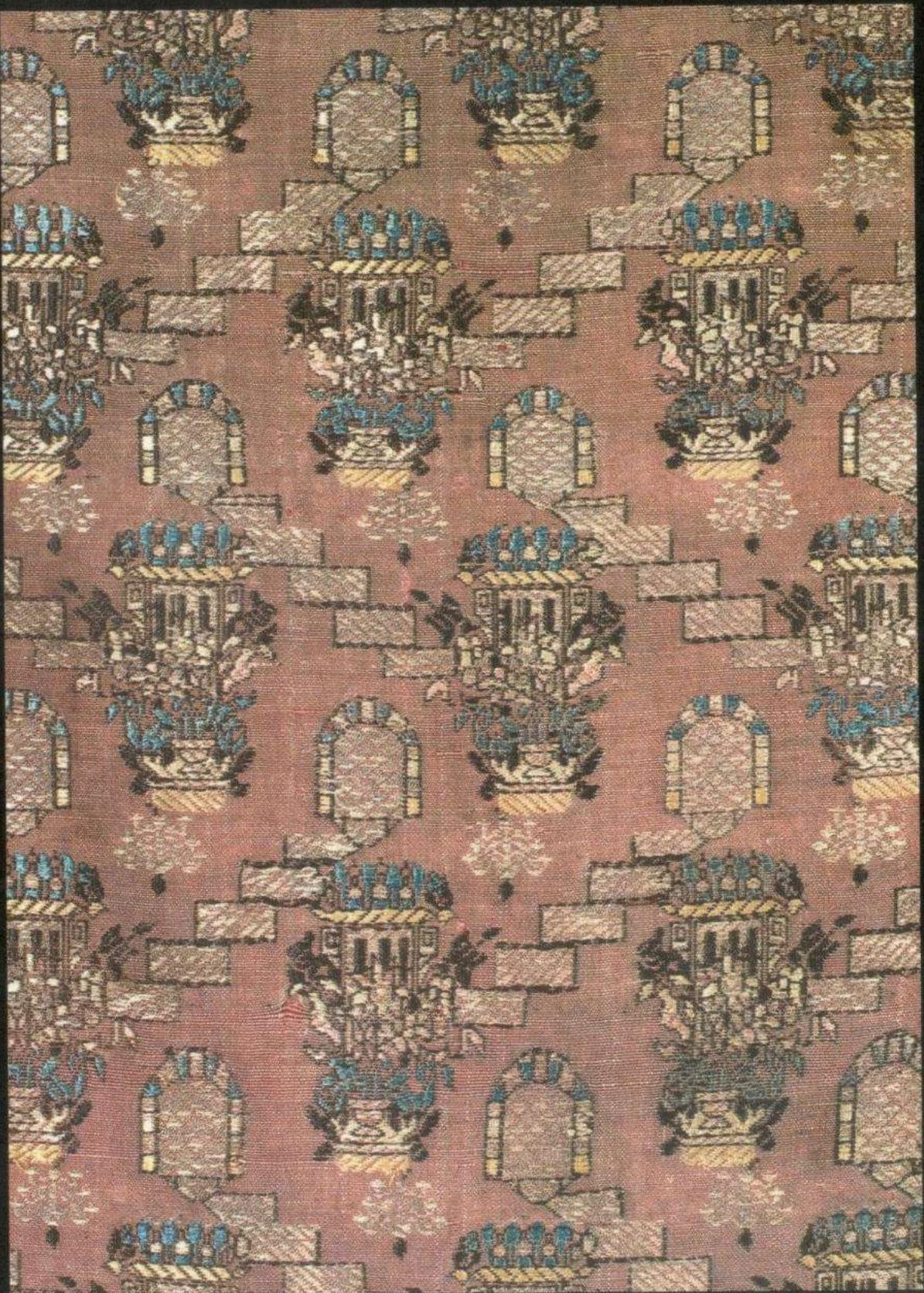
13. Фрагменты ткани. Иран. 17 в.
Шелк, усиленное саржевое плетение с парчовыми нитями.
а) $89,5 \times 60$, б) $61,5 \times 94,5$ см



14. Фрагменты ткани. Иран. 17 в.
Шелк, хлопок, плетение — бархат разрезной. 66×27,5 см



15. Фрагмент ткани. Иран. 17 в.
Шелк, усиленное атласное плетение
с парчовыми нитями. 65×17,2 см



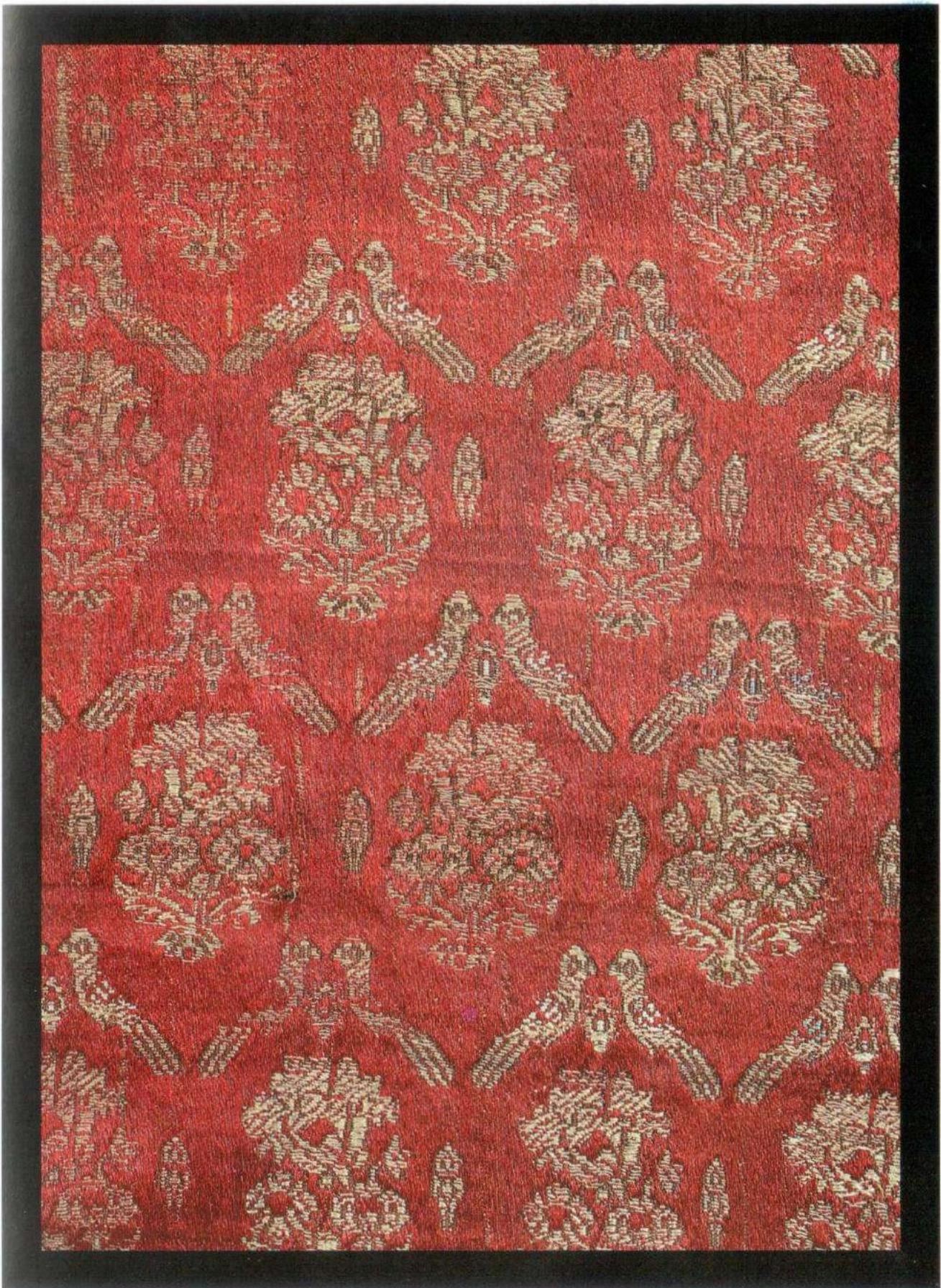
16. Фрагменты ткани. Иран. 17 в.
Шелк, простое полотняное плетение
с парчовыми нитями. 92×34 см



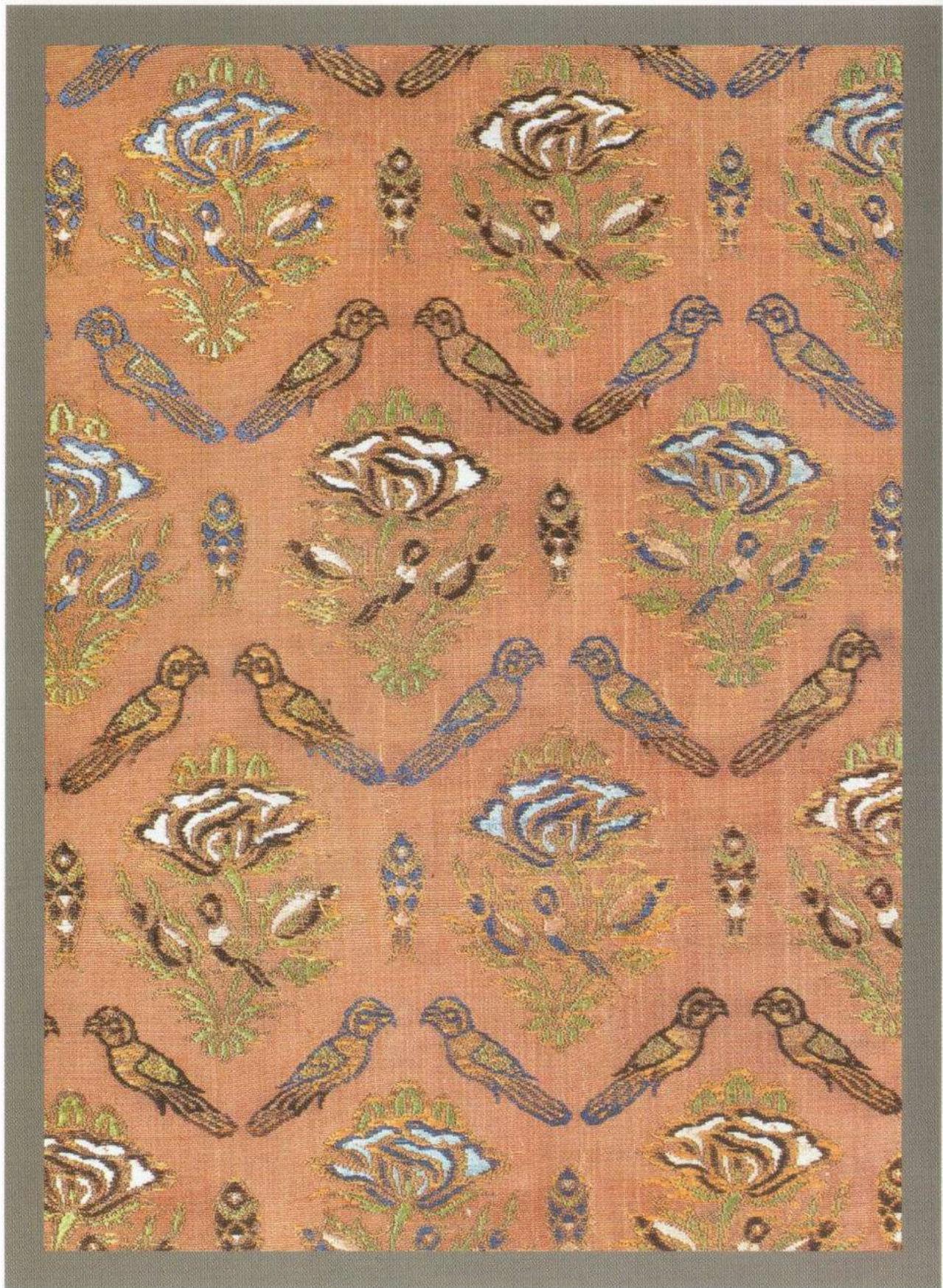
17. Фрагменты ткани. Иран. Кон. 17 — нач. 18 в.
Шелк, усиленное атласное плетение. 144×90 см



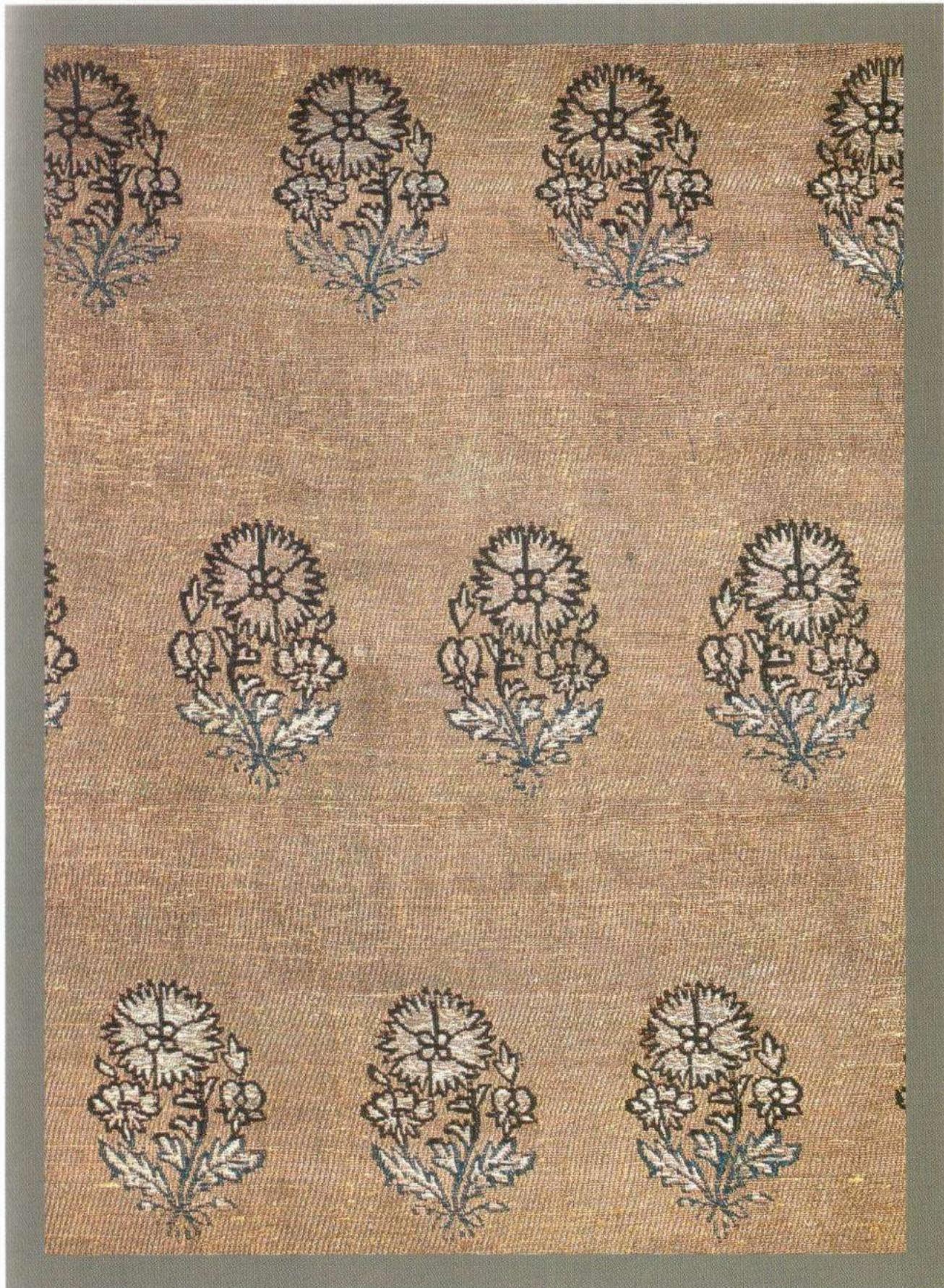
18. Фрагменты ткани. Иран. Кон. 17 — нач. 18 в.
Шелк, усиленное атласное плетение,
с парчовыми нитями. 232×171 см



19. Фрагменты ткани. Иран. Кон. 17 — нач. 18 в.
Шелк, усиленное атласное плетение, с парчовыми нитями.
а) 73×71, б) 72×47 см



20. Фрагменты ткани. Иран. Кон. 17 — нач. 18 в.
Шелк, простое полотняное плетение
с парчовыми нитями. 35×34,5 см



21. Фрагмент ткани. Иран. Кон. 17 — нач. 18 в.
Шелк, усиленное саржевое плетение с парчовыми нитями.
а) 183×79, б) 184×66 см



22. Фрагмент ткани. Иран. 18 в.
Шелк, усиленное атласное плетение
с парчовыми нитями. 134×126 см



23. Фрагменты ткани. 18 в.
Шелк, усиленное атласное плетение
с парчовыми нитями. 180×139 см



24. Фрагменты ткани. 18 в.
Шелк, усиленное атласное плетение. 20×19,5 см



25. Виночерпий. Миниатюра. Иран. 17 в.
Бумага, водяные краски, золото. 23×12 см



26. Влюбленные. Миниатюра. Иран. 17 в.
Бумага, водяные краски, золото. 33×22 см



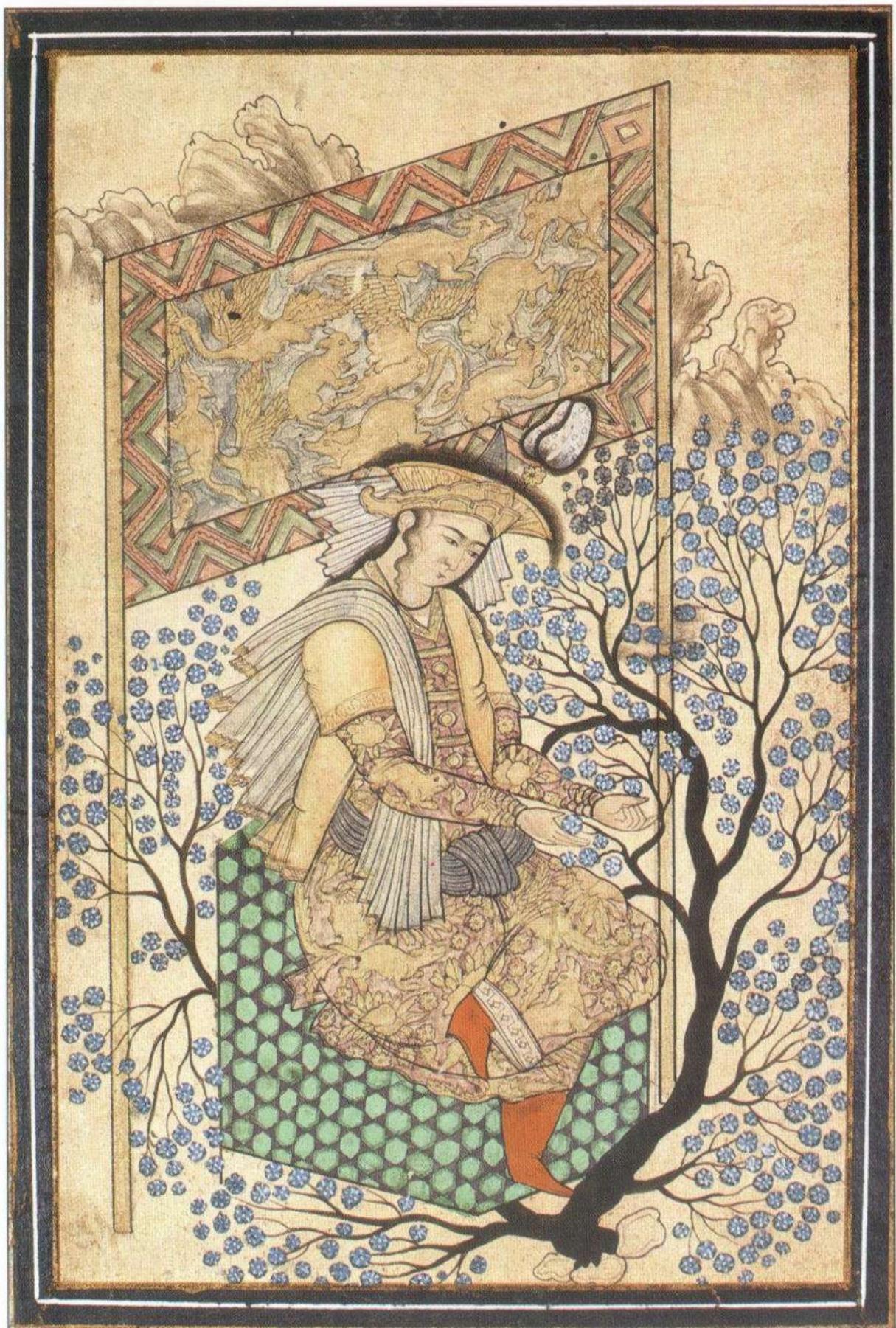
27. Портрет сановника. Миниатюра. Иран. 17 в.
Бумага, водяные краски, золото. 17×9,5 см



28. Всадник с соколом. Миниатюра. Иран. 17 в.
Бумага, водяные краски, золото. 13,5×11 см



29. Музыкант. Миниатюра. Иран. 17 в.
Бумага, тушь, водяные краски. 22×13 см



30. Девушка перед цветущим деревом.
Миниатюра. Иран. Кон. 17 — 18 в.
Бумага, водяные краски, тушь, золото. 20×14 см



31. Юноша в саду. Миниатюра. Иран. Кон. 17 — 18 в.
Бумага, водяные краски, тушь, золото. 20×14 см



32. Мужчина в пышной чалме. Миниатюра. Иран. 17 в.
Бумага, водяные краски, золото. 15,5×12 см

Публикации: [37, ил. 82, с. 198; 59, с. 20, ил. 9; 70, № 17; 86, табл. XXVIII 1].

Аналогии: Государственные музеи Московского Кремля — № 24905 охр. [41, с. 216, № 3723, табл. № 101, № 3743 (4)]; Collection D.Kelekian [94, с. 2106]; Государственный исторический музей, Москва — № А-107 (21352 Ш).

№№ 6, 7

Фрагменты разных тканей с растительным узором

Иран. Первая половина 17 в.

Размеры: 151×120 см

Инв. № 1558 II

Поступили в 1924 г. из ГИМ.

История и сохранность: Изделие прямоугольной формы — завеса или покрывало — составлено из 45 фрагментов разных тканей с нарушением рисунка. Центральная часть (кат. № 6) из 20 фрагментов обшита каймой (инв. № 7) из 25 фрагментов.

Завеса была передана в ГИМ из коллекции П.И.Шукина, который приобрел ее в Москве [86, с. 38]. В 1983 г. завеса реставрирована И.В.Михайловой: ткань промыта, мелкие утраты укреплены тонированным газом, укреплены нити ткачества. Утраты металлической нити, красители выцвели.



№ 6 — центральная часть

Технология: Бархат разрезной, *voided*, основное атласное плетение 4:1, металлическая нить в саржевом плетении 1z3.

Основы: 1 гл. — шелк (цвета соломы), нити слабо z-крученые.

2-3 доп. для ворса — шелк (ярко-зеленый, желтый). Нити слабо z-крученые.

4-10 доп. для ворса на отдельных участках — шелк (кремовый, голубой, розовый, оранжевый, ярко-желтый, ярко-розовый и светло-бежевый). Нити слабо z-крученые.

Количество ворс. петель/см: 16 по вертикали, 14-15 по горизонтали.

Пропорции: 6 гл. основ на 1 ворс. основу.

Утки: 1 гл. — шелк (оранжевый или желтый), нити двойные, почти не кручены.

2 доп. — шелк (оранжевый или ярко-желтый), нити двойные, почти не кручены, проходит по изнанке.

3 доп. *лицевой* — метал. полоска (потемнела), плотно з-пряденая на шелковую желтую нить.

Раппорт: Композиция открытая. Размеры технического раппорта — 66×11,5 см.

Кромки: Кромочные нити не сохранились.

Описание: Композиция из повторяющихся элементов. Изображены высокие растения (маки) с цветами, листьями и бутонами на слегка изогнутых стеблях. Маки чередуются с мелкими кустиками. Рисунок размещается рядами. В каждом ряду направление элементов узора меняется. Крупный куст, с фронтально расположенной розеткой, асимметричен. Монотонность повторяющегося узора разряжается изображением цветов в разных ракурсах, а кончиков листьев — загнутыми. Растения вытканы с характерной контурной разработкой элементов. Иранские бархаты 17 века отличаются от изделий 16 века большим раппортом композиции [167, с. 41].

Фон ткани заткан *лицевым* металлическим утком (в *саржевом* плетении 1s4). На блестящем фоне выделяется рисунок, выполненный *бархатным* ворсом. Металлической нитью вытканы мелкие детали рисунка — прожилки листьев, серединки цветочных розеток. Шелком желтого и зеленого тона вытканы контуры всех элементов рисунка, прожилки цветов и листьев. Для цветовой разработки рисунка вводятся дополнительные основы (4-10) на отдельных участках, которые после завершения элементов рисунка отрезаются на изнанке.

Для сефевидских тканей характерна не только тонкая цветовая разработка рисунка, но и чередование цветов при повторе рисунка как в соседних рядах, так и внутри каждого ряда. Например, если часть лепестков цветка розового оттенка, а другая — желтого, то при повторе рисунка тона меняются.

№ 7 — кайма

Технология: Усиленное *атласное* плетение 4:1.

Основы: 1 гл. — шелк (зелено-синий), нити слабо с-крученые, двойные. Количество: 75 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (желтый и оранжевый чередуются). Нити почти не кручены.

2-4 доп. — шелк (голубой, белый, розовый), нити почти не кручены, проходят полосами, чередуясь.

Количество — 29 утков/см.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 9,6×5,7 см.

Кромки: Сохранились кромочные нити — 0,2 см, нити белые в *атласном* плетении. По краю проходит одна утолщенная нить основы, полностью скрытая нитями уток.

Описание: Рисунок из повторяющихся форм расположен в двух рядах. Вытканы побеги с нарциссами, чередующиеся с мотивом *чи*, в другом ряду — побеги с разными цветами на одном стебле, завершающимся пальметтой. Узор характерный (например, см. [187, ил. 1064 А, В]).

Фон образован *атласным* плетением главной основы и главного утка. Рисунок выткан дополнительными утками. Утки используются вместе, плотно переплетаясь с главной основой в *саржевом* плетении. На лицо выходят в участках узора.

Публикации: [37, ил. 85, с. 198; 70, № 22; 86, с. 38, табл. XXIX 2; 103, № 2400; 156, № 2].

Аналогии: № 6 — близкие аналогии: Государственный исторический музей, Москва [Восточные и европейские ткани в собрании ГИМ. — М, б/г, Иран, № 7]; State archives on loan to the Museum of Decorative Art, Copenhagen [101, № 86]; Victoria and Albert Museum, London [187, ил. 1064 В]; The Textile Museum, Washington — 3.311 [203, № 24].

№ 7 — близкие аналогии: Государственный исторический музей, Москва [Восточные и европейские ткани в собрании ГИМ. — М, б/г, Иран, с. 3 (обложка)]; Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург [Иранские ткани XVI-XVIII веков: коллекции Эрмитажа. Вып. 26 (набор открыток). — Л., 1975]; Collection Ackerman-Pope, London [187, ил. 1079 В].

№ 8

Фрагмент ткани с растительным рисунком
и изображением птиц

Иран. Первая половина 17 в.

Размеры: 52×27,5 см

Инв. № 1701 II

Поступил в 1939 г. из частного собрания Л.В.Пуцилло.

История и сохранность: Фрагмент ткани 5-угольной формы. В 1980 году ткань реставрирована И.В.Михайловой: промыта, укреплены нити ткачества. Металлическая нить почти утрачена, красители выцвели.



Технология: Усиленное атласное плетение 4:1, с парчовой нитью.

Основы: 1 гл. — шелк (красно-малиновый), нити слабо z-крученые. Количество — 90 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (желтый), нити почти не кручены.

2-3 доп. — шелк (зеленый, кремовый), нити почти не кручены. Количество — 29 утков/см.

1-2 парчовые нити — метал. полоски (потемнели), плотно z-пряденные на шелковую желтую и белую нити.

Пропорции: 1 гл. уток на 1 парчовую нить.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 25,4×14,7 см.

Кромки: Кромочные нити отрезаны.

Описание: Композиция из повторяющихся элементов, расположенных рядами со сдвигом. Изображен кипарис, вырастающий из земли. По сторонам кипариса вытканы ветви цветущего дерева, побеги с цветами ириса, а также другими цветами и листьями. На ветках сидят два павлина с длинными хвостами, обращенные друг к другу. Между хвостами павлинов изображена бабочка. Композиция и рисунок характерны для сефевидских тканей 17 века (см. №№ 5 и 11 данного каталога). Композиция симметричная, построена по принципу зеркального отражения (см., например, [187, ил. 1029]). Загнутые кончики листьев, витые цветочные побеги делают рисунок более динамичным.

Узор выткан по атласному фону дополнительными утками и парчовыми нитями. Нити уток плотно переплетаются с главной основой в саржевом плетении, на лицо выходят по рисунку. Уток кремового цвета использован для зубчатых контуров кипарисов, побегов, цветов и отдельных листьев, для силуэтов птиц. Уток зеленого тона проходит полосами, используется для разработки хвостов и головок птиц, для контуров лепестков цветов, внутренней разработки части листьев, крыльев бабочки. Парчовые нити введены в полотно для разработки средней части кипариса, для некоторых цветов (в т.ч. ирисов), использованы в оперении павлинов. На изнанке парчовые нити используются очень экономно, почти не имеют пробросов. При повороте нить проходит через соседние, образуя петлю, после завершения элемента отрезается. Этот фрагмент включает сравнительно небольшое число тонов, но используются они довольно разнообразно. Оттенки вводятся на небольшие участки; в цветах, листьях, побегах одновременно используются три тона. Рисунок тонкий с изящными контурами. Ткань плотная, хорошей выделки. Характерный образец сефевидского ткачества 1-й половины 17 в.

Публикации: [37, ил. 86; 70, № 23].

Аналогии: Государственный Эрмитаж, С-Петербург — № ВТ-1202 [51, с. 10-11, ил. 5], так же см. №№ 5 и 10 данного каталога.

№ 9

Фрагмент ткани с растительным рисунком и картушами

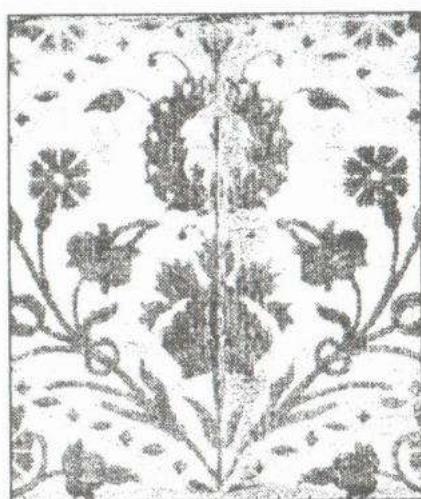
Иран. 17 в.

Размеры: 35×58 см

Инв. № 359 дф

Поступил в 1940 г. из ГИМ.

История и сохранность: Фрагмент передан в ГИМ в 1905 г. из коллекции П.И.Щукина — № 22023 Щ (№ сохранился на экспонате). Ткань была приобретена П.И.Щукиным в Москве у М.И.Тюлина [86, с. 36]. Фрагмент прямоугольной формы. Ткань



загрязнена, выпады и утраты нитей, пятна, металлическая нить почти вся утрачена, красители выцвели.

Технология: *Бархат разрезной, voided*, основное *атласное плетение 4:1*, с металлической нитью.

Основы: 1 гл. — шелк (кремовый), нити тонкие, слабо s-крученые.

2-4 доп., образующие ворс, — шелк (черный, розовый, оранжевый), нити слабо s-крученые.

5-7 доп., образующие ворс, проходят полосами — шелк (светло-зеленый, голубой, ярко-желтый), нити слабо s-крученые.

Пропорции: 5 гл. основ на 1 ворс. основу.

Количество ворс. петель/см: 12-13 по вертикали, 12-13 по горизонтали.

Утки: 1 гл. — хлопок (кремовый), нити толстые, слабо s-крученые.

2 доп., *связующий*, удерживает нити основ на изнанке — шелк (кремовый), нити двойные, почти не крученые.

3 доп., *лицевой* — метал. тонкая полоска (потемнела) плоская.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта: h — по данному фрагменту установить нельзя, ширина — 34,5 см.

Кромки: Кромочные нити не сохранились.

Описание: Рисунок из повторяющихся элементов. Композиция симметричная. Вытканы тонкие переплетающиеся побеги, на которых вырастают листья, цветы (гвоздика и др.), лотосовидные пальметты, картуши. В общий рисунок вписана сетка из крупных медальонов, соединенных картушами. Медальоны разработаны по контуру отдельными листьями и цветочными розетками. Аналогичные изображения лотосов встречаются на иранских коврах [187, ил. 1244], характерны изображения гвоздик.

Фон ткани заткан металлической нитью. Рисунок об разован дополнительными основами в технике *бархата*. Дополнительные основы плотно переплетаются с главным утком, а на изнанке удерживаются *связующим* утком. Выходя на лицо по узору, дополнительные основы образуют

бархатный разрезной ворс. Основа черного цвета используется для контуров рисунка. В некоторых участках ворс короче основного рисунка (контуры сетки, завитки цветов гвоздики). Основы розового и оранжевого цвета используются в узоре, проходя через всю ткань. Основы светло-зеленого, голубого, ярко-желтого тонов проходят полосами, чередуясь.

Тонкая цветовая разработка характерна для иранских тканей. Каждый элемент рисунка выполнен 3-4 оттенками. В данном образце использована плоская металлическая полоска, которая не применялась в изделиях постсефевидского времени [167, с. 9].

Публикации: [86, с. 36, табл. XXVII 2].

Аналогии: Близкие аналогии — The Textile Museum, Washington — 3.224 [203, № 9]; Museum of the Palace of Topkapi, Istanbul [187, ил. 1022 В]; Kunstgewerbemuseum, Berlin [160, с. 262, ил. 31, 32].

№ 10

Фрагмент ткани с растительным рисунком и изображениями птиц

Иран. 17 в.

Размеры: 36×62,5 см

Инв. № 611 II

Поступил в 1919 г. из ГИМ.

История и сохранность: Часть изделия — конец пояса прямоугольной формы. Изделие было передано в ГИМ в 1905 г.

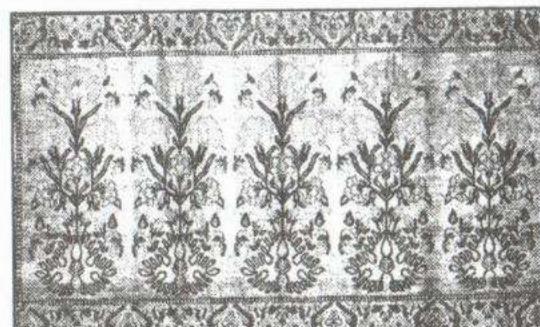
из коллекции П.И.Щукина — № 19366 Щ (№ по акту поступления из ГИМ).

В 1980 году фрагмент реставрирован И.В.Михайловой: ткань промыта и укреплены нити ткачества. Наблюдаются значительные утраты металлической нити, красители выцвели.

Технология: Усиленное полотняное переплетение.

Основы: 1 гл. — шелк (бежевый), нити слабо s-крученые.

Количество — 18 основ/см.



2 доп. *внутренняя* — шелк (розовый), нити s-крученые.

Аранжированы по 4 нити вместе.

Пропорции: 1 гл. основа на 4 внутренних основы.

Утки: 1 гл. — метал. полоска (потемнела), плотно z-пряденая на шелковую белую нить.

2-10 доп. — шелк (светло-зеленый, темно-зеленый, желто-зеленый, черный, морковный, розовый, бежевый, кремовый, синий), нити почти не крученые. Количество — 28 утков/см.

Раппорт: Композиция замкнутая, размеры технического раппорта — 25×10,5 см, каймы — 5×10,5 см.

Кромки: Кромочные нити сохранились с двух сторон. По краю проходит одна утолщенная нить основы, скрытая нитями уток. Ширина ткани от кромки до кромки — 62,5 см.

Описание: Композиция горизонтальная. Выткано пять высоких симметричных кустов с цветами и листьями и стилизованной корневой системой. На кусте вырастают цветы гвоздики, ирисы, мелкие плоды (или бутоны). Центральная часть окружена каймой с мелким рисунком. Выполнены цветы, листья и попугай. Композиция симметричная. Определенное оживление в рисунок вносят цветы и листья, переданные в разных ракурсах, загнутые кончики листьев. Подобное решение композиции поясов встречается довольно часто (см., например, [101, с. 115, № 97; 187, ил. 1074 А, В]).

Фон образован металлической уточной нитью. Рисунок выткан дополнительными утками, которые плотно переплетаются с главной основой в *саржевом* плетении. Стебли, листья и корни растений, контуры каймы и рисунка вытканы зелеными, зелено-желтым и черным тонами. Синий цвет введен двумя узкими полосками (в верхней и нижней части композиции) для оттенка кончиков верхних листьев и корней, используется также в контуре каймы. Цветы гвоздики и мелкие бутоны вытканы розовым, морковным и бежевым тонами; ирисы — бежевым, кремовым, черным (контуры). В той же цветовой гамме выполнена и кайма. Тонкая цветовая разработка рисунка характерна для иранских тканей.

Публикации: [37, ил. 88; 70, № 11].

Аналогии: Близкие аналогии — Kunstgewerbemuseum, Berlin — № 1978,319 и № 1978,335 [160, №№ 20 и 283]; Benaki Museum, Athens [187, ил. 1052].

№ 11

Фрагменты ткани с растительным рисунком и птицами

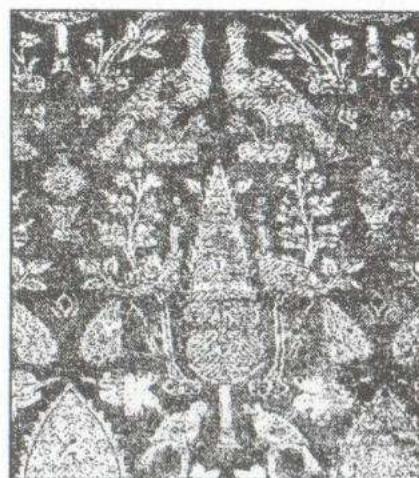
Иран. 17 в.

Размеры: 116×70 см (А); 76×71 см (Б)

Инв. № 1455 II А, Б

Поступили в 1920 году из Отдела по делам музеев и охраны памятников старины.

История и сохранность: Ткань поступила в музей в виде двух фрагментов. Фрагмент «А», прямоугольной формы, сшит вдоль по центру из двух частей. Фрагмент «Б», полукруглой неправильной формы, сшит вдоль по центру из двух отдельных частей. Как и другие образцы подобной формы (см. №№ 4, 12, 13, 18, 20, 22, 23 данного каталога), возможно, использовался в фелони. Фрагмент «Б» реставрирован Т.И.Бурлуцкой: промыт, укреплены нити ткачества, разрывы. Металлическая нить почти вся утрачена, красители выцвели.



Технология: Усиленное атласное плетение 4:1, с парчовой нитью.

Основы: 1 гл. — шелк (красно-малиновый), нити слабо s-крученые. Количество — 60 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (светло-желтый), нити слабо крученые.

2-5 доп. — шелк (желтый, зеленый, белый, синий), нити слабо крученые. Количество — 23 утка/см.

Парчовая нить — металлич. золотистая полоска, плотно z-пряденая на шелковую желтую нить.

Пропорции: 1 гл. уток на 1 парчовую нить.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 23,5×14,5 см.

Кромки: Сохранились кромочные нити с двух сторон — одна утолщенная нить основы по краю, скрытая нитями уток. Ширина ткани от кромки до кромки неизвестна, т.к. ткань была произвольно разрезана и сшита по центру. Однако возможна реконструкция ширины ткани, которая составляет около 72 см. ($14,5 \times 5$ см), если исходить из того, что ширина станка — в среднем 68–72 см для шелковых тканей [181, с. 76].

Описание: Композиция из повторяющихся элементов. Рисунок сложный, расположен в двух рядах со сдвигом. В одном ряду изображены кипарисы с двумя цветущими ветками по сторонам. На ветках сидят павлины со сложенными хвостами, повернутые друг к другу. Кипарисы чередуются с двумя небольшими кустиками. В другом ряду вытканы деревья с округлой кроной, по сторонам которых вырастают побеги с цветами ириса и розами. На одной из веток сидит птица. У основания дерева две крупные птицы и мотив *чи*. Рисунок симметричный, построен по принципу зеркального отражения, равномерно заполняет поверхность полотна. Между рядами нет свободного пространства, элементы рисунка свободно «перетекают» из одного ряда в другой. Характерно масштабное несоответствие между различными элементами. Композиция и рисунок характерны для сефевидских тканей 17 века (см., например, №№ 5 и 8 данного каталога, а также [160, с. 140, № 16; с. 213, № 196; 187, ил. 1079]).

Фон ткани образован *атласным* плетением главной основы и главного утка. Нити утка полностью скрыты нитями основы. Рисунок выткан дополнительными утками и *парчовой* нитью. На изнанке утки используются одновременно, плотно переплетаясь с главной основой, выходят на лицо по узору, переплетаясь с главной основой в *саржевом* плетении. Для контуров деревьев, силуэтов птиц, лепестков и серединок цветов, листьев, проработки оперения птиц, мотива *чи* используется белый шелк, чередующийся с зеленым. Синий шелк вводится для цветов ириса, желтый — для проработки лепестков крупных цветов, хвостов павлинов. *Парчовые* нити вводятся в ткань для проработки оперения крупных птиц и павлинов, крон дере-

вьев, лепестков цветов и мелких кустиков. После завершения элемента *парчовая нить* отрезается на изнанке. Тонкая цветовая разработка этого изделия характерна для сефевидских тканей.

Публикации: [70, № 15].

Аналогии: Близкие аналогии — Victoria and Albert Museum, London — 280-1906 [101, № 89]; Государственный исторический музей, Москва [187, ил. 1079 А]; Summlung Indjoudjan Frères, Paris [132, с. 368]; см. также №№ 5 и 8 данного каталога.

№ 12

**Фрагмент ткани с растительным рисунком
и изображениями птиц и насекомых**

Иран. 17 в.

Размеры: дм. 163 см, дл. 93,5 см.

Инв. № 466 II

Поступил в 1934 г. из ГИМ.

История и сохранность: Изделие полу-круглой формы, сшитое из четырех фрагментов, являлась частью фелони. Фелонь была куплена П.И.Щукиным в Москве у М.И.Тюлина [86, с. 35]. В 1905 году была передана в ГИМ. В музей поступили фрагменты фелони. В 1980 г. ткань реставрирована С.В.Волковой: ткань промыта, укреплены нити ткачества. Красители выцвели, утраты металлической нити.



Технология: Усиленное *саржевое* переплетение 1s3, с *парчовой* нитью.

Основы: 1 гл. — шелк (белый), нити двойные, слабо крученые. Количество — 44 основы/см.

2 доп. *внутренняя* — шелк (белый), нити соединены по две.

Пропорции: 1 гл. основа на 4 *внутренних* основы.

Утки: 1-3 гл. — шелк (темно-зеленый, ярко-желтый, розовый), нити слабо крученые, используются одновременно.

4 доп. *лицевой* — метал. (золотистая) полоска, плотно з-пряденая на шелковую белую нить слабо крашеную. Количество — 18 утков/см.

1-5 *парчевые* нити — шелк (морковный, коричневый, желтый, розовый, ярко-голубой), нити почти не крашеные.

Пропорции: 1 гл. уток на 1 *парчовую* нить.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 26,5×14,3 см.

Кромки: Кромочные нити сохранились с одной стороны — две утолщенные нити основы, светлые, идут по краю, полностью скрыты уточными нитями.

Описание: Композиция из повторяющихся форм, расположенных рядами со сдвигом. Изображен пышный куст с тремя побегами, на которых вырастают листья, цветы гвоздики, ирисы. На боковых побегах изображены две сидящие птицы, повернутые друг к другу, а над ними две порхающие бабочки. Между пышными кустами ($h = 18$ см) помещены небольшие кустики с листьями и тремя гроздьями ягод. Рисунок симметричный. Некоторое разнообразие в рисунок вносят загнутые кончики листьев, поднятые хохолки птиц, порхающие бабочки, приподнятые или опущенные вниз цветочные розетки. Композиция строится по принципу зеркального отражения. Рисунок и композиция характерны для тканей сефевидского времени (см., например, №№ 5, 8 и 11 данного каталога, а также [160, № 220; Восточные и европейские ткани в собрании ГИМ. — М, б/г, Иран, № 6; 187, ил. 1052]).

Фон ткани заткан золотной нитью. Рисунок выполнен утками и *парчовыми* шелковыми нитями. На изнанке утки плотно переплетаются с главной основой, выходя на лицо в участках узора. Ткань отличается изысканной, тонкой цветовой разработкой рисунка. Темно-зеленым утком вытканы контуры листьев, побеги; светло-зеленым — поверхность листьев; розовым — силуэты бабочек, птиц, контуры цветов. *Парчевые* нити использованы на небольших участках для внутренней разработки элементов рисунка. Характерно чередование цветов при повторе деталей узора. Металлическая нить использована не только для фона,

но и для небольших элементов рисунка — хохолков, частично оперения птиц, мелких тычинок центральной розетки. Если металлическая нить не используется на лице, она свободно пробрасывается по изнанке.

Публикации: [70, № 6; 86, с. 35, табл. XXIV].

Аналогии: Государственная картинная галерея, Ереван — № В 413/239. Близкие аналогии: Государственный исторический музей, Москва [Восточные и европейские ткани в собрании ГИМ. — М, б/г. Иран, № 9]; Музеи Московского Кремля — № 37619 охр. [67, № 35]; Benaki Museum, Athens [187, ил. 1052].

№ 13

Фрагменты ткани с растительным рисунком

Иран. 17 в.

Размеры: 89,5×60 см (А), 61,5×94,5 см (Б)

Инв. № 484 II А, Б

Поступили в 1934 г. из ГИМ.

История и сохранность: В ГИМ были переданы из коллекции П.И.Щукина — инв. № 23491 Щ (по акту поступления из ГИМ). При поступлении все фрагменты ткани были сшиты, использовались в фелони (запись в инв. книге музея). Позднее ткань разделена на фрагменты «А» и «Б».

В 1980 г. фрагмент «А» реставрирован И.В.Михайловой: промыт, укреплены нити ткачества и разрыв по краю. Оба фрагмента имеют неправильную трапециевидную форму. Красители выцвели, утраты металлической нити.

Технология: Усиленное *саржевое* переплетение 1s3, с *парчовой* нитью.

Основы: 1 гл. — шелк (светло-розовый), нити двойные, тонкие, слабо s-крученые. Количество — 59 основ/см. 2 доп. *внутренняя* — шелк (белый), соединено по 4 нити вместе, тонкие.

Пропорции: 1 гл. основа на 4 *внутренние* основы.



Утки: 1-3 гл. — шелк (светло-зеленый, зеленый, светло-розовый), нити почти не кручены, используются одновременно.

4 доп. *лицевой* — металлич. полоска (золотистая), плотно пряденая на шелковую светло-желтую нить, слабо z-крученую. Количество — 25 утков/см.

1-4 *парчовые* нити — шелк (темно-синий, голубой, кремовый, розовый), нити почти не кручены.

Пропорции: 1 гл. уток на 1 *парчовую* нить.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 13×6 см.

Кромки: Кромочные нити сохранились с одной стороны, образованы двумя утолщенными нитями основы по краю, полностью скрыты нитями утков.

Описание: Композиция из повторяющихся цветочных форм. На s-изогнутом тонком стебле с листьями изображены разные цветы: сверху гвоздика, ниже веточка гиацинтов и розы. Цветочные кустики вытканы рядами со сдвигом. В каждом ряду направление цветочных побегов меняется. На одном стебле сочетаются разные цветы и листья. Такая композиция и рисунок характерны для тканей сефевидского времени (см., например, [160, №№ 185, 100, 98, 99, 140, 147; 187, ил. 1079 В]). Рисунок среднего размера (h цветочного побега — 9,2 см). Нижняя часть побега представлена в виде срезанного стебля.

Ткань имеет тонкое цветовое решение. Рисунок представлен на ярком фоне, затканном золотным утком. Ткани с металлическим фоном часто встречаются в сефевидское время (см., напр., [203, №№ 16, 17, 19]). Рисунок выполнен цветными утками и парчовой нитью. Контуры листьев и побеги вытканы темно-зеленым шелком, листья внутри — светло-зеленым шелком, цветы гвоздики и розы — белым и розовым шелком разных оттенков, контуры гвоздик и гиацинты — синими тонами шелка. *Парчовые* нити близких оттенков используются в соседних элементах узора, чередуясь: темно-синий заменяется голубым, розовый — белым. Такая тонкая цветовая разработка всех элементов и чередование тонов характерны для тканей сефевидского времени (см., напр., [203, №№ 21, 56, 16]).

На изнанке все утки используются одновременно, плотно переплетаясь с главной основой. Лицевой уток не выходит на изнанку, появляясь только в отдельных участках рисунка. Парчовые нити используются поочередно парами, на изнанке образуют *пробросы* в участках узора. При повороте проходят через соседние нити, образуя петлю. После завершения элемента рисунка отрезаются. Внутренняя основа проходит внутри полотна, не выходя ни на лицо, ни на изнанку.

Именно эту ткань В.Клейн определяет как *объарь*, отмечая также, что восточные *объари* имеют *саржевое плетение* и *золотый* или *серебряный* сквозной уток [27, с. 42, рис. 33].

Публикации: [27, с. 42, рис. 33; 70, № 7].

Аналогии: Близкие аналогии — Музеи Московского Кремля [187, ил. 1054 В]; Collection Ackerman-Pope, London [187, ил. 1079 В]; Kunstmuseum, Berlin — 1978, 258 и 1978, 241 [160, №№ 120, 124]; The Textile Museum, Washington — 3.138 [203, № 56]; Государственный исторический музей, Москва [Восточные и европейские ткани в собрании ГИМ. — М., б/г. Иран, № 8]; State Archives, Stockholm — № 214 [131, № 37, ил. 17].

№ 14

Фрагменты ткани с растительным рисунком

Иран. 17 в.

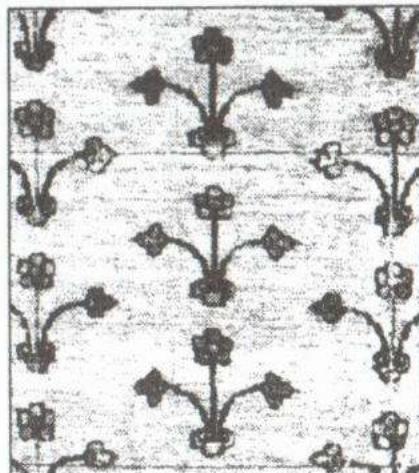
Размеры: 66×27,5 см

Инв. № 1874 II

Поступили в 1919 г. из ГИМ.

История и сохранность: Изделие (точнее его часть), представляющее воздух, передано в ГИМ из коллекции П.И.Щукина.

В ГМВ поступили фрагменты каймы и средней части воздуха. В 1965 г. реставрированы С.В.Волковой: фрагменты каймы и средней части воздуха (инв. № 616 II) разъединены; фрагменты каймы воздуха соединены вместе



(три части), промыты, укреплены нити ткачества. Утраты шелка и металлической нити, красители выцвели.

Технология: *Бархат разрезной, voided*, основное плетение *атласное 4:1*.

Основы: 1 гл. — шелк (кремовый), нити s-крученые.

2-6 доп., образующие ворс, — шелк (черный, лимонно-желтый, голубой, розовый, фисташковый), нити почти не кручены.

Пропорции: 5 гл. основ на 1 ворс. основу.

Количество ворс. петель/см — 12 по вертикали, 13 по горизонтали.

Утки: 1 гл. — хлопок (кремовый), нити толстые, не кручены.

2 доп. *связующий* — шелк (кремовый), нити почти не кручены.

3 доп. *лицевой* — метал. тонкая полоска (серебристая) плоская.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 5,7×13,2 см.

Кромки: Сохранились кромочные нити с одной стороны — 0,9 см. Выполнены голубым шелком, плетение *атласное*.

Описание: Композиция из повторяющихся элементов. Рисунок выполнен в вертикальных рядах. Изображены букеты из трех цветков в низких вазонах. Цветочные розетки вырастают на тонких побегах без листьев.

Фон ткани, образованный *атласным* плетением, сплошь заткан *лицевым* металлическим утком. Рисунок выполнен в технике *бархата* дополнительными основами. Черный цвет использован для контуров узора. Остальные тона применяются для разработки деталей. Цвета используются поочередно, проходя по изнанке ткани полосами. Цветовая гамма меняется при повторе элементов рисунка, что характерно для тканей Ирана. Бархатные основы ткутся полосами. Присутствует уток из хлопка, что делает изделие жестче. Ткани с перечисленными признаками датируются 17 в. [167, с.41].

Публикации: [86, с. 37, табл. XXVIII 4].

№ 15

Фрагмент ткани с растительным рисунком

Иран. 17 в.

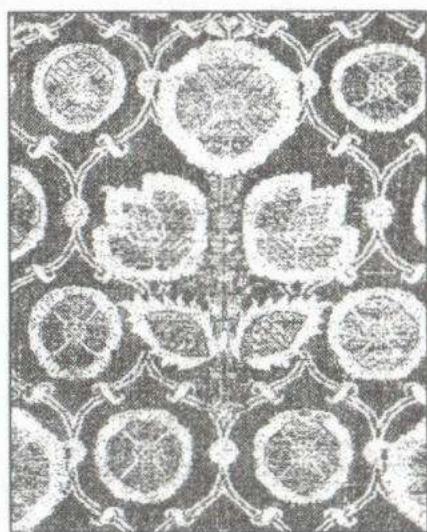
Размеры: 65×17,2 см

Инв. № 454 II

Поступил в 1935 г. из частного собрания Г.М. Коровина.

История и сохранность: Фрагмент прямоугольной формы.

В 1980 году реставрирован И. В. Михайловой: ткань промыта, укреплены нити ткачества. Металлическая нить с утратами, потемнела, красители выцвели.



Технология: Усиленное атласное плетение 4:1, с парчовой нитью.

Основы: 1 гл. — шелк (красно-малиновый), нити двойные слабо s-крученые. Количество — 86 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (светло-желтый), нити почти не кручены.

2-3 доп. — шелк (кремовый, зеленый). Количество — 30 уток/см.

Парчовая нить — серебристая метал. полоска плотно пряденая на шелковую желтую нить z-крученую.

Пропорции: 1 гл. уток на 1 парчовую нить.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 20,7×14 см.

Кромки: Кромочные нити сохранились с одной стороны — по краю проходит одна утолщенная нить основы (цвета соломы), почти полностью скрытая нитями уток.

Описание: Композиция из повторяющихся элементов, расположенных рядами со сдвигом. Изображен цветочный куст, состоящий из центральной четырехчастной розетки, двух боковых цветов и двух круглых листьев у основания. Между цветочными кустами вытканы четырехчастные цветочные розетки, заключенные в остроконечные медальоны, образующие сетку. Тонкие двойные контуры медальонов усложнены s-образными перехватами и мелкими цветочны-

ми розетками. Изображение фронтальное, цветочный куст стилизован. Контуры растительных элементов остроконечные или фестончатые. Аналогично построенные композиции с цветочными кустиками часто встречаются в сефевидских тканях [187, ил. 1088 А, 1086, 1078 А; 160, №№ 1, 13, 29, 183, 185-187].

Фон образован *атласным* плетением главной основы и главного утка. Рисунок выткан дополнительными утками и *парчовой* нитью. На изнанке дополнительные утки плотно переплетаются с главной основой. На лицо выходят в участках узора, переплетаясь с главной основой в *саржевом* плетении. Кремовым цветом вытканы контуры сетки, S-образные перехваты, контуры мелких и крупных розеток в медальонах, разработка листьев, цветочных лепестков. Зеленым утком проработаны все розетки, цветы и листья. *Парчовая* нить вводится в ткань для создания контуров стебля, разработки лепестков в цветах, листьев, крупных розеток. На изнанке *парчовые* нити образуют *пробросы* от одного элемента к другому, после завершения рисунка отрезаются. Ткань плотная, тщательной выделки, характерна тонкая цветовая разработка всех деталей.

Публикации: [70, № 5].

Аналогии: Близкие аналогии — Victoria and Albert Museum, London [105, ил. XI; ГИМ [187, ил. 1088 А]; Musée des Arts Décoratifs, Paris [187, ил. 1086]; Collection Ackerman-Pope, London [187, ил. 1078 А].

№ 16

Фрагменты ткани с элементами архитектуры и растительным орнаментом

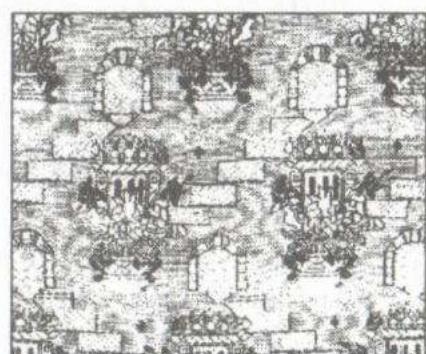
Иран. 17 в.

Размеры: 92×34 см

Инв. № 446 II

Поступили в 1935 г. из частного собрания Г.М.Коровина.

История и сохранность: Ткань прямоугольной формы, сохранился доведенный инв. № 1869 II.



Ткань значительно загрязнена и потерта. Утраты и выпады нитей, красители выцвели.

Технология: Простое полотняное плетение с парчовыми нитями.

Основы: 1 гл. — шелк (малиновый), нити двойные, слабо крученые. Количество — 36 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (цвета соломы), нити двойные, слабо крученые. Количество — 21 уток/см.

2-6 парчовые нити — шелк (черный, синий, розовый, желтый), нити слабо крученые; метал. нить (потемнела), не плотно обернута вокруг шелковой основы кремового цвета.

Пропорции: 1 гл. уток на 1 *парчовую* нить.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 8×8 см.

Кромки: Сохранились кромочные нити с одной стороны, плетение *полотняное*, особо не выделены.

Описание: Рисунок выполнен в повторяющихся полосах. Архитектурные элементы: павильоны, арки, ступени сочетаются с мелкими растительными мотивами. Подобные композиции, включающие архитектурные элементы, на тканях встречаются не так часто (см., например, [203, с. 185, 190, ил. 6, 20]).

Фон ткани образован *полотняным* плетением главной основы и главного утка. Рисунок выткан *парчовыми* нитями, переплетающимися с главной основой в *саржевом* плетении. На изнанке *парчовые* нити свободно прорасываются от одного элемента рисунка к другому. Там, где нить одного цвета заменяется нитью другого, они пропускаются одна через другую, образуя петлю, и поворачивают. После завершения элемента узора нити или прорасываются по изнаночной стороне к другому элементу, или отрезаются. Одновременно в рисунке используется два тона. Черный уток вводится в полотно для выделения контуров и для разработки элементов узора.

Публикации: [70, № 3].

Аналогии: The Textile Museum, Washington — 3.280; 3.312 [203, с. 184-185, 188-189].

№ 17

Фрагменты ткани с растительным рисунком

Иран. Конец 17 — начало 18 в.

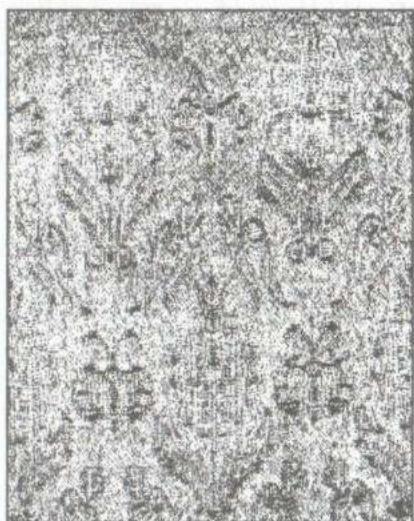
Размеры: 144×90 см

Инв. № 1697 II

Поступили в 1937 г. из частного собрания Т.И.Петровой.

История и сохранность: Ткань трапециевидной формы, сшита вдоль по центру из двух фрагментов.

В 1965 г. реставрирована С.В.Волковой: фрагменты промыты, укреплены нити ткачества. Красители выцвели.



Технология: Усиленное атласное плетение 4:1.

Основы: 1 гл. — шелк (оливковый), нити двойные, слабо s-куреные. Количество — 76 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (бежевый), нити почти не крашеные. 2-4 доп. — шелк (светло-розовый, оранжевый, коричневато-силеневый), нити почти не крашеные.

Количество — 21 уток/см.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 7,3×3 см.

Кромки: Кромочные нити сохранились с двух сторон — 0,4 см. Нити белого цвета, плетение атласное. По краю проходит 1 утолщенная нить основы (цвета соломы). Ширина ткани от кромки до кромки — 72 см.

Описание: Композиция из повторяющихся элементов. Рисунок мелкий, равномерно заполняет фон. Изображен небольшой цветок с двумя листьями у основания (h-3,5 см). Рядом с цветком выткана бабочка, ниже — мотив *чи* в зеркальном отражении. Узор выполнен рядами со сдвигом на один порядок. Рисунок довольно статичный, некоторое разнообразие вносит мотив *чи*. Повторяясь в рядах, бабочки и мотив *чи* образуют своеобразную сетку, в центр которой помещен цветок. Изображены два вида цветов. Рисунок характерен для позднесефевидских тканей (см., например, №№ 18, 19 и 20 данного каталога, также [160, №№ 220, 229, 230; 187, ил. 1088 А]).

Рисунок выткан по *атласному* фону дополнительными утками, переплетенным с главной основой в *саржевом* плетении. На изнанке утки плотно переплетены с основой, выходят на лицо в участках узора. Рисунок выполнен в светлых тонах, подчеркивается темными контурами. Уток оранжевого цвета проходит полосами на небольших участках. Остальные утки вводятся в полотно одновременно.

Публикации: Ранее ткань не публиковалась.

Аналогии: Близкие аналогии — Museum of Fine Arts, Boston — 51,2477 [101, № 87]; Kunstgewerbemuseum, Berlin — 1978, 262 [160, №№ 174, 183].

№ 18

Фрагменты тканей с рисунком — цветы и рыбы

Иран. Конец 17 — начало 18 в.

Размеры: 232×171 см

Инв. № 144 II

Поступили в 1918 году из коллекции
К.Ф.Некрасова.

История и сохранность: Представляет собой завесу или покрывало. Сшито из фрагментов тканей с одинаковым рисунком, но разным по цвету фоном. Центр был сшит из полотнищ (1-2), обшит полосами ткани (3). В 1981 году ткань реставрирована С.В.Волковой: промыта, укреплены нити ткачества.

Технология: Усиленное *атласное* плетение 4:1, с *парчовой* нитью.

1. Основы: 1 гл. — шелк (серо-сиреневый), нити слабо s-крученые.

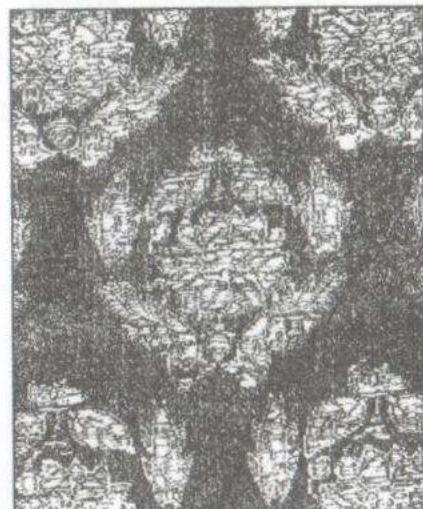
Количество — 95 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (серо-сиреневый), нити почти не кручены.

2-4 доп. — шелк (зеленый, морковный, синий), нити почти не кручены. Количество — 17 уток/см.

Парчовая нить — метал. полоска (потемнела), плотно z-пряденная на шелковую желтую нить.

Пропорции: 1 гл. уток на 1 *парчовую* нить.



2. Основы: 1 гл. — шелк (темно-коричневый), нити слабо s-крученые. Количество — 95 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (бежевый), нити почти не кручены.

2-4 доп. — шелк (зеленый, синий, морковный), нити почти не кручены. Количество — 16-17 утков/см.

Парчовая нить — метал. полоска (потемнела), плотно z-пряденая на шелковую желтую нить.

Пропорции: 1 гл. уток на 1 *парчовую* нить.

3. Основы: 1 гл. — шелк (малиновый), нити слабо s-крученые.

Количество — 95 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (желтый), нити почти не кручены.

2-3 доп. — шелк (зеленый, черный), нити почти не кручены. Количество — 16-17 утков/см.

Парчовая нить — метал. полоска (потемнела), плотно z-пряденая на шелковую желтую нить.

Пропорции: 1 гл. уток на 1 *парчовую* нить.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 9,8×6,5 см.

Кромки: Кромочные нити сохранились с двух сторон — 0,3 см. Нити цвета фона ткани, плетение *атласное*. По краю проходит двойная нить основы. Ширина ткани от кромки до кромки — 65 см.

Описание: Композиция из повторяющихся форм, расположенных рядами со сдвигом. Выткан крупный цветок с двумя листьями у основания. По сторонам цветка две рыбки, сверху две птички, обращенные друг к другу. Композиция и рисунок характерны для позднесефевидских тканей (см., например, №№ 17, 19 и 20 данного каталога, также [160, № 160]).

Фон образован *атласным* плетением главной основы и главного утка. Рисунок выткан дополнительными утками и *парчовой* нитью. Дополнительные утки проходят по изнанке свободно, чередуясь. На лицо выходят в участках узора, переплетаясь с главной основой. Для контуров используются дополнительные утки как темного, так и светлого тонов. Для отдельных участков рисунка вводится *парчовая* нить, переплетающаяся с главной основой. После

завершения элемента рисунка она отрезается на изнанке. Тонкая цветовая разработка рисунка характерна для иранских тканей. После снятия со станка ткань штампovана узором в виде сетки из ромбов.

Публикации: [70, № 1].

Аналогии: Kunstmuseum für Kunstgewerbe, Berlin — 1978, 295 [160, № 233]; Museum für Kunsthandschuhwerk, Dresden — 28407 [160, № 234]; University Museum, Kairo [160, с. 115]; [197, ил. 143]; см. также №№ 19 и 20 данного каталога.

№ 19

**Фрагменты ткани с растительным рисунком
и изображениями птиц и рыб**

Иран. Конец 17 — начало 18 в.

Размеры: 73×71 см (А), 72×47 см (Б)

Инв. № 1698 II

Поступили в 1939 г. из частного собрания С.П.Тюнина.

История и сохранность: В музей поступили два фрагмента ткани.

Фрагмент «А», прямоугольной формы, в 1980 г. реставрирован С.В. Волковой: промыт, укреплены нити ткачества. Фрагмент «Б», прямоугольной формы, внизу закруглен, сшит по центру из двух частей. Утраты нитей ткачества, красители выцвели.



Технология: Усиленное атласное плетение 4:1, с парчовой нитью.

Основы: 1 гл. — шелк (красно-малиновый), нити слабо s-крученые. Количество — 60 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (желтый), нити слабо крашеные.

2 доп. — шелк (коричневый), нити почти не крашеные. Количество — 25 уток/см.

1-3 парчовые нити — шелк (зеленый, синий, кремовый), нити почти не крашеные.

4 парчовая нить — метал. полоска (потемнела), плотно z-пряденная на шелковую желтую нить.

Пропорции: 1 гл. уток на 1 парчовую нить.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 13,6×1 см.

Кромки: Кромочные нити сохранились с двух сторон — 0,7 см. Нити шелковые голубые. Плетение *атласное*. По краю проходят две светлые утолщенные нити основы. Ширина ткани от кромки до кромки — 72 см.

Описание: Рисунок из повторяющихся форм, расположенных горизонтальными рядами со сдвигом. Выполнен цветочный кустик с тремя цветками и листьями у основания. Между цветочными кустиками вытканы рыбы, над кустиками — пара птиц головками друг к другу. Рыбы и птицы образуют ромбовидную сетку. Рисунок и композиция характерны для позднесефевидских тканей (см. №№ 20 и 22 данного каталога).

Фон образован *атласным* плетением главной основы и главного утка. Узор выткан дополнительным утком и *парчовыми* нитями. Дополнительный уток проходит по изнанке свободно, узкими полосами, на лицо выходит в участках узора, переплетаясь с главной основой в *саржевом* плетении. Утком выполнены контуры рисунка и внутренняя разработка элементов. *Парчовая* нить вводится в полотно для обогащения цветовой гаммы.

Публикации: [70, № 20].

Аналогии: См. №№ 18 и 20 данного каталога.

№ 20

Фрагменты ткани с растительным рисунком и изображениями птиц и рыб

Иран. Конец 17 — начало 18 в.

Размеры: 35×34,5 см

Инв. № 1695 II

Поступили в 1937 г. из частного собрания Т.И.Петровой.

История и сохранность: Два фрагмента прямоугольной формы.

В 1986 г. реставрированы Т.И.Бурлуцкой: ткань промыта, укреплены нити ткачества. Утраты металлической нити, красители выцвели.



Технология: Полотняное плетение с парчовой нитью.

Основы: 1 гл. — шелк (морковный), нити двойные, слабо s-крученые. Количество — 66 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (морковный), нити двойные, слабо s-крученые. Количество — 27-28 утков/см.

1-7 парчовые нити — шелк (синий, голубой, светло-зеленый, розовый, светло-розовый, белый), нити почти не кручены.

8 парчовая нить — метал. полоска (серебристая), плотно z-пряденная на шелковую ярко-желтую или оранжевую нить.

Пропорции: 1 гл. уток на 1 парчовую нить.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 10,5×5,2 см.

Кромки: Кромочные нити не сохранились.

Описание: Рисунок из повторяющихся форм, идущих рядами со сдвигом на один порядок. Выполнена своеобразная сетка, образованная парами обращенных друг к другу попугаев и рыбами. В ячейках этой сетки вытканы кустики цветущих роз с сидящей птицей. Рисунок и композиция характерны для позднесефевидских тканей (см. №№ 19, 21 данного каталога).

Фон образован полотняным плетением главного утка и главной основы. Узор выткан парчовыми нитями. Нити выходят на лицо в участках узора, делая короткие *пробросы*. На изнанке такие же *пробросы* нити. После завершения элемента узора парчевые нити прорасыпаются к следующему элементу или отрезаются на изнанке. Тонкая цветовая разработка характерна для тканей Ирана. Синим и черным шелком выполнены силуэты птиц, металлической нитью — контуры кустиков и рыб; цветным шелком разработаны элементы узора. Цвета чередуются. Плетение характерно для позднесефевидских шелков, кроме этого, в рисунке поздних тканей часто встречаются птицы с загнутым клювом, аналогичные цветочные кустики (см., например, [160, №№ 226-228].

Публикации: [70, № 19].

Аналогии: Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, № VT 1157; см. также №№ 18 и 19 данного каталога.

№ 21

Фрагмент ткани с растительным рисунком

Иран. Конец 17 — начало 18 в.

Размеры: 183×79 см (А); 184×66 см (Б)

Инв. № 1703 II А, Б

Поступил в 1938 г. из частного собрания Т.И.Петровой.

История и сохранность: Два фрагмента «А» и «Б» прямоугольной формы.

Большие утраты и разрывы ткани, утраты металлической нити, красители выцвели. Фрагмент «Б» реставрирован, укреплены нити ткачества, посажен на подкладку.



Технология: Усиленное *саржевое* плетение 1z5, с *парчовой* нитью.

Основы: 1 гл. — шелк (оранжевый), нити двойные, слабо крученые. Количество — 58 основ/см.

Утки: 1 гл. — метал. нить, золотистая полоска, неплотно z-пряденая на шелковую желтую нить, почти не крученую.

2-3 доп. — шелк (черный и темно-синий), нити почти не крученые, цвета чередуются. Количество — 26 утков/см.

Парчовая нить — метал. полоска (золотистая), неплотно z-пряденая на шелковую белую нить, почти не крученую.

Пропорции: 1 гл. уток на 1 *парчовую* нить.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 17×5 см.

Кромки: Кромочные нити сохранились с двух сторон — две утолщенные нити основы (цвета соломы), проходящие по краю и почти скрытые нитями утков. Ширина ткани от кромки до кромки — 65 см.

Описание: Композиция из повторяющихся форм, расположенных рядами со сдвигом. Вытканы цветочные кустики. На s-изогнутом побеге вырастают листья, два цветка и крупная шестичастная розетка гвоздики наверху. Нижняя часть

куста оформлена полурозеткой. Цветочный куст: h-4,5 см. Рисунок с зубчатыми контурами. Между цветочными кустиками — свободные участки фона. Подобное композиционное решение цветочного кустика характерно для иранских тканей конца 17 в. (см., напр., [Восточные и европейские ткани в собрании ГИМ. — М, б/г, Иран № 9; 160, с. 180, №№ 84, 116, 240; 203, №№ 12, 56]).

Фон ткани выткан золотистым металлическим утком, переплетающимся с главной основой в *саржевом* плетении (*уточная саржа*). По яркому, блестящему фону выполнен рисунок дополнительными утками и *парчовой* нитью. Утки черного (в верхней части) и темно-синего шелка (в нижней части) используются для контуров кустика, а *парчовая* нить серебристого цвета — для внутренней проработки форм. На изнанке утки образуют значительные *проборсы*, чередуясь друг с другом. Они выходят на лицо в участках узора, переплетаясь с основой в *саржевом* плетении. *Парчовая* нить на изнанке после завершения узора отрезается.

Публикации: [70, № 24].

Аналогии: Близкие аналогии — The Textile Museum, Washington 3,103а [187, ил. 1051 А].

№ 22

Фрагмент ткани с растительным рисунком

Иран. 18 в.

Размеры: 134×126 см

Инв. № 1694 II

Поступил в 1937 г. из частного собрания Т.И.Петровой.

История и сохранность: Ткань сшита из трех фрагментов, имеет закругленный край. Красители выцвели, значительные утраты нитей ткачества.

Технология: Усиленное *атласное* плетение 4:1, с *парчовой* нитью.

Основы: 1 гл. — шелк (красно-малиновый), нити двойные, тонкие, s-крученые. Количество — 70 основ/см.



Утки: 1 гл. — шелк (светло-желтый, темно-зеленый, коричневый), нити почти не кручены, проходят поочередно узкими полосами.

2 доп. — шелк (кремовый), нити не кручены, проходит узкой полосой. Количество — 32 утка/см.

Парчовая нить — метал. полоска (золотистая), плотно z-пряденая на шелковую желтую нить, слабо s-крученую.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 7,2×3 см.

Кромки: Кромочные нити сохранились с двух сторон — 0,5 см, нити белые, плетение *атласное*. По краю проходят две утолщенные светлые нити основы, скрытые нитями уток. Ширина ткани от кромки до кромки — 72 см.

Описание: Рисунок из повторяющихся форм, расположенных рядами со сдвигом на один порядок. Выполнены мелкие цветочные кустики. Побег, вырастающий из двух широких листьев, завершается тремя бусинками-тычинками. Рисунок и композиция характерны для тканей Ирана 18 в., вариантов много (см., например, № 23 данного каталога, а также [160, № 159]).

Фон образован *атласным* плетением главной основы и главного утка. Нити основы полностью скрывают нити утка. Рисунок вытан утком и *парчовой* нитью. Дополнительный уток свободно пробрасывается по изнанке и, переплетаясь с главной основой, выходит на лицо в участках узора (выделяет серединки цветочных розеток). *Парчовая* нить вводится в рисунок для проработки цветка и листьев. После завершения элемента рисунка *парчовая* нить свободно пробрасывается до следующего элемента узора или отрезается.

Публикации: [70, № 18].

Аналогии: Museum für Kunsthantwerk, Dresden — WAS.112, WAS.81 [160, №№ 159, 158]; Kunstmuseum, Berlin — 1978,280 [160, № 161]; см. также № 23 данного каталога. Вариантом данного фрагмента является ткань с аналогичным рисунком, но дополненная мотивом *чи*, а также подписью: «Работа Алабы» (?) [187, ил. 1089 Е].

№ 23

Фрагменты ткани с растительным рисунком

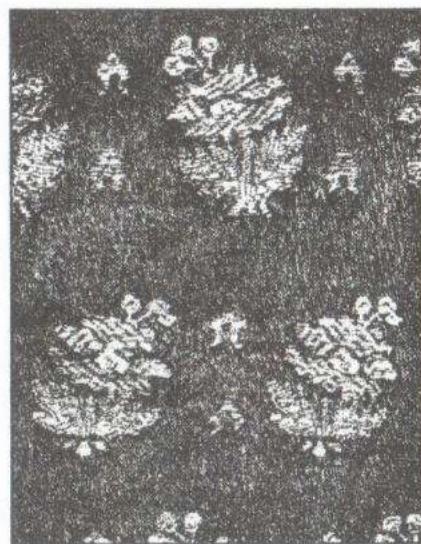
Иран. 18 в.

Размеры: 180×139 см

Инв. № 692 II

Поступили в 1920 году из Отдела по делам музеев и охраны памятников старины.

История и сохранность: Ткань соединена из пяти фрагментов, образующих полукруглую форму. Ткань реставрирована в 1980 году С.В. Волковой: промыта, удалены пятна, укреплены нити ткачества.



Технология: Усиленное *атласное* плетение 4:1, с *парчовой* нитью.

Основы: 1 гл. — шелк (малиновый), нити слабо s-крученые. Количество — 70 основ/см.

Утки: 1 гл. — шелк (светло-розовый), нити почти не кручены.

2-4 доп. — шелк (темно-коричневый, зеленый, голубой), нити почти не кручены, проходят узкими полосами, чередуясь. Количество — 30 утков/см.

Парчовая нить — метал. полоска (потемнела), неплотно z-пряденая на шелковую желтую нить.

Пропорции: 1 гл. уток на 1 *парчовую* нить.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 7,5×3,2 см.

Кромки: Кромочные нити сохранились с двух сторон — 0,3×0,4 см. Нити шелковые (голубой, коричневый и оранжевый), плетение *атласное*. По краю проходит одна утолщенная светлая нить основы, скрытая нитями утков. Ширина ткани от кромки до кромки — 72 см.

Описание: Композиция из повторяющихся элементов. Выполнены горизонтальные ряды цветочных кустиков со сдвигом на один порядок. Тонкий побег с двумя широкими резными листьями у основания завершается крупным цветком с тремя бусинками-тычинками. Кустики чередуются с

мотивом *чи*. Рисунок и композиция характерны для тканей Ирана (см., например, № 22 данного каталога).

Фон образован *атласным* плетением главной основы и главного утка. Рисунок выткан дополнительными утками и *парчовой* нитью. Дополнительные утки расположены через редующимися полосами. По изнанке свободно прорасыпаются, образуя «второй» слой. На лицо выходят по узору, переплетаясь с главной основой. Утками вытканы контуры всех элементов и серединки цветка, *парчовой* нитью выполнен мотив *чи* и разработаны цветы. *Парчовая* нить вводится в узор, переплетаясь с главной основой, после завершения элементов рисунка отрезается.

Публикации: [70, № 13].

Аналогии: Museum für Völkerkunde zu Leipzig — WAS 112 [160, № 159, с. 199, с. 288]; см. также № 22 данного каталога.

№ 24

Фрагменты ткани с растительным рисунком

Иран. 18 в.

Размеры: 20×19,5 см

Инв. № 1700 II

Поступили в 1939 г. из частного собрания Л.В.Пуцилло.

История и сохранность: Ткань поступила в трех фрагментах, соединенных вместе и обшитых красной тканью. Имеет прямоугольную форму. Реставрирована: промыта и укреплены нити ткачества.

Металлическая нить с утратами, красители выцвели.

Технология: Усиленное *полотняное* плетение.

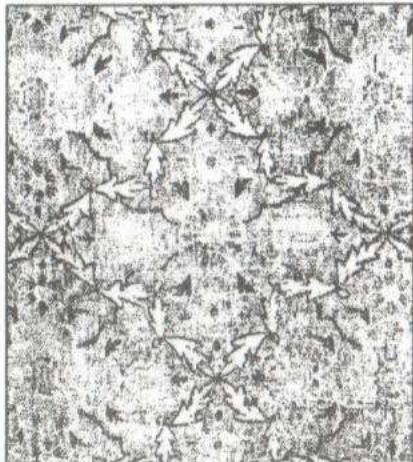
Основы: 1 гл. — шелк (бежевый), нити слабо s-крученые.

Количество — 18 основ/см.

2 доп. *внутренняя* — шелк (грязно-розовый), нити аранжированы по четыре.

Пропорции: 1 гл. основа на 4 *внутренних* основы.

Утки: 1 гл. — метал. полоска (золотистая), плотно z-пряденная на шелковую желтую нить.



2-6 доп. — шелк (белый, черный, морковный, зеленый и бежево-сиреневый), нити двойные, почти не крученые.

Количество — 34 утка/см.

Раппорт: Композиция открытая, размеры технического раппорта — 7,5×6 см.

Кромки: Кромочные нити не сохранились.

Описание: Рисунок мелкий, симметричный. Парные остроконечные листья образуют ромбовидную сетку. Центр ячеек сетки заполнен многолепестковой розеткой, окруженной мелкими цветами и листьями. Представлено два типа розеток, чередующихся в рядах. От центра розетки к сторонам ромба отходят тонкие ломаные линии, образующие вторую сетку. Аналогичные композиции с мелким рисунком характерны для иранских тканей 18 века. В данном фрагменте выткана сетка из парных листьев — подобные элементы встречаются часто (см., например, [160, №№ 48, 54, 56, 57]). Близкие аналогии композиционного решения (см. [160, № 69]).

Фон заткан металлической нитью, рисунок выполнен дополнительными утками шелка. На изнанке дополнительные утки плотно переплетаются с главной основой, используются одновременно, на лицо выходят по узору. Черным шелком выполнены контуры сеток; белым — разработаны листья сетки, контуры цветов, мелкие листья; оранжевым и бежево-сиреневым — цветочные розетки; зеленым — мелкие, окружающие розетку листья. В полотно введено восемь цветов. Хотя ткань датируется 18 в., тонкая цветовая разработка рисунка характерна для изделий более раннего времени. Структура ткани — *полотняное плетение с внутренней основой* и дополнительными утками — характерна для позднесефевидских тканей (см., например, [203, с. 144]).

Публикации: [70, № 21].

Аналогии: Kunstgewerbemuseum, Berlin — 1978,322 [160, с. 163, 319, № 344].

ГЛОССАРИЙ

Характеристика плетения	Название ткани в русских документах	Персидское название ткани
1	2	3
Простое полотняное плетение	<i>тафта</i>	<i>тафте</i>
разряженность плетения, тонкие нити	<i>фата</i>	<i>фата</i>
по-разному окрашены нити основы и утка, нити основы нескольких цветов	<i>дороги</i>	<i>дарайи</i>
использована особая техника окрашивания нитей перед ткачеством	<i>дороги</i>	<i>дарайи</i> (алидже)
узорная ткань (узор, создаваемый нерегулярным чередованием нитей основы и утка)	<i>камка</i>	<i>камха</i> <i>камха</i> <i>мошаджар</i> ¹
Усиленное полотняное плетение		
с парчовыми нитями	<i>тафта парчовая</i>	
с парчовыми золотными нитями	<i>тафта золотная</i> <i>зарбаф, дивадж</i>	<i>зарбаф</i> <i>дивадж</i>
с внутренней основой, дополнительными утками, включением золотных нитей	<i>зарбаф</i>	<i>зарбаф</i>

¹ Все виды узорных тканей.

² Все виды золотных нитей.

Глоссарий

Двойное полотно эти ткани двусторонние	камка двоеличные	мошаджар доруи
с парчовыми золотными нитями	зарбаф	зарбаф
Саржевое плетение		
Усиленное саржевое плетение с дополнительными утками, парчовыми нитями и внутренней основой	объярь	
с золотными нитями	зарбаф	зарбаф
с парчовыми прядеными золотными нитями	диба, дибадж	дибадж
узорная саржа	объярь	
с волочеными золотными нитями	алтабас	
Простое атласное плетение	атлас	атласи
узорная ткань (<i>дамаск</i>) эти ткани двусторонние	камка двоеличные	мошаджар доруи
Усиленное атласное плетение		
с дополнительными или парчовыми шелковыми утками	атлас узорный (т.е. с рисунком)	атласи
с дополнительными золотными утками	атлас золотный зарбаф	зарбаф
с парчовыми золотными нитями	золотная парча дибадж, диба зарбаф	дибадж зарбаф
с парчовыми золотными и серебряными нитями	золотная парча диба, дибадж	дибадж симбаф
Лампас — соединено два типа плетения: атласное и саржевое	камка «тяжелая»	кимха кемха

Глоссарий

Бархаты		
разрезной бархат, покрытый целиком ворсом	<i>бархат</i> гладкий	<i>махмале</i> <i>саде</i>
разрезной бархат с отдельными участками без ворса (voided)	<i>бархат</i> рытый	<i>махмале</i> <i>гадар</i>
разрезной бархат с отдель- ными участками без ворса, с металлическими нитями	<i>бархат</i> золотный	<i>махмале</i> <i>зарбаф</i>

ИНДЕКС

I. Имена ткачей на датированных тканях

1. *Mir Низам*

Надгробное покрывало. Надпись почерком *насх*:

عمل میر نظام کار رشت سده ۹۵۲

«Работа Мир Низама. Сделано в Реште в 952 году» (1545-46).

Хранится в усыпальнице Имама Ризы в Мешхеде. Опубликовано [94, с. 2076; 187, ил. 1083, 1106 D].

2. *Гулям Ширзаде*

Ткань шелковая с сюжетной композицией. Надпись:

«Сделано в подарок для Святого места Гулямом Ширзаде, 979» (1571).

В надписи имеется в виду усыпальница в Мешхеде. Хранилась в частной коллекции Parish-Watson, London. Опубликована [94, с. 2142; 187, ил. 1029].

3. *Хусейн*

Шелковая ткань с изображением двух персонажей под цветущим деревом. Надпись почерком *насх*, выполнена на сосуде, помещенном между фигурами:

عمل حسین سده ۱۰۰۸

«Работа Хусейна. 1008 год» (1599-1600).

Хранится в Metropolitan Museum of Art, New York. Опубликована [115, с. 28, № 52].

4. *Ибн Кутб ад-Дин*

Шелковая завеса с пейзажными мотивами. Надпись почерком *насх*:

عمل ... ابن مولانا قطب الدين ...

«Работа... ибн Мавлана Кутб ад-Дина...»

Датируется 1036 (1626) годом. Хранится в усыпальнице Имама Али в Ал-Наджафе (Ирак). Опубликована [97, с. 36, ил. 18].

5. *Мухаммад Хусейн б. Хаджи Мухаммад Кашани*

Шелковое покрывало с эпиграфическим орнаментом. Почерк *насталик*. Подпись мастера:

عمل محمد حسین ابن حاجی محمد کاشانی

«Работа Мухаммада Хусейна б. Хаджи Мухаммада Кашани».

Есть дата — 1053 (1643) г. Также указано имя каллиграфа — *Мухаммад Му'мин*. Хранится в The David Collection, Copenhagen — № 30/1971. Опубликована [101, № 80, с. 109; 112, с. 115]

6. *Хаджи Мир Али*

Шелковая ткань с узором, включающим эпиграфический орнамент. Надпись почерком *насх*:

١٠٥٦ سنه على مير حاخى عمل

«Работа Хаджи Мир Али. 1056 год» (1646-47).

Хранится в коллекции Кеворкяна. Опубликована [123, № 524].

7. *Мухаммад ибн Умар*

Пояс шелковый с растительным орнаментом, вытканный в технике полотняного плетения с металлической нитью. Надпись в картице в боковой кайме у конца пояса:

مشهدی عمر ابن محمد

«Мухаммад ибн Умар Мешхеди. 1065» (1654).

Хранится в Count Zamoyski Foundation, Kornik. Опубликован [187, ил. 1074 E].

8. *Исмаил Кашани. (Ал-абд-Исмаил Кашани)*

Шелковое знамя с узором из медальонов, арабесок, а также эпиграфическим орнаментом. Надпись почерком *насх*:

كاشانی اسماعیل العبد عمل

«Работа раба Исмаила из Кашана».

Датируется 1106-07 (1694-96) годом. Хранится в Metropolitan Museum of Art, New York. Опубликована [167, с 74, ил. 15; 187, ил. 1070 A].

II. Имена ткачей на изделиях без дат

9. *Абд-Аллах*

Это имя встречается на четырех тканях, отличающихся друг от друга по технике выработки и по узору. Поскольку стиль рисунка всех тканей отличен, то, как предполагает Ага-Оглу, вероятно, он возглавлял мастерскую и его имя являлось торговой маркой. Тем более что ни на одной ткани нет слова *عمل* (*амал* — перс. работа), а в трех случаях почерком *куфи* начертаны одинаковые формулы: *عبد الله* [100, с. 44].

А. Ткань, выполненная в технике лампас, представляет сцену музенирования в саду. Надпись выполнена на музыкальном инструменте — тамбурине почерком *насх*: *عبد الله* (Абд Аллах). Фрагменты этой ткани хранятся в Metropolitan Museum of Art, New York (№ 08.109.18) и в коллекции Келикяна. Опубликована [125, ил. 308].

Б. Ткань, выполненная в технике лампас, изображает всадника, ведущего пленника. Вышеупомянутая надпись почерком *куфи* на колчане.

Фрагменты этой ткани находятся в Art Institute, Chicago и частной коллекции Miss L. Bliss. Опубликованы [96, с. 59, № 212; 94, с. 2101; 187, ил. 1044 А].

В. Ткань, выполненная в технике двойного полотна, с изображением сцены в саду. Вышеупомянутая надпись почерком *куфи* помещена на вершине кипариса.

Хранится в The Textile Museum, Washington. Опубликована [167, с. 92, ил. 38].

Г. Бархатная ткань с изображением женской фигуры с чашей и сосудом в руках. Вышеупомянутая надпись почерком *куфи* на сосуде.

Фрагменты этой ткани хранятся в The Textile Museum, Washington, Musée des Tissus, Lion, частных коллекциях (Col. Bacri) в Париже и (Col. of A.Figdor) в Вене. Опубликованы [187, ил. 1043; 203, с. 239].

10. *Aga Mahmud*

Фрагмент шелкового пояса с растительным узором, вытканного в технике полотняного плетения с внутренней основой. Надпись почерком *насх* на уголке: *عمل آقا محمود* «Работа Ага Махмуда».

Хранится в галерее Канзас Сити (W.R.Nelson Gallery, Kansas City, Missouri). Опубликована [187, ил. 1055 А].

11. *Али*

Известно четыре подписных изделия.

А. Край выполненного в технике усиленного полотняного плетения пояса с растительным орнаментом. Подпись: *الى* «Али».

Прежде хранился в коллекции Ackerman-Pope, London. Опубликован [94, с. 2122, рис. 698].

Б-В. Тканые полосы в технике усиленного полотна с изображением ирисов и роз. Надпись: *الى* «Али».

Прежде хранились в коллекции Ackerman-Pope, London. Опубликованы [94, с. 2121-2123; 187, ил. 1089 В].

Г. Тканая полоса в технике усиленного полотна с изображением ирисов и птиц. Подпись: *الى عمل* «Работа Али».

Прежде хранилась в коллекции Ackerman-Pope, London. Опубликована [94, с. 2121-2123; 187, ил. 1089 Д].

12. «*Бинт*»

Известны две ткани с такой подписью и не совсем ясно, что она означает. Возможно, торговая марка мастерской. Ф.Аkkerman переводит эту подпись как «дочь» (перс. *бинт*) [94, с. 2113].

А. Ткань в технике двойного полотна с мелким рисунком, включающим цветочные побеги с цветком лотоса и фигурки животных. Надпись над спинами животных: *بنت* «Бинт».

Хранилась в коллекции T.L.Jacks. Опубликована [187, ил. 1076 А].

Б. Ткань в технике двойного полотна. Рисунок включает ряды кустиков с крупными листьями и цветы ириса. Надпись рядом с цветком: بنت «Бинт».

Прежде хранилась в коллекции Ackerman-Pope, London. Опубликована [187, ил. 1076 D].

13. Гияс

Полностью — Ходжа Гияс ад-Дин Али из Йезда [92, с. 9]. Его имя указано на семи известных в настоящее время тканях разной выработки и орнаментации. Имя мастера указано или почерком *куфи*, или *насх* со словом «амал» (работа) или без него.

А. Ткань, выполненная в технике лампас, со сценой встречи Лайлы и Маджнуна на черном фоне. Надпись почерком *насх*, помещена на паланкине: عمل غیاث «Работа Гияса».

Существует по крайней мере семь фрагментов данной ткани: в Национальном музее в Копенгагене, Музее декоративного искусства в Париже, музеях Лионя, Брюсселя, Флоренции, в Музее изящных искусств Бостона и т.д. Подробнее о публикациях см. [97, с. 45-46].

Б. Ткань, вытканная в технике лампас, со сценой встречи Лайлы и Маджнуна на красном фоне.

Надпись на паланкине почерком *куфи*: عمل غیاث «Работа Гияса». Хранится в Textile Museum, Washington. Опубликована [203, 188-189].

В. Шелковая завеса с цветочным орнаментом. По краю идет полоса с эпиграфическим орнаментом. Надпись на лотосовидной пальметте почерком *куфи*: عمل غیاث «Работа Гияса».

Хранится в усыпальнице Шейха Сефи в Ардебиле. Опубликована [174, с. 226, ил. 179].

Г. Шелковый надгробный покров с цветочным узором в овальных медальонах. Надпись почерком *насх* на пальметте: عمل غیاث «Работа Гияса». Хранится в усыпальнице Шейха Сефи в Ардебиле. Опубликована [94, с. 2096; 187, ил. 1036].

Д. Бархатная ткань с изображением юношей, сидящих под деревом. Надпись у подножия цветочного кустика почерком *куфи*: غیاث «Гияс». Известно несколько фрагментов этой ткани.

Хранятся в The Textile Museum, Washington; Musée du Cinquantenaire. Опубликованы [103, т. 3, ил. 191; 119, № 264].

Е. Бархатная ткань с изображением Хосрова и Ширин. Надпись почерком *насх*: عمل غیاث «Работа Гияса».

Частное собрание в Венеции. Опубликована [174, ил. 175, 176].

Ж. Бархатная ткань с орнаментом в овальных медальонах. Надпись почерком *насх* помещена на каждой стороне розетки: عمل غیاث «Работа Гияса».

Хранится в коллекции Келикяна. Опубликована [140, ил. 75].

14. *Мугис*

Атласная завеса с растительными побегами и арочным завершением. Надпись почерком *насх* на листьях у основания: «Работа Мугиса». Известно несколько фрагментов подобной ткани.

Хранятся в Victoria and Albert Museum, London и Musée Historique des Tissus, Lyon. Одна находилась в коллекции E.Beghian. Опубликованы [94, с. 2129; 103, т. 3, ил. 203; 111, ил. 35; 187, ил. 1047].

15. *Му'из ад-Дин ибн Гияс*

Один из шести сыновей ткача Гияса [94, с. 2108]. Известна единственная его работа — шелковая ткань с цветочным узором зеленого цвета. Надпись выполнена на пальметте: «معز الدين ابن غياث» «Му'из ад-Дин ибн Гияс».

Victoria and Albert Museum, London. Опубликована [99, с. 243, ил. 3 G].

16. *Му'ин*

Подпись имеется на тканой кайме. На золотом фоне изображены розы и бутоны цветов. Имя указано на вазе: «معین» «Му'ин».

Хранилась в коллекции Mr.Lingemann. Опубликована [94, с. 2125].

17. *Мухаммад*

Сохранилась одна ткань с подписью мастера — парчовая тафта с букетами роз на белом фоне. Имя мастера воспроизведено на специальной полоске, оставленной для торговой марки: «عمل محمد» «Работа Мухаммада». И далее: «Да будет его конец счастливым».

Хранилась в коллекции Late Miss Lillie P. Bliss.

Опубликована [94, с. 2144; 189, ил. 1087 С].

18. *Расул*

Известна только одна ткань с его подписью. Это парчовая тафта с крупным цветочным рисунком.

Хранится в частной коллекции в Тегеране. Опубликована [94, с. 2131].

19. *Салиха*

Известна только одна ткань с подписью этого мастера. Это двойное полотно с парчовыми металлическими нитями. Изображены тонкие цветочные побеги, вырастающие из вазона, по обе стороны от которого подпись мастера: «سالیحا» «Салиха».

Хранилась в коллекции Ackerman-Pope, London.

Опубликована [187, ил. 1076 С].

20. *Хусейн*

Шелковая ткань с цветочным орнаментом. Надпись почерком *насх* помещена на листьях: «عمل النساج حسین» «Работа ткача Хусейна».

Находилась в коллекции Ф.Мартина. Опубликована [157, с. 12, ил. 15].

21. *Хан Мухаммад*

Голубая атласная ткань с арабеской (возможно, выткана в технике лампас). Надпись почерком *насх*: «محمد جان» «Джан Мухаммад».

Хранится в Museum für Kunst und Industrie, Vienna. Использовалась как риза в церковном облачении. Опубликована [94, с. 2121; 187, ил. 1066]. При публикации Ф.Аккерман, ссылаясь на проф. Минорского, предложила прочтение имени как «Мухаммад Хан».

22. *Хусейн ибн Мухаммад*

Сохранилась только полоска ткани из парчовой тафты с торговой маркой (ряд из картушей). Надпись в картуше: عمل حسين ابن محمد «Работа Хусейна ибн Мухаммада».

Прежде хранилась в коллекции Ackerman-Pope, London. Опубликована [94, с. 2144; 187, ил. 1089 А].

23. *Сайфи Аббаси*

Шелковая ткань с орнаментом из овальных медальонов. Надпись почерком *насх*: عمل سيفی عباسی «Работа Сайфи Аббаси».

Хранится в усыпальнице Имама Али в ал-Наджафе (Ирак). Опубликована [97, ил. 8].

24. *Шафи Аббаси*

Шелковая ткань с сюжетной композицией. Надпись сделана скорописью на чаше, которую держит изысканно одетый юноша: «Работа Шафи».

Хранится в усыпальнице в Куме. Опубликована [196, ил. 2 С].

25. *Шарафа*

Шелковая ткань (двойное полотно) с растительным орнаментом и медальонами. Надпись: «Шарафа». Ф.Аккерман ссылается на М.Минови, который считает возможным полное прочтение этого имени как Шараф ад-Дин.[97, с. 2109].

Хранится в Art Institute, Chicago. Опубликована [192, ил. 1075].

III. Датированные ткани сефевидского периода

Количество датированных тканей очень невелико.

1. 952 (1545-46) г. — Надгробное покрывало с подписью (см. индекс I, 1).
2. 979 (1571) г. — Шелковая ткань с сюжетной композицией и подписью (см. индекс I, 2).
3. 1008 (1599-1600) г. — Шелковая ткань с надписью (см. индекс I, 3).
4. 1036 (1626) г. — Завеса усыпальницы (см. индекс I, 4).
5. 1053 (1643) г. — Шелковое покрывало (см. индекс I, 5).
6. 1056 (1646-47) г. — Шелковая ткань (см. индекс I, 6).
7. 1065 (1654) г. — Пояс шелковый с раст. узором (см. индекс I, 7).
8. 1080 (1669-70) г. — Шелковая завеса, подаренная сефевидским шахом Сулейманом I в усыпальницу Имама Ризы в Мешхеде. Есть имя каллиграфа — *Мухаммад Риза Имами*. Опубликована [94; 187, ил. 1084].

Индекс

9. 1091 (1680) г. — Фрагмент шелковой ткани с орнаментом, включающим эпиграфический орнамент. Находилась в коллекции H.Monif, New York. Опубликована [97, с. 48].
10. 1106-07 (1694-96) г. — Шелковое знамя (см. индекс I, 8).
11. 1129 (1716-17) г. — Шелковая завеса. Хранится в усыпальнице Имама Али в ал-Наджафе (Ирак). Опубликована [97, с. 38, ил. 19].

ПИСЬМЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Аннотированный обзор и библиография

К числу письменных источников относятся: персоязычные источники, свидетельства путешественников, всевозможные архивные документы. Среди персоязычных источников следует выделить произведения историографов указанного периода. Иранская историография в 16-17 вв. имела довольно широкое развитие. Одним из важнейших трудов по истории Ирана 16 в. является книга знатного эмира Хасан-бека Румлу «*Ахсан ат-таварих*» («Лучшая из летописей»). Ценным источником по истории Ирана является труд Шараф-хана Бидлиси «*Шараф-наме*» [77]. Первостепенным источником для этого периода является труд Искандар-бека туркемана, прозванного Мунши (1560-1634), который был главным секретарем великого вазира шаха Аббаса I. Это сочинение — «*Тарих-и Ала-мара-ий Аббаси*» («Мироукрашающая Аббасова история») [89] — содержит наряду с огромным объемом информации самого разного рода описание реформ шаха Аббаса I и других событий. Общую картину Сефевидского Ирана дает труд Сами Мирзы «*Газкират ал-мулук*» («Памятная записка для царей») [188], литературный памятник по сефевидскому периоду, составленный в 1720-х годах, в котором даны подробные сведения о государственном аппарате, администрации столицы Исфахана и приходно-расходном бюджете Ирана. Нельзя не отметить *рисале* Кази Ахмада Куми (1596 г.) [22]. Переведенный на русский язык и прокомментированный известным востоковедом Б.Заходером трактат освещает художественную жизнь Ирана.

Свидетельства путешественников, в сочетании с другими источниками, представляют значительный интерес для политической и экономической истории страны. Текстильное производство и его продукция подробно описаны у Жана Шардена [108; 109] и Жана Батиста Тавернье [189]. Особо следует отметить труд Шардена. Собранный им материал охватывает период с 1664 по 1681 год, в течение которого он дважды посетил Иран как крупный коммерсант. Большую часть времени он провел в Исфахане, при дворах шахов Аббаса II и Сефи II (Сулеймана). Шестнадцатитомный труд Шардена является тщательно составленным, достоверным и во многом уникальным источником по истории Ирана 17 века. Полное парижское издание относится к 1830 году. Автор подробно оста-

навливается на описании городского ремесла и торговли, уделяет внимание сообщениям о шахских мастерских и условиях работы в них ремесленников. По наблюдениям Шардена, ткачество было одним из наиболее развитых ремесел. Автор пишет о том, что экспорт сырого шелка, шелковых тканей, а также ковров и керамики был вполне сопоставим с годовым бюджетом Сефевидского государства. По его наблюдениям, выплаты часто производились в натуральном виде — тюками с шелком. По мнению автора, 17 столетие характеризуется высокими достижениями в области техники, ремесла и искусства. Следует также отметить сочинение Адама Олеария, посетившего Иран в 1633-1639 годах [40]. Будучи секретарем посольства герцога Фридриха Голштинского, он собрал весьма разнообразные сведения, в том числе о характере русско-персидской торговли, о тканях и одежде персиян. Известны письменные свидетельства о текстильной продукции других путешественников: Ж.Барбаро и А.Контарини [190], Т.Герберта [143].

Богатый материал для исследования представляют собой архивные документы Московской Руси. Так, исследования П.П.Бушева посвящены архивным документам — посольским книгам [4; 5]. Ряд документов, касающихся дипломатических и торговых отношений Московской Руси с Персией, опубликован в трехтомном собрании под редакцией Н.И.Веселовского [42]. Следует отметить работы Б.Г.Курца о состоянии России в 1650-1655 годах по донесениям Родеса [31], А.А.Введенского [6], Г.Штадена [82]. Интересные сведения о шелковых изделиях и их поступлении содержат торговые и расходные книги, описи, писцовые и переписные книги. Здесь важно отметить, что в этих источниках, по справедливому замечанию Ю.Готье [12, с. 3], нет ни единообразных описаний, ни единой редакции, и поэтому при изучении по этим документам как самих тканых памятников, так и их исторических названий возникают определенные сложности.

В последней четверти 16 в. устанавливаются дипломатические отношения Ирана с Россией, возрастает и русско-иранская торговля. Этому вопросу посвящен ряд публикаций. В 1915 г. выходит работа А.Я.Шпаковского, который привлекает материал посольских книг [81]. В 1956 г. издана монография М.В.Фехнер, где рассматривается вопрос о торговле России со странами Востока в 16 веке [74]. Это общая сводная работа по данной теме, не потерявшая своего значения до настоящего времени. Следует также отметить работы В.Е.Сыроечковского [69], Н.Г.Куликовой [30].

Ряд вопросов экономического положения и организации ремесла в сефевидском Иране затрагивается в ряде исследований Н.А.Кузнецовой [29]. В них впервые описана социально-экономическая структура города, дана характеристика устройства ремесленных цехов и сделаны важные выводы о появлении крупных центров торговли и ремесла, а также неуклонном ходе процесса разделения труда. М.Х.Гайдаров [10] исследует

дует структуру ремесленных организаций, в частности, эснафов. Автор определяет основные этапы развития ремесленного производства тканей, пишет об институте мастерских *кархане* и тех изменениях, которые он претерпел в 17 столетии. Ремесленному производству в *кархане* посвящена и статья Р.К.Кикнадзе [26]. Сведения о ремесленных корпорациях содержатся также в работах К.Смирнова [65], И.П.Петрушевского [43; 44] и А.Якубовского [88]. Следует назвать и ряд зарубежных публикаций [118; 126; 148].

Одним из первых фундаментальных исследований по технологии сефевидских тканей является труд Н.Рис и Э.Сакс [167]. Эта работа, несмотря на устаревшую в некотором отношении терминологию, остается примером, не утратившим своего значения до настоящего времени. В ней подробно анализируются основные категории тканей 16-17 вв. на примере известных образцов. Вместе с тем многослойные материи, являющиеся довольно сложными структурами, описаны в терминах, которые применяются для более простых по выработке тканей. Достаточно подробно описана технология ткачества и у Ф.Аккерман [93; 94; 95]. Общая характеристика ткачества приведена в работе И.Эмери [117]. Систему, предложенную И.Эмери, развивает в своей работе А.П.Роу и добавляет к ней описания сложных по технике выработки структур [171]. Несколько иную терминологию использует Д.Бурнхем [106]. Следует также отметить некоторые другие публикации. Так, Джамия Джаслин уделяет внимание истории развития бархатных тканей [113]. Хардин и Дюфельд пишут об использовании металлических нитей в сефевидских тканях и об их составе [142]. Исследование М.Сандея посвящено бархатам, сложным переплетениям лампас и затрагивает важные вопросы реконструкции рапортов сюжетных тканей [182]. Существенный вклад в разработку этого направления был внесен Международным Центром изучения древнего текстиля в Лионе (CIETA) [179; 191; 194]. Современные западные ученые в своих исследованиях пользуются терминологией, рекомендованной создателями словаря технических терминов [194]. Вместе с тем это издание, как и ряд других, не снимает всех вопросов, связанных с технологией производства сефевидских тканей в плане терминологии. Так, в одном из наиболее удачных каталогов, подготовленных к выставке тканей сефевидского времени в Вашингтоне [203], при описании тканей с металлическим фоном подчеркивается, что этот вид довольно разнородных изделий, выделенных в самостоятельную группу, включает различные типы переплетений.

К сожалению, приходится констатировать, что отечественных исследований в этой области практически не существует. Исключением является небольшая работа В.Клейна (1925 г.), касающаяся техники выработки тканей [27]. В качестве примеров используются образцы Оружейной палаты, причем рассматриваются не только восточные, в том числе иранские, но и европейские изделия. Ценность данного исследования заклю-

чается в том, что структура материала анализируется достаточно подробно, а кроме того, приводятся исторические названия тканей, то есть те, под которыми изделия, ввозимые в страну, записывались в русских документах, а затем закреплялись в русском быту. По замечанию В.Клейна, местная терминология родилась в живом языке и в быту русских торговых людей, казначеев, ризничих [27, с. 6]. Нельзя не упомянуть и статью В.Клейна, вошедшую в капитальный труд по иранскому искусству [149]. В ней на основе одного русского торгового документа начала 18 в. описываются некоторые типы иранских тканей, ввозившихся в Россию, и приводятся их персидские названия. Здесь можно отметить еще несколько публикаций. Работу П.Савваитова [58], вышедшую в 1896 г. и касающуюся описания старинной русской утвари, одежды, оружия, то есть довольно широкого круга памятников, среди которых немало и иранских материалов. Сюда включено очень много исторических названий изделий, забытых в наши дни. Автор пишет о происхождении названий, однако не уделяет внимания технике ткачества. В 1900 г. появляется работа К.Иностранцева по истории старинных тканей, которая носит описательный характер [20]. В 1925 и 1926 гг. выходят две небольшие книги А.Н.Свиршина, где подробно описаны одежды и ткани 16-17 вв. Троице-Сергиевой лавры [63; 64].

Что же касается исследовательских материалов о сефевидских тканях, как таковых, то здесь следует упомянуть следующие работы. Значительные исследования в области изучения иранских тканей содержатся в трудах Ф.Аккерман [92; 93; 94; 95]. Автор рассматривает технологию ткачества, дает исторический очерк и огромный свод иллюстраций самих тканей, но в целом работы носят описательный характер. Следует назвать также исследования в области текстиля таких известных авторов, как Л.В.Маки [152; 153; 154] и А.Гейер [129; 130; 131], которые включают материал о тканях не только Ирана, но и других восточных стран. Так, в публикациях А.Гейер содержится интересный фактический материал, поскольку памятники, которые она приводит, нередко сопровождаются архивными документами. Сюда же можно отнести еще ряд публикаций [125; 205]. Необходимо отметить издания обобщающего характера по иранскому (или исламскому) искусству, имеющие и разделы по тканям названного периода. К их числу относятся работы главным образом западных ученых. [102; 111; 114; 115; 132; 138; 139]. Хочется отметить две значительные работы по тканям сефевидского периода, вышедшие сравнительно недавно. Каталог выставки в Вашингтоне (1987), изданный под редакцией К.Бир, помимо подробного каталожного списка тканых изделий 16-19 вв. включает ряд научных статей по разным вопросам [203]. Заслуживает внимания работа Р.Ноймана о сефевидских тканях, хранящихся в музеях Германии [160]. Существуют также отдельные статьи о тканях указанного периода [99; 155; 156; 157; 172; 174; 178; 197; 201; 202].

К другой категории работ относятся публикации отдельных тканей или групп вещей, а также каталоги, включающие разделы о сефевидских тканях. Эти издания касаются различных зарубежных коллекций [96; 97; 99; 105; 114; 115; 145; 146; 153; 162; 172; 178; 180; 183; 186; 184; 192; '193; 196; 198; 199; 204]. Существуют значительные каталоги по искусству Ирана, куда включены и ткани 16-17 вв., это издания к Мюнхенской выставке 1910 г. [103], Международной выставке в Лондоне 1935 г. [187], выставке в Hayward Gallery 1976 г. [101]. Опубликованы многие частные коллекции: The David Collection [112], Collection Kelekian [140], The Kevorkian Collection [123]. Таким образом, количество изданных отдельных тканей или групп изделий достаточно велико.

Отечественная литература о тканях сефевидского времени весьма ограничена. Можно назвать лишь две книги на русском языке, куда вошли очерки по тканям указанного периода, а также несколько статей. В 1934 году издана книга Н.Н.Соболева по истории украшения тканей [66], в которой автор описывает известные памятники, во многом повторяя выводы В.Клейна. Н.Н.Соболев использует в историческом очерке записи путешественников, документальные источники. Однако фактическая сторона грешит ошибками, так как в качестве примеров по иранскому ткачеству часто берутся образцы турецкого производства. В 1974 г. появляется работа Б.В.Веймарна об искусстве арабских стран и Ирана, куда включен и небольшой раздел о тканях 16-17 вв. с цветными иллюстрациями [8]. В 1940 г. вышла статья Э.К.Кверфельдта [25], касавшаяся интерпретации растительных узоров на тканях и коврах времени Сефевидов. Автор сделал попытку представить растительные мотивы как «реальное, живое создание природы со всеми функциями жизни» [25, с. 264], однако такая трактовка восточного мотива в настоящее время представляется ошибочной. Также следует отметить ряд статей В.Клейна [149; 150], Н.А.Пирвердян [47; 48; 49; 50; 51; 62], М.Н.Левинсон-Нечаевой [32], других авторов, анализирующих отдельные тканые изделия.

Что же касается российских музеев, то практически ни одна коллекция иранских тканей из их числа до сих пор не опубликована, не издано ни одной монографической работы по этой теме. Богатейшие собрания Оружейной палаты, Государственного Эрмитажа, Государственного исторического музея и Государственного музея Востока представлены в изданиях лишь в виде статей обзорного характера, небольших каталогов к выставкам и разделов в альбомах [37, 51, 68, 70, 86].

В заключение настоящего обзора необходимо упомянуть и труды обобщающего характера. Проблемы интерпретации памятников (сефевидских шелков) затрагиваются во многих исследованиях как отечественных, так и зарубежных авторов, освещдающих культуру, литературу, философию, религию и изобразительное искусство [1, 2, 3, 16, 43, 73, 79, 83, 84, 85, 107, 110, 137, 139, 148, 159, 170, 176, 185, 200].

1. Бертельс А.Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX-XV веков: (Слово, изображение). — М.: Вост. лит., 1997.
2. Бертельс Е.Э. Избранные труды. История литературы и культуры Ирана / Сост. Г.Ю.Алиев, Н.И.Пригарина. — М.: Наука, 1988.
3. Бертельс Е.Э. Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. — М.: Наука, 1965. — Т. 3.
4. Бушев П.П. История посольств и дипломатических отношений русского и иранского государств в 1586-1612 гг. (по русским архивам). — М.: Наука, 1976.
5. Бушев П.П. История посольств и дипломатических отношений русского и иранского государств в 1613-1621 гг. (по русским архивам). — М.: Наука, 1987.
6. Введенский А.А. Торговый дом XVI-XVII вв.: Памятники социально-экономической истории России. — Л.: Путь к знанию, 1924.
7. Веймарн Б.В. К вопросу об эстетических основах изобразительного искусства средневекового Ирана. // Искусство Востока и античности. — М., 1977. — С. 84-89.
8. Веймарн Б.В. Искусство арабских стран и Ирана VII-XVII вв. — М.: Искусство, 1974.
9. Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. — СПб.: Лита, 2001. — Т. 4.
10. Гейдаров М.Х. Об организации и развитии крупных ремесленных мастерских в городах сефевидского Ирана XVII в. // О генезисе капитализма в странах Востока (XV-XIX вв.). — М., 1962. — С. 326-331.
11. Горлевский В.А. Государство Сельджукидов Малой Азии. — М.-Л.: АН СССР, 1941.
12. Готье Ю.В. Замоскворецкий край в XVII в.: Опыт исследования по истории экономики быта Московской Руси. — 2-е изд. — М., 1937.
13. Денике Б.П. Живопись Ирана. — М.: Искусство, 1938.
14. Дьяконов М.М. Очерк истории древнего Ирана. — М.: Вост. лит., 1961.
15. Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI-XVII столетиях. — В 3-х кн. — М.: Книга, 1990.
16. Заходер Б. Из истории художественной культуры Ирана XVI века. // Искусство. — 1935. — № 5. — С. 121-136.
17. Иерусалимская А.А. К вопросу о торговых связях Северного Кавказа в раннем средневековье. // Сообщения Государственного Эрмитажа. — Л., 1963. — Вып. 24. — С. 35-39.
18. Иерусалимская А.А. К сложению школы художественного шелкоткачества в Согде. // Средняя Азия и Иран. / Государственный Эрмитаж. — Л., 1972. — С. 5-56.
19. Иерусалимская А.А. Новая находка так называемого сасанидского шелка с сенмурвами. // Сообщения Государственного Эрмитажа. — Л., 1972. — Вып. 34. — С. 11-15.

20. Иностранцев К. Из истории старинных тканей: алтабас, дороги, зенденъ, миткаль, мухояр. // Записки восточного отделения Имп. археологического об-ва. — 1900. — Т. 13, вып.4. — С. 80-86.
21. Ислам: Энциклопедический словарь. — М.: Наука, 1991.
22. Кази-Ахмед. Трактат о каллиграфах и художниках 1596/7-1005. / Введение, перевод и комментарии Б.Н.Заходера. — М.-Л., 1947.
23. Казиев А.Ю. Художественное оформление азербайджанской рукописной книги XIII-XVII веков. — М.: Книга, 1977.
24. Кверфельдт Э.К. Черты реализма в рисунках на тканях и коврах времени Сефевидов. // Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа. — Л., 1940. — Т. 3. — С. 263-273.
25. Керимов К. Султан Мухаммед и его школа. — М.: Искусство, 1970.
26. Кикнадзе Р.К. Из истории ремесленного производства (карханэ) в Иране XIII-XIV вв. // Ближний и Средний Восток. — М., 1962. — С. 47-55.
27. Клейн В.К. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII в., и их терминология. — М.: Оружейная палата, 1925.
28. Коран. / Пер. и комм. И.Ю.Крачковского. — М.: Наука, 1986.
29. Кузнецова Н.А. Материалы к характеристике ремесленного производства в иранском городе XVIII — начала XIX века. // О генезисе капитализма в странах Востока (XV-XIX вв.): Материалы обсуждения. — М.: Вост. лит., 1962. — С. 332-362.
30. Куканова Н.Г. Очерки по истории русско-иранских торговых отношений в XVII — первой половине XIX века: (По материалам русских архивов). — Саранск: Мордовское книжное изд-во, 1977.
31. Курц Б.Г. Состояние России в 1650-1655 годах по донесениям Родеса. // Чтения в Имп. об-ве истории и древностей Российских за 1915 г. — М., 1915. — Кн. 2. — С. 21-28.
32. Левинсон-Нечаева М.Н. Одежда и ткани XVI-XVII веков. // Государственная оружейная палата Московского Кремля. — М.: Искусство, 1954. — С. 305-386.
33. Лубо-Лесниченко Е.И. Древние китайские шелковые ткани и вышивки V в. до н.э. — III в. н.э. в собрании Государственного Эрмитажа: Кат.-Л.: Государственный Эрмитаж, 1961.
34. Луконин В.Г. Древний и раннесредневековый Иран. — М.: Наука, 1987.
35. Луконин В.Г. Искусство древнего Ирана. — М.: Искусство, 1977.
36. Маркс К. Ост-Индская компания, ее история и результаты ее деятельности. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — М., 1957. — Т. 9. — С. 151-160.
37. Масленицына С.П. Искусство Ирана в собрании Государственного музея искусства народов Востока. — Л.: Аврора, 1975.
38. Мистецтво країн ісламу: Кат. / Скл. М.Вязьмитина; Материалы до епиграфики В.Крачковской. — Киев: Музей Мист. Всеукр. АН, 1930.

Библиография

39. *Назарли М.Д.* Космогония и творение в сефевидской живописи XVI века. // Восток. — М., 1993. — № 1. — С. 83-98.
40. *Олеарий Адам.* Подробное описание путешествия голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. / Пер. П.Барсова. — М.: Изд. об-ва истории и древностей Российских при Московском Университете, 1870.
41. Опись Московской Оружейной Палаты: Ч. 1-7. — М., 1884-1893.
42. Памятники дипломатических и торговых сношений Московской Руси с Персией: в 3-х т. / Под ред. Н.И.Веселовского. — СПб., 1890-1898. — Т.1.
43. *Петрушевский И.П.* Ислам в Иране в VII-XV веках. (Курс лекций). — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1966.
44. *Петрушевский И.П.* Очерки по истории феодальных отношений в Азербайджане и Армении в XVI — начале XIX вв. — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1949.
45. *Пигуловская Н.В.* Византия на путях в Индию. Из истории торговли Византии с Востоком в IV—VI веках. — М.-Л.: Академия Наук СССР, 1951.
46. *Пигуловская Н.В.* Города Ирана в раннем Средневековье. — М.-Л.: АН СССР, 1956.
47. *Пирвердян Н.А.* О времени изготовления одной персидской ткани. // Сообщения Государственного Эрмитажа. — Л., 1969. — Вып. 30. — С. 39-42.
48. *Пирвердян Н.А.* Иранские ткани сефевидского времени с сюжетными изображениями (вопросы атрибуции). // Искусство и археология Ирана. Государственный музей искусства народов Востока. — М., 1971. — С. 241-252.
49. *Пирвердян Н.А.* К вопросу о персидских сюжетных тканях XVI-XVII веков. // Средняя Азия и Иран. — Л., 1972. — С. 157-162.
50. *Пирвердян Н.А.* Персидские ткани сефевидского времени с сюжетными изображениями. Вопросы атрибуции. // Искусство и археология Ирана. — М., 1971. — С. 235-245.
51. *Пирвердян Н.А.* Средневековые персидские художественные ткани (на выставке Ближнего Востока). — Л.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1971.
52. *Пугаченкова Г.А.* К истории костюма Средней Азии и Ирана XV — первой половины XVI вв. по данным миниатюр. // Труды Среднеазиатского государственного университета. — Ташкент, 1956. — Вып. 81. — С. 85-119. — (Новая серия: История науки; Кн. 12).
53. *Рахmani A.A.* «Тарих-и алам арай-и Аббаси» как источник по истории Азербайджана. — Баку: Изд-во АН СССР, 1960.
54. *Рикер П.* Метафорический процесс как познание, изображение и ощущение. Теория метафоры. — М., 1990.

55. Розенберг Ф.А. Аристофан о персидских тканях. // Восточные записки Ленинградского инст-та живых восточных языков. — Л., 1927. — Т. 1. — С. 37-45.
56. Руденко С.И. Горноалтайские находки и скифы. — М.-Л.: Академия наук СССР, 1952.
57. Рухбар Зохра. Четырнадцать веков исламской культуры: Иранский музей исламского периода. // Museum. 203. № 16, 2000. — С. 28-34.
58. Савваитов П.А. Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора. — СПб.: АН, 1896.
59. Сазонова Н.В. Коллекция П.Щукина (1853-1912). // Московские коллекционеры произведений искусства Востока. — М.: Государственный музей Востока, 1997. — С. 9-25.
60. Сазонова Н.В. Иранские художественные ткани сефевидской эпохи (к вопросу о технологии производства). // Древний и средневековый Восток. — М.: Наука, 1988. — Ч. 2. — С. 307-318.
61. Сазонова Н.В. Искусство Ирана. Государственный музей Востока. — М.: РА СОРЕК, 1994.
62. Самгина-Пирвердян Н.А. К датировке иранских парчовых тканей с сюжетами. // Сообщения Государственного Эрмитажа. — Л., 1975. — Вып. XL. — С. 53-56.
63. Свирин А.Н. Опись тканей XIV-XVII вв. б. Троице-Сергиевой лавры. — Сергиев посад: Государственный исторический художественный музей, 1926.
64. Свирин А.Н. Сергиевский историко-художественный музей. // Подмосковные музеи. — М.-Л.: Госиздат, 1925. — Вып. 5.
65. Смирнов К. Очерк религии Персии. Тифлис, 1916.
66. Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей. — М.-Л.: Академия, 1934.
67. Сокровища прикладного искусства Ирана и Турции XVI-XVIII веков. Из собрания Государственных музеев Московского Кремля: Кат. / Сост. И.И.Вишневская и др. — М.: Советский художник, 1979.
68. Сокровища Оружейной палаты. Посольские дары. // Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». — М.: Красная площадь, 1996.
69. Сыроечковский В.Е. Гости — сурожане. О внешней торговле Московской Руси с Ближним Востоком в XIV — начале XVI в. — М.-Л.: Государственное социально-экономическое изд-во, 1935.
70. Текстильное искусство сефевидского Ирана (каталог выставки). / Сост. Р.М.Поликарпова и др. — М.: Советский художник, 1980.
71. Торговая книга конца XVI в. // Записки отделения русской и славянской археологии. — СПб., 1851. — Т. 1. — С. 20-28.
72. Тревер К.В. Отражение в искусстве дуалистических концепций зороастризма // Труды Отделения Востока Государственного Эрмитажа. — Л., 1939. — Т. I. — С. 243-254.

73. Тримингэм Дж. С. Суфийские ордены в исламе / Пер. А.А.Ставиской; ред. и предисл. О.Ф.Акимушкина. — М.: Наука, 1989.
74. Фехнер М.В. Торговля русского государства со странами Востока в XVI веке. — 2-е изд. — М.: Госкультпросвещиздат, 1956.
75. Флоренский П.А. Иконостас. — М.: Искусство, 1995.
76. аль-Халлаф Ассифа. Эстетические основы исламского орнамента. — М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии Художеств, 1999.
77. Шараф-хан ибн Шамсаддин Бидлиси. Шараф-наме. / Пер., предисл., прим. и прил. Е.И.Васильевой. — В 2-х т. — М.: Наука, 1967-1976. — Т. 2. — (Памятники письменности Востока, 21, 2).
78. Шарден Жан. Путешествие шевалье Шардена по Персии и другим странам Востока. — М.: ИВАН, 1937. — (Сокращенный вариант на правах рукописи).
79. Шиммель А. Мир исламского мистицизма. / Пер. Н.И.Пригариной, А.С.Раппопорт. — М.: Алетейя, Энигма, 1999.
80. Шишкин В.А. Афрасиаб — сокровищница древней культуры. — Ташкент: Фан, 1966.
81. Шпаковский А.Я. Торговля Московской Руси с Персией в XV-XVII веках. // Сб. статей студенческого историко-этнографического кружка при Имп. университете Св. Владимира. — Киев, 1915. — Вып. 7. — С. 1-54.
82. Штаден Г. О Москве Иоанна Грозного. Записки немца-опричника. — М., 1925.
83. Шукров Ш.М. «Шах-наме» и ранняя иллюстративная традиция (текст и иллюстрация в системе иранской культуры XI-XIV веков). — М.: Наука, 1983.
84. Шукров Ш.М. Средневековое искусство Ирана. — М.: Наука, 1989.
85. Шукров Ш.М. Искусство и тайна. — М.: Алетейя, 1999.
86. Щукин П.И. Персидские вещи щукинского собрания. — М.: Отд. Имп. российского исторического музея им. Александра III. Музей П.И.Щукина, 1907.
87. Эфендиев О.А. Азербайджанское государство Сефевидов в XVI в. — Баку: Элм, 1981.
88. Якубовский А. Феодальное общество Средней Азии и его торговля с Восточной Европой в X-XV веках. // Материалы по истории Узбекской, Туркменской и Таджикской ССР. — Ч.1: Торговля с Московским государством и международное положение Средней Азии в XVI-XVII вв. — Л., 1933. — Т. 1. — С. 1-60.
89. Искандар Мунши. Тарих-и аламара-йи Аббаси. — Техран, 1314.
90. Сафави Рахимзаде. Шарх-и Дженга, ва тарих-и зиндагани-йи Шах Исма'ил-и Сафави. — Техран, 1341.
91. Хусайн Хан, Мирза Тахвилдар. Джаграфийа Исфахан. / Под ред. Манучир Ситудаха. — Техран: Данишгах-и Техран, 1342.

* * *

92. Ackerman Ph. A Biography of Ghiyath the Weaver. // Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology. — 7 December, 1934. — P. 9-13.
93. Ackerman Ph. Persian weaving Techniques. History. // A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. / Edition by A.U.Pope and Ph.Ackerman. — L. and N.Y.: Oxford University Press, 1939. — V. 3. — P. 2175-2220.
94. Ackerman Ph. Textiles of the Islamic Periods. History. // A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. / Edition by A.U.Pope and Ph. Ackerman. — L. and N.Y.: Oxford University Press, 1939. — V. 3. — P. 1995-2162.
95. Ackerman Ph. Persian Textiles. // CIBA Review, 98, 1953. — P. 3503-3532.
96. Aga-Oglu I. Exhibition of Islamic Art. — San Francisco: De Young Memorial Museum, 1937.
97. Aga-Oglu M. Safawid Rugs and Textiles: The collection of the Shrine of Imam 'Ali at al-Najaf. — N.Y.: Columbia University Press, 1941.
98. Arnold Th.W. Book painting. The Influence of Poetry and Theology on Painting. // A Survey of Persian Art from Prehistiric Times to the Present. / Ed. by A.U.Pope and Ph.Ackerman. — L. and N.Y.: Oxford University Press, 1939. — V. 3. — P. 1904-1910.
99. Arnold Th.W. Persian Stuffs with Figure-subjects. // The Burlington Magazine. — V. 37, 1920. — P. 243.
100. Annequin G. Les trésors de L'art Persan. — Geneva: Famot, 1978.
101. The Arts of Islam. Hayward Gallery, 8 April — 4 Guly 1976. — London: The Arts Council of Great Britaiñ. Printed in England by Westerham Press, Ltd., 1976.
102. The Arts of Persia. / Ed by R.W. Ferrier. — New Haven and London: Yale University Press, 1989. — Tehran, 1995.
103. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. / Hgb. Von F. Sarre and F.R.Martin. — Bd. 1-3. — Munich: Bruckmann, 1912. — Bd 3.
104. Binyon L. The poems of Nisami, described by Lourence Binyon. — London, 1928.
105. Brief Guide to the Persian Woven Fabrics. — London: Victoria and Albert Museum. Department of textiles, 1928.
106. Burnham D.K. Warp and Weft: A Dictionary of Textile Terms. — N.Y.: Charles Scribner's Sons, 1980.
107. Cammann S. The Interplay of Art, Literature and Religion in Safavid Symbolism. // Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 1978. — P. 124-136.
108. Chardin J. Sir John Chardin's Travels in Persia. — London: The Argonaut Press, 1927.

109. *Chardin J.* Les voyages du Chevalier Chardin. / Edition by L.Langlois. — V. 1-10. — Paris, 1811.
110. *Clinton J.* Esthetics by Implication: What Metaphors of Craft Tell us about the «Unity» of the Persian Qasida. // Edebiyat, 4, 1979. — P. 73-96.
111. *Cox R.* Les Soieries d'art depuis les origines jusqu'à nos jours. — Paris: Librairie Hachette et Cie, 1914.
112. Davids samling Islamisk Kunst. The David Collection Islamic Art. — København, 1975.
113. *Dhamija Jasleen.* A note of the weaving of velvet. // Gluck J and Gluck S. A Survey of Persian Handicraft. — Tehran, N.Y., L., Ashiya, Japan: The Bank Melli Iran, 2535/1977. — P. 206-210.
114. *Dimand M.S.* A Handbook of Muhammadan Art. The Metropolitan Museum of Art. — Second edit. revised and enlarged. — N.Y.: Hardsdale House, 1947.
115. *Dimand M.S.* A Guide to an Exhibition of Oriental Rugs and Textiles: The Metropolitan Museum of Art. — N.Y., 1935.
116. Early Islamic Textiles. / Ed. by Rogers C. — Brighton: Roger and Podmore, 1983.
117. *Emery I.* The primary Structures of Fabrics. — Washington, D.C.: The Textile Museum, 1980.
118. *Emerson John.* Some European Sources on the Economic Structure of Persia between 1630 and 1690. — Cambridge University, 1971.
119. *Errera I.* Catalogue d'étoffes anciennes et modernes. — Brussels: Vromant et Cie., 1927.
120. Etoffes merveilleuses du Musée Historique des Tissus: Musée Historique des Tissus. / Ed. J.M.Tuchscherer. — 3 v. — Tokyo: Gakushu Kenkyusha, 1976.
121. *Ettinghausen R.* Islamic Art. — New York: The Metropolitan Museum of Art, 1976.
122. *Ettinghausen R.* Stylistic Tendencies at the Time of Shah 'Abbas. Studies on Isfahan, pt. 2. // Journal of the Society for Iranian Studies, 7, Summer-Autumn, 1974. — P. 593-628.
123. Exhibition of the Kevorkian Collection. / Preface by A.Yohannan and A.V.W.Jackson. — N.Y., 1914.
124. *Ferrier R.W.* British — Persian Relations in the 17th Century. — Cambridge University, 1971.
125. *Flemming E.J.R.* Encyclopedia of Textiles. — N.Y., 1958.
126. *Floor W.* Economy and Society: Fibers, Fabrics, Factories. // Woven from the Soul, Spun from the Heart. Textile Arts of Safavid and Qajar Iran 16th-19th Centuries. / Ed. by C.Bier. — Washington, D.C.: The Textile Museum, 1987. — P. 20-32.
127. Fundação Calouste Gulbenkian. Persian Art. — Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

128. *Ghirshman R.* Arte Persiana; Parte e ill. Sasanidi. — Milano: Feltrinelli, 1962.
129. *Geijer A.* A History of Textile Art. — London, 1979.
130. *Geijer A.* A Silk from Antinoe and Sasanian Textile Art. // Orientalia Suecana, XII. — Uppsala, 1964.
131. *Geijer A.* Oriental Textiles in Sweden. — Copenhagen: Rosenkilde and Bragger, 1951.
132. *Gluck H. and Diez E.* Die Kunst des Islam. — Berlin: Propyläen, 1925.
133. *Gluck J. and Gluck S.* A Survey of Persian Handicraft. — Tehran, N.Y., L., Ashiya, Japan: The Bank Melli Iran, 2535-1977.
134. *Goetz H.* The History of Persian Costume. // A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. / Edition by A.U.Pope and Ph.Ackerman. — L. and N.Y.: Oxford University Press, 1939. — V. 3. — P. 2227-2256.
135. *Gratzl E.* Book covers. // A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. / Ed. by A.U.Pope and Ph.Ackerman. — L. and N.Y.: Oxford University Press, 1939. — V. 3. — P. 1975-1994.
136. *Gray B.* An Album of Designs for Persian Textiles. // In Aus der Welt der Islamischen Kunst. / Edition by E.Kuhnel. — Berlin, 1959. — P. 10-16: ill.
137. *Gray B.* Persian Painting. Treasures of Asia. / Ed. by A.Skira. — Cleveland: The World Publishing Company, 1961. — V. 2.
138. *Grube E.J.* Islamské Umění. Umtni Světa. — Praha: Artia, 1973.
139. *Grube E.* Herat, Tabriz, Istanbul. The development of a pictorial Style. // Painting from Islamic Lands. — Oxford, 1969. — P. 85-109.
140. *Guiffrey J. and Migeon G.* La Collection Kelekian. Etoffe et tapis d'Orient et de Venice. — Paris, n.d.
141. *Gürsu N.* The Art of Turkish Weaving. — Istanbbul: Redhouse Press, 1988.
142. *Hardin I.R. and Duffield F.J.* Characterization of Metallic Yarns in Historic Persian Textiles by Microanalysis. // Historic Textile and Paper Materials: Conservations and Characterization. — Washington, D.C.: American Chemical Society, 1986. — P. 231-252.
143. *Herbert Sir Thomas.* Thomas Herbert Travels in Persia 1627-1629. / Edition and abridgement by W.Foster. — New York: Robert M.McBride and Co., 1929.
144. *Housego J.* Honour is According to Habit: Persian Dress in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. // Apollo, 93 March, 1971. — P. 204-209.
145. Islamische Kunst Verborgene Schätze. / Ed Brisch K. — Berlin: Museum für Islamische Kunst, 1986.
146. Islamic Textiles. — Athens: Benaki Museum, 1974.
147. *Kendrick A.F.* Persian Stuffs with Figure Subjects, I. // Burlington Magazine, 37 november, 1920. — P. 237-244.

148. *Keyvany Mehdy*. Artisans and Guild Life in the Later Safavid Period: Contributions to the Social-Economic History of Persia. — Berlin: Klaus Schwarz, 1982.
149. *Klein V. and Ackerman Ph.* A Russian Document on Persian Textiles. // A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. / Ed. by A.U.Pope and Ph.Ackerman. — London and N.Y.: Oxford University Press, 1939. — V. 3. — P. 2163-2174.
150. *Klein V. and Ackerman Ph.* Two Safavid figural Satins. // A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. / Edition by A.U.Pope and Ph.Ackerman. — London and N.Y.: Oxford University Press, 1939. — V. 3. — P. 2221-2226.
151. *Lombard M.* Les Textiles dans le monde musulman du VII-e au XII-e siecle. Etudes d'economie medievale, 3. — Paris, 1978.
152. *Mackie L.W. and Ettinghausen R.E.* The Splendor of Turkish weaving: An exhibition of Silks and carpets of the 13th-18th centuries. — Washington, D.C.: The Textile Museum, 1973.
153. *Mackie L. and Rowe A.P.* Masterpieces: The Textile Museum. — Washington, D.C.: The Textile Museum, 1976.
154. *Mackie L.W.* Toward an Understanding of Mamluk Silks: National and International Considerations. // Muqurnas. An Annual on Islamic Art and Architecture. — V. 2. — New Haven and London: Yale University Press, 1984. — P. 127-146.
155. *Martin F.R.* Die Persischen Prachtstoffe im Schlosse Rosenburg in Kopenhagen. — Stockholm: Gustaf Chelius in Commission, 1901.
156. *Martin F.R.* Figurale persisch Stoffe aus dem Zeitraum 1550-1650 — Stockholm: Gustaf Chelius in Commission, 1899.
157. *Martin F.R.* Morgenländische Stoffe. Sammlung F.R.Martin. — Stockholm: Gustaf Chelius in Commission, 1897.
158. *Naraghi Ihsan*. Tarikh-i ijtimā'i-yi Kashan. — Tehran, 1964.
159. *Nasr H.* Religion in Safavid Persia. Studies on Isfahan. // Journal of the Society for Iranian Studies, 7, Summer-Autumn, 1974. — P. 271-286.
160. *Neumann R. and Murza G.* Persisch Seiden. Die Gewebekunst der Safawiden und ihrer Nachfolger. — Leipzig: VEB E.A.Seemann Buch — und Kunstverlag, 1988.
161. *Pakzad M.* Persisch Knüpfkunst von Anegin bis zur Gegenwart. — Hannover: Kleeblatt-Verlag Fr.Grimsehi, 1978.
162. Persian Art. An Illustrated souvenir of the exhibition of Persian Art at Burlington House. — 2-d ed. — London: Hudson, 1931.
163. Persian Art in the Benaki Museum. — Athens: Benaki Museum, 1972.
164. *Pope A.U.* Carpet making. A. History. // A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. / Edition by A.U.Pope and Ph.Acker- man. — London and New York: Oxford University Press, 1939. — V. 3. — P. 2257-2430.
165. *Praeger*. Encyclopaedia of Art. — Vol. 1-5. — L., 1971.

166. Rawson J. Chinese Ornament: the lotus and dragon. British Museum. — London, 1984.
167. Reath N.A., Sachs E.B. Persian Textiles and their Technique from the Sixth to the Eighteenth Centuries Including a System for General Textile Classification. — New Haven: Yale University Press, 1937.
168. Riefstahl R.M. Persian and Indian Textiles from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century. — New York: E.Weyhe, 1923.
169. Roberts E.H. Treasures from Near Eastern looms. — Brunswick: Bowdoin College Museum of Art, 1981
170. Rogers J.M. Islamic Art and Design 1500-1700. — London: British Museum Publications, 1983.
171. Rowe A.P. After Emery: Further Considerations of Fabric Classification and Terminology. // The Textile Museum journal, 23, 1984. — P. 53-72.
172. Rowe M.T.J. Persian Textiles. // Yale University Art Gallery Bulletin, 20 March, 1953. — P. 3-6.
173. Sarre F. Die Kunst des alten Persien. — Berlin, 1922.
174. Schmidt H.J. Persisch Stoffe mit Signaturen von Ghiyâs. Fahrburh der Kunst-historischen Sammlungen in Wien. — N.F., 1933. — V. 7. — S. 274-285.
175. Schmitz B. On a Special Hat Introduced during the Rein of Shah Abbas the Great. // Iran, 22, 1984. — P. 103-112.
176. Schuon F. Islam and Perennial Philosophy. // World of Islam Festival Publishing Company Ltd., 1976.
177. Serjeant R.B. Islamic Textiles: Material for a History up to the Mongol Conquest — Beirut: Librairie du Liban, 1972.
178. Shepherd D.G. Banquet and Hant in medieval Islamic iconography. Gatherings in Honour of Dorothy E. Miner. — Baltimore: Walters Art Gallery, 1974.
179. Shepherd D.G. Medieval Persian Silks in fact and fancy. // CIETA. Bulletin de Liaison. — Lyon, 1974. — V. I-II. — P. 39-40.
180. Shepherd D.G. A Persian Velvet of the Shah Tahmasp Period. // Cleveland Museum of Art Bulletin, 36 April, 1949. — P. 46-48.
181. Silvan V. Investigation of Silk from Edsengol and Lob-nor. — Stockholm, 1949.
182. Sonday M. Pattern and Weaves: Safavid Lampas and Velvet. // Woven from the Soul, Spun from the Heart. Textile Arts of Safavid and Qajar Iran 16th-19th Centuries. / Ed. by C.Bier. — Washington, D.C.: The Textile Museum, 1987. — P. 57-83.
183. Spuhler F. Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection. — London: Faber and Faber, 1978.
184. Staples L.N. A Sense of Pattern: Textile Masterworks from the Yale University Art Gallery. — New Haven, 1981.
185. Stchoukine I. Les peintures des manuscrits Safavis de 1502 a 1587. — Paris, 1959.

Библиография

186. *Stevens R.A.* Old Traditions. / New Directions. — Washington, D.C.: The Textile Museum, 1981.
187. A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. / Ed. by A.U.Pope and Ph.Ackerman. — London and New York: Oxford University Press, 1939. — V. 6. — P. 981-1482.
188. *Tadhkirat al-muluk* [a manual of Safavid administration] Minorsky V. Trans. — London: Luzas, 1943.
189. *Tavernier J.B.* Voyages en Persia. — Paris, 1930.
190. Travels to Tana and Persia by Josafa Barbaro and Ambrogio Contarini. / Ed. by Lord Stanly of Alderley. — London: Hakluer Society, 1873.
191. *Tuchscherer J.M.* Le Musée Historique des Tissus de Lyon. — Lyon: Albert Guillot, 1977.
192. *Underhill G.* Fragments of a Khusraw and Shirin Velvet. // Cleveland Museum of Art Bulletin, 32 June, 1945. — P. 95-97.
193. *Underhill G.* A Shah Tahmasp Velvet. // Cleveland Museum of Art Bulletin, 31 November, 1944. — P. 157-158.
194. Vocabulary of Technical Terms. — Lyons.: CIETA, 1964.
195. *Volbach W.F.* Early Decorative Textiles. — London, 1969.
196. *Wace A.J.* Some Safavid silks at Burlington House. // Burlington Magazine, 58 February, 1931. — P. 67-73.
197. *Weibel A.C.* Two Thousand Years of Textiles: The Figured Textiles of Europe and the Near East. — N.Y.: Pantheon Books, 1952.
198. *Weibel A.C.* Persian Fabrics. // Bulletin of the Detroit Institute of Arts, 16, 1936. — P. 49-53.
199. *Weibel A.C.* Persian Silk Double Cloth. // Bulletin of the Detroit Institute of Arts, 26, 1947.
200. *Welch A.* Shah Abbas and the Arts of Isfahan. — New York: Asia Society, 1973.
201. *Widengren G.* Mesopotamian Elements in Manichaism (King and Saviour II). Studies in Manichaean. — Leipzig: Uppsala, 1946.
202. *Wilckens L.* Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500. — München: Verlag C.H.Beck, 1991.
203. Woven from the Soul, Spun from the Heart. Textile Arts of Safavid and Qajar Iran 16th-19th Centuries. / Ed. by C.Bier. — Washington, D.C.: The Textile Museum, 1987.
204. Woven Treasures of Persian Art: Persian Textiles from the 6th-19th Century. — Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1959.
205. Woven Treasures. Textiles from the world of Islam. — Copenhagen, 1993.
206. *Wulff H.E.* The Traditional Crafts of Persia. — Cambridge: M.I.T. Press, 1966.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГИМ	— Государственный исторический музей
ГМИНВ	— Государственный музей искусства народов Востока
ГМВ	— Государственный музей Востока
ГЭ	— Государственный Эрмитаж
РАН	— Российская академия наук
CIETA	— The Centre International d'Etude des Textiles Anciens
KGM	— Kunstgewerbemuseum, Berlin
MKH	— Museum f \ddot{u} r Kunsthandwerk, Dresden
MVK	— Museum f \ddot{u} r V \ddot{u} lkerkunde zu Leipzig
б/г	— без года
ворс.	— ворсовый
гл.	— главный
дл.	— длина
дм.	— диаметр
доп.	— дополнительный
ил.	— иллюстрация
инв. №	— инвентарный №
кат. №	— каталожный №
метал.	— металлический
шир.	— ширина

SUMMARY

The book is dedicated to the textile handicraft on the sphere of culture and economic of the Safavid Iran (16-17 cc.). Simultaneously with analysis of luxurious velvets and silks as a point of view its high artistic value, wide rang of problems connected with development textile handicraft, significance rich materials on economical and social life of the Safavid state, symbol role of costume. The keenest interest is analysis the technology of weaving of Safavid fabrics. This chapter is accompanied by Safavid textile catalogue in the collection of the museum of Oriental Art (Moscow).

Examining design on fabrics as a reflection all paint tradition of Safavid period, the authoress give particular attention to causation between weaving patterns and calligraphy and miniature, the main elements of Iranian Muslim culture. The highest achievements of Safavid silk designers and weavers are preserved in a limited number of figured fabrics. Aside from their sumptuous surfaces and monumental patterns, they are ideal for the insights they provide for understanding technology and aesthetics. Professional weavers at that period, often members of a guild, blended in their work metaphysical and spiritual concepts related to philosophy and mysticism, and attitude of humility and pride. Such views were abstracted and expressed physically through the use of inscriptions, invocations, which in textiles become literally woven words. The motifs created for these weavers were uniquely Safavid. Similar imagery, usually within a reduced landscape, is seen in numerous textiles and paintings of that period.

One of the chapter deals with the export of fabrics in Russia and their life under existing new conditions. A special attention is devoted to the various use costly Safavid fabrics and wares of them. Consider precious objects made for the court, for the palaces and in another sphere in the workshop buildings space.

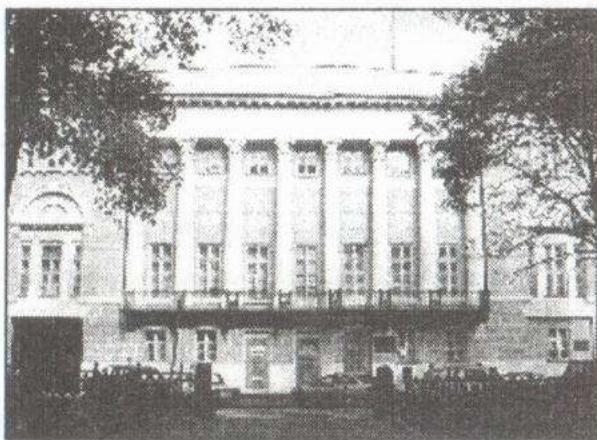
СОДЕРЖАНИЕ

<i>В.А. Набатчиков. Вступительное слово</i>	5
<i>Ш.М. Шукуров. Предисловие</i>	7
Введение	11
Глава 1. История развития шелкоткачества в Иране	18
Шелкоткачество до Сефевидов	18
Шелкоткачество при Сефевидах	21
Основные центры шелкоткачества	22
Организация ремесла	24
Эснафы	25
Кархане	28
Шелковая продукция и внешний рынок	30
Художники, каллиграфы, ткачи	32
Глава 2. Технология производства иранских тканей	42
Ткани полотняного плетения	47
Тафта	47
Парчовая тафта	48
Фата	49
Дороги	49
Узорные ткани полотняного плетения	51
Ткани усиленного полотняного плетения	52
Двойное (тройное) полотно	52
Ткани саржевого плетения	53
Ткани усиленного саржевого плетения	53
Узорная саржа	54
Алтабас	54
Ткани атласного плетения	55
Дамаск	55
Ткани усиленного атласного плетения	56
Лампас	57

Зарбаф	60
Бархаты	64
Технологические особенности в связи с проблемой атрибуции (кромки и ширина тканей)	68
Глава 3. Сефевидские ткани в контексте художественной культуры Ирана	74
Глава 4. Сфера использования сефевидских тканых изделий.....	93
Бытование шелков в Иране	93
Иранские ткани в России	106
Заключение	112
Каталог коллекции иранских тканей 16-17 веков в Государственном музее Востока	119
Глоссарий	160
Индекс	163
Письменные источники и исследования. (Аннотированный обзор и библиография)	170
Использованные сокращения	186
Summary	187

Министерство культуры и массовых коммуникаций

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА



Созданный 30 октября 1918 года, музей является одним из крупнейших культурно-просветительских и научно-исследовательских центров России и «особо ценным объектом культурного наследия».

Музей располагается в выдающемся памятнике русского классицизма «Дом Луиних» в самом центре Москвы, возведенном по проекту видного итальянского зодчего Д.Жиляриди.

Здесь наиболее полно в нашей стране представлено древнее и современное искусство большинства народов Азии и Северного Кавказа, а также отчасти Африки и Америки. Музейное собрание состоит из произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства азиатских регионов России и более чем ста стран ближнего и дальнего зарубежья. Эти фонды созданы и продолжают пополняться из частных коллекций, государственных фондов, а также в результате проведения музеем собственных научных экспедиций.

Открыты постоянные экспозиции Кореи, Китая, Японии, Ирана, Индии, Вьетнама, Бирмы, Лаоса, Таиланда, Камбоджи, Индонезии, Кавказа и Закавказья, Казахстана и Средней Азии, включающие более тысячи произведений декоративно-прикладного искусства, скульптуры, живописи и графики от первых веков н.э. до XX столетия. Также действует постоянная экспозиция и мемориальный кабинет, посвященные жизни и творчеству выдающегося русского художника и исследователя Центральной Азии Н.К.Периха и его семьи.

В музее проводятся выставки, а также работают лекторий, кружки для школьников, научная библиотека и реставрационные мастерские.

**Проезд до ст. м. «Арбатская», далее пешком по бульвару,
или до ст. м. «Пушкинская», «Тверская», «Чеховская»,
далее на трол. № 15, 31 до ост. «Музей Востока»**

Адрес: 119019, Москва, Никитский бульвар, дом 12-а

Справки по телефонам: (095) 291-96-14, 291-02-12

**Интернет-ресурсы: www.museum.ru/M297; www.orientalart.ru
Эл. почта: M297@mail.museum.ru, gmwinter@orc.ru, info@orientalart.ru**

ЛЕКТОРИЙ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА

В музее разработаны различные лекционные циклы, предназначенные для любого уровня подготовки и возраста слушателей.

Особое внимание уделяется детской аудитории. Ряд лекций читается согласованно с учебными программами начальной и средней школы.

Слушатели знакомятся с основами востоковедения, искусствознания, археологии, изучают этнографию народов Востока, обучаются общению с произведениями искусства и основам художественного анализа.

Для дошкольников и учащихся начальной школы читаются два цикла:

- «Сказки, мифы и легенды Востока»,
- «Маленький путешественник».

Для школьников 5-6 классов предлагаются следующие циклы:

- «Страницы истории, культуры и искусства древнего Востока»,
- «Археологи рассказывают...»,
- «Страницы культуры и искусства Древнего Востока».

Учащимся 7-8 классов предназначены лекционные циклы:

- «Шедевры мировой художественной культуры»,
- «Духовное наследие Востока»,
- «Многоликий Восток».

Для старшеклассников, студентов и взрослых предлагаются такие циклы лекций и лекций-концертов как:

- «Уроки тибетского врачевания и лекарствоведения»,
- «Энциклопедия буддизма. (Теория и практика)»,
- «Древние знания гималайских мудрецов о совершенной жизни»,
- «По тропам еврейской культуры»,
- «Дыхание цветов. (Уроки астроботаники)»,
- «Основы астрологии. (Способы познать себя и окружающий мир)».

Танцевальное искусство представлено лекционно-концертными циклами, посвященными индийской и арабской традициям:

- «Танец — это путь» (Театр индийского танца «Таранг»),
- «Тысяча и одна правда восточной сказки» (Студия «Арабески»).

Проводятся курсы практического обучения для школьников:

- Детская изостудия «Черепаха»,
- Кружок «Юный археолог». (Возможно участие в экспедициях),
- «Школа юного экскурсовода».

Консультации по выбору лекций можно получить по телефонам:

291-49-66, 291-82-19

Аbonементы на лекционные циклы можно приобрести в кассе музея

Наталья Владимировна Сазонова
Мир сефевидских тканей
XVI—XVII века

Редактор
Д.Н.Попов

Корректор
Н.В.Рубецкая

Технический редактор
Ю.Н.Дуюнов

Художественное оформление
Д.Н.Попов

Подписано в печать 3.07.2004
Формат 60x84¹/₁₆. Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Зак.499 . Тир. 500

Издание осуществлено при участии
Издательства «Восход» (ПБОЮЛ С.Д.Фролов)

Отпечатано в ООО
типолиграфии «ПОЛИМАГ»
127247, г. Москва, Дмитровское шоссе, 107

